

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ

**DEPARTAMENT DE TEORIA DELS LENGUATGES I CIÈNCIES DE LA
COMUNICACIÓ**

PROGRAMA DE DOCTORAT EN COMUNICACIÓ I INTERCULTURALITAT



**LA CONSTRUCCIÓ MEDIÀTICA DE LA JUSTÍCIA.
UNA APROXIMACIÓ CRÍTICA ALS DISCURSOS TELEVISIUS
ENTORN DE LA REALITAT JURÍDICA**

TESI DOCTORAL

Autor:

Roberto Arnau Díez

Directors:

Dr. José María Bernardo Paniagua

Dr. Nel·lo Pellisser Rossell

UVEG, desembre de 2021

**LA CONSTRUCCIÓ MEDIÀTICA DE LA JUSTÍCIA.
UNA APROXIMACIÓ CRÍTICA ALS DISCURSOS TELEVISIUS
ENTORN DE LA REALITAT JURÍDICA**

*Per a Carmen, en Martí i na
Carme, per tot el que
m'aporten cada dia.*

ÍNDIX

INTRODUCCIÓ.....	9
CAPÍTOL 1. QÜESTIONS EPISTEMOLÒGIQUES. MODEL, OBJECTE D'ESTUDI I HIPÒTESI.....	19
1.1. El paradigma d'investigació.....	21
1.2. L'objecte d'investigació.....	23
1.3. La hipòtesi de treball.....	28
1.4. La metodologia i les tècniques d'investigació.....	31
1.5. Fonts i descripció del corpus.....	38
CAPÍTOL 2. SOCIETAT I COMUNICACIÓ.....	43
2.1. La societat actual. Diagnòstics i interpretacions.....	46
2.2. El Sistema de la Comunicació Mediàtica.....	51
2.2.1. La globalització comunicativa.....	51
2.2.2. El sistema espanyol de la comunicació.....	58
2.2.3. La construcció del model televisiu espanyol.....	61
2.2.4. El discurs televisiu. Alguns trets rellevants.....	78
2.3. La responsabilitat comunicativa. Alternativa i exigència.....	88
CAPÍTOL 3. ESTRUCTURA, DINÀMICA I PROBLEMES DE LA JUSTÍCIA.....	99
3.1. Els òrgans judicials, la competència i les actuacions.....	105
3.2. El procés.....	109
3.3. El procés penal.....	112
3.4. Alguns problemes de la justícia.....	122

CAPÍTOL 4. LA COMUNICACIÓ DE LA JUSTÍCIA. EXIGÈNCIES I TRANSGRESSIONS.....	135
4.1. La «publicitat judicial». Dret a la informació i garantia democràtica.	137
4.2. Les exigències comunicatives. Consells de l'audiovisual i llibres d'estil	152
4.3. Les transgressions mediàtiques de la justícia.	164
CAPÍTOL 5. ANÀLISI I INTERPRETACIÓ DEL CORPUS	205
5.1. Acotacions sobre el mètode d'anàlisi	207
5.1.1. <i>Jutjats</i>	212
5.1.2. <i>Acusados</i>	231
5.1.3. <i>Informe semanal: Fago: ¿Quién mató al alcalde?</i>	265
5.1.4. <i>Equipo de Investigación: Fallo en el sistema: caso Mari Luz</i>	285
5.1.5. <i>De buena ley</i>	313
5.1.6. <i>Gran Hermano VIP</i>	343
5.1.7. <i>La mañana</i>	373
5.1.8. <i>Telediario</i>	405
5.1.9. <i>El objetivo: ni una menos</i>	436
5.1.10. <i>Nevenka</i>	461
CAPÍTOL 6. CONCLUSIONS.....	495
CAPÍTOL 7. BIBLIOGRAFIA	515
ANNEXOS	543
Annex de legislació	545
Annex de jurisprudència.....	548

INTRODUCCIÓ

INTRODUCCIÓ

L'objecte fonamental d'aquesta tesi és la construcció de la justícia que duen a terme els mitjans de comunicació, més específicament, la televisió. És a dir, es pretén estudiar els diferents discursos televisius que es produeixen sobre la justícia com a referent. L'objectiu que es persegueix amb l'estudi d'aquest objecte és bàsicament l'establiment de la lògica que predomina en aquestes construccions mediàtiques.

Els tres supòsits conceptuals i programàtics d'aquesta tesi són la construcció, la comunicació i la justícia. La justícia com a referent, la construcció com a procés discursiu del tractament d'aquest referent o objecte d'investigació i la comunicació com agent responsable d'aquesta construcció. Conseqüentment, es fa necessari desenvolupar l'àmbit i les implicacions de la interconnexió dels conceptes anteriorment enunciats a l'hora d'establir o dissenyar el procés d'investigació d'aquest treball.

En primer lloc, s'estudien les qüestions i problemes més rellevants que giren al voltant de la justícia, la seua estructura i dinàmica, així com el fet o referent que es construeix a través dels mitjans, especialment la televisió.

L'estructura, per la seua part, té un caràcter bàsicament estàtic, ja que té com a suport una norma establerta, dictada per fonts específiques, que constitueix la base del protocol que cal seguir i respectar en tots els processos judicials, determina qui són els agents o protagonistes dels mateixos i quines les actuacions que tenen lloc en aquest àmbit.

La dinàmica té, com és lògic, un caràcter dinàmic, ja que s'emmarca, per una part, en determinades circumstàncies i situacions que tenen a veure directament amb les formes específiques del desenvolupament dels diferents processos judicials i, per altra, en els condicionants fonamentals de la realitat social en què es troba inserit el desenvolupament específic de les actuacions judicials.

La justícia, referent dels discursos mediàtics que els mitjans construeixen d'aquesta, cal entendre-la com el punt de partida i base de la dita construcció en tant l'estudi de les representacions conformades per aquests mitjans als seus diferents programes se centren i incideixen en uns temes, elements, accions i personatges que intervenen als processos judicials.

L'anàlisi crítica dels diversos productes televisius s'ha de centrar en el tractament mediàtic dels aspectes citats amb la finalitat de posar en relleu les particularitats que defineixen aquest tipus de construccions, que obeeixen tant als fets jurídics com a les exigències provinents dels mateixos sistemes mediàtics en què s'emmarquen les construccions mediàtiques de la justícia com a fet genèric i específic.

Tot discurs mediàtic, tot producte audiovisual-televisiu, siga quin siga el seu gènere, format¹ o programa, constitueix una construcció d'un mitjà determinat, dels responsables (propietaris i professionals) de la seua conformació i elaboració, d'acord amb exigències del mitjà específic en què es porte a terme.

La construcció mediàtica és, en altres paraules, un procés de producció audiovisual encaminat a realitzar un tractament específic del referent com a contingut, siga eminentment informatiu o com a part d'altra mena de gèneres, el que fa que el tractament del referent siga divers.

Sovint, el processament del referent és realitzat per incloure'l, a partir de la simplificació de la seua complexitat, en formats destinats a l'entreteniment. En altres ocasions la justícia és el pretext per a realitzar un discurs, sobre el funcionament o les accions judicials, adreçat a afavorir un canvi normatiu, per exemple sobre la punició, en altres ocasions, no és més que un pretext per a donar sentit i destacar el

¹ El terme format que s'empra en aquesta tesi és un concepte que ha irrumpit en l'àmbit de l'audiovisual a conseqüència de la hibridació de gèneres fins al punt d'haver-se incorporat, en les últimes dècades i de manera generalitzada, al lèxic de la producció de continguts televisius. Aquesta mutació discursiva abasta tant a la informació, amb especial èmfasi en el documental, com a l'entreteniment, amb el *reality* com a puntal de referència d'aquestes transformacions. El format al·ludeix, tant als trets narratius com als aspectes formals d'una producció audiovisual, el que Saló (2003: 13). defineix com a «el desarrollo concreto de una serie de elementos audiovisuales y de contenidos, que conforman un programa determinado y lo diferencian de otros».

protagonisme d'un producte mediàtic amb identitat pròpia. Altres opcions van en la línia de presentar un tractament didàctic i educatiu de l'estructura i dinàmica judicial mitjançant una «posada en escena» o apropament determinat d'acord amb el gènere o format triat.

La construcció té, en les opcions citades anteriorment, una sèrie de condicions o determinacions provinents, per una banda, de la mateixa dinàmica del sistema de comunicació, en què concorren factors diversos de caràcter social, polític, econòmic i audiovisual-televisiu. De l'altra, aquells emmarcables específicament en l'àmbit comunicatiu. En qualsevol cas, cal fer esment específic a les peculiaritats dels processos de producció i dels productes resultants que se'n deriven de les normes i supòsits que regeixen el disseny i conformació dels programes (formats i continguts) als que al·ludeixen les opcions anteriorment enumerades.

En suma, dita construcció ens porta a acarar, analitzar i interpretar, totes les qüestions relacionades amb la selecció dels continguts, la seua tematització, la seua estructura discursiva i els recursos formals emprats per a construir el discurs mediàtic pertinent.

El sistema de la comunicació mediàtica, en tercer lloc, és el marc al si del qual tenen lloc totes les operacions que comporta la construcció televisiva de la justícia com a referent. Aquest sistema alberga una constitució complexa, donat que en ell conflueixen factors de diversa índole que, lògicament, interactuen entre ells. És a dir, una determinada política, global o nacional i pública o privada; un suport i una lògica econòmica que regeix la dinàmica de l'actuació dels mitjans en funció dels objectius i interessos públics o privats que es persegueixen.

El model de societat pot ser considerat la base de la relació que s'estableix entre els productors, els discursos i els receptors, consumidors o ciutadans (Bernardo, 2009), que, al seu torn, porta a la delimitació de les funcions que s'atribueixen als mitjans com agents socials ajustats amb la responsabilitat o irresponsabilitat (Bernardo, Pellicer, 2009, 2014) comunicativa dels discursos dels professionals o dels mateixos productors.

La dinàmica cultural i comunicativa, finalment, determina de forma específica la producció, en aquest cas televisiva, en el moment d'escenificar la realitat de la

justícia com a referent mitjançant els diferents programes (gèneres, formats i continguts) en els que es planteja la representació mediàtica.

Establits els supòsits conceptuals, cal destacar la conformació específica que es pretén dur a terme en aquest treball d'investigació. En efecte, a partir de la delimitació genèrica de l'objecte d'investigació que s'ha enunciat a l'inici de la introducció, el procés inclou unes fases ineludibles a les quals s'al·ludeix seguidament i que, al mateix temps, s'ha de considerar la base del desenvolupament del contingut d'aquesta tesi doctoral.

El marc general teòric del procés d'investigació inclou la selecció d'un paradigma o model, en aquest cas comunicatiu, que regeix el conjunt d'operacions del dit procés. D'ell depèn l'elecció i delimitació de l'objecte d'investigació específic; la formulació de la hipòtesi i, per tant, la verificació de la mateixa a través de l'anàlisi i interpretació d'un corpus, l'ús d'una terminologia pertinent per al tractament de l'objecte i l'elecció del mètode adequat, l'hipotètic deductiu en aquest cas, per a dur a terme eficaçment la verificació de la hipòtesi i l'establiment de les conclusions pertinents.

El paradigma que es considera més apropiat per al desenvolupament d'aquesta tesi és aquell que Bernardo (2006) defineix com a paradigma eclèctic o complex. Aquesta denominació, juntament amb les exigències que comporta, incideix fonamentalment en la consideració de la realitat comunicativa com un fenomen complex perquè té en compte els diferents factors i dimensions que la defineixen i, al mateix temps, els diferents àmbits i disciplines que convergeixen en elles.

La raó de ser del paradigma citat sorgeix i es fonamenta en la mateixa natura de la realitat comunicativa que es pretén estudiar en qualsevol de les parcel·les comunicatives seleccionades com a objecte d'investigació, en aquest cas, la construcció mediàtica, audiovisual-televisiva, de l'estructura i dinàmica de la justícia com a referent.

Les diverses construccions o representacions mediàtiques-televisives són deutores de la complexitat de l'estructura i la dinàmica de la comunicació. Aleshores, cal que siga delimitada com objecte d'investigació d'aquesta tesi com un fet o una realitat complexa. La formulació de l'objecte d'aquesta investigació al·ludeix, en

suma, a una aproximació adequada i crítica a la construcció mediàtica de la justícia, un fet eminentment comunicatiu que té la seua fonamentació i implicacions en un determinat context de natura política, social, econòmica i, naturalment, cultural i comunicativa.

L'estudi d'aquest objecte està delimitat, lògicament, per la hipòtesi de treball que, com a enunciat genèric, es refereix al fet que la construcció mediàtica-televisiva de la justícia es realitza d'acord amb els condicionants i supòsits de la dinàmica mediàtica dominant que, en última instància, respon a una lògica mercantil definida per la primacia del benefici enfront de la responsabilitat social i comunicativa que ha de caracteritzar tots els productes comunicatius.

Tot l'exposat anteriorment comporta i defineix les diferents fases d'aquesta investigació i, per descomptat, els continguts d'aquesta tesi. Per això, els capítols de la mateixa responen a aquestes exigències, tal com es posa de manifest i s'explica a continuació.

El primer capítol estableix les qüestions epistemològiques i metodològiques més rellevants, entre altres, la proposta del paradigma o model comunicatiu que s'ha seleccionat per a aquest treball, el paradigma eclèctic i complex (Bernardo, 2006); la delimitació de l'objecte d'investigació, la representació mediàtica i televisiva de la justícia; la formulació de la hipòtesi, el predomini de la lògica mercantil en els documents en els quals es construeix la justícia i la selecció, l'anàlisi i la interpretació d'un conjunt significatiu de textos televisius de les diferents formes de representar mediàticament la justícia.

El segon capítol està dedicat al context o marc en el qual tenen lloc les actuacions de la comunicació televisiva en relació amb el tractament de la justícia. L'establiment d'aquest context és una exigència ineludible del paradigma comunicatiu triat i fa referència a les qüestions fonamentals que s'especifiquen a continuació.

La primera proposa el diagnòstic i les interpretacions de la societat com a sistema en el qual s'emmarca i s'implementa el sistema de la comunicació mediàtica. La segona incideix en l'estructura i dinàmica del sistema global i espanyol de la comunicació. La tercera centra l'atenció en el procés de construcció del model de televisió pública a Espanya i la progressiva imposició de la privatització i els formats

i continguts dominants en l'era de la postelevisió, així com els trets més rellevants que caracteritzen la producció televisiva.

Finalment, es proposa una alternativa a la dinàmica mercantil dominant en la producció televisiva que es formula com la responsabilitat comunicativa i el supòsit fonamental de la qual és la superació de la lògica mercantil dominant en l'acció dels mitjans de comunicació i la reivindicació de la lògica sociocomunicativa i les seues implicacions.

El tercer capítol té per objecte l'estudi de l'estructura i dinàmica de la justícia, més específicament l'espanyola, entés com el referent de l'objecte d'investigació i suport de la formulació de la hipòtesi de treball. L'explicació del referent inclou la delimitació general i específica dels conceptes de justícia i jurisdicció; l'especificació dels actors fonamentals de la dinàmica judicial, sobretot els que estan relacionats amb el procés penal, les seues fases i el seu objecte. Finalment, s'estudien també, dins de l'àmbit del referent, els que poden considerar-se «problemes de la justícia» que al·ludeixen bàsicament a la percepció que els ciutadans tenen en relació amb alguns aspectes referits a l'acció o dinàmica judicial.

El quart capítol, titulat la comunicació de la justícia, pretén afrontar dues qüestions fonamentals, la que se'n deriva de la transparència judicial ineludible en els diferents àmbits tal com es desprén dels textos jurídics, de les recomanacions del Consejo General del Poder Judicial i del Tribunal Suprem, així com de les pautes que ofereixen els diferents Consells de l'audiovisual, específicament el Consell Audiovisual de Catalunya i el Consejo Audiovisual de Andalucía i alguns dels llibres d'estil dels mitjans de comunicació.

D'altra banda, s'inclouen també algunes de les transgressions i tergiversacions en el tractament de la justícia en els formats i continguts de la televisió, entre altres, els judicis paral·lels, les diferents mostres d'espectacularització i el tractament de la justícia en programes televisius com són els informatius, l'*infoshow* o els anomenats *reality*.

En el capítol cinqué es desenvolupen i s'expliquen aquells aspectes relacionats amb la verificació de la hipòtesi. Això és, s'estableixen les pautes metodològiques que es pretenen seguir en l'anàlisi i interpretació dels textos que conformen el corpus.

S'especifiquen els criteris de selecció dels documents audiovisuals televisius tenint en compte les cadenes televisives responsables de la producció, públiques o privades, el gènere al qual pertany cada document i la identificació i contextualització dels productes o textos televisius. Es detallen, en segon lloc, els aspectes sobre els quals s'incideix especialment en l'anàlisi, per exemple, la tematització, els personatges, la posada en escena i els recursos audiovisuals més rellevants. Finalment, es realitza l'anàlisi dels mateixos i la interpretació encaminada a proposar la relació existent entre la informació extreta de l'anàlisi i la verificació de la hipòtesi.

L'últim capítol estableix les conclusions més importants del desenvolupament dels continguts d'aquesta tesi doctoral. En ell s'inclou un breu resum dels aspectes més significatius de tots els apartats de què consta el procés d'investigació, però, sobretot, s'enumeren i especifiquen els aspectes més importants que provenen de l'anàlisi i interpretació dels documents del corpus.

La finalitat bàsica de les conclusions és remarcar la verificació de la hipòtesi que, com s'ha reiterat, pretén provar el domini de la lògica mercantil enfront de la sociocomunicativa en la producció televisiva en general i, més concretament, en la construcció de l'estructura i dinàmica de la justícia.

La perspectiva, en definitiva, del desenvolupament de la tesi, de l'anàlisi i interpretació dels documents constitueix una aproximació crítica respecte a la representació televisiva de la justícia duta a terme en els diferents mitjans, formats i continguts, ressaltant els assoliments i les carències que s'observen en la representació televisiva de la justícia des dels supòsits que fonamenten i defineixen la responsabilitat comunicativa.

Arribar fins aquí no ha estat fàcil i haguera estat molt més difícil sense la col·laboració i el suport d'aquells que m'han envoltat en distints moments del llarg procés d'elaboració d'aquesta tesi. Alguns m'han acompanyat durant tot el camí i altres han aportat el seu granet en distintes etapes. És complicat citar-los a tots però espere que aquells que no apareixen sabran disculpar-me.

Agraïsc, en primer lloc, al Dr. José María Bernardo i al Dr. Nel·lo Pellisser, directors d'aquesta tesi, la seua contribució inestimable en el disseny i desenvolupament del procés d'investigació i, especialment, en el seguiment i revisió

de l'elaboració dels apartats que la componen, així com el recolzament continu i l'ànim rebut en tot moment amb dedicació absoluta i incondicional

Agraïsc, en segon lloc, al Dr. Josep-Vicent Gavaldà per ser qui em va proporcionar les primeres idees i materials sobre el tema d'aquesta tesi. A la Dra. Rosa Ma. Ganga, companya de carrera i amiga, per les llargues estones de tertúlia i treball en les que em va iniciar en l'anàlisi de textos visuals.

Aquesta tesi és el producte de molts anys d'anàlisi i investigació que ha afectat a tots aquells que m'envoltaven, sobretot, a Carmen i els nostres fills. És obligat, per tant, agrair a Carmen, a banda del suport familiar, la seua passió contagiosa pel Dret i la Justícia. La seua empremta és doble en aquest treball, per la convivència amb la justícia i pel fet d'apropar-me a Clara, Álvaro, Pilar, Puri i Carlos, grans professionals de la justícia que, des del seu ofici i vocació la viuen i la sofreixen.

Gràcies, en fi, als meus pares, Roberto i Carmen, per estar sempre ahí i suportar resignadament totes aquelles estones robades perquè tenia feina a fer; als meus sogres, a Carmen, per eixe incombustible esperit lluitador que tan bé sap transmetre, i a Pepe, per la seua empremta a pesar de la seua prematura absència.

CAPÍTOL 1. QÜESTIONS EPISTEMOLÒGIQUES. MODEL,
OBJECTE D'ESTUDI I HIPÒTESI

CAPÍTOL 1. QÜESTIONS EPISTEMOLÒGIQUES. MODEL, OBJECTE D'ESTUDI I HIPÒTESI

El primer pas de tota investigació és l'elecció i delimitació de l'objecte d'estudi que ha de realitzar-se d'acord amb els paràmetres que se'n deriven del paradigma seleccionat prèviament i que ha d'assumir les concrecions pertinents en funció de la mateixa naturalesa de la realitat considerada, el referent, com a centre de l'estudi.

L'objecte d'investigació d'aquesta tesi està emmarcat en un doble àmbit, l'específicament comunicatiu com a marc i el de la justícia com a realitat construïda en els diferents textos audiovisuals, amb la intenció de realitzar una aproximació a l'estudi de la representació comunicativa i mediàtica de la justícia. Per això, les acotacions epistemològiques i metodològiques han d'estar relacionades ineludiblement amb la teoria de la comunicació, d'una banda, i, per una altra, amb l'estructura i dinàmica de la justícia com a referent que es construeix mediàticament.

Aquest capítol aborda l'elecció del model o paradigma de representació, anàlisi i interpretació, la selecció de l'objecte d'investigació, la formulació de la hipòtesi i el mètode i les tècniques d'investigació que s'apliquen per l'estudi del corpus documental.

1.1. El paradigma d'investigació

El paradigma comunicatiu, denominat per Bernardo (2006: 226-235) eclèctic o complex, és el seleccionat com el més adequat i eficaç per a realitzar l'estudi de l'objecte d'investigació d'aquesta tesi, la construcció mediàtica i televisiva de la justícia. Els seus trets més rellevants es resumeixen a continuació.

Aquest paradigma considera, a manera de marc global, la societat com un sistema i la realitat comunicativa com un dels subsistemes que presenta una naturalesa complexa i multidimensional. Dins d'aquest subsistema, s'emmarquen les denominades indústries culturals i de la comunicació considerades com a processos de producció específics que inclouen, entre els elements més significatius, els agents emissors (amos), els receptors (destinatariis), els productes o mercaderies, de naturalesa

específicament comunicativa al mateix temps que mercantil i, en últim lloc, la recepció, la circulació i el consum.

Al mateix temps, i donada la interpretació de la societat com un sistema, el subsistema de la comunicació posseeix igualment una delimitació global, les coordenades de la qual (internacionalització o mundialització, concentració, diversificació i desregularització) regeixen la dinàmica de la comunicació tant a escala global com a escala local o de proximitat, en aquest cas, l'espanyola.

El subsistema comunicatiu està regit per un grup reduït de grans conglomerats globals i locals que controlen el capital, les infraestructures tecnològiques, la investigació, els processos de producció i la circulació dels productes/mercaderies. A més, un conjunt reduït d'empreses multinacionals és, precisament, el que marca l'agenda mediàtica i dicta les pautes respecte als formats i els continguts d'acord amb els seus interessos socioeconòmics, polítics, culturals i ideològics que conformen la construcció d'imaginari simbòlics i culturals a través dels diferents discursos mediàtics.

Les polítiques comunicatives globals i locals (Castells, 2009) responen normalment als interessos i a les pressions de l'oligopoli mediàtic i tendeixen, d'acord amb supòsits dominants neoliberals, a la desregulació com a model polític i jurídic i a descartar o, almenys, diluir o afeblir l'acció coordinadora, o, en el seu cas, reguladora dels estats i governs nacionals.

Els productes que generen les indústries comunicatives i culturals posseeixen una naturalesa comunicativa, però, al mateix temps, adquireixen, en la dinàmica de la societat en el seu conjunt, funcions polítiques, socials i ideològiques encaminades a conformar, consolidar i reproduir el model social dominant.

L'estudi de la naturalesa comunicativa ha de centrar-se en els formats (models, gèneres, estructures) i en els continguts (temes, missatges, idees) i concedir rellevància especial a la lògica argumentativa i a la relació entre aquesta i els interessos dels amos de les indústries i dels mitjans.

Les manufactures de les indústries culturals, més enllà d'aquesta naturalesa comunicativa i cultural, són considerades, en la dinàmica econòmica i industrial que defineix la lògica del sistema de la comunicació mediàtica i audiovisual com a mercaderies que adquireixen el seu valor en el mercat.

Els destinataris, a la fi, d'acord amb aquesta lògica mercantil, són considerats pels agents-amos-emissors bàsicament, segons Bernardo (2009a) com consumidors i no com a ciutadans que posseeixen unes competències específiques per a analitzar i interpretar críticament els formats, continguts i missatges dels mitjans i discursos mediàtics i televisius.

Una exigència fonamental del paradigma eclèctic i complex citat i la mateixa delimitació de la comunicació i justícia és que es considere ineludible recórrer a la interdisciplinarietat que, en aquest cas, comporta (Bernardo, 2006) la necessitat d'assumir i integrar les aportacions d'un conjunt de teories de la comunicació per a superar les manques i parcialitats de les mateixes i, al mateix temps, les interaccions de les disciplines que estan implicades en el propi objecte d'estudi, la representació mediàtica de la justícia, ja siguin de caràcter social, polític, cultural o jurídic.

Totes les delimitacions realitzades des de la perspectiva teòrica entorn del model d'estudi han de traslladar-se, com és lògic, a cadascuna de les fases del desenvolupament d'aquesta tesi doctoral i al tractament del conjunt d'aspectes rellevants del contingut d'aquesta. És a dir, constitueix la base de la configuració del conjunt d'apartats, no sols de la representació i anàlisi de l'objecte, sinó, i de manera especial, la interpretació crítica del conjunt d'elements i resultats de la investigació.

Per tant, tal com es posarà en relleu al llarg del procés d'investigació, a aquesta tesi no sols s'estudia o analitza formalment l'objecte, sinó que s'intenta aprofundir en les raons i implicacions de la producció, construcció i emissió de la informació sobre la justícia a partir dels factors contextuais d'emissió i recepció, juntament amb la conformació pròpia de la justícia, la seua representació, com a producte comunicatiu que adquireix també derivacions específiques en la dinàmica de la mateixa societat.

1.2. L'objecte d'investigació

La primera implicació de la selecció d'un paradigma d'estudi és, precisament, la delimitació de l'objecte d'investigació en els termes més adequats possibles i d'acord amb les exigències teòriques i pràctiques d'aquest model. Com s'ha dit, l'objecte d'aquesta investigació és la representació mediàtica i televisiva de la justícia i, per tant, conflueixen bàsicament dos àmbits de referència en la delimitació d'aquest objecte, el mediàtic, la representació mediàtica, i el judicial, en la seua estructura i dinàmica.

La representació mediàtica connecta directament amb el sistema de la comunicació dominant tant el global com, especialment, l'espanyol. La realitat de la justícia com a objecte d'aquesta tesi és el resultat de la selecció investigadora de certs aspectes que apareixen de forma més rellevant en el tractament que duen a terme els mitjans de comunicació, especialment els audiovisuals i televisius.

El capítol següent estableix amb més detall tot el relacionat amb el sistema de comunicació com a factor determinant d'aquesta representació. No obstant això, cal incidir, amb la finalitat de conformar adequadament la delimitació de l'objecte d'aquesta tesi, almenys succintament, en alguns supòsits i trets de la dinàmica de la representació mediàtica de la justícia com a conseqüència directa de la situació concreta de l'actuació dels mitjans de comunicació en el sistema comunicatiu espanyol.

Això és, cal incidir, en primer lloc, en la naturalesa empresarial i mercantil de la dinàmica d'aquest sistema i, a més, en la concentració dels amos i de les empreses mediàtiques en l'àmbit global i espanyol (Castells: 2009; Bustamante, 2004) i la imposició d'una tendència cap a la uniformitat en la producció audiovisual i, per tant, en la televisiva.

En segon lloc, sembla convenient assumir que tots els aspectes que caracteritzen la representació mediàtica de la justícia coincideixen amb les tendències pròpies de l'acció i dinàmica de la comunicació que té a veure amb els models de representació pel que fa a la tematització, als relats, als personatges, als recursos formals i als continguts dins dels programes televisius, en l'àmplia gamma que va des dels programes eminentment informatius als de ficció, inclús, aquells considerats com a pertanyents al gènere *reality show*, com posarà de manifest l'estudi del corpus seleccionat en aquesta tesi doctoral.

Els aspectes de l'objecte d'investigació relacionats específicament amb l'estructura i dinàmica de la justícia representada en la televisió poden extraure's, com es veurà en l'apartat dedicat a l'estudi del referent, tant de les propostes que realitzen alguns especialistes, com dels mateixos textos legals i jurídics i de les recomanacions que suggereixen alguns consells de l'audiovisual, CAA, CAC. No obstant això, la font fonamental d'informació i verificació sobre el conjunt de les qüestions que condueixen a la delimitació de l'objecte d'investigació procedeixen de l'estudi, anàlisi i interpretació dels textos i discursos televisius que formen part del corpus d'aquest

treball.

Tenint en compte totes dues fonts, l'objecte d'investigació es delimita incidint, en primer lloc, en el tractament que fan les televisions de les qüestions i problemes que se'n deriven de l'estructura i dinàmica de la justícia i, com se subratlla en el capítol dedicat específicament al referent, de certs problemes que aquesta realitat presenta en la relació entre la justícia i la societat espanyola, entre altres, el coneixement, la valoració de la justícia i, per descomptat, l'acció judicial.

No obstant això, aquesta tesi pretén concedir rellevància i predomini a les qüestions que estan relacionades directament amb el procés penal, tant en relació als agents i participants en el mateix (jutges, acusats, advocats, testimonis, etc.), com a les seues fases (instrucció, judici oral, formulació de la sentència). A més i per descomptat, aquells elements que, en certa manera, han de considerar-se com a espai i temps reals o simbòlics que poden denominar-se elements i factors circumstancials o contextuals de la dinàmica processal.

Per a completar el que s'ha dit immediatament abans, es fa referència explícita, a continuació, als moments processals que major atenció mediàtica provoquen, la fase d'instrucció, la fase del judici oral i la sentència, en els quals la tasca informativa és més evident.

Respecte a la fase d'instrucció, el procés penal és bifàsic, o siga, té dues fases ben diferenciades (Mendizabal, 2009: 90-91). En la fase d'instrucció, pot afirmar-se que la seua característica bàsica és la gestió de la informació, consistent en la realització de totes les actuacions encaminades a preparar el judici, d'acord amb el marc legal, determinar quins són els fets constitutius de delictes, els seus culpables i les seues responsabilitats.

És en especial en aquesta fase el moment en què es produeixen la major part de les «filtracions» de la informació o el cas extrem dels «judicis paral·lels» (Latorre, 2001). Açò es constata en aquells casos considerats mediàtics i que presenten la particularitat, siga pels fets ocorreguts o per la complexitat de la investigació, que el jutge instructor decreta el secret de sumari amb l'objectiu d'una millor investigació i instrucció.

El secret del procés, no obstant, no comporta, tal com afirma el Tribunal Constitucional, un minvament de la llibertat de comunicació sempre que el dret d'informar i ser informat no afecte a les diligències del sumari.

La instrucció acaba mitjançant la interlocutòria d'apertura de judici oral. Aquest acte té lloc en l'anomenat estrat, la seua característica és el fet de ser públic, en audiència pública, llevat de casos excepcionals, com poden ser els casos de menors o víctimes de violència de gènere. Al ser actes públics, els mitjans tan sols poden veure condicionada la seua entrada per qüestions com pot ser l'espai, el temps o el funcionament propi de l'administració. A més a més, l'accés dels mitjans a les vistes tan sols es pot limitar pels jutges i tribunals en aquelles ocasions en què es considere que altres drets o béns, protegits així mateix per la Constitució, puguen estar per davant del dret a informar i ser informat.

No existeix cap norma a l'ordenament jurídic espanyol que regule l'accés dels mitjans audiovisual a les sales de vistes. Les audiències són públiques i està garantit constitucionalment el dret a comunicar lliurement informació verídica; sense cap limitació, excepte les exposades en el paràgraf anterior.

Els mitjans deuran seguir, no obstant, una sèrie d'indicacions com el fet de no molestar el normal funcionament de la vista; limitacions d'enregistrament de determinades persones, siguen testimonis protegits siguen víctimes, o «determinades persones que actuen com a mitjans de prova i no ho fan de manera voluntària, sinó en virtut d'una prescripció legal o un mandat judicial» (CAC, 2010: 21). A més a més, si la sala compta amb un sistema d'enregistrament de qualitat, s'emprarà aquest sistema i no els dels mitjans, que proporcionarà el senyal a tots els mitjans interessats.

El judici oral pretén comprovar la veracitat de les hipòtesis tal com s'afirma als escrits d'acusació davant de l'òrgan judicial o jurat (donat el cas). En ell es procedeix a l'acarament de les hipòtesis de les acusacions i de la defensa. Per tal que aquest judici siga just, s'han de donar les condicions d'oralitat, immediació, publicitat i contradicció.

És la fase més escenogràfica del procés, ja que es desenvolupa en un espai amb unes concretes característiques espacials, amb una posada en escena fixada i amb un ordre temporal establert. Per aquestes característiques, el judici oral pot tindre dues aproximacions distintes. En la primera, la pròpiament judicial, la determinació de l'espai deixa poc lloc per al desenvolupament d'aquells discursos audiovisuals tendents a l'espectacularització o a la transgressió del referent. En la segona, la seua representació, el model escenogràfic i discursiu judicial, amb una posada en escena determinada, és identificat erròniament a l'imaginari col·lectiu amb la imatge

proposada per la filmografia americana i d'acord amb el sistema judicial nord-americà (Calero, Ronda, 2000: 42). Una errada que es fomentada pels mitjans al ser imitada la vista oral als textos i programes televisius a través de la seua apropiació per tal de reconstruir un discurs rapinyaire que fragmenta, barreja i simplifica al gust dels interessos del mitjà audiovisual.

Aquesta circumstància facilita la transgressió del model que serveix com a punt de partida, donant lloc a la creació de referents, de mons inexistents producte de l'aprofitament i amalgama d'aquells elements que resulten útils; tant del procediment de l'ordenament judicial espanyol, com d'aquells provinents d'altres ordenaments jurídics com l'anglosaxó o, més concretament, dels provinents de Hollywood, als que s'incorporen, a més, tots aquells elements que per necessitat del discurs narratiu audiovisual es consideren oportuns.

Finalment, la transgressió del referent a la vista oral es pot produir, en primer lloc, per la selecció dels fragments del judici que el mitjà considera oportú triar per tal de construir el seu discurs i, per altra banda, pels comentaris realitzats al voltant de les imatges seleccionades del desenvolupament de les vistes.

La sentència és la conclusió del procés, el document en què s'expressa de forma escrita la decisió jurisdiccional que el tanca. El jutge o tribunal exerceix en ella el poder que li atribueixen les lleis com a poder judicial i s'expressa, en el document resultant, la decisió sobre la culpabilitat o la innocència d'aquell que ha estat jutjat, amb una argumentació i motivació jurídica que fonamenta la decisió presa. Aquest constitueix també un altre dels elements que pot ser objecte de transgressió mitjançant, per exemple, la lectura interessada a través de la seua fragmentació, la descontextualització o el comentari i valoració del que s'expressa en ell.

La lectura de la sentència, tal com fan notar Calero i Ronda (2000: 50), suposa que «para leer con sentido crítico una sentencia, debe haberse asistido a la totalidad del juicio con atención y, a partir de la prueba allí realizada contrastar la valoración de la prueba realizada por el tribunal. El fundamento de la publicidad del juicio es precisamente que, asistiendo al mismo, se pueda contrastar la valoración de la prueba que más tarde se realizará en la sentencia».

Amb tot plegat, la concreció de l'objecte d'investigació d'aquesta tesi ha de relacionar-se amb l'exigència epistemològica de proposar i establir una determinada perspectiva en la selecció i tractament dels aspectes més pertinents del referent, en

aquest cas, l'estructura i dinàmica de la justícia. En efecte, la representació mediàtica d'aquesta s'entén com la selecció dels aspectes i elements constituents de l'estructura i dinàmica judicial i, per això, la investigació suposa bàsicament centrar l'atenció en aquesta realitat audiovisual des dels supòsits comunicatius i mediàtics als quals s'al·ludeix en la formulació de l'objecte.

El que s'ha dit anteriorment condueix, doncs, a la consideració de l'objecte d'investigació com un fenomen en el qual conflueixen dues realitats i, sobretot, dos àmbits d'aproximació investigadora, la realitat i camp científic de la comunicació i el de la justícia, definits i concretats en la conformació de discursos o textos televisius entorn de la realitat judicial.

De la mateixa manera, cal reiterar la idea que l'objecte d'estudi triat té una naturalesa complexa, bàsicament perquè exigeix la consideració dels múltiples elements o components que concorren en la delimitació de la comunicació audiovisual i de la justícia. Al seu torn, aquesta consideració condueix, d'una banda, a tindre en compte tant els trets que caracteritzen el sistema de la comunicació mediàtica com els de l'estructura i dinàmica judicial. A més, cal assumir com a indispensable la integració de la pluridisciplinarietat en la dinàmica metodològica i, sobretot, en la tècnica d'investigació amb la finalitat de contemplar adequadament i eficaçment la complexitat a la qual s'ha al·ludit anteriorment.

1.3. La hipòtesi de treball

La formulació de la hipòtesi ha d'entendre's com una exigència i, alhora, un instrument epistemològic pertinent per a delimitar adequadament l'objecte d'estudi d'aquesta tesi doctoral, alhora que per a establir i emmarcar el procés d'investigació pel que fa a les pautes d'anàlisi i interpretació dels textos televisius que conformen el corpus d'estudi. A sobre, constitueix el suport de la verificació de la hipòtesi formulada. Per tot això, encara que l'elecció i explicació del mètode hauria de precedir a la formulació de la hipòtesi, ací s'altera l'ordre i s'afronta abans la formulació, la qual cosa comporta implícitament que s'opta pel mètode hipotètic-deductiu, tal com s'exposarà en el seu moment.

La primera formulació de la hipòtesi, encara que al llarg del desenvolupament del treball podrà presentar altres derivacions i concrecions, incideix en què la justícia

constitueix una realitat amb dimensions plurals i que, en ser construïda de manera específica en els discursos mediàtics, adquireix les dimensions pròpies d'una realitat audiovisual conformada d'acord amb l'estructura i dinàmica del sistema de comunicació vigent en la societat espanyola actual.

Aquesta formulació suposa, aleshores, assumir primer que els mitjans construeixen la realitat d'acord amb les exigències que els seus amos es marquen en funció dels interessos propis de les empreses o indústries culturals i comunicatives. Aquestes exigències es traslladen, lògicament, al tractament del referent en els diversos formats o gèneres televisius.

El producte mediàtic que s'analitza i s'interpreta en aquest treball constitueix una construcció televisiva de la justícia que els responsables o agents de la producció, circulació i consum consideren adequada per a conformar una determinada manufactura rendible, a partir de les audiències que habitualment genera, i d'acord amb un model narratiu adequat que es creu el més eficaç per a transmetre la seua visió ideològica. Al mateix temps, per a intentar que els receptors, els consumidors, assumisquen i interioritzen aquesta mateixa visió del producte, discurs, que siga, alhora, la base per a presentar paràmetres d'interpretació d'una determinada realitat conformada des d'una ideologia concreta.

La hipòtesi formulada incideix, en resum, de manera especial en la necessitat d'analitzar i interpretar la construcció mediàtica-televisiva de la justícia com el resultat d'una lògica industrial eminentment econòmica o mercantil que normalment margina la lògica social-comunicativa que caldria que caracteritzara i definira la comunicació mediàtica siga com siga el contingut o el format que presente.

La formulació i el desenvolupament d'aquesta hipòtesi comporta un procés de treball que, com es constatarà, comença per fer explícites les característiques de la justícia com a referent, emmarcat tot, com és lògic, en l'estructura i dinàmica de la societat actual. És a dir, la comprensió i, sobretot, la verificació de la construcció mediàtica de la justícia exigeix la delimitació i interrelació dels factors i paràmetres que la caracteritzen com a fenomen social, polític, cultural, ideològic i, per descomptat, comunicatiu-mediàtic.

El nucli central del treball i la contrastació de la hipòtesi, per tant, ocupa l'estudi del corpus seleccionat, una documentació mediàtica-televisiva significativa i prou extensa, per a poder provar cadascun dels aspectes que es posen en relleu en la

formulació de la hipòtesi. És a dir, els que fan referència a la plasmació de la perspectiva mercantil o sociocomunicativa patent en els formats i continguts dels documents.

L'anàlisi i interpretació d'aquest corpus es durà a terme buscant aquesta finalitat i, per a això, s'empraran aquelles tècniques d'investigació adequades i eficaces per a verificar, bàsicament, que la construcció mediàtica de la justícia respon a determinacions socials i comunicatives prèvies, realitzades d'acord amb unes coordenades mediàtiques marcades per la naturalesa mercantil de les empreses, els mitjans i els productes comunicatius i no per la responsabilitat sociocomunicativa que hauria de regir tota la producció mediàtica (Bernardo, Pellisser, 2014).

El punt de partida per a plantejar la hipòtesi arranca del fet que la justícia ha de ser necessàriament pública i transparent, que aporte confiança als ciutadans (CAA, 2013). En aquest sentit, el Consell General del Poder Judicial destaca, conscient de la importància dels mitjans de comunicació en la percepció que sobre aquesta té la ciutadania, tal com explicita al seu protocol de comunicació, que «la gran mayoría de los ciudadanos no tienen a lo largo de su vida contacto con la Administración de Justicia, por lo que es a través de los medios de comunicación como se crean los estados de opinión que luego inciden de forma directa en la visión que la ciudadanía tiene de la Justicia» (Consejo del Poder Judicial, 2018: 6).

Atés açò, els mitjans de comunicació compleixen una funció de mediació informativa i, suposadament, han de jugar un paper important per tal de garantir que els processos judicials es desenvolupen amb les corresponents garanties. Per consegüent, cal esperar que la informació transmesa pels mitjans siga un reflex de la realitat judicial i permeta conèixer què es fa i com es fa a l'Administració de Justícia. És a dir, és fonamental que tota informació responga a la necessitat d'una responsabilitat comunicativa que es troba al si d'una sèrie de relacions complexes entre els distints poders i sistemes que conformen la societat.

És per açò que la hipòtesi plantejada va en la línia de considerar, i d'acord amb l'anàlisi de la mostra, que la informació de la realitat de la justícia i la representació que es fa d'aquesta als mitjans de comunicació audiovisuals ve determinada en gran part no per la necessària responsabilitat comunicativa, sinó, tal com es constatarà, d'una banda, per les conseqüències provinents de l'estructura pròpia del sistema de la

informació i de la comunicació perquè al si d'aquesta existeixen unes dinàmiques productives que responen als conflictes d'interessos existents en el si del món comunicatiu, del sistema econòmic i del poder polític i social.

Per un altre costat, conseqüència de l'anterior, l'ús i control dels discursos condicionaran tant la forma de produir la informació sobre la justícia com la manera de consumir-la, donant lloc, en una part molt important dels casos, a uns productes comunicatius dissenyats per aconseguir un determinat benefici mitjançant el consum ponderat en índex d'audiència.

Per acabar, les fronteres entre realitat i ficció poden veure's desdibuixades al llarg del procés de creació d'aquests discursos, podent no coincidir amb necessitats reals de la societat en relació a la publicitat, la transparència, el control i la confiança amb el referent comunicatiu que és el procés judicial o la justícia en un sentit més ample.

Tenint en compte tot el que s'ha dit, la hipòtesi plantejada suposa que les dinàmiques d'elaboració dels discursos audiovisual, al voltat de la comunicació de la justícia, no compleixen el que hauria de ser la seua funció fonamental al si d'un estat democràtic, conformant, de vegades, discursos tergiversats al servei d'altres interessos complexos (Bustamante, 2004) i deixen de banda la responsabilitat comunicativa que, tal com senyalen Bernardo, Pellisser, Vicent (2010), cal respectar en tot moment.

1.4. La metodologia i les tècniques d'investigació

La bibliografia especialitzada en filosofia de la ciència, epistemologia i, més concretament, en metodologia (Igartúa, 2006; Bernardo, 2006: 210-226, Bernardo, Pellisser, 2007), estableix la necessitat de diferenciar clarament entre la metodologia de la investigació i les anomenades tècniques d'investigació. La metodologia, segons els especialistes, té un caràcter eminentment teòric, mentre que les tècniques són fonamentalment pràctiques. Al mateix temps, la metodologia és l'encarregada de marcar les pautes del procés d'investigació, mentre que les tècniques són subsidiàries i actuen com a instruments de verificació de la hipòtesi.

L'explicat fins al moment ha posat en evidència que aquesta tesi ha optat pel mètode hipotètic-deductiu. És a dir, es pretén estudiar l'objecte d'estudi, el corpus i les fonts des de la perspectiva hipotètic-deductiva, o cosa que és el mateix, el tractament,

anàlisi i interpretació dels documents televisius, sobre els quals es dona suport a aquest treball, estan encaminats a provar i verificar la hipòtesi de partida.

La perspectiva hipotètica-deductiva marca, doncs, la dinàmica de la investigació i té dues exigències fonamentals. En primer lloc, aplicar els supòsits epistemològics que se'n deriven de la selecció d'un model o paradigma adequat i eficaç per a l'anàlisi i, sobretot, la interpretació. En segon lloc, realitzar l'estudi de les fonts de tal manera que aporten arguments vàlids per a demostrar la hipòtesi formulada prèviament.

Tenint en compte les reflexions incloses en les acotacions epistemològiques i metodològiques, poden fer-se explícites les grans línies d'aproximació als textos o productes audiovisuals d'acord amb a la proposta realitzada per Bernardo, Pellisser (2007: 73-83), que incideix en els aspectes més importants entorn dels supòsits que ha de seguir tota aproximació crítica als documents televisius seleccionats.

Segons els autors citats, la proposta d'anàlisi i interpretació dels textos ha de basar-se, d'una banda, en els supòsits que es dedueixen de la constitució complexa dels productes audiovisuals i, per una altra, han de trencar la dicotomia que sol establir-se entre els de caràcter externalistes i els específicament internalistes perquè, en realitat, tots dos conformen l'estudi del procés de producció, circulació i recepció o consum dels textos.

D'altra banda, també han de considerar-se com a rellevants aquells supòsits generals que provenen de la delimitació pròpia dels productes com a textos definits per les propietats que ha de tindre tot discurs, l'adequació, la coherència i la cohesió, propietats que, com és lògic, es plasmen d'acord amb les exigències dels llenguatges específics de cada modalitat discursiva, en aquest cas la televisiva.

La complexitat que caracteritza els textos audiovisuals i mediàtics condueix, a més, a allò que pot definir-se com a context de producció i de recepció, especialment pel que respecta a la societat actual i, més concretament, el que es refereix al component audiovisual televisiu i a la seua relació amb els interessos i funcions que els amos de la comunicació atribueixen, primer, als productes, després, a la naturalesa ideològica de la construcció de la realitat social i, finalment, al paper que juguen en la configuració de les maneres de pensar i actuar dels receptors/consumidors.

Per tant, a l'hora d'analitzar i d'interpretar els discursos audiovisuals cal

identificar primer en els textos aquells trets que normalment s'inclouen dins de l'adequació com la propietat textual que regeix la relació entre l'emissor i el receptor específics de les situacions comunicatives concretes en què té lloc la interacció comunicativa. És a dir, es relacionen amb la competència comunicativa emissora i receptora de tots dos agents; després, amb la localització a partir dels indicadors de les funcions sociocomunicatives que vehiculen els interessos dels amos de la comunicació. En darrer lloc, cal fixar-se en l'ús específic que es fa del llenguatge en funció de les determinacions mediàtiques que representen les graelles de programació, els programes i els diferents gèneres i formats textuais.

Més enllà de les particularitats a les quals s'ha fet referència, sembla obvi que cal assumir, com a supòsit ineludible a tota aproximació crítica als textos audiovisuals, que aquests són producte d'una determinada indústria cultural i comunicativa, produïts i consumits d'acord amb una lògica social, econòmica, ideològica, així com, per descomptat, comunicativa. O cosa que és el mateix, han de considerar-se elements o factors determinants per a la construcció d'una cultura que interactua amb la resta de subsistemes que es manifesten dins d'una societat definida prèviament per una estructura determinada.

Dit això, es fa necessari incidir, per a completar la plasmació de les propietats textuais dels textos en general als textos audiovisuals concrets, en la traducció que podrien tindre tant la coherència com la cohesió en l'àmbit de la producció audiovisual i que es refereix a la construcció del contingut, tema i missatge dels productes, segons les lògiques provinents de determinades tipologies textuais, d'una banda, i de la conformació dels llenguatges d'acord amb les normes i els recursos que dicta la retòrica genèrica per a la composició de qualsevol text i l'específica dels textos i discursos audiovisuals.

Una vegada realitzat el plantejament general, convé incidir en altres aspectes que es contemplen en una sèrie de treballs per a analitzar i interpretar els documents audiovisuals, entre altres, Abril, 2007; Aparici, García Matilla, 2008; Bernardo, Pellisser, 2007; Brisset, 2011; Carmona, 2005/1991; Casetti, 2000; Casetti, di Chio, 1999, 2007/2013; Marzal, Gómez Tarín, 2007; Zunzunegui, 2007/1989. De tots ells es poden extraure moltes coincidències i també algunes divergències o particularitats.

A manera de resum, la primera acotació que pot apuntar-se és la necessitat de considerar les propostes d'anàlisi com a derivacions, en primer lloc, de les teories

generals de la comunicació (Bernardo, 2006: 120-190) i, fonamentalment, tal com posen en relleu Casetti (2000) i Brisset (2011), de les teories de la cultura i de la comunicació audiovisual. En segon lloc, és fàcil descobrir coincidències específiques quant al procés de realització de l'anàlisi dels textos audiovisuals en general i dels televisius en particular.

Les divergències o particularitats de les propostes provenen, de manera genèrica, de la delimitació dels mètodes d'anàlisi concordes amb les tesis immanentistes, especialment les d'origen estructuralista, que centren l'atenció en el text audiovisual i prescindeixen d'alguns aspectes contextuais d'emissió i de recepció, o bé assumeixen plantejaments que es poden definir com a contextuais o contextualitzadors perquè consideren certes determinacions o influències de factors que incideixen en els processos de producció, en els productes i, per descomptat, en la recepció. Totes dues propostes, per tant, poden considerar-se complementàries.

A partir de les propostes més concretes de models d'anàlisi a les quals al·ludeixen Bernardo, Pellisser (2007), Ganga (2011), Cobo (2014) i Aguilar (2017), pot deduir-se que el procés d'estudi consta de tres fases fonamentals en les quals, al seu torn, s'inclouen una sèrie d'aspectes rellevants, la contextualització, l'anàlisi textual i la interpretació.

La contextualització, en primer lloc, incideix en el conjunt d'elements o factors que condicionen i, si escau, determinen el procés de producció i recepció dels textos, en aquest cas els televisius seleccionats. Aquesta contextualització té a veure amb el que pot denominar-se identificació d'elements com ara les empreses i canals televisius (públics o privats), el tipus de programa i les dades d'audiència. Tot això està encaminat a extraure informació entorn de l'orientació ideològica i als interessos que persegueixen els amos de les empreses i cadenes televisives a l'hora de realitzar la producció mediàtica televisiva.

El que s'ha dit anteriorment pot relacionar-se amb el que subratlla Abril (2007: 26-27), quan, des de la perspectiva de la semiòtica crítica, assenyala que «hay que tomar en consideración las condiciones histórico-culturales de producción, distribución y consumo-recepción de los textos visuales». Això suposa, per a aquest autor, tindre en compte els aspectes següents.

En primer lloc, llegir-los contextualment, és a dir, interpretar-los en el marc de

les institucions, pràctiques, models textuais i entorns tècnics en què són objectivats i intercanviats.

En segon lloc, interpretar-los reflexivament, és a dir, per referència als efectes que, com a pràctiques textuais, produeixen sobre el seu propi context i, encara més, tenint present que, siga com siga la nostra perspectiva, també ella tindrà un caràcter contextual i reflexiu i, per tant, històric i culturalment determinat.

En tercer lloc, interpretar el text discursivament, com a producte d'un subjecte (individual o col·lectiu, autoreferent o no, millor o pitjor identificat) que actua en ell i, alhora, es constitueix com a agència enunciativa en unes determinades coordenades espaciotemporals i en relació a agències enunciatàries reals o virtuals.

L'anàlisi exigeix, en segon lloc, centrar l'atenció en qüestions de caràcter semàntic, sintàctic i pragmàtic i enllacen, com s'ha dit anteriorment, amb les característiques que defineixen els textos, en concret els audiovisuals televisius, en relació a l'adequació, la coherència i la cohesió.

La primera es refereix a la relació de l'emissor i, per descomptat, dels professionals dels mitjans televisius amb els receptors a través d'un determinat llenguatge audiovisual.

La coherència, al seu torn, fa referència fonamentalment als aspectes que es poden definir, almenys de manera genèrica, com a semàntics i que, en aquest cas, es tradueixen principalment en la tematització. Això és, en la selecció dels temes que es consideren més rellevants per a al·ludir al referent en funció dels interessos dels propietaris i responsables del mitjà televisiu i, sobretot, en la construcció argumental dels temes seleccionats per a transmetre una determinada visió de la realitat, en aquest cas, de la justícia, com a objecte i objectiu del programa o text analitzat.

La cohesió, en fi, al·ludeix, sobretot, a la construcció formal del text audiovisual televisiu a través d'un llenguatge específic i dels elements i normes que es van especificar com a components de la sintaxi i gramàtica dels textos audiovisuals pertinents per a aconseguir la configuració argumentativa o narrativa que es considera més adequada per a conformar el tipus de text o format triat en cadascun dels documents del corpus.

El procés d'anàlisi inclou, finalment, una operació en la qual s'especifiquen i analitzen el que genèricament es poden considerar com a recursos retòrics o estilístics pertanyents als diferents nivells textuais, sintàctic, semàntic o pragmàtic.

A manera d'esquema, Bernardo, Pellisser (2007) han elaborat el següent quadre referit a la sintaxi i gramàtica audiovisuals.

La sintaxi audiovisual
<u>Tipus de plans</u> : des del Gran Pla General (GPG) al Pla Detall (PD). A més de les diverses posicions de la càmera, com el pla picat, contrapicat, zenital, nadir, a més del zoom <i>in/out</i> .
<u>Els moviments de càmera</u> : panoràmica (horitzontal i vertical), travelling, steadycam, grua o dolly
<u>La composició</u> : enquadrament, aire, marc, fora de camp. <u>Regles de composició</u> : la regla dels tres terços.
<u>La continuïtat audiovisual</u> : els conceptes de ràcord, l'eix d'acció, la ficció audiovisual.
La gramàtica audiovisual
<u>L'edició</u> : L'edició per tall, la fossa, l'encadenat, cortinetes i efectes de postproducció.
<u>Recursos mecànics</u> : L'acceleració, l'alentiment, el congelat, la inversió de l'acció/del pla.

La interpretació, en tercer lloc, és probablement l'element més complex del procés d'anàlisi i es conforma en funció dels arguments que aporta el mateix procés que ha de contemplar en tot el seu conjunt la perspectiva de la competència crítica que ha de prevaldre en el marc de l'anàlisi del discurs audiovisual.

Aquesta operació, que la semiòtica denomina producció de sentit, representa bàsicament l'establiment de les relacions pertinents entre els diferents elements seleccionats com a rellevants per a l'anàlisi amb l'objectiu de verificar la hipòtesi de lectura que cal que connecte amb les conclusions parcials sobre cadascun dels nivells analitzats i assumint els supòsits que s'especifiquen a continuació.

D'una banda, el text sorgeix en un context que, d'alguna manera, defineix el procés de producció, ja que en ell es localitza l'emissor, les circumstàncies de la situació comunicativa i, per tant, l'espai comunicatiu en el qual s'inicia la relació entre

l'emissor i el receptor, que està marcat per diverses condicions socials, culturals i comunicatives. Per una altra, la interpretació crítica del text audiovisual ha de fer-se recorrent a les interrelacions existents entre les propietats del text que estan recollides en les peculiaritats del llenguatge audiovisual.

En conclusió, la interpretació és l'operació en la qual el receptor crític i especialista reconstrueix les particularitats del text. D'acord amb aquesta lògica, el text, el producte, és una construcció realitzada per un productor, d'acord amb una retòrica o gramàtica audiovisual, que elabora una conformació dels formats i continguts que es presenten adequadament davant un receptor amb la finalitat d'oferir-li una determinada construcció de la realitat, en aquest cas, la justícia.

Després de l'explicat sobre les tècniques d'investigació que s'extrauen a partir de les teories i models d'anàlisi textuals, a continuació s'estableixen les claus amb les quals es pretén fer una proposta adequada i eficaç per a dur a terme l'aproximació als textos seleccionats en el corpus sobre els quals es construeix la verificació de la hipòtesi. Dita proposta inclou, com s'ha dit, tres operacions fonamentals, la contextualització, l'anàlisi i la interpretació.

La contextualització inclou el títol del programa, la cadena, l'horari, la data d'emissió i el gènere, així com una introducció sobre els antecedents del programa.

L'anàlisi, per la seua part, fa referència al tractament narratiu; l'estructura narrativa, la tematització; la selecció de les veus; la posada en escena i el tractament audiovisual, és a dir, els recursos audiovisuals (tipologia de plans, moviments de càmera, il·luminació, etc.), el so i la música, la retòrica audiovisual (metàfores visuals, al·lusions, color, *b/n*, etc.).

La interpretació suposa establir les relacions provinents de les operacions anteriors amb les exigències de la verificació de la hipòtesi amb la finalitat de portar a terme la plasmació de la perspectiva crítica d'estudi que es deriva del plantejament i desenvolupament de l'argumentació posada en relleu al llarg del desenvolupament de la tesi.

Les conclusions, en darrer lloc, són una derivació de les operacions exposades anteriorment amb la finalitat d'establir els aspectes més rellevants de l'estudi de cadascun dels textos des d'un punt de vista individual o en el seu conjunt.

1.5. Fonts i descripció del corpus

Les fonts de les quals s'ha nodrit aquest treball són principalment de dos tipus. Aquelles de caràcter teòric, que inclouen totes les fonts bibliogràfiques que han estat la base per a donar consistència formal i desenvolupar el contingut d'aquesta tesi doctoral i les que fan referència estrictament al corpus utilitzat per a la investigació.

Les fonts teòriques inclouen, en primer lloc, les que serveixen per a fonamentar i fer explícit el paradigma, la metodologia i les tècniques d'investigació en els termes que s'ha dut a terme en algun dels epígrafs d'aquest apartat.

En segon lloc, les que estan encaminades a plasmar els aspectes més rellevants de la contextualització de tot el procés d'investigació que es planteja en aquesta tesi i que es realitza en l'apartat o capítol dedicat a establir els trets i les interrelacions pertinents entre la societat com a marc global, el sistema i l'estructura de la comunicació global i l'específicament espanyola que, al seu torn, determina la producció i recepció dels textos televisius que conformen el corpus.

En tercer lloc, les consideracions específiques entorn de les qüestions rellevants que defineixen la relació entre la societat, la comunicació televisiva i la justícia com a eixos conductors de l'estudi de l'objecte d'investigació. Això és, la representació mediàtica, televisiva, de la justícia, suport i supòsit ineludible per a la formulació i verificació de la hipòtesi d'aquesta tesi doctoral.

En últim lloc, cal fer al·lusió a les fonts sobre les quals es construeix l'apartat dedicat a l'estudi de l'estructura i dinàmica de la justícia com a referent sobre el qual es conforma el tractament mediàtic d'aquesta. Especialment en allò que fa referència als documents legals respecte als òrgans judicials i, sobretot, a les fases i accions del procés penal, que, com s'ha dit, és el que acapara major atenció mediàtica.

Les fonts específiques que s'han emprat per a l'elaboració d'aquesta tesi i, sobretot, per a establir el corpus de textos televisius han de ser considerades des d'una doble perspectiva. Aquelles que serveixen per a fer consideracions genèriques, però necessàries, per a desenvolupar i afrontar temes com els judicis paral·lels i que no formen part del corpus ni reben un tractament específic en l'anàlisi i interpretació.

En segon lloc, aquelles que constitueixen pròpiament els textos televisius objecte de l'apartat final titulat «anàlisi del corpus». A aquestes últimes es fa referència a continuació i s'han seleccionat tenint en compte aspectes com ara la pluralitat de

gèneres i formats, la varietat de cadenes de producció o les particularitats del tractament dels temes jurídics. A manera de presentació, es realitza una breu enumeració d'aquests textos incidint en els aspectes que els identifiquen.

El corpus d'anàlisi està format per una gamma de discursos televisius composta de deu exemples en els quals apareix construïda des de diferents perspectives (formats, continguts, programes i programacions) la justícia. Ací es presenten per ordre cronològic, de més antic a més actual, d'acord amb el seu moment de producció i emissió.

D'aquesta manera, amb el criteri temporal exposat, el primer dels textos que conformen el corpus és el programa *Jutjats*. El capítol analitzat, el primer de la sèrie, es va emetre el 6 d'octubre del 2000, al *prime time* del divendres a les 21 hores a la cadena de la televisió pública catalana TV3. Amb una periodicitat setmanal i una durada d'aproximadament 30 minuts. Es tracta d'un format enregistrat. Una sèrie en la qual es barregen el gènere documental i el drama. Parteix de l'enregistrament d'una gran quantitat d'hores de la realitat per construir el seu discurs sobre la justícia i com la societat es relaciona amb ella. Al document es realitza el seguiment de diversos temes judicial en moments concrets del seu procés i des de distintes perspectives.

El segon dels programes integrant del corpus és «El caso Metrópolis», primer capítol de la sèrie *Acusados*. Difós per la cadena privada TeleCinco el dimecres 28 de gener de 2009, en l'horari de nit i una durada aproximada de 85 minuts. És un producte de ficció enregistrat de periodicitat setmanal que s'inscriuria en els gèneres de suspens, crim i drama. La sinopsi de la trama del capítol analitzat consisteix en que un secretari judicial és fitxat per una jutgessa per destapar totes les implicacions d'un cas en la seua fase d'investigació.

El reportatge «¿Quién mató al alcalde?» és el tercer dels components de la mostra. Formava part de l'emissió del programa *Informe Semanal* de la cadena pública TVE1 del dissabte 21 de novembre de 2009. Emés en horari de *prime time*, immediatament després de *Telediario*, és un espai enregistrat de gènere informatiu de periodicitat setmanal. S'aborden en ells temes d'actualitat introduïts per un presentador. El reportatge triat per a la mostra és el segon dels que constituïen el conjunt del programa i se centrava a contextualitzar els antecedents de la vista oral sobre l'homicidi de l'alcalde de la localitat de Fago que se celebrava a l'Audiència Provincial d'Osca.

El segueix en quart lloc «Fallo en el sistema: caso Mari Luz», títol de l'episodi d' *Equipo de Investigación*, emés per *Antena 3* el dilluns 28 de febrer de 2011 en horari de *late night* i amb una durada de 60 minuts. *Equipo de investigación* és un programa enregistrat en què s'aborda cada setmana un tema d'actualitat des del periodisme d'investigació. Al contingut de «Fallo en el sistema: caso Mari Luz» s'examinen els fets que van portar a la mort d'una xiqueta des de la perspectiva d'una errada en el sistema judicial.

De buena ley, en la seua emissió del dijous 22 de setembre de 2011, és el cinqué dels programes analitzats. S'ubicava, en la graella de programació de la cadena privada TeleCinco, en horari de migdia, abans de l'informatiu, era un programa d'emissió diària, de dilluns a divendres amb una durada de poc més de 30 minuts. Programa enregistrat, del gènere anomenat com a *Court Show* en què es recrea mitjançant la dramatització teatral un cas judicial real. En particular, al programa integrant de la mostra, s'aborda el cas de la discussió d'una herència des de la jurisdicció civil.

El sisé document correspon a l'emissió de la Gala 11 de *Gran Hermano VIP 2015* del 19 de març de 2015. El programa, realitzat en directe i amb una durada de poc més de tres hores, es va perllongar des del *prime time* fins al *late night*. *Gran Hermano*, pertanyent al gènere *reality show*, és un programa d'entreteniment amb continguts reals. En particular, del conjunt del text triat, és interessant per a la mostra l'apartat dedicat a la realització d'un simulacre d'un judici.

L'emissió de *La mañana* de TVE 1 del dimarts 23 de gener de 2018 és el seté dels integrants de la mostra. Un magazín difós en horari matinal que comença cap a les 10 del matí, que té la característica de la seua llarga durada, més de 3 hores, i on destaca el protagonisme del presentador conductor. És un programa diari, de dilluns a divendres, realitzat en directe, en el qual es presenten una varietat de continguts on predominen els successos i l'actualitat.

El huité integrant de la mostra és l'emissió del *Telediario noche* de TVE 1 del divendres 21 de juny de 2019. Noticiari emés en *prime time* que comença la seua emissió a les 21 hores en directe. D'emissió diària, amb una durada d'aproximadament una hora, està compost per diferents peces informatives al voltant de l'actualitat diària als àmbits nacional, internacional, social, esportiu i meteorològic. L'emissió triada destaca pel tractament informatiu dedicat al cas anomenat com «La manada», junt amb

altres temes judicials que apareixen en diferents moments del discurs informatiu.

El nové està dedicat a *El Objetivo*, difós per la cadena privada La Sexta. Correspon a l'emissió «Ni una menos» del diumenge 23 de juny del 2019. *El Objetivo* és un programa d'emissió setmanal, en horari de prime time, que té una durada d'una hora. Realitzat en directe, pertany al gènere periodístic de verificació de fets. «Ni una menos» té com a eix central l'anàlisi de la sentència del cas judicial conegut com «La manada».

El corpus es tanca amb el text més recent, corresponent a la minisèrie documental *Nevenka* que va ser estrenada el 5 de març de 2021 en la plataforma d'entreteniment en *streaming NETFLIX*. Al llarg dels tres episodis de què es compon la docusèrie es fa una revisió, 20 anys després dels fets, de les circumstàncies personals i socials del primer judici per assetjament sexual a un polític espanyol.

CAPÍTOL 2. SOCIETAT I COMUNICACIÓ

CAPÍTOL 2. SOCIETAT I COMUNICACIÓ

La raó de ser d'aquest capítol, dedicat a l'estudi de les delimitacions i interrelacions entre la societat i la comunicació global i espanyola, s'emmarca dins de les exigències que comporta l'elecció del paradigma comunicatiu complex i eclèctic per al desenvolupament d'aquesta tesi doctoral. L'exposat a continuació, per tant, pot entendre's com el marc i context en el qual s'inclou tot el referent a la representació mediàtica de la justícia.

La fonamentació teòrica té com a supòsit bàsic la consideració de la societat com un sistema que inclou diversos subsistemes, entre ells, el comunicatiu. Per això mateix, és ineludible establir, d'una banda, l'enumeració i delimitació d'alguns trets de la societat actual; per una altra, cal incidir en els aspectes rellevants del sistema de la comunicació, sobretot amb referència a la televisió, atés que aquesta investigació afronta específicament la representació mediàtica i televisiva de la justícia.

La perspectiva que es pretén ressaltar no és tant l'estudi de la societat i de la comunicació de forma autònoma i individual com la interrelació de tots dos àmbits teòrics i pràctics, ja que ni la societat actual ni la comunicació poden comprendre's adequadament sense connectar els factors i elements que intervenen en l'estructura i dinàmica d'aquestes.

El contingut d'aquest capítol selecciona com aspectes i epígrafs fonamentals la delimitació de la societat actual en les seues diferents dimensions; l'explicació d'allò més rellevant del sistema de la comunicació global i espanyol; l'aproximació a algunes qüestions que defineixen la televisió i els processos de producció i recepció; finalment, es proposa, com a alternativa i exigència, el que alguns autors han denominat responsabilitat comunicativa que estableix, enfront de la lògica social, econòmica i comunicativa dominant, la necessitat de reivindicar com a prioritat ineludible la dimensió sociocomunicativa de l'acció del conjunt dels mitjans de comunicació.

2.1. La societat actual. Diagnòstics i interpretacions

A manera d'acotació prèvia i interessant, que posa en relleu la interrelació entre societat i comunicació, convé constatar precisament el predomini que adquireix en les formes o expressions amb les quals es nomena la societat actual, entre altres, *societat de la informació*, *societat informacional*, *societat informatitzada*, *societat automatitzada*, *societat xarxa*, *societat de l'espectacle* o *societat del simulacre*.

Feta aquesta acotació prèvia, ha d'afrontar-se a continuació un dels problemes ineludibles a l'hora d'estudiar les interpretacions de la societat actual, com apunten, entre altres, Bernardo (2006), Cobo (2014), Ganga (2011) Aguilar, (2017) Mattelart (1998, 2000, 2002), Chosmky, Ramonet (1995), Imbert (2010), Castells (1997-1998, 2006, 2009), Fontana (2013), que són, sens dubte, la plasmació, a manera de diagnòstic, d'aquells trets que la societat actual presenta i, a partir dels quals, es realitzen les interpretacions. A manera de resum previ, poden tindre's en compte dos exemples d'aquest diagnòstic.

En primer lloc, Bernardo (2006: 257-260) afirma que «sin afán ninguno de exhaustividad, antes bien con la única pretensión de marcar algunas pautas básicas, se puede hacer alusión, a la hora de caracterizar la sociedad contemporánea, a rasgos o fenómenos como la globalización y transnacionalización; la desregulación y ruptura de las fronteras geopolíticas y jurídicas como correlato indispensable de la propia globalización; la trascendencia de la revolución tecnológica y, de forma especial, de la revolución que conllevan las nuevas tecnologías de la información para comprender el cambio económico que se manifiesta más que en la novedad de los productos en los procesos de producción; la configuración de la sociedad, es decir, la delimitación de los grupos y clases sociales, la definición de los nuevos modos y métodos (especialidades) de trabajo y, como problema urgente, la definición y el comportamiento de los nuevos excluidos o marginados de la sociedad como efecto del actual desarrollo de la lógica socioeconómica del capitalismo; la homogeneización social, cultural e ideológica como principal efecto buscado por los dueños de la economía y los dueños de la comunicación a través de los productos y mensajes informativos y publicitarios que se encaminan a la construcción de una compleja matriz ideológica definida actualmente por algunos autores con el término y concepto de pensamiento único, reflejo evidente de la ideología neoliberal imperante;

finalmente, y como respuesta a esa ideología neoliberal y al intento de imposición a través del pensamiento único, el análisis de los modelos y métodos de actuación encaminados a reivindicar las identidades sociales, culturales e ideológicas de carácter individual, local, nacional y transnacional».

Com a mostres significatives de les interpretacions de la societat actual se citen a continuació tres de les més rellevants, la historiogràfica de Fontana (2013), la sociotecnològica de Castells (2006), la politicoeconòmica dels qui assumeixen, critiquen o rebutgen la globalització que, per a alguns, els neoliberals, és una realitat contrastable i empírica i, per a uns altres (Mattelart, 1998), una mera construcció ideològica. Finalment, s'exposarà amb major extensió la tesi d'Imbert (2010) en els seus estudis sobre *Sociedad informe*, que constitueix una perspectiva específicament comunicativa i centrada especialment en la comunicació televisiva.

Una interpretació historiogràfica rellevant és, sens dubte, la que realitza Fontana (2013: 18-20), qui estudia la crisi social d'inicis del segle XXI des de la perspectiva d'un historiador crític i proposa «revisar nuestra visión de la historia como un relato de progreso continuado para percatarnos de que estamos en un período de regresión» en el qual «las conquistas sociales que se obtuvieron en dos siglos de luchas colectivas no estaban aseguradas» i, per tant, per a «recomenzar una nueva etapa de progreso habrá que volver a ganarlas con métodos nuevos, porque las clases dominantes han aprendido a neutralizar los que usábamos hasta hoy».

El mateix Fontana incideix especialment en el paper determinant que juguen els mitjans de comunicació, perquè «la formación de la conciencia de los seres humanos depende, en gran medida, de la capacidad de comprensión de la realidad social en que viven, y esta se encuentra hoy estrechamente condicionada por una información que se recibe esencialmente a través de los medios de comunicación de masas, que se dedican a difundir una visión conformista, tal como conviene a los intereses de sus propietarios» que empren aquests mitjans «para repetir incansablemente tópicos simplistas y metáforas engañosas que se inculcan como verdades de sentido común».

La interpretació sociotecnològica es realitza assumint les tesis de Castells, expressades en diverses obres, que proposa (2006: 20-73) l'expressió societat xarxa

com la denominació més adequada per a referir-se a la societat actual perquè fa referència a l'estructura social resultant de la interacció entre organització social, canvi social i el paradigma tecnològic constituït entorn de la xarxa, és a dir, les tecnologies digitals de la informació i la comunicació.

L'aportació teòrica més rellevant de Castells es plasma principalment en la seua proposta de l'*informacionalisme* com a paradigma interpretatiu d'aquesta societat xarxa. Al seu entendre, «un paradigma tecnològic que constituye la base material de las sociedades de comienzos del siglo XXI y que durante el último cuarto del siglo XX de nuestra era, fue reemplazando y subsumiendo al industrialismo como paradigma tecnológico dominante». Aquest paradigma està basat en l'augment de la capacitat de processament de la informació i la comunicació humanes, aconseguit per la revolució de la microelectrònica, el programari i l'enginyeria genètica. Les expressions més directes d'aquesta revolució són els ordinadors i la comunicació digital. En realitat, la microelectrònica, el programari, la informàtica, les telecomunicacions i la comunicació digital en el seu conjunt són components del mateix «sistema integrat».

Castells (1997-1998, 2006, 2009) afirma que «la información y el conocimiento son realmente esenciales en la economía y en la sociedad en general. Pero no son los componentes dominantes específicos de nuestra clase de sociedad. Lo específico es que, sobre la base de un nuevo paradigma tecnológico (el informacionalismo) ha surgido una nueva estructura social, una estructura constituida a partir de tecnologías electrónicas de la comunicación: redes sociales de poder. Entonces ¿dónde está la diferencia? En la tecnología, por supuesto, pero también en la estructura social en red, y en el conjunto específico de relaciones implicadas en la lógica en red».

Una tercera interpretació que convé tindre en compte és la que s'enquadra dins del terme i concepte de globalització. En efecte, globalització és un terme acceptat normalment per a nomenar la societat actual que, per a alguns, és considerat com un concepte objectiu, si bé, en realitat, tal com explica Bernardo (2006: 262-279) és una interpretació sorgida en el context ideològic neoliberal. Per aquesta mateixa raó, l'autor citat considera imprescindible realitzar una revisió terminològica i conceptual en la direcció que proposa Estefanía (2002: 26-27) quan indica que «hablar de globalización implica aceptar desde el principio que es un concepto y una práctica hegemonizada

por una parte del planeta: los Estados Unidos».

Segons Estefanía (1997: 13-15), «en esencia, la globalización económica es aquel proceso por el cual las economías nacionales se integran progresivamente en el marco de la economía internacional, de modo que su evolución dependerá cada vez más de los mercados internacionales y menos de las políticas económicas gubernamentales». A més, considera que la base tecnològica, les tecnologies de la informació i la comunicació, han permès que una massa creixent de capitals que naveguen pel ciberespai sembla donar rendiments sense necessitat de la intervenció d'altres factors de producció (treball i terra); és a dir, existeix una forma de capital financer que proporciona rendes considerables enfront de l'activitat productiva clàssica. En resum, «la globalización ha aprovechado el desarrollo explosivo de dos sectores, considerados las columnas vertebrales de la sociedad moderna: los mercados financieros y los medios de comunicación».

Al seu torn, la perspectiva crítica adoptada per Mattelart (1998: 99) el condueix a pensar que «la globalización es una de esas palabras engañosas que forma parte de las nociones instrumentales que, bajo el efecto de las lógicas mercantiles y a espaldas de los ciudadanos, se han adaptado hasta el punto de hacerse indispensables para establecer la comunicación entre ciudadanos de culturas muy diferentes. Este lenguaje funcional refleja un “pensamiento único” y constituye un verdadero *prêt à porter* ideológico que disimula los desórdenes del nuevo orden mundial».

Estefanía (2002: 19) considera la globalització com «un asunto “meramente económico” y constituye una visión reduccionista y mutilada de la sociedad actual ya que, por una parte, e independientemente de los beneficios a que dé lugar, hay un alejamiento de los ciudadanos de las principales decisiones que se toman en su nombre, lo que implica debilidad de la democracia, falta de calidad de la misma».

En últim lloc, les tesis que explica i defensa Imbert (2010) amb la denominació de *sociedad informe* té la seua raó de ser en la rellevància que suposa establir una relació molt pertinent entre els diferents trets que defineixen la societat actual i la realitat comunicativa, especialment la que incideix en la producció (formats i continguts) televisiva definida pel que ell denomina (Imbert, 2008) *transformismo televisivo*, un aspecte fonamental de l'anomenada postelevisió.

Per a Imbert (2010: 11) l'estudi de la societat anomenada informe ha d'entendre's com una reflexió sobre les formes del discurs, les formes socials, les formes comunicatives, les formes sensibles i constitueix «un ensayo, es decir una lectura de fenómenos dispersos, analizados de acuerdo con una serie de categorías vertebradoras, de corte semio-simbólico, algunas de procedencia socio-antropológica, comunicativa, otras forjadas de acuerdo con la especificidad de los fenómenos tratados aquí».

La delimitació de l'expressió *sociedad informe* implica, en primer lloc, al·ludir al context en el qual sorgeix i es desenrotlla i posa l'accent (Imbert 2010: 12) en què «vivimos en una época de crisis de los grandes discursos y relatos, de cuestionamiento de las representaciones de la realidad y de duda identitaria».

La sociedad informe constitueix una alternativa a la modernitat, ja que, segons l'autor (2010: 13-14), la modernitat «se ha caracterizado por su afán de nominalización, clasificación y jerarquización», mentre que l'època actual proposa una «representación del mundo mucho más borrosa, inestable y reversible. La reactualización constante del conocimiento a través del saber-red, la constitución de internet, a través de Google, como macro-enciclopedia, y su versatilidad, al permitir pasar de un saber a otro, la primacía de la actualidad en el discurso informativo (el imperialismo del presente), generan dispersión y porosidad en nuestra representación del mundo, al amparo de una falsa transparencia».

En definitiva, la societat informe és una societat regida (Imbert, 2010: 25-26) per «la multiplicación de imágenes de todo –hasta de lo irrepresentable» que «no sólo fomenta una curiosidad morbosa, sino que alimenta la pulsión escópica, la tendencia a querer ir a ver más allá de los límites –los impuestos por la sociedad, la moral o el buen gusto–, a no satisfacerse con lo que ya se ha visto, a perderse en un *potlach* permanente, en una cultura del exceso hasta en su régimen de visibilidad, una sociedad ilimitada, que no pone límites a sus representaciones».

2.2. El Sistema de la Comunicació Mediàtica

2.2.1. La globalització comunicativa

Tot el que es diu a continuació ha d'entendre's com un resum de les qüestions més importants que suposa el tractament de l'estructura mundial del sistema de la comunicació des de la perspectiva de la globalització comunicativa, marc teòric-pràctic que emmarca en l'actualitat tot el conjunt de fenòmens comunicatius, globals, regionals-nacionals i locals. La raó d'aquest resum, en segon lloc, és ressaltar la interrelació existent entre la globalització, fonamentalment l'econòmica, que caracteritza la societat contemporània i l'estructura i dinàmica de la informació-comunicació mediàtica com a factor o subsistema determinant en la configuració i funcionament de la societat actual.

Per aquesta raó, encara que no es puga limitar l'estudi de l'estructura de la comunicació a aquests aspectes, s'ha optat per establir un paral·lelisme entre l'estudi/enfocament de la globalització econòmica i la comunicativa. Al cap i a la fi, els productes i infraestructures de la comunicació i de la informació solen comprendre's actualment com a fenòmens pertanyents a l'àmbit més ampli de les indústries culturals. És a dir, els productes comunicatius tenen una dimensió clarament econòmica al costat de l'específicament comunicativa i ideològica. En altres paraules, els processos de producció, de circulació i de consum segueixen les mateixes pautes que les de qualsevol altra indústria.

Resumint la tesi de Bernardo (2006: 284 ss.), els processos de producció dels productes comunicatius i les exigències d'inversió de capital, d'infraestructures per a la producció, dels tipus de productes, de la circulació i del consum dels mateixos segueixen la lògica del sistema capitalista global, neoliberal i financer en el qual s'inscriuen. Al mateix temps, els continguts dels discursos, la seua selecció, format i programació, se supediten als interessos dels qui dirigeixen i controlen els processos de producció.

D'altra banda, fan dependre el seu valor informatiu i comunicatiu de la transcendència econòmica que atribueixen a qualsevol mercaderia en la lògica econòmica del sistema i, subsidiàriament, a la funció ideològica i cultural que fan possible conformar el pensament i l'acció dels receptors, consumidors de manera

eficaç, perquè el sistema socioeconòmic dominant no córrega cap perill.

El punt de partida per a afrontar la globalització comunicativa i mediàtica ja citada té una doble dimensió. La més genèrica, que prové de la consideració del sistema de la comunicació i de la cultura com a subsistema de la societat en el seu conjunt i que, per tant, participa i juga un paper determinant en la seua dinàmica. La segona està connectada amb l'anterior i fa referència a la naturalesa i consideració dels processos de producció comunicatius com a indústries comunicatives i culturals.

La primera dimensió té un valor determinant i, fins i tot, fonamenta les consideracions entorn de la segona, ja que, com afirma McChesney (2005: 172), «según el lenguaje convencional, el momento actual de la historia por lo general se caracteriza como una era de globalización, revolución tecnológica y democratización. En esas tres áreas, los media y las comunicaciones tienen un papel central tal vez incluso definitorio. La globalización económica y cultural sería evidentemente imposible sin un sistema de medios comerciales globales para promover los mercados globales y estimular los valores de consumo. La propia esencia de la revolución tecnológica es el desarrollo radical de la comunicación digital y de la informática».

La segona enllaça amb l'afirmació de Bustamante (2004: 26-27) quan subratlla que «el acento que hemos puesto en la industrialización de la cultura como proceso prolongado en el tiempo, no puede dejar de tener consecuencias de todo orden. En primer lugar, sobre su importancia económica, ya que, las industrias culturales han ido adquiriendo lentamente un papel económico muy diferente, desde los mercados pioneros de comienzos del siglo, hasta el despegue económico de los años 70. Todavía entonces podía, sin embargo, escucharse a economistas que aseguraban que el audiovisual o la cultura industrializada en general constituían un “gigante social” por su influencia social, pero un “enano económico” por su peso en la actividad y la riqueza de los principales países desarrollados. Los años 80, con el crecimiento de los mercados culturales en consonancia con el del consumo general, y mediando los procesos de desregulación que abrirán nuevos sectores a la iniciativa empresarial privada (la radio-televisión especialmente) van a comenzar a dar un vuelco espectacular a este diagnostico».

En paral·lel amb aquest esdevindre mercantil general, subratlla aquest autor,

les últimes dècades han portat amb elles transformacions majors en les indústries culturals en diversos plans fonamentals estretament interrelacionats. D'un costat, el grau de concentració dels agents nacionals i la seua articulació internacional, d'altra banda, la lògica d'integració que, sense confondre els diferents models i sectors, ha imbricat creixentment als productes i els sectors de les indústries culturals. Finalment, però no en últim lloc, i com a conseqüència directa de tots dos fenòmens anteriors, està la dinàmica mateixa dels productes i serveis culturals i el seu grau d'adaptació a la tònica general dels restants mercats, amb aplicació intensiva de les tècniques del màrqueting.

Els trets que, segons Bustamante (2004: 23-24), serveixen per a caracteritzar aquestes indústries són, en primer lloc, «su reproductibilidad», que suposa la inserció d'un treball simbòlic en un procés mecanitzat que permet la seua conversió en mercaderia. En segon lloc, una significativa inversió de capitals i la divisió del treball consegüent a tota industrialització. En tercer lloc, «las creaciones culturales pueden difundirse así, por vez primera, [...] de forma múltiple, virtual, emancipándose de su fijación al tiempo y el lugar que les dio origen y haciendo posible una 'cultura de masas'». Però, al mateix temps, «la integración capitalista de las producciones culturales no deja de modelar a la vez las condiciones del trabajo artístico, los contenidos ideológicos de las obras, las condiciones de uso de los productos».

Les tendències que defineixen actualment la dinàmica de les indústries culturals com a resultat de la connexió amb l'estructura i dinàmica de l'economia global, de la qual constitueixen un factor determinant, han sigut formulades per Bustamante (2004: 27-30) en els termes que es posa de manifest a continuació.

La *desregulació*, que, en termes generals, significa la retirada gradual de l'Estat i l'expansió d'una dinàmica econòmica i de mercat, però també implica l'afebliment de les fronteres quasi autàrquiques que van definir en una època a les televisions i els seus sistemes nacionals, per a augmentar les seues vinculacions amb el mercat mundial.

La *globalització*, ja que la desregulació, en la mesura en què implica sempre una menor sobirania dels estats sobre el conjunt de la televisió i de l'audiovisual i un notable impuls a la seua lògica de mercat, significa progressius avanços cap a la globalització de l'audiovisual i de la cultura, entesa com a «estrategia mundial volcada

hacia un mercado mundial». No obstant això, la globalització no sempre suposa l'homogeneïtzació i estandardització de l'oferta i del consum. De fet, la tendència al «localisme» o reivindicació de proximitat manté relacions complexes i, a vegades, contradictòries, amb aquesta tendència indubtable cap a la mundialització de la televisió.

La *integració*, ja que, com a efecte de la desregulació, de la mercantilització general i de la innovació tecnològica, s'ha imposat un accelerat procés d'integració entre totes les seues generacions, de tal manera que els sectors clàssics de l'audiovisual (cinema, televisió generalista) deixen de ser departaments estancs, creativament i econòmicament, i incrementen les interrelacions entre si i amb els nous suports i mercats (vídeo, televisió per satèl·lit i per cable...). És a dir, «puede constatarse cómo sin que se borren enteramente las fronteras y las diferencias entre los sectores, puede hablarse así de una “hilera” audiovisual: actividades diversas con nexos productivos y económicos estrechos, que comparten muchos productos —el film, la ficción especialmente y que contribuyen en cadena a su amortización como mercados interconectados».

La *convergència* que, en paraules del mateix Bustamante (2004: 29), s'ha «convertido hoy en metáfora de multimedia y hermanada con las autopistas de la información, encierra además significados y fenómenos muy diferentes entre sí que evolucionan a ritmos diversos y que encuentran resistencias notables tanto en las regulaciones nacionales y las culturas de cada sector y cada país, como en cuanto a los hábitos y demanda de los consumidores».

Sembla molt pertinent afegir a les tendències enumerades anteriorment la que Almirón (2006, 2007, 2008, 2008a, 2008b) denomina *financiarització* i la considera una de les característiques bàsiques del capitalisme contemporani, precisament denominat capitalisme financer, en el conjunt de l'economia i, de forma molt especial, en l'àmbit de l'estructura i dinàmica de les indústries i empreses de la comunicació.

Aquest fenomen significa, en una aproximació genèrica, posar en relleu la relació estreta entre la banca i la indústria, ja que, segons Almirón (2008: 1), «por un lado, incrementa la importancia en el sistema capitalista de los bancos como promotores de dichas sociedades a través del mercado de valores y, por otro, separa el

capital industrial del financiero permitiendo que sea este último el que ejerza el papel fundamental».

Però també té conseqüències i implicacions econòmiques, polític-jurídiques, desregulació i, en aquest cas, comunicatives, que es tradueixen, per a Almirón (2008a), en «l'allunyament de les funcions de responsabilitat social de l'empresa periodística», que, al seu torn, comporta una contradicció clara «en la mesura que augmenten les sinergies d'interessos de l'empresa de comunicació amb actors de la financiarització global, com la banca».

L'autora citada (Almirón, 2008a) realitza una crítica radical del fenomen de la financiarització quan afirma que «atés que el mercat ha fet palesa la seva incapacitat per superar la desigualtat i el conflicte instal·lats a la societat i de proveir a aquesta de mitjans de comunicació autònoms o subjectes a la voluntat d'uns consumidors sobirans, si es desitja donar alguna opció real a les funcions democràtiques dels mitjans de comunicació, caldrà protegir-los de la seva pròpia financiarització. I això, per tal de dotar-los de la independència que els atorgui la necessària legitimitat i per a reduir la inestabilitat en la qual els ha situat el capitalisme financer.

Perquè la *financiarització* no disgrega el poder en els grups de comunicació sinó que manté nuclis durs de propietat creixentment vinculats als estaments financers; incrementa el poder de creditors i accionistes; augmenta la inestabilitat corporativa i inverteix els objectius, més vinculats a les expectatives virtuals, que impulsen la cotització cap amunt, que a tangibles relacionats amb la qualitat i la responsabilitat social de les activitats desenvolupades.

D'aquesta manera, els grups de comunicació multimèdia financiaritzats són avui més un poder de mercat –amb influències multimediàtiques i interessos convergents amb els grups financers– que guardians de cap llibertat, creadors de cap consens, democratitzadors igualitaris o subvertidors de les estructures d'autoritat».

Una vegada establits els supòsits anteriors, cal aprofundir, segons Bernardo (2006: 296-297), en l'anàlisi dels agents de la comunicació, per a poder comprovar la lògica econòmica i comunicativa de la globalització que es manifesta, entre altres formes, en el domini que exerceixen les grans empreses (concentracions i conglomerats) comunicatives globals respecte dels productes comunicatius i els seus

processos de producció que comporta una polarització espacial dels productes i infraestructures tecnològiques, dels beneficis econòmics, dels continguts seleccionats i tractats pels mitjans al mateix temps que una asimetria en la participació del conjunt de beneficis econòmic-comunicatius generats per la comunicació i informació actuals.

Els productes comunicatius (discursos, continguts, formats, programes i programacions), per la seua part, posseeixen les determinacions formals que dicten les noves tecnologies controlades pels amos de la comunicació, estan conformats d'acord amb una retòrica pròpia dels discursos publicitaris i l'entreteniment. Per açò, releguen les funcions de la comunicació com a bé i servei públic (per a formar i informar) a la funció dominant de convertir-se en instruments i vehicles de conformació i consolidació d'un model de societat dictat pels amos de l'economia i de la comunicació i que es resumeix en els dogmes propis de l'anomenat pensament únic (Chomsky, Ramonet, 1995) promulgat pels defensors del neoliberalisme social i econòmic.

En connexió amb l'anterior, els efectes buscats per la circulació unidireccional (des del centre a la perifèria) i asimètrica (domini i imposició del centre sobre la perifèria) poden resumir-se bàsicament en dos. D'una banda, la imposició dels dogmes del citat pensament únic a través del conjunt de textos i discursos que conforma la cultura actual, la cibercultura i la cultura virtual com a autodefensa del sistema, encara que, per a això, es transgredisquen els principis que defineixen la comunicació com a bé públic i funció social i imposen la desinformació com a norma en la configuració dels discursos comunicatius i informatius. Per una altra, l'establiment d'un control eficaç sobre el pensament i l'acció dels receptors, consumidors a través dels continguts que vehiculen els discursos i, de manera especial, a través de l'ús inadequat de les tecnologies que s'empren per a constituir la denominada societat de la vigilància.

Les afirmacions expressades en els paràgrafs anteriors constitueixen un succint resum del tractament donat per diversos autors, entre altres, Herman, McChesney (1999) i McChesney (2002, 2005) que incideixen fonamentalment en la dinàmica de convergència i concentració d'empreses globals; la disminució del poder dels estats per a poder establir les regulacions pertinents; les implicacions de la mercantilització de la comunicació i informació en la conformació de formats i continguts. D'ell s'extrauen, precisament, les acotacions que es presenten a continuació.

Herman i McChesney (1999: 21-23), que han tractat prolixament i críticament els efectes de la globalització comunicativa, subratllen que els trets més importants de la globalització han sigut el flux cada vegada major de contactes entre els mitjans a través de les fronteres, el creixement dels mitjans multinacionals, la tendència a la centralització del control dels mitjans i l'augment i la intensificació de la comercialització. Els efectes a curt termini d'aquest procés en els àmbits local i nacional han sigut complexos, variables i no sempre negatius.

L'efecte fonamental del procés de globalització és la implantació del model comercial de comunicació, la seua extensió a les telecomunicacions, als nous mitjans i la seua gradual intensificació sota l'imperi de la competició i de les pressions. El model comercial posseeix la seua pròpia lògica interna i, com està en mans privades i es basa en l'ajuda dels anunciants, tendeix a erosionar l'espai públic i a crear una cultura de l'entreteniment que és incompatible amb un ordre democràtic. Els productes dels mitjans tendeixen a convertir-se en béns de consum i són creats per a servir objectius de mercat, no necessitats ciutadanes.

Ramonet (2003), al seu torn, assenyala que la major perversió de la globalització comunicativa és la pèrdua de la funció crítica dels mitjans de comunicació com a «quart poder» i la seua conversió en defensors incondicionals de la resta de poders establits pel fet que s'ha imposat en ells la lògica econòmica-mercantil que defineix la dinàmica de la globalització econòmica.

Fent un resum del seu pensament crític sobre aquest tema, cal ressaltar que la imposició de la lògica econòmica té com a conseqüència més rellevant «la desaparición de la función más importante que se ha atribuido a la comunicación e información, al periodismo escrito y audiovisual, durante mucho tiempo y que condujo a considerarlo como un cuarto poder, un poder crítico con la acción del resto de poderes que definen la sociedades democráticas».

Aquesta lògica s'ha vist traslladada al sistema de la comunicació doncs «se ha producido una metamorfosis decisiva en el campo de los medios de comunicación masiva, en el corazón mismo de su textura industrial. Los medios masivos de comunicación (emisoras de radio, prensa escrita, canales de televisión, Internet) tienden cada vez más a agruparse en el seno de inmensas estructuras para conformar

grupos mediáticos con vocación mundial». És a dir, «las empresas mediáticas se ven tentadas de conformar «grupos» para reunir en su seno a todos los medios de comunicación tradicionales (prensa, radio, televisión), pero además a todas las actividades de lo que podríamos denominar los sectores de la cultura de masas, de la comunicación y la información».

Per a Ramonet (2003) «la mundialización es también la mundialización de los medios de comunicación masiva, de la comunicación y de la información. Preocupados sobre todo por la preservación de su gigantismo, que los obliga a cortejar a los otros poderes, estos grandes grupos ya no se proponen, como objetivo cívico, ser un “cuarto poder” ni denunciar los abusos contra el derecho, ni corregir las disfunciones de la democracia para pulir y perfeccionar el sistema político. Tampoco desean ya erigirse en “cuarto poder” y, menos aún, actuar como un contrapoder». En conclusió, «los grandes medios de comunicación privilegian sus intereses particulares en detrimento del interés general y confunden su propia libertad con la libertad de empresa, considerada la primera de las libertades».

2.2.2. El sistema espanyol de la comunicació

L'estudi del procés seguit pel sistema de comunicació espanyol, de forma més específica, l'evolució de la televisió, suposa tindre en compte un conjunt de factors que intervenen en ell i que tenen a veure amb la política, la societat, l'economia i la cultura, mentre la realitat comunicativa és deutora de tots aquests factors i, al mateix temps, posseeix una transcendència particular en la conformació de la societat en el sentit més genèric.

El discurs entorn d'aquesta qüestió es desenvolupa presentant el diagnòstic de la realitat comunicativa a partir de les propostes realitzades per alguns autors com Bernardo, 2006; Segovia, 2005; Bustamante, 2004; Almirón, 2006, 2007, 2008, 2008a; Arroyo, Roel, 2006, reconstruint el procés històric-comunicatiu que subjau a aquesta situació, especialment referent a la comunicació televisiva.

A manera d'introducció, es pot parlar de manera genèrica del sistema comunicatiu espanyol recorrent a la metàfora que proposa Segovia (2005: 54), segons la qual, aquest sistema constitueix «una tela de araña en el que todas las compañías, a

uno u otro nivel, directa o indirectamente a través de otras, se relacionan entre sí. Para comprender adecuadamente esta primera afirmación es preciso hacer alusión a determinados supuestos e implicaciones que hacen referencia a las lógicas que rigen la estructura y dinámica de las industrias y empresas de la comunicación tanto a nivel global como local con la finalidad de establecer un diagnóstico general de la comunicación actual en España. Diagnóstico que, sin duda, no se puede llevar a cabo sin tener en cuenta las incidencias específicas de la comunicación global en la comunicación local o regional».

Aquesta acotació general comporta, al seu torn, derivacions i implicacions que fan referència a la interconnexió d'estratègies globals i nacionals de la comunicació amb respecte tant a la dinàmica organitzativa empresarial com a la producció, circulació i consum dels productes comunicatius en diferents àmbits.

Per això, segons Segovia (2005: 42), poden extraure's algunes pautes per a dissenyar un panorama general del sistema actual de la comunicació a Espanya. La primera característica té a veure amb la identitat o, almenys, similitud entre la lògica i les estratègies globals i les locals i regionals. En segon lloc, cal ressaltar les interconnexions entre les empreses globals i les espanyoles en diferents aspectes i àmbits.

En efecte, Segovia (2005: 47) assenyala que «este recorrido por las grandes industrias de la comunicación globales nos deja adivinar la importancia de su participación en el mercado español, fundamentalmente a través de acuerdos de colaboración para el suministro de contenidos (canales de televisión, distribución cinematográfica), el dominio de áreas de mercado concretas (música, cine), la posesión de productos culturales determinados (sector editorial). El mapa no sería completo si olvidáramos la presencia de otros grupos regionales, principalmente europeos, en nuestro mercado».

Les interconnexions entre empreses de mitjans, grans o xicotetes, transnacionals o locals, pressuposen una sèrie d'estratègies de penetració de les empreses globals en l'espai espanyol tant en la dinàmica específicament econòmica com en la circulació de productes i, en conseqüència, en la conversió de les empreses regionals en participants de les globals.

Aquestes estratègies de penetració poden tindre un caràcter directe o indirecte, segons es tracte de productes específics que circulen a Espanya provinents (directament) de la indústria americana o europea, o bé d'intervencions indirectes a través d'aliances empresarials o amb la inclusió d'accionariat en empreses espanyoles, com també, participació d'accionistes espanyols en empreses estrangeres.

Els processos de concentració de mitjans de comunicació a Espanya poden comprendre's, en dir de Segovia (2005: 49), «desde varias perspectivas: la diversificación vertical y horizontal, tendencia acentuada en los últimos años, y sus conexiones con otras compañías del sector o industrias ajenas a las comunicaciones bien a través de participaciones directas o indirectas, alianzas estratégicas, o acuerdos de *merchandising* específicos. Se considera concentración horizontal a los procesos por los cuales una compañía se hace con la propiedad o mayoría de control de otro medio de comunicación perteneciente a un sector diferente del originario de la empresa compradora. La concentración vertical, por su parte, hace referencia a las actividades por las cuales una compañía se expande haciéndose con el control de otras entidades que aseguran su proceso de producción o distribución».

Almirón (2006, 2008, 2008a) també ha realitzat un estudi profund en diferents treballs sobre el paper determinant que adquireix la financiarització tant en els aspectes empresarials com en els específicament comunicatius.

A tall de resum i com a conclusió de les seues investigacions, Almirón (2008: 20) ressalta que «las industrias culturales y, en particular, el sistema de medios de comunicación en España, han empezado a experimentar un proceso de predominio de lo financiero sobre lo productivo similar al experimentado en el resto de ámbitos económicos. Las consecuencias de esta creciente financiarización son diversas y entre ellas destacan: 1) La modificación de las estrategias y las estructuras productivas en aras de convertir la rentabilidad en un objetivo a corto plazo; 2) y la incorporación a un entorno de mayor rentabilidad y desfase entre los indicadores de la actividad productiva y la financiera de la compañía que llevan a su sobrevalorización. Ambas consecuencias suponen en todos los casos un considerable aumento del riesgo en la iniciativa empresarials y una amenaza para los principios de la responsabilidad social de las empresas periodísticas».

2.2.3. La construcció del model televisiu espanyol

El que s'ha explicat en l'epígraf sobre la situació actual de la realitat comunicativa a Espanya ha d'entendre's, per descomptat, com el resultat d'un procés històric i comunicatiu i, per això, es realitza a continuació una breu reconstrucció del mateix centrant l'atenció en els aspectes que es consideren més rellevants i amb major incidència a l'hora d'estudiar el tractament televisiu de la justícia. No obstant això, abans d'explicar el procés de construcció del model televisiu actual, s'inclouen algunes acotacions amb les quals es pretén posar en relleu la connexió entre l'explicat sobre el sistema de comunicació global i l'espanyol i la conformació d'un mitjà concret, la televisió espanyola.

Aquestes acotacions es refereixen bàsicament al que Bustamante (2004) defineix com a televisió econòmica, una televisió regida i determinada per la lògica econòmica i mercantil en els processos de producció, circulació i consum. En la introducció a la seua obra *La televisió econòmica*, Bustamante (2004: 13-16) estableix els supòsits i implicacions que comporta l'aplicació del paradigma de l'Economia política de la comunicació a l'estudi de la televisió.

En primer lloc, explica que «la perspectiva económica ha estado generalmente ausente de los debates sobre la televisión durante décadas en países y regiones enteras como Europa, en donde reinaba la televisión pública o estatal. La discusión pública y la investigación se orientaban exclusivamente a los aspectos políticos y jurídicos [...]. Hará falta la llegada de la crisis de las televisiones públicas y la aparición de la competencia privada para que las consideraciones económicas se abran paso abrumadoramente, demostrando que sin su consideración previa toda regulación pública estaba abocada al fracaso. De golpe en muchos países aterrizaba la televisión económica [...]. La televisión aparecía como “un gigante social y un enano económico”, al menos en comparación con los sectores industriales clásicos de la economía. Por tanto, era lógico que, fuera de unos pocos economistas o comunicólogos curiosos, la televisión atrajera sobre todo la atención en cuanto plataforma de influencia político-ideológica, e incluso como instrumento decisivo para la economía capitalista general, pero no en cuanto actividad económica en sí misma. Algunos

investigadores críticos observaron en ese sentido, con razón, que la televisión se había convertido, a través de la publicidad, en una maquinaria indispensable para el desarrollo de la economía de mercado en cuanto elemento acelerador de la rotación del capital y de los beneficios».

No obstant això, Bustamante (2004: 15-16) introdueix unes acotacions importants per a avaluar correctament el significat i rellevància de la televisió. Segons ell, la televisió tendeix a tractar-se com a economia estricta, com a negoci sense pal·liatius, menyspreant els seus aspectes polítics, socials, culturals, ideològics. Convé, en aquest sentit, recordar que «la economía de la televisión es siempre una economía política, que necesita estudiar no sólo los “precios” del sector, sus agentes y mecanismos de fijación, sino también la articulación del mercado con el Estado en cada espacio y tiempo histórico determinado, incluyendo sus vertientes socioculturales».

D'acord amb l'anterior, Bustamante (2004: 17) considera que «la primera constatación necesaria en el sector televisivo es su naturaleza compleja, compuesta por actividades de muy distinto signo: la producción de contenidos o programas audiovisuales que deben alimentar la rejilla de programación; la programación o empaquetado de programas distribuidos en una secuencia temporal, como operación central de las empresas operadoras o difusoras que, por definición, llamamos televisiones; la difusión de la señal en una determinada zona de cobertura».

Constatada la complexitat i, una vegada presentades les tres fórmules que ell selecciona com més importants de la televisió vista des d'una perspectiva econòmica, especialment pel que fa al seu finançament: televisió pública, publicitària i de pagament, conclou, d'una banda, que «en ausencia de unos claros criterios de mercado, el modo y nivel óptimo de financiación es de orden estrictamente político para cada sociedad». Per altra, que «su análisis en el marco de las industrias culturales puede iluminar no sólo la realidad de la televisión sino también su evolución histórica».

En altres paraules, Bustamante considera que la millor manera de delimitar i estudiar la televisió és emmarcar-la dins de l'àmbit de les denominades indústries culturals i superar l'enfocament en el qual la televisió ha sigut contemplada com un «medio de comunicación masivo», com una realitat autònoma que tindria les seues

pròpies i exclusives regles de funcionament.

En un altre àmbit, assenyalava Bustamante (2004: 26-27) que «hemos considerado la televisión como industria cultural aislada y estática. Pero la televisión no es una realidad única, esencialista, definida de una vez por todas. Producto social por antonomasia, de cada país y cada tiempo, ofrece una sucesión de modelos de titularidad, financiación y funcionamiento en continua transformación. La innovación tecnológica explica en parte esos cambios permanentes, que se aceleran y agudizan en las dos últimas décadas, pero su aparente protagonismo encubre muchas veces la fuerza de presión de transformaciones económicas y políticas».

Bustamante (2004) concedeix, des del plantejament formulat anteriorment, una rellevància específica a certs elements o factors quan proposa i desenvolupa la seua visió de la televisió com a televisió econòmica. Entre altres, la producció, la programació, la publicitat i l'audiència (els telespectadors com a consumidors) que els amos de les empreses de la comunicació i, per tant, de la televisió, consideren determinants per a imposar la lògica econòmica que regeix el procés de producció, circulació i consum dels productes o mercaderies mediàtic-televisives orientats fonamentalment a la generació de beneficis econòmics.

A continuació, se centra l'atenció en alguns dels aspectes relacionats amb la programació, la publicitat i l'audiència a partir de les tesis que alguns especialistes han formulat sobre aquest tema. La programació o, més ben dit, la graella de programació, constitueix, sens dubte, el producte central de la televisió i un concepte que implica no sols una suma de programes, sinó una macro-muntatge, tota una estratègia desenvolupada en el temps que es va crear justament en el moment concret en què va resultar necessària per a designar aquesta activitat en el sistema competitiu dels anys setanta. D'altra banda, s'insereixen en aquest producte elaborat final els programes de tota mena com a simples matèries primeres o productes semielaborats, per a donar un resultat que supera amb molt a la suma dels seus components.

Bustamante (2004: 94) considera que la graella de programació insereix els programes d'acord amb el temps social quotidià, però, a més, l'emissor orienta, a través de la programació, el consum, al mateix temps, mostra la seua pròpia imatge i defineix de manera pragmàtica les situacions de consum. A més, incideix en què la programació

va revelant també la seua essència econòmica, la seua integració amb el màrqueting, els seus objectius de màxima fidelitat de la màxima audiència durant el màxim temps possible. O, en termes empresarials moderns, la seua finalitat de «fabricación» de la demanda.

La programació, especialment la de les televisions comercials, afirma Bustamante (2004: 99-100), implica certes regles que es van imposant en el conjunt dels operadors per imperatius econòmics. Entre altres, una serialització cada vegada més sistemàtica; una més ràpida freqüència d'emissió dels diferents productes d'una mateixa «serie»; una lògica horitzontal que guanya terreny progressivament enfront de l'antiga lògica vertical i una tendència a l'allargament dels blocs de programació, o almenys a la màxima dissimulació dels seus talls, a fi de pal·liar el risc de deserció de l'espectador en els moments perillosos.

La publicitat televisiva, en segon lloc, és una mercaderia particular, ja que, com assenyala el mateix Bustamante (2004:120), «el anunciante, demandante en este caso, compra el derecho a difundir sus mensajes en un programa y un tiempo concretos, para una audiencia prevista. El valor de ese espacio, indicador de su tarifa, viene determinado por el del programa en donde se inserta el anuncio y no por su propia audiencia. El público 'fabricado' por la cadena funciona a su vez como una especial operación de trueque en la que el espectador paga con su presupuesto de tiempo, sin llegar a ser nunca el cliente auténtico y final».

La publicitat constitueix una font financera fonamental i determinant de les programacions, tant en relació amb els restants mitjans de comunicació massius com pel que fa a la competència pública/privada. En el model televisiu comercial, la lògica econòmica i mercantil condueix a considerar la televisió com un possible espai publicitari. És més, el descens de la publicitat provoca que, com afirma Izquierdo (2017: 50) «las televisiones adapten los contenidos en busca de rentabilidad». Al mateix temps, aquesta cerca obsessiva de publicitat per part de les cadenes, per descomptat les privades, però també les públiques, representa també una pèrdua d'autonomia d'aquestes empreses sobre els seus propis continguts.

L'audiència televisiva és un altre dels factors en els quals se sustenta la televisió econòmica com a televisió consumida. Per a Bustamante (2004: 134), l'audiència és,

d'una banda, «aparentemente un acto individual, de elección limitada entre el abanico de ofertas posibles en cada horario determinado y en función del tiempo disponible de cada espectador». Por otra, es «un acto predominantemente familiar, determinado por la jerarquía, las relaciones de fuerza y negociación desigual en el seno de la familia nuclear». Es también «un acto social, influenciado fuertemente como cualquier otro consumo cultural por los capitales simbólicos disponibles en cada grupo social, por el hábito y el efecto “distinción” (Bourdieu, 1979), además de por las modas y, naturalmente, por la innovación tecnológica y por eso puede, aún vivido como acto individualizado, ser medido socialmente mediante técnicas de sondeo que analizan el comportamiento del público y de sus diferentes categorías socio-demográficas a partir de la observación de una muestra representativa del universo total».

L'estudi de la construcció de la televisió espanyola, des del seu naixement fins a l'actualitat, presenta tres aspectes fonamentals que expliquen el deteriorament progressiu de la comunicació i de la televisió com a servei públic, la imposició ràpida de la privatització i la conformació consegüent dels formats i continguts.

Sens dubte, un tema fonamental, en el qual, a més, s'emmarquen i del qual se'n deriven una altra sèrie de qüestions importants és el que fa referència a la consideració de la comunicació, específicament la televisiva, com a servei públic ja siga en la gestió directa, a través de les televisions públiques, estatal i autonòmiques, o indirecta, a través de les cadenes privades.

Les aproximacions a aquest problema poden fer-se de diverses formes. Un exemple és la realitzada per Arroyo, Roel (2006) que se centra en l'estudi dels diferents textos legals (lleis, estatut d'RTV, decrets i resolucions) en els quals es planteja i desenvolupa aquesta qüestió. A partir de l'anàlisi d'aquestes fonts, Arroyo, Roel (2006: 93-95), encara que al·ludeixen a un origen més remot de la concepció de la televisió com a servei públic, consideren l'any 1980, quan es va aprovar l'Estatuto de la Radio y la Televisión (Llei 4/1980, 10 gener), com la fita fonamental, sens dubte precedit per uns altres també rellevants.

No obstant això, per a delimitar correctament aquest concepte de servei públic cal recórrer a normatives europees com ara la del 2 d'octubre de 1997, on, a través del Protocol d'Amsterdam, s'especifica que cada Estat és competent per a definir la funció

de servei públic que considere i ha d'encomanar a la seua radiotelevisió pública en les condicions que considere més adequades per a satisfer l'interés general.

Una actualització, al mateix temps que una reivindicació, del concepte i implicacions del servei públic va tindre lloc, segons Bustamante (2013: 221-223), en 2004 amb l'«Informe para la Reforma de los medios de comunicación de titularidad del Estado», on es diu que els continguts de servei públic fan referència a «una producción y oferta de programaciones diversas y equilibradas en todos los géneros y para todos los públicos. Unas programaciones que estén encaminadas a satisfacer las necesidades de formación, cultura, educación y entretenimiento de la sociedad española; defender su identidad cultural y su pluralismo; promover los valores constitucionales; y estimular la participación democrática».

A més, inclou explícitament l'emissió de canals temàtics i serveis en línia «como elementos motor de una Sociedad de la Información para todos los españoles, y el impulso a la proyección exterior de la lengua y cultura españolas». D'altra banda, «se establece, por vez primera en España, la aplicación efectiva del derecho de acceso de los grupos sociales significativos mandado en la Constitución y nunca desarrollado. Porque el servicio público no sólo debe estar hoy al servicio de los ciudadanos, sino ser la plataforma básica de expresión y comunicación directa de la sociedad civil. Ese derecho de acceso sería garantizado por el Consejo Audiovisual de España».

Més enllà de la revisió anterior i tenint en compte no sols la documentació legal sinó també les circumstàncies sociopolítiques d'Espanya des de l'etapa franquista fins a l'actualitat, Bustamante (2013: 62) ha realitzat una valoració global en la qual, al seu entendre, es pot constatar una deterioració progressiva del servei públic. En aquest sentit, per a aquest autor, «parece evidente que no existió nunca en España una “edad de oro” del servicio público parangonable con la señalada en países europeos democráticos, ni siquiera con los matices críticos que puedan añadirse a estos últimos en su modelo pedagógico, siempre teñido de cierto paternalismo».

Potser una excepció important quant a l'intent de concedir major relleu a la televisió com a servei públic ho van constituir els governs socialistes presidits per J. L. Rodríguez Zapatero que, segons Bustamante (2013: 221-225), van suposar un intent

molt raonable i fonamentat de regeneració democràtica en l'àmbit dels mitjans públics com es dedueix tant del diagnòstic com de les propostes que el Consejo Independiente de Reforma de los Medios Públicos de Comunicación entorn de «los contenidos del servicio público», «la estructura de gestión independiente y eficiente» i el «modelo financiero transparente y sostenible».

La valoració global que fa Bustamante (2013: 282-287) de les dues legislatures d'aquesta etapa socialista incideix precisament en la frustració per l'incompliment de les expectatives. En efecte, Bustamante (2013: 282) afirma que «desde la transición democrática, ningún gobierno había generado tan fuertes expectativas de regeneración del servicio público y de ordenación racional del conjunto del sector audiovisual, a favor del interés general, del pluralismo y de la diversidad, pero también de un mercado económicamente sostenible y armónico. Asimismo, de forma vinculada se desbocaron las esperanzas de una política cultural activa en la línea de un Estado-providencia modernizado, adaptado a la Era Digital, capaz de situar a la cultura en el centro estratégico de un modelo de desarrollo que combinara las exigencias de la economía de mercado con la redistribución social».

El desenvolupament de la política governamental en aquests camps va mostrar, no obstant això, una línia en ziga-zaga que es devia en part a les contradiccions del partit en el poder, però que revelava així mateix la seua feblesa davant una molt més complexa situació de les forces polítiques i socials. En efecte, i a manera de conclusió, Bustamante (2013: 284) considera que el Govern socialista va mostrar una doble faceta, «una, respetuosa con el servicio público, descentralizadora y dispuesta incluso a renunciar a su control; la otra, jacobina y neoliberal, carente de un sentido del Estado autonómico y de sus tendencias centrífugas, que harían más trascendental todavía el papel de cohesión del servicio público estatal».

Una derivació fonamental de quant s'ha dit sobre la deterioració progressiva del servei públic en les polítiques de comunicació i en l'actuació dels diferents governs sobre aquest tema és, precisament, el tractament polític, econòmic, social i comunicatiu que s'ha donat a Espanya a les empreses privades de la comunicació i, més específicament, a les cadenes de televisió.

A continuació, s'intentarà realitzar una breu revisió de les polítiques

comunicatives dels diferents governs de la democràcia a partir de l'entrada de les televisions privades en l'àmbit mediàtic-televisiu espanyol i, sobretot, la seua consolidació i, fins i tot, preponderància en la producció, en la programació i en la captació d'audiència i de publicitat. Comptat i debatut, es pretén posar en relleu el model d'actuació de les empreses privades en el sistema comunicatiu espanyol, especialment en la dinàmica televisiva i la complicitat posada en evidència pels responsables governamentals de la política i legislació comunicatives.

Segons explica Bustamante (2013: 133-137), en els inicis de la radiotelevisió privada, cal constatar l'existència d'un debat sobre la iniciativa privada en televisió que es manté viu durant tots els anys huitanta per a canviar, amb la seua arribada efectiva en 1990, el conjunt del sistema televisiu i mediàtic espanyol. A partir d'ací, pot contemplar-se el procés complex de sorgiment i imposició de les cadenes privades no sols en la producció, sinó també en la implantació d'una manera d'intervindre i dominar en el panorama mediàtic.

Una primera fita el constitueix la Llei d'Ordenació de les Telecomunicacions (BOE 19/9/1987) promulgada pel govern socialista presidit per Felipe González en la qual, com destaca Bustamante (2013: 134-135), «aunque reafirmando que los servicios de telecomunicaciones son «servicios esenciales de titularidad estatal», reservados al sector público, establece excepciones, entre ellas los «servicios de difusión» como la televisión, que pueden estar sometidos a la «gestión indirecta» por concesión (art. 25)».

Precisament, amb aquests supòsits, en el preàmbul de la Llei sobre la televisió privada (BOE 5/5/1988) es planteja, d'una banda, «la gestión indirecta» del servei públic essencial amb l'objectiu de «ensanchar las posibilidades de pluralismo informativo». Per una altra, els criteris que han de regir les concessions previstes per a deu anys, és a dir, els «criterios de garantías de la libertad de expresión y pluralismo de ideas y corrientes de opinión, viabilidad técnica y económica y relación entre producción nacional, comunitaria y extranjera, de forma que se seleccionaran las «ofertas más ventajosas para el interés público» (art. 9)».

La crítica més radical al procés de privatització té a veure amb el fet que no ha contribuït de cap manera al foment del pluralisme a causa de la implantació d'un clar

duopoli. Per a Bustamante (2013: 286) el balanç en el pol privat, molt més dominant que abans en termes d'influència i recursos, és clarament negatiu en termes de pluralisme, de diversitat de l'oferta comunicativa i cultural i, inclús, de vitalitat de la producció independent. El fracàs rotund dels intents del govern d'ampliar l'espectre ideològic de les cadenes televisives (i de pas el dels nous actors llançats pel govern Aznar), té com a resultat el retorn a un duopoli acrescut per la possessió d'amplis paquets de canals generalistes i temàtics en mans de TeleCinco i Antena 3, que augmenten el seu domini del mercat publicitari i la seua integració vertical amb la producció de programes.

Una altra de les conseqüències perverses de la progressiva privatització té a veure amb les televisions autonòmiques, de proximitat, perquè (Bustamante, 2013: 286-287) la frustració de l'arquitectura privada i en cadena per a la televisió regional i local deixa aquest mercat pràcticament fora del sistema, però acaba també amb la televisió de proximitat, tant municipal de servei públic com associativa i no lucrativa. Centenars de freqüències digitals queden congelades però sense devolució formal a l'Estat en la major part dels casos, sense cap reacció oficial davant l'incompliment generalitzat dels concursos i les llicències signades amb els governs autonòmics. El que va constituir un cert model, encara que minoritari sempre, de la televisió local i pròxima es confirma ara com un dels sistemes televisius més recentralitzats d'Europa.

La tercera qüestió rellevant en aquest breu panorama de la història de la televisió espanyola es refereix als continguts i formats, a la programació i als programes. Aquest problema ha sigut tractat i emmarcat en el model de televisió global imperant en l'actualitat per Imbert (2010) en parlar de la postelevisió i el seu tret més rellevant, el transformisme, com a reflex i transposició de les constants que defineixen per ell la anomenada societat informe.

A continuació, no obstant, es resumeix el tractament que han realitzat Arroyo, Roel (2006), en el qual es posa en relleu la connexió existent entre els continguts televisius i l'evolució històrica de la televisió espanyola, concretament en les etapes definides per aquestes autores com paleo i neotelevisió aplicant a l'àmbit espanyol les tesis d'Eco (1986).

Per a Arroyo, Roel (2006: 100-101), la dinàmica de la Paleotelevisió ve

condicionada per l'absència de competitivitat i de lliure mercat, que a Espanya no es produirà fins a 1990, data en la qual comencen a emetre les primeres cadenes de televisió privada. Segons les autores, els seus trets més rellevants poden considerar-se els que s'enumeren a continuació.

Les cadenes de televisió existents impulsen una programació amb filosofia de servei públic, a imitació de la BBC els objectius principals de la qual serien, d'una banda, la responsabilitat cultural, basada en els principis tradicionals d'informar, educar i entretenir; per una altra, la universalitat, que parteix de la idea de lliure accés al servei per part de la població i comporta l'emissió d'uns continguts televisius dirigits a tota mena de públics, tant a les audiències majoritàries com a les minoritàries.

En segon lloc, i «debido a que la oferta programática es única, el telespectador debe ajustar sus momentos de visionado a los bloques horarios en que se ofrecen los programas. Estamos ante la dictadura de las cadenas y la sumisión absoluta del telespectador potencial. El telespectador de entonces, escaso en número, es un aliado incondicional». En altres termes, «Podríamos afirmar que no es el ritmo de vida del telespectador el que marca las citas ante el televisor, sino que son las citas con los programas las que marcan el ritmo del telespectador».

En tercer lloc, el nombre d'hores de programació diària emesa és escàs i les franges horàries d'ocupació programàtica són selectives, si bé s'anirà incrementant progressivament amb el pas dels anys.

En quart lloc, no existeixen les estratègies de programació. No són necessàries, pel fet que no existeixen ofertes alternatives amb les quals competir. Els continguts s'emeten segons un cert sentit de l'oportunitat, a fi de captar al teleespectador incondicional. El programador, de moment, no necessita dissenyar sofisticades estratègies per a captar a l'audiència, un exemple d'un nou perfil professional que arribarà a ser imprescindible en el context de la Neotelevisió.

En cinqué lloc, les autores destaquen que «la ausencia de competitividad y coexistencia de ofertas alternativas condiciona la emisión de contenidos. La escasa innovación lleva a las cadenas a apostar por una programación dirigida a la familia, en la que los contenidos dominantes son los programas populares, los programas culturales, los largometrajes y la emisión de alguna serie de producción propia».

Així mateix, Arroyo, Roel (2006: 102) consideren que l'etapa de Neotelevisió comença amb la ruptura del monopoli de la televisió pública i el començament d'una etapa de desreglamentació, que s'inicia, a Espanya, a partir de 1990, data en la qual comencen a operar els canals de televisió privada.

En aquest moment, «la televisión pública debe aprender a familiarizarse con la nueva oferta y asumir las nuevas reglas del juego. Desde este momento, la totalidad de las cadenas generalistas españolas operan en abierta competencia, en una batalla comercial en la que sus programaciones se disputan minuto a minuto los mayores índices de audiencia. Estamos ante el nuevo sistema televisivo en libre competencia, el modelo Broadcasting».

La Neotelevisió, subratllen aquestes autors (Arroyo, Roel, 2006: 100-101), citant a Rodríguez Pastoriza, «sería la televisión espejo en la que los espectadores verían reflejada en términos reales la sociedad en la que viven su cotidianeidad; aquella en la que se verían reflejados a sí mismos y a su entorno. El protagonista de la televisión ya no sería el emisor sino el destinatario, con sus virtudes y sobre todo, con sus defectos, con sus escándalos y con sus pequeñas miserias. La neotelevisión sería una televisión-ventana desde la que asomarse a la realidad del mundo en una de sus variantes, ciertamente, de las menos agradables».

Les característiques fonamentals que Arroyo, Roel (2006: 102-107) atribueixen a la neotelevisió són les que s'enumeren a continuació.

L'estratègia inicial de les cadenes públiques es dirigeix a evitar fugides d'audiència cap al sector privat i això motiva que les seues programacions a penes es diferencien de l'oferta difosa pels canals comercials, per aquest motiu descuren els seus aspectes educatius i culturals, inherents a la seua funció de servei públic.

Copiant el model americà, la filosofia de la programació televisiva espanyola «se basa fundamentalmente en la rentabilidad de los programas ofrecidos, lo cual se traduce, obligatoriamente, en términos de audiencias, en la siguiente relación de equivalencia: a más audiencia, mayor será la rentabilidad conseguida por los productos audiovisuales difundidos».

La flexibilitat de la programació que es deriva de la competència deslligada entre les cadenes públiques i privades obliga a introduir nombrosos canvis de

programació amb l'objectiu immediat de captar la màxima audiència possible, de tal manera que, quan un programa no aconsegueix els índexs d'audiència esperats, se suprimeix o es reubica el seu lloc en l'oferta programàtica.

La Neotelevisió, que suposa l'increment del nombre d'hores de programació, superant l'obsoleta limitació de franges horàries i evolucionant cap a la cobertura de tota la jornada, «no implica un aumento de la calidad en los contenidos difundidos a través de las cadenas de televisión e incluso provoca que los operadores recurran a productos baratos con objeto de optimizar los crecientes costos de producción».

La fragmentació de les audiències, que comporta l'increment del nombre d'operadors de televisió, d'ofertes de programació disponibles i la necessitat que els telespectadors diversifiquen les seues diferents opcions, provoca un progressiu increment de les insercions publicitàries i propícia una major preocupació per aspectes relatius als continguts televisius, ja que és imprescindible oferir una programació atractiva, diversificada i àmplia a fi d'evitar fugides massives d'audiència cap als canals de la competència.

Al mateix temps, l'anterior suposa que, en existir major oferta de canals de televisió amb els quals competir, es planteja el repte de crear hàbits i continuïtat en el consum. Per això (Arroyo, Roel, 2006: 105), «se recurre a la autopromoción de la programación con lo que se incita al telespectador a continuar viendo determinado canal. Se pretende mejorar la imagen de la cadena y aumentar la audiencia de programas concretos, bien por su novedad o bien porque no alcanzan los índices de audiencia esperados».

En aquesta etapa, a més, predomina la hibridació o mestissatge de gèneres televisius fins al punt que, més enllà dels gèneres televisius, s'opta per la denominació de formats entesos com a productes televisius en constant evolució que busquen la rendibilitat entremesclant característiques d'uns i d'uns altres.

D'altra banda, Arroyo, Roel (2006:106) assenyalen que «la emisión de los contenidos televisivos se hace cíclica. Es decir, puesto que el objetivo principal de la Neotelevisión es la rentabilidad, la estrategia de las cadenas consiste en explotar una idea, un formato, mientras consiga el apoyo de la audiencia y, por tanto, de los anunciantes. Y ese apoyo se cifra en términos de share. Por el contrario, cuando la

audiència –hastiada– decideix retirar el seu suport a un determinat producte audiovisual, o bé, els operadors i proveïdors de continguts troben un altre filó que rentabilitzar, se'n aposta per ell. I així succeeix. En ocasions se poden rescatar formats exitosos del passat i adaptar-los –acertadament– a noves circumstàncies socioculturals».

Per a les autores citades, constitueix una etapa en la qual s'emeten, indiscriminadament, continguts que podríem classificar com èticament dubtosos o qüestionables, televisió fem, violència gratuïta, sexe i pornografia en horaris tradicionalment infantil o compravenda d'intimitat. En aquest context, segons Arroyo, Roel (2006: 106) adquireix una rellevància especial «la espectacularització dels continguts: per la seva capacitat de fascinació i per la necessitat de captar audiència i publicitat. La espectacularització arriba també als programes informatius, que cada vegada en major mesura emeten notícies vendibles. Estem davant de la informació en directe, que converteix a l'audiència en testimoni privilegiat de la informació, i davant d'una etapa de vedetització tant dels periodistes com dels protagonistes de la informació».

En connexió amb el que s'ha dit sobre els continguts en l'època de la Neotelevisió, sorgeix un fenomen específic relacionat amb la producció. En efecte, afirmen Arroyo, Roel (2006: 107), «el augment del nombre d'operadors de televisió i la progressiva dilatació dels horaris d'emissió provoquen una demanda creixent de continguts televisius», no sempre produïts pels operadors, sinó per productors independents en les quals progressivament es concentra aquesta producció de tota mena de continguts, excepte els vinculats als serveis informatius, ja que «els operadors de televisió no solen delegar l'elaboració de la programació informativa, perquè porta implícita la línia editorial del canal de televisió en qüestió. I per tant, la seva capacitat per crear opinió pública sobre aspectes tan importants com la política o l'economia».

Un tret, en fi, molt connectat amb la concentració de la producció en mans d'un nombre limitat d'empreses és la tendència, sobretot en les cadenes generalistes, a uniformar els seus continguts: formats similars emesos en horaris semblants (GECA, 1999). Quan es descobreix un filó, s'aposta per ell. És la dinàmica de la imprescindible rendibilitat de la Neotelevisió.

Un aspecte i implicació clau de l'entrada de nous canals de televisió és la denominada guerra per les audiències en una recerca desmesurada per trobar i consolidar un sector de mercat i obtindre de manera ràpida uns guanys econòmics que puguin permetre per una banda oferir beneficis al seu accionariat o propietari i per una altra banda garantir la seua subsistència.

Amb l'entrada dels canals privats, s'adverteix, doncs, que comença a iniciar-se un procés de desencantament d'aquells intel·lectuals i ciutadans que confiaven en la televisió com un servei d'elevació cultural. Es va començar a posar en evidència, d'un costat, el seu ús com a eina dels interessos polítics i ideològics del govern que en cada moment la controla; de l'altre, la submissió als poders econòmics i editorials dels propietaris de les emissores i el predomini d'una visió negativa del mitjà (Palacio, 2001; Bustamante, 2004). Un ús, a més, que des del franquisme fins als nostres dies ha contribuït al deteriorament dels mitjans de comunicació i més concretament de la televisió com a servei públic.

Amb l'arribada de les televisions privades i autonòmiques en la dècada dels 90, va arribar a Espanya un element que, fins aquell moment, era inexistent i que ha condicionat posteriorment els formats actuals de televisió, la guerra per les audiències. Al voltant de 1990 (Palacio, 2001: 165, Segovia, 2005: 48-49), van acabar d'aparèixer les televisions públiques autonòmiques i es va produir un fet rellevant en el panorama televisiu espanyol: van sorgir tres televisions privades de cobertura estatal, dues d'elles en obert i una tercera de pagament. Fins aquell moment, a les televisions públiques havia predominat un cert ideari de servei públic.

A partir de l'arribada de les cadenes televisives de capital privat, es produeix la implantació d'una lògica econòmica-empresarial pròpia de les indústries culturals, doncs, segons Bernardo (2006: 284), «al fin y al cabo, los productos e infraestructuras de la comunicación y de la información suelen comprenderse actualmente como fenómenos pertenecientes al ámbito más amplio de las industrias culturales. O lo que es lo mismo, los productos comunicativos tienen una dimensión claramente económica junto a la específicamente comunicativa e ideológica; los procesos de producción y lo que ellos suponen se desarrollan con idéntica lógica a la de cualquier otro del ámbito de la industria en general y, en tercer lugar, los procesos de circulación, venta y consumo siguen las mismas pautas que las de cualquier otra mercancía industrial».

Des de la perspectiva d'un procés de connexió entre globalització econòmica i comunicativa, es pot entendre que, a partir d'aquell moment, un dels efectes més importants que es dona és el canvi de la lògica del servei públic, independentment de la titularitat jurídica de les emissores, per una lògica dominada per la guerra de contraprogramació en les graelles televisives.

La recerca de cadascun dels mitjans d'una major audiència serà un dels elements que més acabarà influint en la programació televisiva i condicionarà el contingut dels programes que la integren, ja que, com afirma Izaguirre (2001: 93), «los responsables de este tipo de espacios aseguran que sus objetivos se cimientan en complacer el interés general y las preferencias de la audiencia, cuando en realidad ocultan un alto interés comercial [...]. Pero los medios de comunicación, sobre todo los audiovisuales, se hallan inmersos en una carrera desenfrenada que engulle la realidad para después transmitirla con unos parámetros muy concretos, sujeta a unos patrones urdidos para encajar con una realidad informativa 'vendible' al telespectador».

En aquest mateix sentit, convé tindre en compte l'afirmació de Bernardo (2006: 285) respecte a la globalització quan afirma que «los dueños, de la economía y de la comunicación atribuyen valores específicos y peculiares a los productos comunicativo-informativos, sobre todo en aspecto ideológico, y, por esa misma razón, en el estudio de la globalización comunicativa ha de ocupar espacio específico la peculiaridad retórica, la selección y el tratamiento de los contenidos informativos y comunicativos».

Un tractament dels continguts que, segons exposa el mateix autor (Bernardo, 2006: 307), «el efecto primario de la globalización [...] es la implantación del modelo comercial de comunicación, su extensión a las telecomunicaciones y al nuevo medio y su gradual intensificación bajo el imperio de la competición y de las presiones. El modelo comercial posee su propia lógica interna y, como está en manos privadas y se basa en la ayuda de los anunciantes, tiende a erosionar el espacio público y a crear una cultura del entretenimiento que es incompatible con un orden democrático. Los productos de los medios tienden a convertirse en bienes de consumo y son creados para servir objetivos de mercado, no necesidades ciudadanas».

Aquesta competició vindrà acompanyada per un canvi en la manera d'entendre la televisió al nostre país. Seguint a Palacio (2001: 162), és precisament als anys 90 el moment en el qual es produeix una nova fase del procés evolutiu de la televisió perquè «las modificaciones sustanciales en las formas de consumo y la internacionalización creciente del sector televisivo han producido, entre otros efectos un modelo de televisión mucho menos “nacional” que en otros períodos; y, por otro lado, un sistema televisivo gobernado por la lógica de la programación».

Per la seua part, Rodrigo-Alsina (2004: 69) incideix en què «en lugar de buscar otros contenidos, prefieren apostar por uno similar al del éxito y reorientan su programación hacia tal producto».

D'aquesta manera, el que s'aconsegueix, tal com afirma Bustamante (2004: 94), és un efecte d'homogeneïtzació de l'oferta entre competidors, perquè «la programación va revelando también su esencia económica, su integración con el marketing, sus objetivos de máxima fidelidad de la máxima audiencia durante el máximo tiempo posible. O, en términos empresariales modernos, su finalidad de “fabricación” de la demanda. Es ese objetivo el que conlleva una técnica destinada a sumar y no a restar audiencia hasta alcanzar cada día el momento álgido, el *peak time*. Y el que explica el tantas veces señalado efecto de homogeneización de la oferta entre competidores que, buscando los mismos mercados amplios en los mismos horarios, tiende a unificarse en torno a los programas menos contestados o rechazados (*lest objectionnable program*)».

Manufactures que puguen atraure l'audiència, fent que les cadenes fixen l'atenció en uns gèneres de programes ja consolidats i amb gran èxit d'audiència com va passar, per exemple, al model proponent dels Estats Units amb el seguiment de casos judicials (Izaguirre, 2001: 94) «las cadenas españolas tenían un precedente muy reciente en EEUU con el juicio contra el ex jugador de fútbol americano y actor, O. J. Simpson, celebrado en 1995 (...). El éxito de audiencia y el tratamiento informativo de las cadenas estadounidenses tuvo su lógica repercusión en el resto del mundo y llegó a España de forma nítida y compacta».

S'inicia, d'aquesta manera, el seguiment televisiu de la justícia des de la nova lògica de la comercialització televisiva, ja que, aquest tipus de programació d'èxit

també serà aprofitada, des de la dimensió política, en el moment en què es dona el desplaçament del PSOE del poder, l'any 1996, i s'inicia tot un seguit de causes en les quals es veuen implicats exmembres del govern com els processos pels GAL o els que afectaven el finançament il·legal del PSOE i permeten omplir una quantitat considerable de temps mediàtic.

El fenomen de la privatització i la citada guerra de les audiències, de forma paral·lela, té una correlació directa, un suport fonamental, en l'anomenada desregulació, un fenomen eminentment polític de caràcter global i nacional alhora que una exigència clau de les empreses de comunicació recolzada o, almenys, consentida pel conjunt de sistemes polítics que dicten precisament les normes i pautes d'aquesta desregulació que, entre altres coses, implanten acríticament aquesta desregulació en la normativa comunicativa i televisiva.

Com indica Palacio (2001: 172), «lo cierto es que la primera mitad de los años noventa, con una norma jurídica del sector que como el Estatuto de la Radio y Televisión está especialmente obsoleta y en ausencia de un organismo regulador del audiovisual que arbitrara en las cosas de televisión, como es habitual en otros países de nuestro entorno cultural, la Administración socialista (y en algunos casos la popular o la de los partidos nacionalistas catalanes y vascos) hizo en tal dejación de sus obligaciones de gobierno que revela modélicamente lo poco interesado que están los poderes públicos en ordenar el sistema televisivo».

En el mateix sentit s'expressa Bustamante (2013: 147) referint-se al període de govern socialista en aquests termes: «Su inevitable corolario en esta etapa es la ausencia de toda autoridad independiente en el campo audiovisual, pese al consenso parlamentario en su favor demostrado en el Senado, que el PSOE nunca intentó establecer con firmeza, seguramente en el contexto señalado de una falta de entusiasmo por las entidades independientes de regulación». Aquesta manca d'interés no ha deixat d'incidir en el creixent procés de privatització i concentració dels mitjans, que, entre altres conseqüències, comporta un abandonament de la responsabilitat comunicativa exigible als mitjans tal com fa notar Bustamante (2013: 200-201).

En algunes comunitats autònomes, amb una clara intenció de posar una mica d'ordre, van anar apareixent diversos Consells de l'Audiovisual, com és el cas del

Consell de l'Audiovisual de Catalunya, el Consejo Audiovisual de Navarra (creat en 2001 i suprimit en 2011), o el Consejo del Audiovisual Andaluz. Aquesta possibilitat de crear una autoritat audiovisual independent que regule l'actuació de les empreses públiques i, sobretot, les privades, han trobat una oposició frontal per part d'una gran part dels grups multimèdia i de radiotelevisió tal com afirma Bustamante (2013: 286-287).

Per altra banda, Palacio (2001: 171-172) senyala, a manera d'exemple, que aquesta manca de legislació va arribar fins al punt, que al nostre país es va retardar l'aplicació de la Directiva europea sobre televisió sense fronteres on, entre altres coses, es fixava normativament limitacions horàries segons continguts o el control i punició dels transgressors. Tot aquest descontrol contribuirà, de manera fonamental, a què, els mitjans davant de la manca de límits arriben a cometre excessos en el tractament de l'actualitat, confonent en moltes ocasions la informació amb l'espectacle en la recerca constant d'una major audiència des de programes anomenats *Telebasura* que, segons el mateix Palacio, «nos bastará utilizar el término para aquellas actividades de la institución televisiva que crean una pretendida alarma social; o para ser más exactos que suscita esa alarma en el campo periodístico y en grupos moralistas diversos».

2.2.4. El discurs televisiu. Alguns trets rellevants

Com vulga que el nucli temàtic d'aquesta tesi és precisament la construcció mediàtica de la justícia, cal incidir, seguint les tesis d'Imbert (2010), sobre el model comunicatiu en general i televisiu en particular, compresos, en tots dos casos, com a resultat i plasmació del model de societat que defineix com a informe. O, cosa que és el mateix, postelevisió i transformisme suposen el context de la societat informe i, al mateix temps, són dos pilars bàsics d'aquesta.

En efecte, segons Imbert (2010: 143-144) «la tendencia a aceptar y preferir el simulacro por encima de lo veraz tiene sus raíces en los elementos y factores que caracterizan la propia sociedad informe. Entre otros, la decadencia de los grandes relatos, en particular de las ideologías y del discurso público; la menor credibilidad de los medios y de la clase política; el surgimiento de discursos sin autoría, a menudo sospechosos en cuanto a su veracidad; la espectacularización de todo, objetos y sujetos,

con su tendencia a la deformación, al exceso, a la inflación de formas y su inclinación hacia la barroquización de las representaciones; un cierto escapismo y una demanda de evasión que conduce a recurrir a mundos imaginarios (mundos proyectados, disfrazados a partir de la realidad vivida».

A tall de resum, per a Imbert (2010: 156-158), la posttelevisió constitueix, d'una banda, una televisió cada vegada més lúdica, que juga amb la representació de la realitat, se situa a la frontera dels gèneres i categories i es caracteritza per la seua forta fragmentació i hibridació. Més concretament, la posttelevisió és (Imbert, 2010: 156) «una televisión que parece haberse salido de la órbita de lo real para satelizarse, inventar nuevas formas de realidad y de comunidad, una televisión que ya no es la “ventana al mundo” que fue, que escenifica menos el mundo de los objetos –la información sobre el mundo– y se centra cada vez más en los sujetos, en lo relacional, las interioridades, los secretos; esto es, un intento de «resurrección de lo real», en un mundo en el que está en crisis, no sólo el discurso público (en su vertiente periodística e informativa) sino también el relato o, por lo menos, el relato moderno, lineal y unitario».

D'altra banda, per a aquest mateix autor, aquest tipus de televisió genera «un discurso informe», un discurs obert (enfront de la clausura del discurs textual), que privilegia el veure sobre el saber i està basat en una exacerbació del veure, una mirada microscòpica, obsessionada per esmicolar, dissecar, el vivencial. El seu principi rector és «la hipervisibilidad televisiva» entesa com una volta al real, que no s'articula en relat, ni tan sols en discurs, perquè és «la vida misma», una realitat marcada per l'ambivalència, que es mou entre categories oposades: les categories sensibles i les simbòliques (realitat i ficció, documental i invenció de realitat). Amb això, trenca amb les categories narratives relatives als tradicionals formats televisius i opta per la hibridació de gèneres i formats amb la finalitat de construir una realitat exclusivament televisiva i autoreferencial, la telerealitat, que trenca tant amb les fronteres de la realitat com amb les identitàries.

La televisió apareix, doncs, com un espai movedís, informe, que té molt a veure amb el discurs publicitari com a espai del possible, de l'«increïble», que trenca amb el contracte de versemblança que ha regit el relat de la modernitat per a endinsar-se en nous territoris entre la realitat i la ficció. La posttelevisió, en definitiva, constitueix una

narració performativa i un espai d'identificació virtual que transgredeix el model narratiu clàssic i la peculiaritat del qual és que no és d'ordre mimètic com en el relat tradicional sinó que respon a un model performatiu, de l'ordre de la simulació.

La postelevisió comporta, a més, un «triple proceso de virtualización» a través de la qual el mitjà televisiu construeix una realitat pròpia que inclou la «virtualización del sujeto» al marge de la realitat social, «la virtualización de los actantes» per mitjà de la imitació dels rols actancials i, finalment, «la virtualización de las acciones» que invalida l'acció mateixa en estar descontextualitzada espacialment i temporalment.

L'efecte, en fi, d'aquest model televisiu el plasma Imbert (2010: 175) amb rotunditat quan afirma que «la telerrealidad, con sus estrategias de dominación/manipulación, reúne con creces estas condiciones por la credibilidad que ofrece, la ilusión de realidad que crea y el simulacro de relaciones que permite. Impone un modelo de comportamiento, consagra una realidad en la que el sujeto se ausenta de sí mismo para desenvolverse en una liquidez total, al margen de los valores. El potencial del medio es tal que impone su realidad sobre la voluntad de los sujetos».

El transformisme televisiu, com a instrument indispensable de la postelevisió, no es pot entendre si no es comprén que tant la televisió com la societat actual, segons Imbert (2010: 145-147), funcionen «bajo el signo de lo espectacular». Imbert (2010: 145-146) afirma que «la televisión está hoy dominada por la categoría del espectáculo o, mejor dicho, de lo *espectacular*, una categoría transversal que atraviesa todo su discurso, condiciona su oferta de realidad y distorsiona nuestra percepción de ella. En la postelevisión –la que surge al calor de la telerrealidad en los noventa– todo es posible, hasta lo literalmente increíble, lo políticamente incorrecto (dentro de los límites impuestos por un discurso que es ideológicamente conformista pero formalmente rupturista, en su construcción de realidad)».

Amb la postelevisió com a marc, Imbert (2010: 143-167) selecciona, defineix i explica el transformisme televisiu com el procediment, o conjunt de procediments, i la seua derivació més important és que el significat fonamental és la transferència i plasmació dels trets de la societat informe a la comunicació, especialment a través de la televisió. L'explicació d'aquest transformisme televisiu el realitza Imbert de manera extensa establint una delimitació, formulant les seues causes i proposant un conjunt de

conseqüències i implicacions, incidint en determinats aspectes que considera especialment rellevants.

El fenomen del transformisme televisiu és, sens dubte, el reflex i plasmació de la societat actual com a societat informe, ja que, com destaca Imbert (2010: 143-144), la tendència a acceptar i preferir el simulacre per damunt del veraç té les seues arrels en els elements i factors que caracteritzen la mateixa societat informe. Entre altres, «la decadencia de los grandes relatos, en particular de las ideologías y del discurso público [...], la menor credibilidad de los medios e incluso de la clase política [...], el surgimiento de discursos sin autoría, a menudo sospechosos en cuanto a su veracidad [...], la espectacularización de todo –objetos y sujetos– con su tendencia a la deformación, al exceso, a la inflación de formas y su inclinación hacia la *barroquización* de las representaciones [...], un cierto escapismo, una demanda de evasión que, también, ha evolucionado: se plasma en mundos imaginados (la ficción pura) y más en mundos imaginarios (mundos proyectados, disfrazados a partir de la realidad vivida)».

Segons aquest autor (Imbert, 2010: 145), «los juegos de transformación de la realidad son patentes en la telerrealidad, a partir de los noventa y, podemos ver en ellos una ilustración trivial de este cambio en cuanto al estatus mismo de la realidad en el imaginario posmoderno, como algo que ha perdido su estabilidad, ya no es del todo creíble, pero con lo que se identifica el sujeto, por su porosidad, por lo que permite de proyecciones imaginarias, de cambio de roles, por la posibilidad que ofrece de moverse por *otros mundos*. Viajar, *derivar*, navegar, son otros tantos signos de las identidades nómadas».

Una vegada establida la delimitació genèrica i, enumerats els supòsits més importants del transformisme, Imbert (2010: 145-167) exposa les conseqüències i implicacions tant de la postelevisió com del transformisme, no sols en l'àmbit específic de la comunicació, sinó també en la mateixa dinàmica de la societat actual.

La postelevisió constitueix, aleshores, en dir d'Imbert (2010: 146), «un discurso donde el espectáculo, como decía Guy Debord es su principio y su fin. De ahí la conversión de la representación televisiva en espacio lúdico, en juegos con la realidad y juegos con la identidad que conduce a la dilución de la función referencial

y que convierte el medio en espacio de simulacro, de producción de realidad. Es decir, la televisión deja de ser “ventana al mundo”, esto es espejo del mundo, para convertirse en espejo del sujeto».

En segon lloc, en la televisió actual és cada vegada menys nítida la diferenciació tradicional que s'estableix entre les funcions comunicatives de la televisió. De fet, com sosté Imbert (2010: 147-148), «hoy el *infotainment* domina no sólo el discurso informativo sino también otros formatos donde coexisten contenidos serios y amenos, reunidos en los llamados programas contenedores». Això es tradueix en la contaminació i dramatització dels telenotícies; en la construcció de discursos para-informatius amb recursos propis del relat de ficció; en la transgressió de les fronteres de la informació i l'entreteniment en uns certs programes de debat que estan regits, sens dubte, per l'espectacularització que privilegia l'enfrontament de persones per damunt de la interacció dialèctica; i en la hibridació constant de gèneres en els formats televisius.

En efecte, Imbert (2010: 150) sosté que «la postelevisió consagra una nueva forma de “actualidad” que es *actualización de lo cotidiano*, serialización del presente, como ocurre en los *realities* y las series que nos proyectan en un presente continuo, que crea familiaridad y nos engancha. Frente a la actualidad política surge una actualidad trivial en forma de micro relatos: es la actualidad del día a día de la gente común, que sirve de base a los *talk shows*; la actualidad recreada por las series, inscritas cada una en su propia cotidianidad, fuertemente ancladas en el sentir. Tras todo ello podemos ver una nostalgia del tiempo presente, del *hic et nunc* existencial que el medio resuelve en términos narrativos, mediante la puesta en relato de este presente. La narración ocupa el lugar vacío dejado por la información».

La quarta característica de la postelevisió i del transformisme és la imposició d'una estructura comunicativa autoreferent que produeix una degradació de la «conversación audiovisual», la consagració del no verificable en termes de veritat, per a projectar-nos en el simulacre pur. Per a Imbert (2010: 151), «un régimen de realidad que es de otro orden, como una tercera dimensión que no es ni realidad ni ficción, cortada de todo referente objetivo [...]. No estamos ni en la verosimilitud de la ficción ni en la verdad del discurso informativo; estamos en un discurso autorreferente, un espacio informe caracterizado por la inflación de las formas, más allá de los contenidos

objetivos, una teatralización del intercambio hasta la caricatura».

Això fa de la televisió un discurs profundament redundant, tallat del referent social, que desplaça el debat social al relacional, del debat polític (el de la polis, de l'espai públic) a la polèmica personal (interna al mitjà, autogenerada per la televisió) i contribueix a diluir la categoria mateixa de subjecte.

Finalment, en cinqué lloc, en aquesta era de la televisió, segons Imbert (2010: 152-153), «dos fenómenos se cruzan aquí: el desplazamiento del discurso –de los expertos a los anónimos– y el cambio de estatus del famoso que es ahora una creación del medio. Es la consagración de una nueva vox populi: un discurso en el que todos pueden hablar de todo, sin ser legitimados por una competencia particular, un discurso en el que ya no hay expertos sino testigos presenciales, pero no de los hechos sino del comentario sobre las personas, de la apreciación subjetiva, un discurso donde la imagen (de cara al medio) es más importante que la identidad (construida socialmente)». A més a més, es constata «la prevalencia del discurso narrativo sobre el discurso informativo, una revancha del suceso sobre el evento, una visibilización de los síntomas, que no ahonda en las causas».

Segons Imbert (2010: 153-154), «tras todo ello, hay una fascinación por el cariz espectacular de las manifestaciones del “mal”, que facilitan el efecto de directo y la ilusión de transparencia. Se deriva de la hipervisibilidad televisiva, de la tendencia a exacerbar la representación de lo real hasta desvirtuarlo mediante saturación, de explayarse en una mirada microscópica, que se recrea en la intensidad del ver en detrimento de su extensividad, en el detalle más que en el conjunto».

Tant en la posttelevisió com en el transformisme s'assumeix que el discurs televisiu és «un discurso donde el espectáculo es el principio y el fin» (Imbert, 2010: 146), la representació televisiva es converteix en un espai lúdic en què es juga amb la identitat, es difumina o desapareix la funció referencial i es concedeix absoluta prioritat al simulacre.

En conclusió, els trets de la televisió estan en connexió amb la postmodernitat, amb la societat informe, ja que, afirma Imbert (2010: 166), «liquidez, fragmentación, incertidumbre, ambivalencia, difuminación de las fronteras, hibridación, presentismo, hipervisibilidad, son manifestaciones propias de la posmodernidad, que tienen su

reflejo directo en la televisión actual» doncs «la televisión actúa como espejo – espectacularizado, lúdico y a veces deformado– del sujeto social».

Partint de les aportacions anteriors, Aguaded (2000: 674 ss), proposa una tipologia dels discursos televisius que inclou els que s'enumeren a continuació.

Discurs hipertròfic, que es refereix a l'acumulació anàrquica d'informació i, per tant, a la hipertròfia, per la seua redundància, insistència i soroll. Això és, la mediació simbòlica proporciona una visió de la realitat seleccionada, a vegades manipulada intencionalment amb finalitats específiques; en suma, una perspectiva atrofiada, saturada, si no espectacularitzada.

Discurs autocontextualitzat, atés que tots els discursos passen a formar part d'un sol discurs autònom i contextualitzat en funció dels altres discursos, més que per la realitat externa. Perquè, com afirma Cerezo (1994: 36), «esta autocontextualització provoca la creació de un discurso autónomo, autorreferencial, autoconsistente, que dice del mundo, impone una visión de la realidad, y que dice sobre todo de sí mismo, autorreferente y justificación de su propia existencia».

Discurs fragmentari, ja que el discurs televisiu apareix sistemàticament i constantment fragmentat per talls publicitaris, interrupcions publicitàries i autopublicitàries, falques informatives, instaurant-se un fragmentarisme, fins al punt que, com indica Cerezo (1994: 36), ja no sabem si cada fragment és una part d'un tot més ampli o si aquest tot consisteix en un ésser fragmentari, les parts del qual es dilueixen en un macrodiscurs que escamoteja la seua continuïtat per a, precisament, tindre a l'espectador pendent i subjecte a la possible continuació d'un tot que mai conclou.

Discurs gesticulant i de simulacre, pel fet que el discurs televisiu dramatitza un procés de comunicació que imita íntegrament a la comunicació real. El subjecte de l'enunciació textual juga a comunicar-se amb cadascun de nosaltres en la intimitat de la nostra llar; es produeix d'aquesta forma el que González Requena (1988: 51) ha denominat «simulacre de comunicació», ja que veritablement no hi ha comunicació.

Discurs conversacional, doncs, en televisió, és el text mateix el que es presta a representar la ficció d'una conversa entre enunciadador i enunciatari, o bé és la conversa, com a estructura interaccional, la que es representa en la pantalla entre subjectes que

juguen a conversar per a ser contemplats per uns altres que assisteixen a aquesta conversa des de fora d'ella (Cerezo, 1994: 37); això és, el simulacre comunicatiu de la televisió es basa en el joc de les converses fictivals o representades que comporten especialment la inclusió del telespectador en el teixit del discurs.

Discurs fantasmàtic, pel fet que la televisió ha aconseguit l'estatus de «metamedi», és a dir, el d'instrument que dirigeix no sols els nostres coneixements del món, sinó també la nostra percepció de les maneres de conèixer. Enfront de la realitat teatral i cinematogràfica que manté una certa distància i requereix un acte conscient de presència, la realitat televisiva s'incrusta en les llars.

Discurs fàtic i conatiu, ja que en el missatge televisiu, segons González Requena (1988: 87), existeix una preeminència del contacte més que de la informació pròpiament transmesa. Aquest contacte es basa en l'ús d'un intercanvi profús de fórmules ritualitzades per diàlegs complets, amb el simple propòsit de prolongar la comunicació. A més, el discurs televisiu és també fortament apel·latiu o conatiu. El joc fictival que es crea per la presència d'un enunciadador que constantment apel·la l'atenció d'un receptor que se sent «autoobligat» a parar atenció és, en el fons, un «parany simbòlic», que atrapa al receptor en un joc il·lusionista que convida a la seducció.

Discurs palimpsestic, perquè, enfront del discurs lineal que ofereix la comunicació impresa i fins i tot la comunicació cinematogràfica, la programació televisiva en l'actualitat, amb la presència constant del «zàping», ofereix una linealitat discontinua, incoherent, desconnectada de tota lògica. La lectura quasi simultània de les diverses programacions de la televisió que se superposen en un mateix horari, igual que els palimpsestos, abandona tota coherència del discurs, no ja només dels programes, sinó també de les emissores, passant-se, mitjançant el «zapeig», a un visionament «boig» del mitjà en si, que, al seu torn, és fictici, perquè només és possible saltar entre els programes que s'emeten en la programació en un temps concret, però no saltar de la franja horària.

Discurs intertextual, atès que són constants les referències que la fragmentació del missatge realitza per a al·ludir al continuum global del discurs. Segons Cerezo (1994: 38), «los personajes actores pasan de una cadena a otra; los motivos, temas,

esquemas de programació, elements estètics se entrecruzan y se imitan unos a otros». Per això, en la televisió comercial tradicional, la llibertat i abundància de canals no és garantia de diversitat, sinó que, de vegades, produeix l'efecte contrari, la monotonia i la uniformitat.

Discurs narratiu, pel fet que la televisió reprén l'ancestral tasca de «contar històries». Tota la programació televisiva es basa abans de res en la narrativitat, una estructura cognitiva, literària i d'acció amb esquemes simples, repetitius, fàtics i conatius. Com apunta González Requena (1988: 114 ss.), «el relato es la matriz generadora de significados», fins al punt que la narrativitat televisiva adquireix una dimensió simbòlica.

Discurs autoreferencial, pel que fa, com apunta Pérez Tornero (1994: 125), a que «el mundo real sólo interesa a la televisión como espacio de realización de su propio ser, de su propia acción. La experiencia del texto se separa del conocimiento de lo real [...] Más bien, lo real es un pretexto para la construcción autónoma del texto», continua Aguaded, «Ello explica que el discurso televisivo haga referencia cada vez más a sí mismo, a sus personajes, a sus historias, a sus anuncios [...] a la programación misma. La imagen televisiva, en el fondo, lo que hace es una suplantación a través de la imagen de la realidad, la sustituye y la modifica, autoerigiéndose como su propio autorreferente».

Discurs fabulador, doncs aquesta autoreferencialitat característica del discurs televisiu ve determinada per la seua capacitat de fabulació, de desfiguració de la realitat fins a convertir-la en una mera rondalla, en una mera mentida que disfressa l'ordre del real (Cerezo, 1994: 38).

Discurs manipulador, ja que, a través de la televisió, la realitat es converteix en un producte i entra en l'estadi que Cerezo (1994: 39) denomina «el arte de la mentira, del engaño o de la falacia, por exceso de adorno, complicación del decoro, o búsqueda de efectos falaces».

Discurs hipnòtic, atés que la conjunció dels codis visuals i escrits amb suports de veu, música, so, imatge en moviment, color, text i forma constitueixen un poderós atractiu per a captar l'atenció i mantindre-la, al mateix temps que la potència del missatge anul·la parcialment els filtres crítics del raonament i es potencien els efectes

emotius.

Macrodiscurs, això és, la televisió no inventa un llenguatge nou, sinó que parasita llenguatges anteriors introduint variants i adaptant les seues estructures a les característiques de recepció i de format del mig televisiu (Cerezo, 1994: 39).

Discurs omnipresent, pel fet que, la presència de la televisió en la vida de les persones no sols s'explica per l'alt consum que es realitza del mitjà, sinó pel seu intens poder de penetració, d'impacte, de captació, d'atenció del públic. La televisió s'ha assentat en les seues vides de manera que per a un percentatge elevadíssim de la població —en xifres que freguen la totalitat— aquesta no pot sostraure's dels hàbits quotidians.

Discurs pansincrètic, que es refereix a la capacitat de la televisió de reunir, integrar i utilitzar multitud de codis basats en els suports visuals, sonors i lingüístics, realitzant una síntesi d'ells que supera amb escreix la seua suma i atorgant-li una peculiaritat que fa del seu missatge un discurs original.

Discurs heterogeni, ja que la complexitat de la televisió explica l'heterogeneïtat del seu discurs que ve donada per la diversitat de codis, de missatges, de públics i destinataris, d'ofertes i estils. No obstant això, aquest discurs, dins de la seua aparença d'heterogeneïtat, amaga un missatge poc plural. Per això, és necessari assenyalar que enfront de la potència comunicativa, cal destacar la seua pobresa de continguts i de creació de formes i de llenguatges. Fet motivat, més que pel mig mateix, per l'ús que d'ell s'ha fet i per les formes que ha adoptat el seu consum.

Discurs paradigmàtic, perquè en la televisió es donen cita, segons Cerezo (1994: 41), «todos los públicos, todos los escenarios del mundo real y de los mundos posibles, constituyendo una articulación de todos los lenguajes y de todos los discursos». En suma, el discurs de la televisió es presenta com un «paradigma» que domina tot el mitjà, des dels seus programes a les seues programacions, des de les emissores o els seus emissors. L'habitual i col·loquial frase de «veig la televisió» –i no veig un programa, una sèrie, etc.– indica fins a quin punt el mitjà per la seua presència, capacitat de penetració i la seua autoreferencialitat s'ha convertit en un prototip.

Discurs sorollós, doncs la característica presència i penetració del discurs televisiu és, al seu torn, l'arrel de la seua redundància. L'excés d'informació hipertròfia

les informacions, donant lloc a allò que en semiòtica es denomina soroll. Es produeix així una altra de les marcades paradoxes del mitjà, un discurs que aparentment connecta amb el món i obri les seues finestres i que, en canvi, és l'arrel de la desconexió, absorbint el sentit de la realitat i creant un soroll de fons que, com anota Cerezo (1994: 41), ens assenyalava que estem connectats «al gran germà» Orwellià, al llogaret global de McLuhan. Es tracta, com indica aquest autor, d'«un ruido que nos aísla del pensamiento y de la soledad, abismándonos en un caos evasor».

A més, o al costat de les peculiaritats del discurs televisiu enumerades anteriorment, cal ressaltar el que diversos autors denominen espectacularització. González Requena (1988:80), per exemple, al·ludeix a «la inusitada potencia espectacular, la asombrosa capacidad de la televisión para colmar la mirada del espectador», fins al punt que la «cotidianización del espectáculo» i la seua absoluta accessibilitat faciliten la «descorporeización del espectáculo» per a culminar en un món habitat per «imágenes intemporales y sustitutas de cuerpos denegados».

Dins d'aquesta classificació apareix també el denominat «Discurso para el consumo espectacular» segons el qual, com apunta González Requena (1988: 52), «el consumo televisivo no es comunicativo, sino escópico, gira en torno a un determinado deseo visual». La satisfacció del desig audiovisual de l'espectador mitjà explica aquest tipus de discurs, fet en una societat mercantil, moguda pels nivells d'audiència i mercat.

Cerezo (1994: 36), per la seua part, assenyalava que aquest discurs espectacular i espectacularitzant anul·la o atenua les facultats crítiques de l'espectador i és una de les claus de la seua posada en escena. Aquesta sistemàtica espectacularització envaeix la realitat quotidiana. La realitat és construïda, presentada i servida com un espectacle que està en funció de la programació televisiva. Com indica també Postman (1991: 90), «la televisión es, ciertamente, un espectáculo hermoso, una delicia visual, emitiendo miles de imágenes en cualquier día [...]. No hay descanso para la vista, pues constantemente hay algo nuevo para ver».

2.3. La responsabilitat comunicativa. Alternativa i exigència

Tot l'exposat entorn de la societat actual, al sistema de la comunicació global i espanyol i al discurs televisiu constitueix, com s'ha dit, el context exigít pel paradigma

complex i eclèctic seleccionat en el qual s'emmarca el procés d'investigació i el desenvolupament del contingut d'aquesta tesi.

El diagnòstic realitzat entorn dels aspectes fonamentals tractats en aquest capítol condueix a pensar que la definició de la comunicació i de la televisió posa en relleu la imposició de la visió mercantilista del procés de producció i dels productes comunicatius.

Per això mateix, es considera imprescindible aportar una visió crítica d'aquesta perspectiva dominant i introduir una altra diferent en la qual es ressalti la incoherència de la mateixa i es defensi l'alternativa i exigència d'un punt de vista en el qual es reivindiqui la necessitat i prioritat de la responsabilitat sociocomunicativa de l'acció dels mitjans enfront del mercantilisme imperant.

Bernardo (2009a); Bernardo, Pellisser (2009, 2010, 2014); Bernardo, Pellisser, Vicent (2010) han establert la fonamentació, el protocol de verificació i les exigències de la responsabilitat comunicativa en els termes que es resumeixen a continuació.

La realitat comunicativa actual és, sens dubte, fruit i reflex d'una lògica mercantil dominant que prové d'aplicar a la dinàmica del sistema de la comunicació les coordenades d'una dinàmica politicoeconòmica arrelada en la ideologia neoliberal que subjau en el capitalisme financer imperant en la societat actual. És a dir, la lògica del benefici regeix en el sector de la indústria cultural i comunicativa de tal manera que els productes mediàtics són considerats principalment mercaderies que necessàriament han de generar benefici, plusvàlua, en el mercat global i local de la comunicació.

En aquest context, és evident que el comportament de les empreses i indústries de la comunicació, del sistema de la comunicació en el seu conjunt, alberga una sèrie de transgressions respecte a la lògica que hauria de regir la interacció comunicativa i social derivada de la naturalesa i funció de la comunicació com a suport dinamitzador de la interrelació d'agents copartícips i enfront dels interessos, fonamentalment econòmics, dels amos de les empreses, públiques i/o privades, que converteixen els productes mediàtics en mercaderies i els destinataris dels mateixos en mers consumidors.

Bernardo, Pellisser (2009: 227-231) consideren que la responsabilitat

comunicativa té una doble fonamentació provinent de l'estudi de la realitat de la comunicació (estructura i dinàmica) des d'un paradigma complex i eclèctic de la comunicació (Bernardo, 2006). Aquests paràmetres posseeixen una dimensió teòrica i una altra empírica o experimental i, en tots dos casos, els centres d'atenció són els agents responsables de la producció comunicativa-mediàtica, els processos de producció dels productes comunicatius i els destinataris, no sols com a mers consumidors sinó com a ciutadans copartícpis de l'acció social.

Al nivell teòric, li correspon establir la lògica sociocomunicativa que regeix tant la interacció que ha d'existir entre tots els factors que conformen el sistema de la comunicació com la interrelació equilibrada i simètrica del mateix amb la resta de subsistemes, polític, econòmic, social i cultural, que interactuen dins del sistema de la societat en el seu conjunt.

És a dir, el subsistema de la comunicació es regeix per una lògica interna que, d'una banda, té la necessitat de complir i respectar les funcions que li han sigut atribuïdes en el sistema en el seu conjunt i, per una altra, defineix l'estructura i dinàmica dels factors que interactuen al si del subsistema de la comunicació, els agents, els productes i els destinataris. El subsistema de la comunicació, que és la plasmació concreta de l'esquema canònic de la comunicació, ha de respectar, doncs, la naturalesa interactiva de la comunicació i, per tant, descartar qualsevol mena d'asimetria i desproporció pel que fa als papers i funcions que s'atribueix als agents-emissors i receptors com a coparticipants del procés de comunicació i als discursos i missatges com a instruments vehiculars d'aquests processos.

Els agents, les institucions sociopolítiques i les indústries i empreses de la comunicació han d'actuar com a reguladors o com a productors, d'acord amb els principis derivats de la interacció, equilibri i coherència propis de la societat en el seu conjunt i, per tant, estan obligats a construir i fer que es construïska mediàticament la realitat social en connexió amb les exigències d'aquest sistema social, però també d'acord amb supòsits sociocomunicatius específics respecte a la conformació dels productes i a les peculiaritats dels destinataris com a agents copartícpis.

Els processos de producció i, sobretot, els formats i continguts dels productes comunicatius-mediàtics, siguen funcionals o ficcional, han d'estar conformats de tal

manera que no incórreguen en inadequacions i incoherències en les representacions dels referents o en les normes que marquen la conformació dels discursos. Exclouen, aleshores, la imposició de determinacions externes a la lògica sociocomunicativa i descarten els imaginaris aberrants i tergiversadors de la realitat social que representen amb la finalitat d'afavorir interessos no específicament sociocomunicatius.

La lògica interna del sistema comunicatiu té, en tercer lloc, que traslladar-se també a les interrelacions i els destinataris perquè són igualment agents coparticipants del procés i no mers receptors passius. Els agents, a més, han de construir els formats i continguts dels textos o discursos de tal manera que els destinataris tinguin la possibilitat de realitzar una aproximació crítica i dialèctica a partir de la seua pròpia i peculiar competència comunicativa des de la qual hauran de realitzar la interpretació dels discursos mediàtics com a forma de coparticipació crítica en la dinàmica comunicativa i social (Díaz Nosty, 2005:187-252; Lacalle, 2001: 17-43; Orozco, 2006).

En aquest àmbit, a més, ha d'incloure's la naturalesa de ben públic i dret fonamental de la comunicació i la informació i, per tant, com un altre element bàsic fundacional de la responsabilitat comunicativa que adquireixen tant les institucions públiques com les empreses privades. D'aquesta manera, cap agent-emissor o instància pública o privada de la comunicació pot transgredir per interessos aliens (normalment econòmics i mercantils) aquesta condició de ben públic de la comunicació i informació, que afecta la construcció d'una societat democràtica pel que fa als productes generats, als valors transmesos i, fins i tot, als llenguatges emprats.

Aquesta és, precisament, la base per a reivindicar l'existència ineludible d'institucions reguladores i supervidores, per exemple els consells de l'audiovisual, del compliment o incompliment de la responsabilitat comunicativa per part de les empreses públiques i privades de la comunicació i informació que, sens dubte, contribuiran a la superació i eliminació del que Díaz Nosty (2005: 221-248) diu dèficit mediàtic i que podria denominar-se irresponsabilitat comunicativa (Díaz Nosty, 2005) de l'estructura i dinàmica del sistema de la comunicació.

La verificació empírica de la responsabilitat comunicativa al·ludeix bàsicament a la comprovació del compliment de la lògica sociocomunicativa enunciada

anteriorment i necessita, com és lògic, estudis experimentals, de caràcter qualitatiu i quantitatiu, sobre el desenvolupament de les indústries de la comunicació i de la cultura en l'àmbit global i local amb la finalitat d'establir, si més no, les tendències dominants que defineixen la dinàmica del sistema actual de la comunicació respecte al compliment o incompliment de la responsabilitat comunicativa.

Semblant operació ha sigut realitzada des de diferents perspectives i, de manera especial, des del paradigma de l'Economia Política de la Comunicació (Bernardo, 2006; Díaz Nosty, 2005; Bustamante, 2004). A partir dels estudis d'aquests autors, no és difícil extraure com a conclusió més general l'incompliment de la lògica sociocomunicativa com a resultat de la determinació i domini de la lògica mercantil i financera que defineix l'acció dels amos, públics i privats, de les indústries en els processos de producció, circulació i consum.

El conjunt d'estudis crítics realitzats denuncien la irresponsabilitat comunicativa en els termes als quals al·ludeix el paràgraf anterior i que, a manera de resum, fan referència a diferents aspectes, entre altres, la mercantilització dels continguts que condueix a donar valor únicament als paràmetres de caràcter exclusivament quantitatius com són els índexs d'audiència (Bourdieu, 1997: 96-97).

En segon lloc, l'espectacularització de la informació com a efecte d'un procés de producció regit bàsicament per la lògica del benefici econòmic (Kapusinski, 2002: 36).

En tercer lloc, la devaluació de la formació dels periodistes i comunicadors substituint el perfil de professionals responsables pel de col·laboradors eficaços dels interessos econòmics de les empreses que, en paraules d'Ortega (2006: 47), condueix al fet que «las siempre engorrosas y poco excitantes tareas destinadas a la comprobación de la información se reemplazan por otras más de “ingeniería informativa”, dúctiles a la voluntad del diseñador o de su grupo de sostén. Las “hipótesis” se transforman en “hechos”, dando origen a toda una sarta de “no-hechos”, semejantes, que hacen innecesario aportar cualquier tipo de prueba; el proceso de verificación se ha invertido y con ello basta con imaginarse algo para convertirlo sin más en “dato”».

Més enllà de la fonamentació ja exposada, per a dur a terme eficaçment el citat

programa d'acció es considera indispensable establir un protocol (Bernardo, Pellisser, 2014: 196-200) de treball que marque les pautes per a realitzar les accions subratllades anteriorment i que ha d'aplicar-se, en principi, a tres àmbits que corresponen als tres elements bàsics de la comunicació mediàtica. Per una part, s'ha d'aplicar a l'estructura dels mitjans i a l'actuació d'aquests; d'altra banda, es contempla l'estudi i l'anàlisi dels formats i els continguts, així com de l'actuació dels professionals que els desenvolupen; i, finalment, els receptors o destinataris i les interrelacions que estableixen amb ells els agents, reguladors institucionals i amos productors de les indústries.

Els agents són, en aquest cas, les institucions sociopolítiques que ostenten la titularitat dels mitjans públics, les empreses privades de comunicació i les productores que conformen la indústria de la producció audiovisual. En el seu conjunt, aquests agents actuen bé com a reguladors, bé com a productors, o bé amb totes dues funcions alhora, i són responsables de la construcció mediàtica de la realitat social en connexió amb les exigències del sistema social, però també d'acord amb supòsits sociocomunicatius específics en funció dels productes i els destinataris.

El segon dels paràmetres es refereix als processos de producció i, sobretot, als formats i continguts dels productes comunicatius-mediàtics, tant funcionals (informatius) com ficcionals. L'objectiu del següent protocol d'actuació és detectar les inadequacions o incoherències en les representacions dels referents o les normes que marquen la conformació dels discursos.

També caldrà considerar la possibilitat de dur a terme una anàlisi de contingut de la graella de programació o, en defecte d'això, una anàlisi aleatòria de les escaletes dels programes més representatius de la cadena amb la finalitat d'establir i valorar aspectes com l'agenda temàtica i la selecció de veus: tertulians, testimoniatges de notícies i reportatges d'actualitat, així com els «opinadors» que representen diferents sectors de la societat civil, com a paràmetres que servisquen per a valorar el compromís amb la democratització de la proposta comunicativa analitzada.

La lògica interna del sistema comunicatiu ha de traslladar-se també a les interrelacions entre els agents, reguladors institucionals i amos productors de les indústries, i els destinataris, que són igualment agents coparticipants del procés i no

mers receptors passius. Per tant, els propietaris dels mitjans, públics i privats, han de tindre com a exigència primordial elaborar discursos i conformar imaginaris socials encaminats a construir ciutadans.

És a dir, realitzar representacions socials, funcionals i fictivals, que constituïsquen representacions de la realitat i mediacions adequades perquè els receptors, com a ciutadans, puguen dur a terme les anàlisis i les interpretacions crítiques d'acord amb la seua competència en les produccions de sentit i, al mateix temps, com a suport de la seua acció social.

La responsabilitat comunicativa reclama, igualment, la creació d'institucions independents com ara els consells de l'audiovisual, d'àmbit global, nacional i local, amb capacitat reguladora i defensora del dret fonamental i bé públic de la comunicació i la informació per a superar l'àmbit i l'acció de l'autoregulació, de l'autocontrol i de l'autoregulació regulada que, en el camp jurídic i administratiu, provenen i es delimiten des de criteris liberals, és a dir, com a defensa i salvaguarda dels drets individuals, ja que atribueixen als amos de les empreses la capacitat i potestat d'establir les regles de joc que regeixen la dinàmica econòmica, social, i en aquest cas, la comunicativa.

Un últim paràmetre es refereix als destinataris dels processos de comunicació. Uns destinataris que són agents copartípics i no mers receptors passius, per la qual cosa se'ls pressuposa una competència comunicativa des de la qual duen a terme la interpretació dels discursos mediàtics com a forma de coparticipació crítica en la dinàmica comunicativa i social.

Connectant i ampliant l'exposat anteriorment, cal al·ludir a un aspecte tant transcendental com prioritari en l'àmbit de la responsabilitat comunicativa i que fa referència al defensat per Bernardo (2009) en relació amb la necessària superació de la perspectiva mercantil dels mitjans de comunicació, que porta amb si la consideració dels receptors com a mers consumidors, per a reivindicar com a ineludible la consideració dels destinataris, dels productes i missatges comunicatius com a ciutadans competents i partípics transcendents de l'acció social.

La perspectiva que s'està assumint ací per a reivindicar el paper del receptor, transcendeix la dinàmica o procés d'emissió-recepció en l'estructura teòrica de la comunicació i se situa en l'espai social concret en el qual els destinataris realitzen la

producció de sentit dels textos i discursos, instruments de mediació en l'espai sociocultural en el qual es desenvolupa la interacció sociocultural. Precisament és en aquest espai on es pretén introduir el que es denominarà més endavant construcció del receptor amb la finalitat de plantejar la responsabilitat que tenen els agents, amos i professionals, de la producció mediàtica a l'hora de generar productes que responguen a la lògica sociocomunicativa que ha de contribuir a l'acció i dinàmica dels destinataris com a ciutadans i no a la mercantil que considera als destinataris com a consumidors.

La citada construcció del receptor haurà de relacionar-se amb la citada responsabilitat comunicativa, doncs al·ludeix a la necessitat de posar en crisi la producció mediàtica establida i generada fonamentalment en funció de les exigències de l'audiència que, sens dubte, és un constructe que és interpretat com a element empíric, a vegades fins i tot naturalitzat, de justificació, quan, en realitat, s'ha creat prèviament i respon a uns interessos que es plasmen en un model de producció, en la construcció d'uns discursos, funcionals o fictivals, de caràcter bàsicament persuasiu i publicitari adequats i eficaços per a la reproducció d'una classe de societat.

Per aquesta raó, eludeixen un altre tipus de productes, els formats i els continguts dels quals, podrien conduir a la creació de receptors crítics mitjançant la producció de sentit sorgida tant de la competència comunicativa i mediàtica dels receptors com de la implicació en la dinàmica social complexa. En definitiva, els receptors poden considerar-se, des de determinats supòsits, constructes delimitats teòricament d'acord amb els paràmetres epistemològics pertanyents a paradigmes en els quals les lògiques mediàtiques dominants dels mateixos sistemes de comunicació vigents, globals o locals, converteixen en consumidors o ciutadans a través de productes, textos i discursos, adequats i eficaços per a tals finalitats.

L'anterior comporta desautoritzar una determinada lògica comunicativa, la mercantil, que condueix a la conversió dels receptors en mers consumidors acrítics determinats per l'acció medidora dels productes generats en les diverses indústries i empreses de la comunicació. Açò ha d'interpretar-se com la reivindicació del receptor com a ciutadà, trencant, d'aquesta manera, amb una doble fal·làcia, de vegades simple prejudici naturalitzat, la que subjau a l'imperi i guerra de l'audiència com a justificació de quant produeixen els mitjans i aquella altra que pretén eludir la responsabilitat dels amos d'aquests mitjans a l'hora de construir discursos tergiversadors,

espectacularitzadors, evasius i amb formats i continguts de caràcter persuasiu-publicitari com a oferta generalitzada encaminada a la desideologització i homogeneïtzació dels receptors.

L'argumentació formulada per a provar les tesis formulades en el paràgraf anterior es recolza en eixos com ara la lògica comunicativa de la teoria canònica i la seua plasmació contextualitzada en el desenvolupament de societats concretes de la comunicació, que té com a postulat fonamental la interacció comunicativa i social dels agents col·laboradors del procés comunicatiu emmarcat en la dinàmica de la mateixa societat en la qual els agents de la comunicació han de ser considerats també agents socials amb responsabilitats sociocomunicatives i culturals específiques.

En segon lloc, la formulació i explicació del concepte de responsabilitat comunicativa i el desenvolupament de les implicacions que tal concepte suposa en els processos de producció i circulació mediàtiques com a resultat de la defensa de la lògica sociocomunicativa enfront de la mercantil en l'àmbit de les institucions i indústries de la comunicació.

A manera de resum de quant s'ha dit i amb la finalitat de fer explícits alguns dels requisits i compromisos que comporta l'aplicació de la responsabilitat comunicativa a l'hora d'establir la interacció social i comunicativa com a coparticipació d'agents on el receptor és considerat ciutadà, convé ressaltar els aspectes enumerats a continuació (Bernardo, 2009).

En primer lloc, els amos dels mitjans, públics i privats, han de tindre com a exigència primordial elaborar discursos i conformar imaginaris socials encaminats a construir ciutadans, és a dir, realitzar representacions socials, funcionals i fictivals, que constitueixen representacions de la realitat i mediacions adequades perquè els receptors, com a ciutadans, puguen dur a terme les anàlisis i les interpretacions crítiques d'acord amb la seua competència en les produccions de sentit i, al mateix temps, com a suport de la seua acció social.

D'altra banda, les institucions polítiques responsables de la planificació comunicativa i cultural han de dissenyar processos de formació encaminats al fet que els receptors, ciutadans, adquirisquen la competència comunicativa-mediàtica adequada per a poder realitzar l'anàlisi i la interpretació crítica dels discursos i

representacions de la realitat social amb la finalitat de destriar els productes generats des de la responsabilitat enfront d'aquells que, a través de mecanismes i recursos tergiversadors justificats pel fal·laç imperi de l'audiència, eludeixen aquesta responsabilitat a la recerca de la persuasió i desideologització que condueixen a l'homogeneïtzació comunicativa i social.

El reconeixement d'aquesta competència comunicativa com a tret definidor dels ciutadans enfront dels consumidors ha de traduir-se, a més, en la participació com a agents en els processos de producció mediàtica a través de mecanismes adequats per a bandejar l'imperi fal·laç de l'audiència i assumir la interacció dialèctica com a supòsit ineludible dels textos i discursos generats en els mitjans com a instruments de mediació comunicativa i sociocultural.

Finalment, com a garants de l'acompliment de l'acció comunicativa responsable dels senyors de la comunicació en els diferents aspectes de la producció mediàtica, cal reclamar la creació d'institucions independents com ara els Consells de l'audiovisual, d'àmbit global, nacional i local, amb capacitat reguladora i defensora del dret fonamental i ben públic de la comunicació i informació per a superar els conceptes i plasmacions de l'autoregulació i l'autocontrol, en tant que, al cap i a la fi, són mecanismes encaminats fonamentalment a defensar els interessos econòmics de les empreses de la comunicació i de la cultura en lloc de protegir els drets del conjunt de la societat, en definitiva, dels ciutadans.

El contingut d'aquest capítol ha d'entendre's com l'establiment del context en el qual s'emmarca la investigació d'aquesta tesi doctoral i, d'acord amb el paradigma comunicatiu seleccionat, s'han especificat qüestions com ara el diagnòstic i les interpretacions de la societat des de diferents perspectives; la delimitació i les constants que caracteritzen l'estructura i el sistema de la comunicació mediàtica global i espanyola; els supòsits sobre els quals es conforma, els trets que defineixen la televisió actual i, finalment, els fonaments i les exigències que defineixen la que s'ha denominat responsabilitat comunicativa com a alternativa a la lògica mercantil dominant en l'acció dels amos de la comunicació i de la televisió.

Una vegada dut a terme tot l'anterior, cal, com a resum i conclusió d'aquest capítol, fer explícites la funció i finalitat de tot això en el desenvolupament del procés

d'investigació d'aquesta tesi, l'objecte de la qual és la construcció mediàtica, televisiva, de la justícia contemplada des de la hipòtesi genèrica i específica segons la qual aquesta representació o tractament respon normalment a la lògica mercantil dominant en lloc de les exigències sociocomunicatives que hauria de regir la producció dels productes mediàtics i televisius.

Això és, aquest context constitueix el marc i el punt de partida per a dur a terme l'anàlisi dels documents mediàtics televisius que han sigut seleccionats per a la caracterització del tractament de l'objecte i, sobretot, l'estudi detallat d'aquests documents, d'acord amb el mètode d'anàlisi i les pautes pertinents plantejades en el capítol primer. En efecte, una vegada realitzat l'anàlisi i interpretació dels textos, es poden extraure les conclusions pertinents entorn de qüestions relacionades amb els continguts i formats dels mateixos amb la finalitat de posar en relleu quina és la perspectiva dominant triada pels responsables dels processos de producció, la programació i els productes específics que, a manera de resum, es concreten en el predomini de la lògica mercantil o la sociocomunicativa que ve marcada per la responsabilitat comunicativa en els termes que s'ha realitzat.

CAPÍTOL 3. ESTRUCTURA, DINÀMICA I PROBLEMES DE LA
JUSTÍCIA.

CAPITOL 3. ESTRUCTURA, DINÀMICA I PROBLEMES DE LA JUSTÍCIA.

El referent, des d'una perspectiva canònica de la comunicació i amb una visió genèrica, pot entendre's com la realitat sobre la qual es porten a terme les diverses construccions d'aquesta. En aquest cas, el que constitueix el referent és, precisament, la justícia, millor dit, l'estructura, la dinàmica i els problemes que comporta la percepció que es té d'ella en diferents àmbits de la societat.

La concreció del que s'ha dit anteriorment sobre el referent suposa realitzar una aproximació als aspectes més rellevants que conformen la realitat de la justícia. És a dir, la delimitació conceptual; la seua estructura, que inclou l'especificació dels òrgans judicials i les seues competències; l'explicació de la dinàmica judicial, com a actuació o administració de la justícia en els diferents tipus de processos, especialment els processos penals; i el comentari sobre alguns dels problemes que l'afecten i que estan directament relacionats amb les valoracions i percepcions que té la societat sobre ell.

La delimitació de la justícia se sustenta en alguns supòsits previs com ara la complexitat provinent, entre altres raons, de la intrínseca ambigüitat i indefinició del concepte, íntimament relacionat amb el de dret; de vegades, segons Martínez, Fernández (1997: 213), identificat o confós amb aquest. En segon lloc, es relaciona amb la transformació permanent d'allò que la societat entén en cada moment per just o injust. En el tercer, es troba el continu i necessari ajustament de la normativa jurídica a la complexitat social de cada context històric. Finalment, la concepció de la justícia com a servei públic, és a dir, la justícia es manifesta i concreta amb les seues lleis, els seus tribunals, els jutges i el procés, en altres paraules, allò que s'entén com a Administració de Justícia.

Abordar el concepte de la justícia i la seua delimitació exigeix, a més a més,

marcar la distinció entre allò que s'anomena justícia com a concepte abstracte, filosòfic, i la justícia com a servei públic. En aquest punt, convé assenyalar, encara que breument, els límits tant del concepte com les seues característiques específiques; concretades en la seua dimensió judicial a través de l'aplicació de les seues lleis i normes escrites, els seus tribunals, els seus jutges, la cerimònia del procés i la sentència.

El desenvolupament dels supòsits citats i les seues implicacions exigeixen incidir en algunes qüestions importants com són, en principi, les aproximacions al concepte de justícia des de diferents perspectives i camps del saber, entre altres, la filosofia, la sociologia, l'antropologia, la història i la teoria jurídica que condueixen a comprendre la justícia com la cosa justa, segons dret i raó, i com a administració o exercici d'aquesta.

L'evolució del concepte de justícia en el marc de la societat i els seus processos de canvi pot entendre's a partir de la tesi i supòsits que proposa Toharia (2001: 18-19), segons el qual, «parece preciso prestar alguna atención preliminar a cuatro grandes procesos de cambio que me parecen especialmente relevantes para explicar el nuevo papel institucional que la Justicia ha adquirido en la sociedad actual y que están dando al traste con su configuración tradicional.

En primer lugar, el sistema legal en su conjunto ha crecido espectacularmente: abarca más temas, afecta a más personas, reconoce nuevos derechos, crea nuevas obligaciones y acrece en consecuencia las funciones de la Justicia. En segundo lugar, ha surgido una nueva cultura cívico-jurídica de reclamación, afirmación y defensa de los derechos individuales (unos derechos que no hacen sino desarrollarse y expandirse). En tercer lugar, lo que se suele designar como “judicialización de la vida pública” ha alterado significativamente el tradicional radio de acción de los tribunales de Justicia, ampliándolo a cuestiones y ámbitos que solían ser “territorio político”. En último lugar, el reconocimiento de la importancia que una Justicia que funcione adecuadamente tiene para la buena marcha de la vida económica sitúa a los tribunales de justicia en una perspectiva hasta ahora inédita al tiempo que refuerza su relevancia social. El efecto cruzado de estos cuatro grandes factores es lo que, en esencia, da origen a la actual redefinición del papel de la Justicia en la sociedad».

L'explicat anteriorment sobre la delimitació de la justícia porta a proposar algunes claus complementàries entre si. Això és, la justícia, d'entrada, pot entendre's com la percepció individual o col·lectiva del que es considera just que, com és lògic, ha anat adquirint concrecions més específiques en cada societat i cultura. En segon lloc, la progressiva racionalització de l'anterior comporta l'establiment d'un cos de normes i codis específics que cal que posen en pràctica determinats òrgans i persones. Per fi, a resulta de l'anterior, la justícia en la societat s'entén actualment en l'àmbit de la societat, no tant en la seua dimensió institucional de poder de l'estat, sinó, més bé, com un servei públic.

La delimitació de la justícia ha de ser connectada necessàriament amb el concepte de jurisdicció i les seues implicacions per a poder concretar de manera adequada el que s'intenta posar en relleu quan s'al·ludeix a l'estructura i dinàmica de la justícia com a referent d'aquesta tesi doctoral. Per això mateix, s'exposen a continuació una sèrie de qüestions que fan referència a la delimitació inherent del concepte de jurisdicció i, sobretot, a la interrelació existent entre justícia i jurisdicció que, sens dubte, és la base del que s'entén en aquest treball per estructura i dinàmica de la justícia.

El punt de partida per a entendre l'afirmat anteriorment és la consideració de la jurisdicció com un concepte relatiu que s'inscriu en el procés permanent de canvi del concepte de justícia. Tal com es desprén de l'afirmat per Montero, Ortells, Gómez (1991: 49), citant a Calamandrei, el concepte de jurisdicció no és absolut, ni vàlid per a tots els temps i per a tots els pobles. És un terme relatiu determinat pel moment històric. Això és, no pot existir un concepte de jurisdicció que vulga ser absolut en el temps i l'espai. Ha de ser un concepte que és concretat de forma necessària en la realitat del nostre país i el nostre temps, açò és, en el marc de la Constitució i la Llei Orgànica del Poder Judicial.

Més enllà del relativisme del terme i concepte de jurisdicció, és necessari posar en evidència les interconnexions entre els conceptes de justícia, jurisdicció i dret per a establir la delimitació més adequada de jurisdicció. Per exemple, Messuti (2008: 251) incideix en la relació entre justícia i dret quan indica que «por una parte, el derecho administra la justicia; es decir, la justicia como “cosa administrada” se subordina al derecho. Por otra, el derecho, para ser derecho y no arbitrio, necesita ampararse en la

justicia; es decir, el derecho se subordina a la justicia».

A partir d'aquest supòsit, es concedeix rellevància especial a la concepció de la justícia com a cosa administrada. L'itinerari dissenyat porta a centrar l'atenció en l'administració de justícia com a concepte i com a estructura, amb la intenció de tindre en compte el conjunt d'elements o factors que hi ha al seu si i li donen forma per a, paral·lelament, arribar a entendre el canvi de paradigma que significa el fet d'abandonar el supòsit que històricament havia situat al procés en el centre.

Montero, Ortells, Gómez (1991 I: 7-8) proposen un canvi d'enfocament teòric en el sentit de considerar que el concepte sobre el qual gira tota la construcció de l'administració de justícia no és el procés, sinó la jurisdicció. L'autor opta per una perspectiva més global i ampla que permet abastar un major nombre dels aspectes relacionats amb l'objecte d'investigació de la tesi i incidir precisament en el fet que tots els elements són interdependents i no es poden tractar, fins a cert punt, de manera autònoma.

Aquest enfocament, al seu torn, com fan veure Montero, Ortells, Gómez (1991: 8), adjunta una sèrie d'implicacions. En primer lloc, partir de la concepció constitucional del poder judicial i prestar especial atenció a la figura del jutge, dues de les parts més visibles de la justícia. En el segon, la consideració política del poder judicial en l'estat democràtic, com a organització i com a funció i, per tant, a una interpretació política de l'estatus del jutge.

La primera acotació per a desenvolupar aquest plantejament suposa partir del supòsit previ de l'existència d'un poder judicial dins de l'Estat i que els jutges i tribunals quan actuen jurisdiccionalment ho fan mitjançant el procés. En segon lloc, que el fet de considerar el Poder Judicial com a simple administració de justícia, com una part més del conjunt de l'Administració Pública, comporta la possibilitat de la intromissió del poder executiu en el judicial. Per contra, aquesta interpretació de la justícia pot significar la limitació del paper dels jutges, com a garantia última dels drets dels ciutadans, a un camp molt reduït, apartant-los de l'exercici d'un vertader poder al si de l'Estat.

Aquesta concepció converteix la independència de la justícia com a administració en la pedra angular sobre la qual se sustenta el sistema democràtic, motiu

més que suficient perquè aquesta estiga garantida en tot moment i s'estaloni sobre l'ordenament jurídic tal com fa veure Martínez (2007: 128) quan afirma que «la Justicia, en su conjunto, o en terminología constitucional y de la Ley Orgánica del Poder Judicial, la Administración de Justicia, en su conjunto, se configura, pues, como una realidad compleja, en la que no todos los poderes intervinientes caminan necesariamente en la misma dirección y con los mismos ritmos, es de suponer que sí con la misma finalidad: la satisfacción del derecho a una tutela judicial efectiva, que constituye el objeto del ejercicio de la jurisdicción, y en la cual la tensión que pueda provocar esa concurrencia de competencias ha de resolverse a través de los mecanismos que arbitra el ordenamiento jurídico».

Més encara, el dret jurisdiccional implica l'autonomia del Poder Judicial front als poders de l'Estat; en segon lloc, el dret a la jurisdicció és un dret subjectiu públic enfront de l'Estat i està adreçat a què aquest dret tutele els drets i interessos dels ciutadans mitjançant el procés; finalment, el procés és l'instrument mitjançant el qual el Poder Judicial compleix les funcions que li són atribuïdes per la Constitució.

En qualsevol cas, a tall de conclusió, l'existència de la jurisdicció comporta dues condicions que Montero, Ortells, Gómez (1991 I: 50) expliquen en aquests termes: «a) Los órganos a los que se atribuye la potestad no pueden ser cualesquiera, sino que han de estar revestidos de una serie de cualidades propias que los distinguen de los demás órganos del Estado; estos órganos son los juzgados, y tribunales, en los que los titulares de las potestad son los jueces y magistrados. [...]. b) La función que se asigna a estos órganos cualifica también la potestad, por lo que hay que estudiar según la Constitución y la LOPJ la función jurisdiccional». Una potestat que dota als seus titulars, segons els autors (Montero, Ortells, Gómez, 1991 I: 131), de qualitats diferents dels de la resta dels funcionaris al servei de l'administració.

3.1. Els òrgans judicials, la competència i les actuacions

La interconnexió citada anteriorment condueix a introduir una acotació necessària per al desenvolupament d'aquesta tesi que es concreta en aquest treball assumint l'ordenament judicial espanyol com a marc de referència. De fet, el corpus està format en la seua totalitat per exemples que parteixen de l'ordenament jurídic

espanyol com a referent i, de forma específica, de les seues actuacions i la seua representació.

Les qüestions centrals del que s'exposarà a continuació pot incloure's en el que s'ha esmentat com a estructura i dinàmica de la justícia, entenent per estructura els òrgans jurisdiccionals i per dinàmica les actuacions d'aquests en els diferents processos.

No obstant això, cal al·ludir prèviament al concepte de competència per a delimitar i classificar els òrgans judicials i, al mateix temps, abordar l'estudi dels processos com es desprén de la consideració realitzada pels autors Calero, Ronda (2000: 33) a l'incidir en què un procés judicial es pot entendre com la formalització d'un conflicte davant l'òrgan legalment estipulat com a responsable de la seua resolució.

El concepte de competència és un dels que millor reflecteixen la complexitat de l'administració de la justícia i cal entendre'l com l'àmbit de la justícia sobre el que un determinat òrgan exerceix la seua funció d'acord amb la legislació. En particular, és el conjunt de regles que determinen l'atribució d'un assumpte concret a un òrgan jurisdiccional en particular i cal remarcar que, a pesar que es parla de jurisdicció civil, penal, contencios administrativa o ordinària i especial, a més a més d'altres denominacions, es tracta en definitiva d'una única jurisdicció que exerceix la seua funció mitjançant uns òrgans específics que tenen atribuïda una precisa competència.

És més, com fa veure Bonet (2007: 17), «las distintas leyes que ordenan el enjuiciamiento civil, mercantil, penal, de violencia sobre la mujer, de lo contencioso-administrativo complementan la ejecución práctica de las competencia y procedimientos a seguir para hacer efectivo el juzgar y ejecutar».

La distinta natura dels conflictes és el detall que determina quina classe o ordre jurisdiccional és el competent. Per tant, els tres conceptes clau en aquest punt són els òrgans com a aquelles entitats dotades d'unes determinades funcions, la competència entesa com l'atribució, la potestat i facultat d'actuació i, en darrer terme, l'acció com el dret a una tutela judicial efectiva.

El que s'ha dit sobre la competència va constituir en el seu moment la base per a revisar la classificació tradicional dels òrgans previstos en la legislació espanyola en

tres tipus de tribunals que, de manera general, distingeix entre ordinaris, especials i d'excepció. Posteriorment, per diversos motius i necessitats de funcionament, s'ha incorporat una modalitat nova denominada tribunals especialitzats.

Montero, Ortells, Gómez (1991 I: 67-69) proposen, a partir de l'anterior, la següent classificació dels tribunals, Tribunals de competència general (ordinària), que coneixen de tots els assumptes que puguin sorgir. Tribunals de competència especialitzada, que s'atribueixen les competències atenent a branques o sectors de l'ordenament jurídic. Tribunals de competència especial, que s'encarreguen de grups d'assumpes específics i inclús de grups de persones (Sala del Penal de l'Audiència Nacional, Jutjats Centrals d'instrucció i del Penal o els Jutjats de Menors). Tribunals d'excepció, que estan prohibits expressament per la Constitució Espanyola, perquè serien creats vulnerant les regles legals d'atribució de la competència, una tipologia de tribunals que, en el cas d'existir, coneixerien d'un cas o casos en particular.

Feta aquesta classificació, sembla convenient afegir algunes precisions. En primer lloc, i atenent a la Constitució Espanyola, cal ressaltar que la potestat jurisdiccional correspon exclusivament als jutjats i tribunals i que la justícia és administrada per jutges i magistrats. És més, segons Montero, Ortells, Gómez (1991 I:128-129) i Martínez (2007: 141), l'enumeració anterior de jutjats i tribunals ha permès afirmar a la jurisprudència, d'acord amb la planta i organització territorial de la Llei Orgànica del Poder Judicial, que els jutjats i tribunals són els veritables òrgans judicials.

En segon lloc, una altra mostra de la complexitat de la justícia es troba en la distinció entre jutjats i tribunals. Nominalment, el jutjat és aquell òrgan en què la potestat la té una única persona, el jutge, encara que juntament amb ell puguin existir altres persones que l'auxilien. Altrament, es poden distingir dos sentits distints amb el terme Tribunal, un es refereix de manera genèrica a tots els òrgans jurisdiccional, el segon es refereix a aquells òrgans jurisdiccional col·legiats (Tribunal Suprem, Audiència Nacional, Tribunal Superior de Justícia, Audiència Provincial) en els quals la potestat jurisdiccional és compartida per diverses persones conjuntament a les que s'anomena magistrats.

És ineludible, a més, remarcar que la distinció entre òrgans unipersonals i

col·legiats no fa referència únicament als integrants dels òrgans, sinó que també delimita el territori i matèria sobre el qual s'exerceix la potestat jurisdiccional.

En darrer terme, cal fer una breu al·lusió al fet que, en la potestat jurisdiccional, a partir de l'anterior i del fet de considerar l'existència d'una única jurisdicció, la Llei Orgànica del Poder Judicial ha regulat els tribunals ordinaris en quatre subtipus o ordes jurisdiccionals, Civil, Penal, Contenciós Administratiu i Social. Aquesta distinció troba la seua explicació en la recent tendència de cercar una especialització en la matèria sobre la qual s'exerceix la potestat jurisdiccional, per més que no sempre s'acompleix aquesta especialització fins a les darreres conseqüències en l'organització de l'Administració de Justícia.

A tall de síntesi, la distribució d'òrgans unipersonals i col·legiats queden reflectits en l'organització del poder judicial, des dels de menor rang fins al de major, tal com es plasma a la taula següent.

Òrgans unipersonals
<ul style="list-style-type: none"> • Jutjats de Pau • Jutjats de Primera Instància i Instrucció • Jutjats del Penal • Jutjat del Contenciós Administratiu • Jutjat Social • Jutjat del Mercantil • Jutjat de Menors • Jutjat de Vigilància Penitenciària • Jutjat de Violència sobre la dona
Òrgans col·legiats
<ul style="list-style-type: none"> • Audiències Provincials • Tribunals Superiors de Justícia • Audiència Nacional, Jutjats Centrals d'Instrucció i Jutjats Centrals Penals • Tribunal Suprem

3.2. El procés

La dinàmica judicial i jurisdiccional, com s'ha reiterat, té la seua plasmació fonamental en el procés o la justícia processal. Per això, sembla important dedicar un espai adequat a l'estudi del mateix centrant l'atenció en algunes qüestions especialment rellevants com són, d'una banda, la seua delimitació, la seua estructura, la seua funció i les parts del seu desenrotllament. Per una altra, i de forma molt especial, l'estudi del procés penal a causa de la seua transcendència en el desenvolupament d'aquesta tesi perquè és l'objecte preferent de les representacions mediàtiques.

El procés, segons Montero, Ortells, Gómez (1991 I: 441-442), té un caràcter instrumental del qual se serveixen els òrgans jurisdiccional per a dur a terme les seues funcions. És a dir, quan un jutge o tribunal jutja o executa la cosa jutjada ho fa en el marc d'un procés. Així doncs, el procés és l'únic instrument que l'ordenament jurídic posa al servei dels òrgans jurisdiccional perquè aquests puguin dur a terme les funcions que aquest els assigna.

Per altra part, afirma Moreno (2007: 301), en referència al procediment processal com a garantia de l'actuació de la jurisdicció, «la Justicia encuentra un elemento de legitimación esencial en su actuación conforme el procedimiento legalmente establecido». La naturalesa del procés (Montero, Ortells, Gómez, 1991 I: 443-444) exigeix tindre en compte dos elements bàsics. Per un costat, l'ordenament jurídic i la llei elaboren el procés com una invenció artificial per atendre una sèrie de necessitats de la societat. Per l'altre, els processos, els procediments són creacions tècniques de la llei.

La noció de procés implica entendre aquest com la successió d'actes mitjançant el qual un òrgan jurisdiccional aplica el Dret a un fet concret d'acord amb l'ordenament jurídic vigent. Al seu torn, s'adequa, en tant instrument dels òrgans judicials, als distints àmbits en els quals aquests exerceixen la seua funció. Açò és, els distints tipus de processos respondran a les distintes necessitats, al temps que (Moreno, 2007: 301) «el esmero y escrupulosidad en las normas de procedimiento se justifica y responde a que la estructura y el diseño del discurrir del proceso afectan de manera directa a las propias garantías del proceso».

Per a comprendre l'estructura i funcionament del procés cal tindre en compte

que, per les característiques pròpies de cada orde jurisdiccional, aquest es regeix d'acord amb uns criteris anomenats principis que marquen les diferències entre els dos processos fonamentals, el penal i el civil. Al penal, en el que es pot imposar una pena, el procés ha d'estar regit per principis diferents d'aquell en el que, com passa per exemple al civil, es decideix al voltant de la propietat d'un bé.

És a partir dels principis informadors on es troben les diferències fonamentals entre el procés civil i el penal en el dret jurisdiccional. S'ha afirmat que el procés penal, al ser públic, es regeix pel principi de necessitat, per contra el procés civil, al ser privat, pel d'oportunitat. Aquests dos principis, com senyalen Montero, Ortells, Gómez (1991 I: 468-469), són el punt de partida per poder estudiar la resta de principis (dualitat de posicions, contradicció o audiència i igualtat de les parts) que són comuns a tots els processos.

De manera esquemàtica, es pot afirmar que les característiques dels processos, respecte a l'estructura i funcionament, d'acord amb els principis d'oportunitat i necessitat, són els següents (Montero, Ortells, Gómez, 1991 I: 495).

Oportunitat	Necessitat
1.- Procés dispositiu a) Iniciació a petició de part. b) Objecte disponible. Ja que el tema o qüestió que se sotmet a consideració de l'òrgan judicial queda a criteri i disposició de les parts.	1.- Oficialitat a) Incoació oficial. b) Objecte indisponible. Donat que la finalitat a la qual es dirigeix el procés està conformat per l'acusat i el fet punible.
2.- Aportació de part: cada part ha d'aportar al procés allò que considere oportú.	2.- Investigació oficial.
3.- Impuls de part: el particular és el responsable d'impulsar el procés.	3.- Impuls oficial.
4.- Prova legal o valoració legal de la prova.	4.- Prova lliure o valoració lliure de la prova.

La principal funció de la jurisdicció és la resolució dels litigis que sorgeixen al si de la societat, aconseguint, de manera induïda, la pacificació de les relacions socials, ja que l'actuació de la Justícia és, com afirma Moreno (2007: 296), «reaccional» i es dona tan sols quan una part es presenta davant l'òrgan jurisdiccional corresponent sol·licitant la seua decisió.

Són part processal, d'aquesta manera, tots aquells que poden intervindre en un procés judicial, siga per tal de reclamar una determinada pretensió o, altrament, siga per a resistir-se a la pretensió formulada per un altre subjecte, demandant-demandat (procés civil), denunciant-denunciat o acusador-acusat (procés penal). Cal afegir que és imprescindible la posició processal d'enfrontament i la presència necessària d'almenys un representant per part.

El Ministeri Fiscal com a part pot tindre determinades funcions en el procés civil però és en el procés penal on té una major rellevància. D'acord amb la Llei d'Enjudiciament Criminal (LECRIM), posseeix, entre altres, les d'exercir l'acció penal en els delictes públics i en els semiprivats i la inspecció directa en la conformació del sumari per part dels jutges d'instrucció, que consisteix en l'obligació del jutge instructor d'informar el fiscal perquè aquest pugua constituir-se en part del procés fent les al·legacions i sol·licitant els actes d'investigació que considere oportuns. El Ministeri Fiscal no sempre ha de ser part acusadora, ja que la seua funció pot ser la d'exercitar l'acció penal, però també pot ser la de fer oposició a l'exercida per un altre.

La participació de l'acusació popular i particular en el sistema penal es veu reduïda a uns casos específics. La seua peculiaritat radica en el fet que és pública, per tant, pot ser exercida per tots els ciutadans. No existeix, en aquest sentit, el monopoli de l'acció penal per a la fiscalia, és tracta d'un deure per a la fiscalia però és un dret per al ciutadà. En conseqüència, la figura de l'acusació particular implica que qualsevol pot exercir l'acció penal assumint la ciutadania un paper similar al del Ministeri Fiscal, sense haver d'afirmar que és ofès pel delicte presumptament comés.

La part acusada és aquella enfront de la qual es formula l'acció penal, en altres paraules, contra la que es dirigeix el procés. Aquest pot obrir-se en el procediment preliminar judicial o en instrucció sense que existisca imputat o investigat, ja que les denúncies poden ser presentades sense indicar el denunciat i el jutge d'instrucció ha de

posar en marxa el procediment preliminar des del mateix moment que té coneixement de l'existència d'un fet aparentment delictiu.

És per açò que una de les funcions de la instrucció està adreçada a esbrinar els autors del fet, un aspecte determinant, perquè el procés penal no pot continuar si el procediment preliminar acaba sense un possible autor del delicte. En aquests casos, es procedeix al seu arxiu per sobreseïment provisional perquè el principi de contradicció o audiència, pel qual tota persona té dret a confrontar la prova que es presenta contra ell, és ineludible en el tema penal. D'acord amb el procediment, la presència de l'imputat-acusat és, en el procés penal, per a l'Estat, o siga per a l'òrgan jurisdiccional corresponent, un deure ineludible i per a l'acusat un dret no renunciable.

En conseqüència, la fase del judici oral tan sols es podrà obrir si la part passiva, l'acusada, està completament determinada. Açò implica l'existència d'un imputat com a mínim. La seua finalitat no és descobrir al possible autor del delicte, sinó fixar si una persona determinada, l'acusat, és o no l'autor del fet i si ho és criminalment. L'investigat està obligat, d'aquesta manera, a comparéixer davant una crida judicial.

3.3. El procés penal

Per aproximar-se adequadament al procés penal són importants algunes observacions. El primer a tindre en compte consisteix en la diferència entre dret privat i dret públic. El primer afecta particulars i apareix vinculat al dret civil amb la característica que no sempre implica la intervenció dels tribunals o de la jurisdicció. El segon correspon al dret penal i està directament relacionat amb els delictes i les penes. Aquesta diferència significa que el dret penal s'actua exclusivament en els tribunals per mitjà del procés i guardant una sèrie de garanties.

El procés penal, a diferència del civil, d'acord amb el principi d'oficialitat, es caracteritza pel fet que el seu inici, impuls i desenvolupament depén d'un òrgan públic i no de la simple voluntat de les parts.

La finalitat del procés és l'obtenció de la veritat (Latorre, 2002: 35), però no qualsevol veritat, sinó aquella que es denomina veritat processal. Aquesta veritat s'obté mitjançant les lleis processals, amb el procés d'investigació i acusació, amb el màxim

respecte als drets fonamentals i ha de servir per a obtenir aquelles certes que donen fonament a la decisió judicial. Per aquest motiu, es constata com per a l'esbrinament de la veritat s'utilitza un procediment altament formalitzat i subjecte a la llei.

La rigidesa del mètode no solament funciona per proporcionar seguretat jurídica, sinó que també ho fa en la investigació amb el seu sentit més ample, doncs aquesta està estructurada per preservar les garanties de l'acusat. És més, aquestes garanties són per a tots i s'apliquen sobre supòsits que tots els ciutadans són susceptibles de protagonitzar i es tracta, en definitiva, d'evitar el perill de les arbitriarietats o excessos.

Cal advertir també que l'anterior és conseqüència del fet que el model actual de procés penal espanyol sorgeix, en trets generals, de la Revolució Francesa i s'arrela en els postulats revolucionaris de la llibertat de l'individu i el respecte per la persona humana. Aquesta visió situa a l'individu en el centre del procediment penal, que passa a ser el protagonista d'aquest, no centra la repressió en la persona, sinó en el fet delictiu, i trasllada a les lleis processals els principis de respecte i salvaguarda dels drets bàsics de la persona per part dels òrgans públics que intervenen en el procediment (Moreno, 2003: 21).

Açò se substància, finalment, en què el sistema processal penal espanyol parteix de dos sistemes distints denominats tradicionalment inquisitiu i acusatori, els trets rellevants dels quals es poden esquematitzar de la següent forma a partir de les aportacions de Montero, Ortells, Gómez (1991 I: 516).

Inquisitiu	Acusatori
1.- Jutges professionals	1.- Tribunal popular.
2.- Jutge investigador, acusador i jutjador.	2.- Distinció entre investigador, acusador i jutjador.
3.- Procediment escrit i secret.	3.- Procediment oral i públic.
4.- Prova legal.	4.- Prova lliure.
5.- Dualitat d'instàncies.	5.- Instància única.
6.- Presó preventiva.	6.- Llibertat de l'acusat.

El model espanyol arriba, a partir dels sistemes anteriors, a una forma mixta en la qual predominen els aspectes inquisitius en la fase de sumari o investigació, mentre que predominen trets característics de l'acusatori en la fase del judici oral. Açò és, la fase de sumari és inquisitorial perquè pot iniciar-se d'ofici pel jutge d'instrucció, per querrela de qualsevol persona (acció popular), per querrela de l'ofès pel delictes i per la del Ministeri Fiscal. La fase d'instrucció es tracta d'una primera fase inquisitiva, de perquisició, per la seua part, la fase de judici oral es regeix pel sistema acusatori que parteix d'una hipòtesi, la de l'acusació, formada en les fases anteriors.

El fet que el procés penal espanyol adopte el sistema acusatori formal o sistema mixt fa que les característiques pròpies de l'inquisitiu i l'acusatori es manifesten en ell en els seus principis i funcionament. Açò permet, almenys des de la teoria, aprofitar els avantatges i evitar els riscos que comporten cadascun dels models de partida, ja que, per exemple, l'acusatori deixa la persecució dels delictes en mans dels particulars i l'inquisitiu reconeix que aquesta persecució és funció de l'Estat. Per altra part, la llei estableix diferents procediments en el procés penal espanyol, que, segons fan veure Calero, Ronda (2000: 37-38), es poden classificar atenent a la gravetat dels fets.

El procediment previst per als fets penals més lleus és el judici per delictes lleus (abans judici de faltes), en el qual la jurisdicció recau en el Jutge d'Instrucció. Es tracta d'un procediment amb una tramitació senzilla que parteix de la presentació de la denúncia a la policia o el jutjat, el senyalament de la vista oral sense instrucció i la realització del judici. Finalitza amb la sentència i la possibilitat de recurs a l'Audiència Provincial.

A continuació, es troba el procediment abreujat, un procediment ordinari on se situen la majoria dels fets delictius com són, per exemple, els robatoris o les lesions no especialment greus. Són tot ells assumptes als quals li són aplicables penes privatives de llibertat no superiors als nou anys. La seua tramitació s'inicia per una denúncia o un atestat policial, a partir del qual el jutge inicia i realitza el procediment preliminar, anomenat diligències prèvies, mitjançant el que s'ha d'estimar l'existència del delictes i, si cal, la comunicació al fiscal i les parts per a formalitzar l'acusació i poder passar, finalment, a l'apertura de judici oral. La jurisdicció recau, d'acord amb la pena aparellada al delictes, als Jutges del Penal (de zero a fins a cinc anys) o l'Audiència Provincial (de cinc a nou anys) i, en el seu cas, els Jutjats Centrals del

Penal o la Sala Penal de l'Audiència Nacional.

El procediment abreujat, a més, inclou la possibilitat dels judicis ràpids, una simplificació dels tràmits d'instrucció consistent en què, una vegada realitzada la declaració davant el jutge, es pot formular l'acusació i remetre les actuacions a l'òrgan jurisdiccional competent o la possibilitat de sentència pel mateix Jutge d'Instrucció si hi ha conformitat entre les parts.

Els fets més greus, llevats d'aquells contemplats al procediment del jurat, segueixen en aquest primer moment processal el procediment sumari, o sumari ordinari. Són processos penals en què els fets delictius investigats poden ser penats amb càstigs de presó superior a nou anys. Consta d'instrucció i judici oral; en el que la competència recau en l'Audiència Provincial.

El procediment del Tribunal del Jurat, per la seua part, és un procediment relativament modern en la jurisdicció espanyola. Introduït per la Llei del Tribunal del Jurat de 1995 contempla fets especialment greus com l'homicidi i l'assassinat o determinats delictes duts a terme per funcionaris públics en l'exercici dels seus càrrecs. Segueix el mateix procediment que el procediment sumari ordinari, però, amb la característica que és un jurat qui determina la culpabilitat o no culpabilitat de l'encausat en la fase d'enjudiciament i el Magistrat President de la sala és l'encarregat de posar la sentència d'acord amb el veredict.

L'objectiu principal d'aquest punt és realitzar una aproximació a les distintes fases que formen part del procés penal, tant des de la seua perspectiva teòrica com des de la pràctica amb les seues actuacions i les seues implicacions en el funcionament de l'Administració de Justícia.

Als procediments penals, excepte en els judicis per delictes lleus, es poden observar fins a quatre fases processals correlatives en el temps.

La primera d'elles, el procés preliminar, pot rebre el nom d'instrucció, sumari o diligències prèvies depenent del tipus de procediment. El procés preliminar engloba una complexa sèrie d'actes que intenten posar de manifest l'existència objectiva del fet delictiu i la presa en consideració pel dret penal d'aquest fet, si és punible o no, i, finalment, si se li pot imputar de forma raonable a una persona des del punt de vista subjectiu. Cal remarcar que no es jutja encara a ningú en aquesta primera fase, a pesar

de trobar-se ja en el procediment judicial.

Aquesta fase preliminar és, doncs, l'avantsala del procés principal, el judici oral. En ella, es busca acumular totes les dades referides al fet investigat que puguin tindre rellevància penal i que permeten el seu esclariment. Indiquen Calero, Ronda (2000: 39-40) que «es una característica propia de esta fase de investigación el secreto o la reserva de las actuaciones. El proceso penal en su fase de investigación es secreto para todos los que no sean parte del mismo como presuntos implicados o perjudicados. Incluso para ellos cuando el Juez de Instrucción decreta el secreto de las actuaciones».

El procediment preliminar té bàsicament tres funcions a complir, la primera és prendre en consideració i comprovar qualsevol fet que revestisca caràcters de delictes per tal de garantir la satisfacció de l'interés públic en la persecució dels delictes. La segona ha de resoldre sobre l'admissibilitat del judici oral en referència a un fet o fets i enfront de certa o certes persones, és a dir, condiciona l'apertura del judici oral a l'existència d'una determinada acusació sobre uns fets. Finalment, té la funció preparatòria del procés principal en el cas que aquest s'arribe a celebrar. En aquesta fase preliminar, a banda de la funció destacada del Jutge Instructor, tenen també un paper significatiu el Ministeri Fiscal i la policia al tractar-se d'una fase d'investigació.

L'actuació del Ministeri Fiscal està condicionada pel tipus de procediment pel qual es desenvolupa el procés penal. Si el procediment a seguir és el del procés ordinari, la seua actuació es veu limitada a unes actuacions concretes, sempre amb la característica que no formen part del sumari, sinó que estan adreçades a preparar l'acusació. Si es tracta del procés abreujat, el Ministeri fiscal sí que té poder per practicar, siga directament o mitjançant ordre a la policia judicial, aquelles diligències que considere oportunes per tal de comprovar el fet o esbrinar la responsabilitat dels participants. La característica més important d'aquestes actuacions és que poden incorporar-se al procediment i no caldrà repetir-les sota la direcció del jutge, a no ser que es consideren materialment insuficients per a fonamentar l'acusació.

En aquesta primera etapa del procés penal no existeix un procediment preliminar de la policia sinó que existeix tan sols una activitat d'aquesta relacionada amb el judicial o del Ministeri Fiscal. A la policia no li calen ordres del jutge o fiscal per actuar, però estan subordinats a les instruccions d'aquests i han de deixar de fer-ho

quan el jutge es fa càrrec de les actuacions. En segon lloc, la policia ha de practicar les diligències oportunes per ordre del Jutge o Ministeri Fiscal per determinar el delictes i els delinqüents. En darrer terme, la funció de la policia és posar la tècnica d'investigació criminal al servei del Jutge, perquè, d'ofici acorde la pràctica d'actes concrets d'investigació i del Ministeri Fiscal perquè sol·licite aquesta pràctica.

Una altra qüestió que apareix en aquesta moment processal és la de l'òrgan jurisdiccional competent per conèixer del procediment. Encara que la seu d'aquesta és per defecte el Jutjat d'Instrucció i el director de les actuacions és el Jutge d'Instrucció, la competència judicial, a banda de la regla general, pot presentar distintes modalitats depenent de factors com la persona enjudiciada (aforat o no aforat); la classificació dels fets, per aquells casos en els quals, per les circumstàncies dels fets, s'estime convenient nomenar un instructor; la urgència, davant la possibilitat d'alteració de dades importants per a la investigació o el risc de fuga del presumpte responsable.

Es pot iniciar per dues vies distintes. La primera, d'ofici, siga per la iniciativa pròpia d'un Jutge d'Instrucció o siga per part del Ministeri Fiscal en cas de l'abreujat i pot donar-se per tres possibilitats diferents, pel que s'anomena veu pública, per notorietat i, finalment, per flagrància. La segona via d'inici és per notícia de qui ha tingut coneixement o ha sofert la seua comissió, en aquest cas, pot provindre d'una denúncia o d'una querella.

La denúncia consisteix en la comunicació de fets que poden ser considerats delictes o falta a algun organisme, institució o autoritat del qual es pretén obtindre algun tipus de conseqüència amb transcendència jurídica.

La querella presenta un aspecte diferenciador enfront de la denúncia, doncs, a més de la comunicació del coneixement d'uns fets que es consideren constitutius de delictes o falta, implica una declaració de voluntat davant un òrgan jurisdiccional, generalment davant un Jutjat d'Instrucció, de constituir-se en part acusadora en el procés penal.

Les parts actants, jutge instructor, ministeri fiscal i policia, en les actuacions dutes a terme al llarg de les indagacions per tal d'esbrinar els fets, tenen al seu abast els denominats actes d'investigació i els actes de prova encaminats a conèixer i comprovar els fets aparentment delictius i les persones responsables. Aquests

contribueixen a constatar els fets rellevants en el procés i cadascun d'ells tenen una distinta natura jurídica.

La seua distinció constitueix un exemple més de la complexitat de la dinàmica de la justícia, perquè, per exemple, l'acte d'investigació no es refereix a una afirmació, sinó que es refereix, en tot cas, a una hipòtesi, a un estat de desconeixement o coneixement imperfecte dels fets i cerca arribar a aquest coneixement o perfeccionament, per tal de determinar si es pot fer una afirmació i què afirmació sobre què coses.

En canvi, l'acte de prova està dirigit a convèncer al jutge de la veritat d'una determinada afirmació. Així mateix, el primer forma part del procediment preliminar i està al servei de les seues funcions, mentre que el segon s'integra en el judici oral i serveix al fi d'aquest, ser útil al fonament de la sentència que cal que dicte el tribunal.

Es poden esmentar particularment, entre els actes d'investigació, les declaracions d'imputats (investigats), ja que, d'acord amb la llei, aquell a qui se li impute un fet punible caldrà que siga citat, en principi, als únics efectes de ser escoltats. L'instructor pot emprar, a través de les declaracions de testimonis, els coneixements que puguen tindre terceres persones amb relació amb els fets. També es pot citar l'acte de l'acarament que es basa en la confrontació personal, oral i en presència de l'instructor, d'aquells que mantenen posicions discordants per tal d'intentar el seu aclariment. Els informes pericials, per la seua part, constitueixen un acte d'investigació que té per objecte l'obtenció de dades considerades importants amb l'aportació de coneixements professionals o pràctics, específics de persones alienes al procés mitjançant la figura coneguda com a pèrits.

El conjunt de les actuacions tenen com a objecte el cos del delictes i la determinació de la persona o persones contra les quals es dirigirà el procés acusatori. Pel que fa a aquelles actuacions relacionades amb el cos del delictes com a l'evidència física del fet criminal que és objecte del procediment, aquestes es centren en quins són els objectes emprats i les conseqüències que se'n poden derivar. Les diligències més comunes a realitzar són la recollida d'armes, instruments o efectes relacionats amb els fets.

En segon lloc, es troben les diligències encaminades a la determinació de

l'autoria i les seues circumstàncies personals, ja que es tenen en compte circumstàncies que poden afectar la responsabilitat criminal com són l'edat, conducta i capacitat mental. Les diligències encaminades a aquesta finalitat radiquen en el reconeixement per tractar de determinar si la persona a qui s'atribueix la participació en els fets és realment ella, almenys als efectes de la seua possible imputació.

A més a més, cal mencionar l'existència d'altres actes d'investigació com les intervencions corporals directes en els que es realitzen diligències per tal d'obtenir dades o vestigis que puguen trobar-se en el cos de les persones considerades sospitoses o els tests per a la detecció del consum d'alcohol o drogues.

La fase intermèdia correspon al moment processal en què es desenvolupen totes aquelles actuacions adreçades a determinar si s'ha de tancar la fase d'instrucció i, per tant, si cal obrir judici oral o l'arxivament de la causa.

El resultat dels actes d'investigació, amb la determinació d'uns indicis de la comissió d'un delictes i d'un autor, poden portar a la imputació dels fets i el consegüent processament. La primera conseqüència directa de la condició d'imputat o investigat és que se li dona el dret de defensa a la persona investigada en el procediment penal i és també el moment en què existeix l'oportunitat d'impedir, amb els actes que la conformen, la continuació del procés, siga perquè queda acreditat que el fet no ha existit o siga perquè aquest no és punible; si és així, correspon el sobreseïment. En cas contrari, s'entra en el punt en què el fet considerat delictiu queda definitivament delimitat i format per donar pas a la següent fase processal.

La fase del judici oral s'inicia en el moment que es determina, d'acord amb les actuacions realitzades anteriorment, que és necessari celebrar el judici. La seua finalitat és comprovar la veracitat de la hipòtesi dels fets d'acord amb els escrits de les acusacions (Calero, Ronda, 2000: 42). Aquesta comprovació és realitzada de forma oral i pública.

El debat jurídic de la qüestió té lloc en la vista o judici oral en sentit estricte, on es donen les condicions per a un judici just que s'ha de construir sobre els principis d'oralitat, immediació, concentració i publicitat. El principi bàsic és el de l'oralitat. A pesar que no tots els actes d'aquesta fase són orals sí que és cert que el fet que el tribunal dicte la sentència fonamentant-se als materials fàctics i probatoris adduïts en

la vista davant seu sí que fa que s'acomplisca aquest principi d'oralitat.

Altres principis observables en aquesta fase són el d'immediació en totes les proves personals (testimonis i pèrits). El de concentració implica, d'acord amb la legislació, que una vegada iniciat el judici s'ha de tractar de fer amb les menors interrupcions possibles i amb la prohibició de lapsus de temps excessivament llargs entre les sessions. Per acabar, s'ha de citar el de publicitat, considerat pels teòrics com el més polític de tots (Montero, Ortells, Gómez, 1991 I). Requisit inel·ludible per a la validesa de la vista.

Del conjunt dels aspectes referits al judici oral, cal prestar especial atenció a aquells que es refereixen a la vista o audiència en si mateix, doncs és aquest el moment complex i sofisticat. En aquest sentit, al «Bloque I. El Juicio Oral como espacio escénico» (CGPJ, 2011: 19) s'inclou una cita del magistrat francès Garapón en la qual s'afirma que «la audiencia del juicio es un conjunto muy complejo y sofisticado, tributario de un espacio físico y procesal homogéneo que permite combinar en una unidad de tiempo, de lugar y de acción, una puesta de lenguaje y de sentido por una parte y una puesta en escena por otra. Combina una operación intelectual y lógica y una ceremonia social destinada a racionalizar la emoción colectiva.». Un moment i espai ideal per a la creació de relats, un referent, una isotopia en definitiva, en què ancorar el relat, tal com es podrà apreciar a l'anàlisi del corpus. D'altra banda, la cita de Garapón obliga a repensar la justícia no ja com un simple ritual, sinó com un mecanisme imprescindible en una societat democràtica i constitucional.

El fet d'entendre la configuració del procés penal, d'acord amb el mode acusatori-formal, implica de forma necessària l'existència d'una part acusadora que demane l'apertura del judici oral i que sol·licite la imposició d'una pena condemnatòria. L'acusació cal que la formule una persona diferent del jutge investigador i del decisor, que pot ser un particular (acusador popular o particular), el Ministeri Fiscal o tots dos.

A més a més, suposa, segons Montero, Ortells, Gómez (1991 I: 517-518), que el jutge que ha realitzat la investigació sumarial no pot convertir-se en el jutge que dicta la sentència. La imparcialitat del jutge decisor tan sols existirà sempre que no haja efectuat cap mena d'activitat inquisitiva contra l'acusat. L'objecte del procés ve determinat per l'acusació, ja que delimita el fet i la persona a la qual s'acusa.

La vista oral requereix un ordre formal, amb la corresponent policia de sala exercida pel jutge, perquè el desenvolupament de les sessions siga el correcte i s'acomplisquen les formalitats legalment exigibles. Aquesta formalitat ajuda a estructurar el conjunt d'activitats que integren la peculiar fisonomia d'aquesta fase processal i que configura el ritual de la justícia. Un aspecte important de la seua dinàmica, ja que «la realización del proceso justo y equitativo, como paradigma de adecuación tanto del acto procesal como de la decisión que le pone fin, depende tanto de la regla aplicada como de la forma en que ésta se aplica. Pocos escenarios como el del juicio oral sirven para patentizar la profunda dependencia de la justicia de la decisión del modo en que se haya desarrollado el rito que la precede y pocas veces, también, como en el plenario puede observarse con tanta claridad la relevancia del comportamiento de los operadores, en especial de los jueces» (CGPJ, 2011: 20).

La vista oral s'organitza formalment en una sèrie d'estadis o fases que van des de la declaració d'apertura de les sessions i la cura de la col·locació en el local de les peces de convicció fins a la conclusió de l'acte, moment en què el judici queda vist per a sentència i passa per la determinació de si s'ha de desenvolupar públicament o a porta tancada; la concessió de la paraula a l'acusat als efectes de declarar-se culpable o innocent dels fets i responsabilitat que se li imputa; l'apertura del torn d'intervencions sobre qüestions que puguen afectar la marxa del procés; la determinació de l'ordre de la pràctica de les proves proposades; la declaració de testimonis i pèrits, el requeriment a les parts per a la ratificació o modificació de les seues conclusions i la concessió de la paraula a les defenses de les parts per a l'informe final.

En darrer terme, en la fase de la vista oral, és fonamental l'obligació d'aixecar acta, deixar constància, antigament per escrit i actualment per enregistrament videogràfic, de tot el que s'ha dit i fet al llarg de la vista, és a dir, l'anomenada «fe pública judicial». Aquesta actuació està realitzada sota la supervisió del Lletrat de l'Administració de Justícia i és un element fonamental per deixar constància de la pulcritud del procés i per a les posteriors revisions de la sentència per instàncies superiors davant d'un recurs o apel·lació.

La darrera fase del procés és la sentència. És l'acte que el tanca, en el qual el jutgador decideix sobre l'exercici punitiu de l'estat respecte a l'objecte en relació a la

persona al que s'ha referit l'acusació i, en conseqüència, si imposa o no una pena. La sentència, per congruència, cal que siga correlativa amb el fet criminal que va motivar la investigació i l'acusació. Poden haver-hi dues classes de sentència, per una banda, si s'atén al criteri del sentit del pronunciament, pot ser absolutòria o de condemna i, per altra, poden ser definitives (recurribles) o firmes (no recurribles), si el criteri és el de la seua impugnabilitat.

3.4. Alguns problemes de la justícia

El que s'explica a continuació sota l'epígraf alguns problemes de la justícia constitueix, sens dubte, un aspecte important dins de l'exposat anteriorment com a referent d'aquesta tesi. Entre altres raons, perquè fa al·lusió a qüestions que han de ser tingudes en compte a l'hora d'estudiar la complexitat de l'objecte d'aquesta tesi i la seua representació mediàtica. Aquestes qüestions sorgeixen al voltant de la percepció de la justícia, de la seua delimitació i funcionament i de la seua valoració tant per part dels ciutadans com pels propis especialistes de la matèria.

Toharia (2001: 18), des de la perspectiva de la justícia com a un dels serveis públics essencials de l'Estat contemporani, constata que s'ha produït un canvi en la visió de la justícia per part de la societat. En efecte, subratlla que «ha abandonado la periferia social y ha adquirido una centralidad creciente y sin precedentes en la dinámica de las sociedades contemporáneas». S'ha convertit en una vàlvula reguladora, segons paraules del mateix autor, que modula el pols social, en un transit des de «el Estado de Derecho a un Estado de Justicia».

Aquest nou protagonisme social és conseqüència dels canvis socials culturals i polítics que es deuen, segons l'autor citat, a quatre processos, el creixement del sistema legal, una cultura de la reclamació, la judicialització de la vida pública i el funcionament de la justícia.

El canvi de perspectiva contribueix a fer que, d'una manera més específica, els problemes de la justícia siguen focalitzats i «emmarcats» a partir d'aspectes tan diversos i propicis a l'establiment de tòpics com són, entre altres, certs aspectes de l'estructura i funcionament de l'Administració de Justícia o, de manera més concreta, elements del procés judicial i penal.

La visió dels ciutadans sobre la justícia, donada la seua complexitat, abasta únicament determinats fragments de la seua complexitat. És a través del seu emmarcament pels mitjans de comunicació com són codificades i transmeses unes versions d'aquesta, unes narratives que, en definitiva, condicionen la seua interpretació alhora que són generadores de climes d'opinió.

Per començar, un dels emmarcaments com a problema a què és sotmesa la justícia se centra en el seu descrèdit. Parteix del fet que la confiança sempre ha estat un discurs present en l'opinió pública, fins i tot, a pesar que aquesta és una qüestió que no necessàriament implica que sempre haja existit una valoració negativa de la justícia per part de la ciutadania. En el seu emmarcament intervenen dos factors, la publicitat judicial i la justícia com a reguladora de les actituds socials.

La publicitat judicial, en primer lloc, afavoreix la crítica i el control social de les seues actuacions i, en segon lloc, la funció de la justícia com a reguladora de les actituds socials provoca que aquesta estiga en una permanent adaptació a les noves situacions (Ramoneda, 1999: 107-108), un procés d'adaptació que comporta cert retard funcional de les solucions, doncs aquestes sempre han d'aparèixer després que haja sorgit el conflicte.

Tant un factor com l'altre són inseparables, ja que la publicitat evidencia les possibles disfuncions entre la societat i la legislació. El desajust entre les lleis, el funcionament en l'administració i les pràctiques socials comporta un major interès, ja que és l'aspecte més aprofitat per a l'elaboració dels discursos dels mitjans. És més, com afirma Ramoneda (1999: 108), «la ley ni es la verdad ni es el bien. Ni siquiera tiene porqué ser el interés general de un momento determinado», paraules que posen en relleu la inevitable distància que sempre separa la norma dels corrents d'opinió.

De l'anterior es desprén que els emmarcaments realitzats des d'una perspectiva simplificadora pels mitjans poden afectar de forma considerable al crèdit de la justícia i el funcionament de la seua administració com a servei públic. Segons autors com Carmena (1997), Bielsa (1999) i Vidal (2014) aquest és un aspecte històricament destacat i focalitzat per la ciutadania i no exclusiu del cas espanyol. Bielsa (1999: 123) afirma en aquest sentit que «los sondeos de opinión reflejan la creciente sensación de los habitantes de que la Justicia nada hace, y de que los protagonistas de los casos más

sonados no resultan condenados. Una encuesta realizada entre empresarios muestra que el ítem que marca mayor debilidad del “Factor Gobierno” es la credibilidad de la Justicia».

Aquesta qüestió és sempre actual i té una presència destacada als mitjans de comunicació que omplen els seus espais amb enquestes i sondejos, tal com ho feia el diari El País en 1998 quan publicava «Los españoles dan un rotundo suspenso a la Administración de Justicia con un 3,6». En el mateix sentit s’expressaven, a més, els resultats dels baròmetres externs del CGPJ (Toharia, 2005: 27), els quals reflectien en 2005 que un 44 % dels enquestats consideraven que la Justícia funcionava mal o molt mal.

Determinar quins són els aspectes que influeixen en una percepció negativa del seu funcionament ha estat una de les qüestions fonamentals dels distints treballs realitzats a partir de sondejos d’opinió, els quals arriben a la conclusió que es poden distingir dos blocs fonamentals. D’una banda, la inèrcia interna de la justícia provinent d’aspectes tals com el complex i, de vegades, funcionament lent; el seu llenguatge obsolet, ple de tecnicismes jurídics que tan sols els professionals de la justícia entenen; i la seua organització deficient quant a estructura, funcionament, mitjans personals i materials. D’altra banda, són rellevants els atacs a la seua independència des de sectors de poder econòmic i polític.

La inèrcia interna de la justícia aprofundeix, així mateix, en l’aïllament d’aquesta de la societat perquè aspectes com els citats, la utilització d’un llenguatge obscur i indesxifrable, l’organització sovint antiquada, amb una litúrgia burocràtica escenificada amb pràctiques i usos que a força de rutinaris semblen deshumanitzats, fan que la justícia aparega davant del ciutadà com una cosa llunyana, incomprendible i, fins fa poc, acceptada amb resignació.

El distanciament existent entre el món jurídic i el social també ve provocat, segons anota Carmena (1997: 19), per la retroalimentació de dos factors. L’analfabetisme de la societat no jurídica en relació amb aquest món i la dels mitjans de comunicació que l’agreuja. En aquests darrers es constata, cal afegir, la progressiva desaparició dels especialistes en informació judicial (Leclerc, Théolleyre, 1996: 84), considerats fins i tot un luxe a les redaccions (Berthet, 2003: 28).

La resposta a aquesta situació, al seu torn, ha estat al llarg del temps una reacció dels jutges cap a l'hermetisme i l'enrocament, escenificada mitjançant la utilització tecnificada dels conceptes jurídics i una visibilització social del corporativisme a través del Consejo General del Poder Judicial i les distintes associacions de jutges.

L'analfabetisme judicial és el camí per a poder emmarcar el segon problema al qual cal al·ludir, el desconeixement de què és realment la justícia per part de la societat. Aquesta qüestió exposa el fet que la societat i els mitjans, autoerigits en grans portaveus d'aquesta, demostren uns coneixements superficials i, en moltes ocasions, erronis, sobre la verdadera dimensió i complexitat judicial.

En aquesta línia s'expressa Carmena (1997: 18) quan afirma que «la sociedad no conoce nada de la justicia o, mejor dicho, sólo conoce los tópicos de los medios, del cine, de la televisión, y acaba creyendo toda esa serie de latiguillos: “los presos entran por una puerta y salen por otra”, “si no se acaba con la droga es porque los jueces y la policía no tienen mano dura”, etc. Y lo preocupante es que este analfabetismo jurídico es igual en el universitario, en el ama de casa, en el fontanero, lo que permite que el armazón de la Justicia siga intacto, desconocido, confuso, caro y prepotente».

L'analfabetisme jurídic és constatable a tots els nivells i en totes les classes socials. No és estrany, per tant, trobar exemples en què els professionals de diferents àmbits empren termes inadequats, confonen jurisdiccions o evidencien un total desconeixement de les normes i dels seus procediments d'aplicació, alimentant la confusió.

Un factor fonamental que participa en el desconeixement social de la justícia és la comunicació que, en aquest cas, es mostra com a deficient, evidenciant la complexitat del sistema comunicatiu actual al si del sistema social. En primer lloc, cal esmentar la insuficient comunicació provinent des de la mateixa complexitat intrínseca de la justícia. En segon lloc, la més visible i destacable, l'ús incomplet i imperfecte que fan de la informació judicial els mitjans de comunicació.

La gestió i ús de la informació ocupa un lloc destacat en aquest treball, ja que la major part dels discursos que es realitzen sobre la justícia no fan més que emfatitzar, per una part, la deficient gestió de la informació que ha realitzat l'Administració de

Justícia per donar a conèixer les seues actuacions i, per altra, com els mitjans gestionen la informació proporcionada per l'administració, o aconseguida per altres canals, per a construir unes determinades narratives sobre la justícia.

La creació de relats que simplifiquen, manipulen o tergiversen el referent judicial no fan més que abundar en la confusió i el desconeixement sobre aquest i, com afirma Carmena (1997, 127), «el desconocimiento de la realidad y el contacto novelado con el mundo de la Justicia favorece la creación de tópicos», ahora que crea expectatives errònies en aquella part de la societat que desconeix la veritable estructura i dinàmica judicial. Aquests tòpics serveixen, en definitiva, per generar o amanir relats, però que, com tota generalització, contribueixen a desvirtuar la realitat i converteixen l'excepció, el succés, en una cosa comú i recurrent per a tots.

La plasmació i utilització dels tòpics judicials des dels mitjans de comunicació i la seua consegüent apropiació per part dels ciutadans no fan més que incidir en la creació d'una opinió pública procliu a aquests discursos i que valora en poc a la justícia, al mateix temps que amaga altres interessos, econòmics o ideològics, que poden estar allunyats d'acomplir amb la funció sociocomunicativa pròpia dels mitjans.

D'aquesta forma, pren una rellevància especial en aquest cas la qüestió que a les fonamentals funcions informativa i crítica pròpies dels mitjans cal sumar la important funció formativa, cabdal per fer públic el funcionament de la justícia com una garantia democràtica, tal com expressa Latorre (2002: 39), d'acord amb la jurisprudència del Tribunal Constitucional, «una opinión pública libre sólo lo es si logra una adecuada formación a través del caudal informativo que exprese una diversidad de opiniones sometidas a la crítica y autocrítica. Una sociedad democrática requiere como condición previa –en tanto fuente de otros derechos– una sociedad de opinión libre y responsable».

El tercer dels problemes que influeixen en la seua valoració negativa, que ajuda a emmarcar el referent des dels mitjans, és la percepció d'un funcionament considerat lent i anquilosat. Toharia, García de la Cruz (2005: 34-35) assenyalen que «la lentitud ha constituido, siempre, el principal defecto achacado a la Administración de Justicia, hasta presentarse indisolublemente asociada a ella en el imaginario popular», impressió que porta adjunta la consideració d'una justícia desigual perquè els

mecanismes, els procediments que la componen són emprats a favor seu per aquells que, fins i tot, fent abús, s'ho poden permetre.

Una justícia ràpida i efectiva és el desig de tot ciutadà i de tota administració que tinga pretensions de ser efectiva. No obstant, aquest és un aspecte complex que s'ha de contemplar amb perspectiva, ja que apareix lligada a com es produeix la relació entre els canvis de la societat al llarg del temps i l'Administració de Justícia (Bielsa, 1999: 65-66).

L'Administració de Justícia és, en el seu conjunt, una maquinària carregada d'història, amb molts costums, ritus i tradicions. Aquest bagatge té la seua part positiva, per exemple, pel que fa a legitimitat i garanties, però també comporta una càrrega, una dinàmica i estructura pendent de modernització que li pot restar eficàcia a l'hora d'arribar als ciutadans o adaptar-se a les noves situacions socials o tecnològiques. Aspectes, en definitiva, que apuntalen una imatge d'una administració sobrepasada pels temps i usos actuals, d'una part i, per altra, pels evidents dèficits estructurals que fa que el volum de feina actual, conseqüència dels processos de canvi citats anteriorment, siga superior al que sembla pot suportar amb els recursos humans i materials de què disposa.

Vidal (2014: 17-18) fa una bona exposició del que ell considera dèficits estructurals de la justícia i que ajuden a apropar-se a una explicació sobre el seu funcionament. L'autor es basa en la constatació que la justícia espanyola és una de les pitjors dotades de la Unió Europea en aspectes com l'aportació pressupostària i una ràtio baixa de jutges i fiscals per cada 100.000 habitants; al que s'afegeix, entre altres, la consegüent sobrecàrrega de treball de les oficines judicials, la manca de modernització administrativa o els procediments d'accés a la carrera judicial.

L'obsolet de la infraestructura judicial, el seu funcionament i la saturació troben la seua explicació en part també per, com s'ha observat anteriorment, l'augment de la conflictivitat a conseqüència de l'extensió del sistema legal, la consolidació d'una nova cultura cívic-jurídica de la reclamació, l'afirmació i defensa dels drets individuals i la judicialització de la vida pública. Tots aquests aspectes fan necessari una modernització de la justícia que ja s'advertia en *El libro blanco de la justicia* (CGPJ, 1997) en el qual es valorava la situació i s'expressava la necessitat d'emprendre

accions per pal·liar-la.

Bielsa (1999: 232-233) fa veure que les carències citades no són exclusives de l'Administració de Justícia espanyola, sinó que es troben en altres administracions arreu del món i en altres temps. Aquest autor coincideix en situar part dels problemes en la gran càrrega administrativa que lastra l'administració judicial, amb una mala organització de les tasques i de gestió de la informació. És més, l'autor fa notar que en un temps en què existeixen les tecnologies de la informació, els procediments judicials es troben basats en una societat de fa aproximadament un segle. Una situació que les distintes administracions, nacionals i autonòmiques intenten endreçar mitjançant, per exemple amb mesures com, la digitalització dels expedients i la modernització de l'oficina judicial.

El qüestionament de la independència i la imparcialitat judicial és la següent de les qüestions que ajuden a situar la justícia en els mitjans de comunicació i que incideix de nou en la simplificació mediàtica de la seua complexitat.

Administrar justícia és una activitat sotmesa a les tensions i pressions del context en què es troba, com expressa Toharia (2001: 96), «la Justicia forma parte de un tejido social vivo y dinámico, cruzado de tensiones que, en alguna medida y coyunturalmente, puede llegar a hacerle sentir su efecto». Paral·lelament Toharia, García de la Cruz (2005: 63), en referència a la independència de la justícia, plantejaven les qüestions següents: «¿Hasta qué punto es en la actualidad independiente la Justicia en España? ¿Y hasta qué punto percibe el ciudadano medio que lo sea?».

Respecte a la primera de les qüestions, la independència judicial, cal remarcar que el mateix fet de dubtar de la independència judicial implica qüestionar la mateixa democràcia, ja que la independència judicial és un dels pilars encarregats de supervisar la salut de la democràcia i de garantir un procés just per a cada ciutadà.

Respecte a la segona, el sondeig realitzat l'any 1998 per demoscòpia per al diari EL PAÍS ja plantejava que, per una part, la ciutadania, la societat en general, té la percepció de l'existència de vertaderes pressions de grups econòmics i empresarials a jutges i, per una altra part, que existeix un intent constant de control del poder judicial per part del poder polític. Més recentment, en l'estudi realitzat per Metroscopia per al

CGPJ (CGPJ, *Metroscopia*, 2021: 24-26), se subratlla que «dos de cada tres españoles (66%) creen que los tribunales reciben presiones, de forma permanente», al que s'afegeix que «entre quienes los ciudadanos que dicen percibir presiones constantes sobre la Justicia, el 89% las atribuye a los grupos políticos de todo tipo, el 86% al gobierno de turno, el 84% a los grupos de presión económicos y sociales, y el 62% a los medios informativos». En definitiva, es constata que una part considerable de la ciutadania manté, al llarg del temps, el seu qüestionament a la independència i la imparcialitat judicial.

La independència judicial es posa en pràctica cada dia en cada jutjat de l'estat, ja que no es pot entendre la independència de la justícia d'una altra manera que, com observen Toharia, García de la Cruz (2005: 63-64), com a la independència funcional que porta implícita la jurisdicció i que evitaria les interferències en les resolucions judicials en la teoria i en la pràctica. A més, perquè existisca la imparcialitat judicial, es requereix que, en cada cas concret «la acción judicial sea honesta y honrada, libre de cualquier condicionamiento o prejuicio» (Toharia, 2001: 105).

Toharia (2001: 114-116) considera que per a l'opinió pública els rics reben millor tracte als tribunals, una resposta tòpica que en el moment que és contrastada amb l'experiència personal perd consistència però que afecta la imatge de la justícia sempre que al si del col·lectiu judicial es produeix alguna conducta poc honesta o algun tipus de discriminació. Es dona d'aquesta manera una de les situacions ideals per a crear alarma social a través de focalització i espectacularització mediàtica de la justícia.

Entre els diversos motius del qüestionament de la independència i la imparcialitat judicial per part de l'opinió ciutadana es troben, així mateix, l'herència de la dictadura franquista, la vinculació política de jutges i magistrats i el qüestionament a través dels mitjans de comunicació de les decisions judicials.

En la imatge de la justícia a Espanya té un paper destacat el fet que el sistema judicial actual és hereu directe del provinent de la dictadura franquista juntament amb la constatació que el poder judicial és precisament el que menys canvis ha experimentat en la transició a la democràcia. En aquest sentit, fan notar Jiménez, Doñate (2012: 17), que «aquella “huella” permanece viva y presente en la realidad

actual en la magistratura espanyola» i fa que la imatge de la independència judicial porte associada la sospita d'una justícia plegada als desitjos del poder i dels poderosos.

En segon lloc, aporta poc a la percepció de la independència judicial la visibilització de membres destacats de la judicatura espanyola com a figures mediàtiques o ocupant llocs destacats en els diferents òrgans de l'Estat a partir de la vinculació amb partits polítics o associats, de forma directa o indirecta, amb interessos econòmics.

En tercer lloc, el comentari de les decisions judicials, així com el seu ressò als mitjans de comunicació, es realitza, en moltes ocasions, des de la total ignorància dels procediments judicials i a través de la fragmentació, simplificació i descontextualització. Aquests procediments comunicatius solen obeir a uns determinats interessos, narratius o ideològics, que es concreten en una determinada línia discursiva que, en moltes ocasions, pot allunyar-se de la legítima funció crítica a les decisions judicials; alhora que ignoren, de forma interessada o per ignorància, els principis processals als quals s'ha fet referència anteriorment.

Cal destacar, pel que fa a la relació entre la llibertat d'expressió i el control de les institucions enfront de la independència judicial, que un dels drets més importants de l'estat democràtic, que afecta directament als mitjans de comunicació, és la llibertat d'expressió i, entre les obligacions d'aquest dret es troba la del control a les institucions de l'Estat. El problema apareix en el moment en el qual, des del paraigua de l'exercici de la llibertat d'expressió, es deixa de fer una crítica fonamentada i raonada de les decisions judicials per passar directament a pressionar, qüestionar i soscar la independència judicial.

Així ho denuncia, per exemple, De Vega (1998: 64), víctima de la pressió mediàtica quan era Magistrat de la Sala segona del Tribunal Suprem durant el procés a la mesa de HB, «la presión, con motivo del juicio a los miembros de Herri Batasuna, fue patente y pertinaz. Desde todos los medios y sectores. Unos que propugnaban la condena, otros que defendían la absolución».

Un altre bon exemple l'aporta Igartua (1999: 20-21), quan cita un editorial publicat en un dels diaris de més difusió en l'àmbit nacional qüestionant la sentència del conegut com a «Cas Marey» i, des de l'emparament de la llibertat d'expressió, es

posa en dubte tot el sistema quan s'afirma que «el conjunto del fallo –la sentencia y los votos particulares– permite interrogarse legítimamente sobre los motivos de que los magistrados hayan llegado a posturas tan antagónicas acerca de los hechos probados, los análisis de las pruebas y los fundamentos jurídicos en lo referente a Barrionuevo y Vera. La aparente coincidencia entre las posiciones ideológicas atribuidas a los magistrados y su voto no puede dejar de tener lecturas políticas. La suposición de que el Supremo ha sido inmune a toda presión mediática y política que ha habido en este caso no es sostenible».

No obstant, cal assenyalar que, a pesar de l'anterior, una part important dels espanyols confia en la justícia, com feia notar Bielsa (1999: 176), «pero dos de cada tres españoles afirma que, con imperfecciones y todo, la Justicia es la garantía última de defensa de la democracia y las libertades». De forma semblant s'expressa l'estudi de Demoscopia (CGPJ, Demoscopia, 2021: 27) quan afirma que «el 24% de todos los españoles cree que las presiones de que son objeto los tribunales acaban realmente influyendo en sus decisiones. A contrario, esto supone que tres de cada cuatro españoles tienden a pensar que, por encima de las presiones de que puedan ser objeto, los jueces mantienen su total independencia a la hora de dictar sentencia».

Des d'aquest punt de vista, cal pensar que la confiança del ciutadà ve també donada per factors relacionats amb els anteriors. En primer lloc, pel fet que l'única resposta que s'ha mostrat efectiva enfront de la corrupció política i empresarial és la judicial, tal com ho ha evidenciat el cas italià de *Mani Pulite*, que ha estat paradigma de la independència i l'efectivitat judicial davant la corrupció política a Itàlia. I també, en el mateix sentit, es poden citar a Espanya exemples de coneguts casos mediàtics com els dels GAL, FILESA, la instrucció de la GURTEL, el 11M o el cas Urdagarín.

En segon lloc, la *massmediatització* dels processos, a pesar dels seus efectes negatius en alguns moments, també ha servit per a evidenciar els esforços de la justícia per fer la seua tasca; com a mostra es poden citar les instruccions dutes a terme pels magistrats als casos Filesa, Urdangarin i ERE. Processos judicials en què els mitjans van focalitzar i destacar com els titulars dels jutjats, en exercici de la seua jurisdicció, lluitaven contra tota mena de traves fins a finalitzar la instrucció. Aquests casos mediàtics no passen desapercibuts al ciutadà i es destaca o es qüestiona en ells, depenent de la línia editorial, la independència i, fins i tot, en alguns casos, la solitud

del jutge davant els assumptes que entren en el seu jutjat.

Cal insistir també en què el dubte sobre la independència judicial és possiblement un dels que més petjada deixen en l'opinió pública i, a la llarga, més mal poden fer en la seua imatge. Una qüestió fàcilment emmarcable comunicativament, doncs es pot identificar, personificar, en un individu o tribunal i, a través de la qual, és amplificada, generalitzada, de forma negativa o positiva. Aquesta atenció mediàtica ajuda a situar a la Justícia en un lloc destacat en la llista d'interessos de la ciutadania.

L'emmarcament i la configuració de l'agenda dels mitjans també significa una tria entre quins processos han de ser objecte d'interés mediàtic i quins no. Entre els criteris per aconseguir audiència, la polèmica és un dels més valorats, és així com el qüestionament de les decisions judicials i la independència dels jutges passen a formar part habitual dels temes seleccionats a les escaletes i guions. A més, en la polèmica, ajuda el fet que el negatiu d'una persona o institució queda més fixat en el record que el positiu, per mínim que siga, i aquest dubte deixa una forta petjada en l'opinió pública. Açò s'evidencia sovint en la incomprensió de certes decisions judicials no coincidents amb el corrent d'opinió de part de l'audiència televisiva, oients radiofònics o lectors de diaris i que entronca amb el tema ja tractat del desconeixement de la justícia i, per tant, no saber que es pot esperar d'ella.

Vinculat a la percepció d'independència i imparcialitat, es troba el darrer dels problemes de la justícia abordats ací i que s'ha optat per denominar judicialització de la política i politització de la justícia. Aquest problema s'enclava dins de la dimensió política de la justícia com a poder al si d'equilibri del sistema democràtic; compost pel poder executiu, legislatiu i judicial.

La divisió de poders és una de les característiques de l'Estat de Dret i la garantia del seu control, uns controlen a altres, si un domina a la resta o és més feble que la resta, es produeix una carència democràtica. Els tres poders influeixen directament en la gestió política de la societat i tots tres han de treballar en equilibri per a garantir i procurar el bon funcionament de la resta de poders. En aquest sentit, Ramoneda (1999: 95) observa que aquest equilibri és prou complicat i sovint precari, ja que «las relaciones entre justicia, política y dinero han puesto de manifiesto la precariedad de la división de poderes».

La judicialització de la vida pública a la qual al·ludeix Toharia (2001: 27-31) implica que els tribunals es veuen obligats a intervindre, siga revisant decisions i actuacions del govern o les administracions públiques, o siga jutjant a aquells acusats d'haver delinquit independentment del lloc que ocupe (De Vega, 1998: 214). En altres paraules, es produeix una judicialització de la política quan es produeix la intervenció de la justícia per tal d'aturar els possibles excessos que es puguen donar des del poder legislatiu o l'executiu, sotmetre a control l'ajustament de les normes al marc constitucional i la incoació de processos en què apareixen membres del poder executiu o del legislatiu i, en els quals, el *tempo* judicial pot influir en el *tempo* polític.

Per altra part, Toharia (2001: 27-31) enumera huit factors que han contribuït a l'expansió de la judicialització de la política o la vida pública que, segons l'autor, poden ajudar a explicar certs discursos mediàtics sobre el referent.

El primer dels factors ve donat per un excés d'èmfasi de la importància d'un poder judicial fort que pugui controlar els actes dels òrgans i autoritats de l'Estat. El segon, conseqüència de la consolidació de la democràcia, és la generalització del qüestionament davant els tribunals dels actes i decisions de les diferents administracions públiques. El tercer és l'atribució d'un nou àmbit de competències amb la posada en pràctica de polítiques de defensa dels drets humans. En quart lloc, es troba la utilització, per part de grups d'interès o ideològics, dels tribunals de justícia com a alternativa més favorable que la via política per obtenir major ressò a les seues accions. En el cinqué lloc, l'autor situa la ineficàcia del parlament i dels actors polítics per aconseguir acords. El sisé fa referència al descrèdit o falta de confiança en els actors polítics, provocant la cerca de la via judicial com a alternativa a la parlamentària. En darrer lloc, davant de temes que poden erosionar la imatge dels actors polítics enfront de l'opinió pública, aquests opten per derivar la resolució cap a les instàncies judicials amb un desplaçament de la possible mala imatge de la decisió a la justícia.

Per contra, es pot considerar l'existència d'una politització de la justícia en el moment que la justícia o les decisions d'aquesta apareixen vinculades als interessos d'un determinat partit polític o quan els càrrecs judicials apareixen directament vinculats a un bàndol ideològic concret.

A manera de síntesi, es pot afirmar que, des de l'adveniment de la democràcia

a Espanya s'ha viscut una constant lluita política per tal d'aconseguir un cert control o influència sobre el poder judicial o el seu funcionament. Aquest intent de control ideològic es visibilitza des de l'opinió pública a través, per exemple, de la designació de càrrecs judicials com els dels fiscals generals o en la disputa per a la renovació dels llocs de les més altes institucions judicials.

Per altra banda, el recurs a la justícia s'ha anat convertint de manera progressiva en una via interessada per a l'encarrilament i resolució de determinades qüestions i conflictes de caràcter social o ideològic. Aquest desviament de les qüestions polítiques cap a la justícia no fan més que incidir en alguns dels mals que afligeixen la seua imatge. En primer lloc, atapeint-la de més tasques i, en segon lloc, pel fet que es deriva de posar en el punt de mira social i mediàtic; menyscabant la seua imatge quan les decisions adoptades, amb les conseqüències que se'n puguem derivar, no són del gust, encara que ajustades a dret, de l'opinió pública i contribueixen a la generalització dels tòpics tractats de forma més detallada als punts anteriors.

El desenvolupament d'aquest capítol ha posat de manifest, doncs, dues qüestions fonamentals, en primer lloc, la complexitat de la realitat judicial, que se'n deriva de l'estructura de la mateixa i de la seua dinàmica, fonamentalment per les diferents dimensions que la conformen i pels elements i factors que incideixen en els diversos àmbits en els quals intervé. En segon lloc, les breus al·lusions realitzades entorn dels problemes derivats de la percepció social de la justícia constitueixen un complement de l'anotat anteriorment sobre la citada complexitat.

La relació que ha d'existir entre la complexitat i la plasmació de la mateixa en les representacions mediàtiques i televisives de la realitat jurídica són tots els aspectes contemplats en l'estudi del referent i constitueixen el punt de partida per a poder analitzar adequadament els documents audiovisuals que componen el corpus i, per açò mateix, l'anàlisi crítica dels textos hauran de reflectir els assoliments i carències de les representacions respecte a la realitat de justícia en el seu conjunt.

CAPÍTOL 4. LA COMUNICACIÓ DE LA JUSTÍCIA. EXIGÈNCIES I
TRANSGRESSIONS

CAPÍTOL 4. LA COMUNICACIÓ DE LA JUSTÍCIA. EXIGÈNCIES I TRANSGRESSIONS.

Aquest capítol centra l'atenció en el tractament comunicatiu de l'estructura i dinàmica de la justícia a partir de les fonts jurídiques que delimiten la denominada publicitat judicial i les fonts específicament comunicatives que aborden l'acció dels mitjans en relació als límits que han de respectar els responsables de la representació mediàtica i televisiva.

El contingut d'aquest apartat ha d'entendre's com un complement necessari de l'exposat sobre la relació entre la societat i la comunicació en els capítols anteriors i, al mateix temps, constitueix, en certa manera, la fonamentació del procés de verificació de la hipòtesi que es pretén provar a partir de la selecció i l'anàlisi del corpus documental que ocupa el capítol corresponent de la tesi.

El desenvolupament d'aquest capítol s'estructura entorn de tres blocs temàtics. El primer pretén explicar el significat, la fonamentació i les implicacions de la denominada publicitat judicial a partir de les fonts jurídiques. El segon intenta posar en relleu les pautes que es deriven de les fonts comunicatives. El tercer concedeix una rellevància especial al que es defineix en el mateix enunciat del capítol com a transgressions de les normes jurídiques i comunicatives en les construccions televisives de la justícia com a referent de l'objecte d'aquesta tesi.

4.1. La «publicitat judicial». Dret a la informació i garantia democràtica.

Aquest primer epígraf al·ludeix bàsicament a la publicitat judicial, tal com es formula i delimita en alguns documents o fonts jurídiques, que només pot entendre's com un fenomen social, jurídic i comunicatiu. La publicitat judicial constitueix, en primer lloc, la manifestació i el resultat de l'evolució de la societat fins a aconseguir i establir els principis democràtics en els quals es basa, entre altres, la transparència en

la dinàmica judicial. Per aquesta raó, s'estudien a continuació les fonts jurídiques que aporten tant la fonamentació com les implicacions i exigències que comporta la publicitat judicial.

Aquest concepte és el responsable de transmetre una determinada concepció de la democràcia com a pràctica social que té a la institució judicial com una de les seues majors garants, ja que tota societat té un sistema judicial que regeix el seu comportament. La noció de la justícia i la seua administració implica l'existència d'unes normes i una organització. Les normes poden ser escrites, o no, però han de ser conegudes per totes i tots alhora que comporta que tot membre d'una societat cal que en siga conscient del deure del seu compliment com a marc de les relacions en cada moment i situació.

4.1.1. Fonts jurídiques

El fenomen de la publicitat judicial es tracta a continuació en la seua delimitació i les seues implicacions a partir de l'exposat en determinades fonts jurídiques com a un pas previ per establir la relació amb la comunicació de la justícia i el dret a la informació.

La publicitat judicial es considerada un dels pilars del sistema democràtic (López, 1999; Navarro, 2007; CAC, 2012; Tamayo, 2013; Sánchez, Ordóñez, 2016; Amer, 2017; Leturia, 2018) i constitueix un dels trets distintius del funcionament d'una justícia democràtica, en una garantia, com observen Amer (2017: 6) i Tamayo (2013: 241). La publicitat judicial, segons el Tribunal Constitucional (STC 96/1987), té una doble finalitat, «por un lado, proteger a las partes de una justicia substraída al control público, y por otro, mantener la confianza de la comunidad en los Tribunales, constituyendo en ambos sentidos tal principio una de las bases del debido proceso y uno de los pilares del Estado de Derecho».

La publicitat, a més, té un marcat caràcter instrumental en el marc judicial perquè pretén la protecció del procés i és, precisament, en el procés penal on abasta la seua major expressió, ja que es troben en ell les penes més severes de l'ordenament jurídic.

És precís, aleshores, prendre consciència del gran valor que té el fet de dur a terme les audiències i pronunciar els falls judicials de cara als ciutadans perquè és d'aquesta manera com els tribunals i les seues decisions queden subjectes a l'escrutini públic. De fet, la publicitat, segons Navarro (2007: 6), compleix funcions tals com la consideració de la justícia com a dret del justiciable i una garantia per a l'imputat i, com destaca Méndez de Lugo (1999: 175-176), per a evitar possibles arbitriats judicials i enfortir la confiança en el funcionament del Poder Judicial, al mateix temps que s'augmenta la responsabilitat dels òrgans de l'Administració de Justícia al sentir-se observats per l'opinió pública.

La publicitat funciona també com a instrument que contribueix a l'ordre social perquè, quan es posa en marxa un procés judicial, es manifesta a través d'ella l'existència d'un conflicte entre diversos actors socials. La resolució del conflicte, juntament amb la publicitat del seu dictamen, contribueix a fer que es trasllade a la societat el missatge de la seua resolució i que s'ha restituit la pau social. A més, no es pot deixar de banda l'aspecte pedagògic i exemplificador que proporciona la publicitat judicial com a pauta del camí a seguir i quines són les conseqüències de la transgressió de la norma.

L'aproximació a la justícia des de la doctrina processal, segons subratlla Tamayo (2013: 237), distingeix entre dos àmbits d'actuació del principi de publicitat processal, la publicitat per a les parts o interna i la general o externa. La interna fa referència al fet que les actuacions del procés han de ser conegudes per les parts del procés; acomplint la funció d'assegurar el dret de les parts a un procés just, amb totes les garanties, evitant l'arbitrarietat en les actuacions judicials i vinculada amb el dret de defensa.

La general o externa suposa que el procés pot ser conegut per tercers, per tota la societat, i té un doble enfocament, l'individual, orientat a garantir un judici just i el col·lectiu que es refereix al control de les actuacions judicials per part de la ciutadania. Açò posa en relleu la necessària relació entre la publicitat processal i el dret a la informació. També es pot distingir entre la publicitat immediata, que implica l'assistència dels ciutadans a les vistes orals públiques, i la publicitat mediata, quan el coneixement públic es materialitza indirectament mitjançant un intermediari, un mitjà de comunicació present en la vista oral.

Això és, precisament, el que confirma la sentència del Tribunal Constitucional 30/1982 d'1 de juny (Latorre, 2002: 21) quan assenyala que «la publicidad no puede ser entendida en términos tan restrictivos de relativa e inmediata, hoy por el contrario su verdadera dimensión la hace de carácter absoluto (salvo las excepciones de moralidad, orden público o seguridad nacional) y mediata (MIRAVET), es decir, aquella que se obtiene mediante intermediarios, en este caso, los *mass media*».

La relació entre la publicitat processal i el dret a la informació i d'expressió ve determinada en la legislació nacional i en els acords internacionals ratificats per Espanya. El principi de la publicitat dels judicis és emparat per la Constitució Espanyola en el seu article 24 en què es garanteix la tutela judicial efectiva de tots els ciutadans i a l'article 120.1 on es reconeix el principi de publicitat com a dret fonamental i com a principi rector de l'activitat judicial, destacant-se que aquests processos siguen coneguts més enllà dels afectats directes i pugen arribar a tindre una projecció o difusió més extensa.

Aquesta projecció, segons indica el Tribunal Constitucional Espanyol a la sentència anteriorment citada, únicament pot fer-se efectiva mitjançant l'assistència dels mitjans de comunicació social, ja que tan sols aquests poden obtindre de manera directa la informació judicial amb la seua presència i assistència per a transmetre-la a la resta de ciutadans que no poden estar presents a la sala de vistes. De la mateixa manera, la sentència afirma que aquest paper d'intermediari natural és molt més important en tots aquells casos que poden interessar, per les seues característiques, a un major nombre de ciutadans i poden tindre una especial ressonància en la societat.

Els mitjans de comunicació, per tant, col·laboren en l'equilibri necessari de tot estat democràtic amb l'exercici del dret a informar i la llibertat d'expressió. L'article 20.1 de la CE, als seus apartats a) i d), garanteix el dret a la llibertat d'expressió amb tres funcions destacades per Latorre (2002: 37-40), la funció crítica, la funció informativa i la funció formativa. A més a més, tal com observa Carrillo (2007: 15), una conseqüència del procés de constitucionalització de la informació ha estat el de la posició del periodista, que actua com a subjecte i instrument de la lliure expressió, «condición que, si bien no atribuye al periodista un privilegio especial, sí le permite disponer de una protección jurídica adicional».

L'àmbit internacional aporta referències a la publicitat judicial i al dret a la informació en la Convenció Europea per a la protecció dels Drets Humans i Llibertats Fonamentals (CEDH, articles 6.1 i 3 a), en l'article 14.1 del Pacte Internacional de Drets Civils i Polítics i en la Declaració Universal dels Drets Humans de París de 1948. A més, als seus articles 10 i 29.2 es declara que «toda persona tiene derecho a que su causa sea oída de una forma equitativa y pública dentro de un plazo razonable por un Tribunal imparcial, y debiéndose pronunciar la sentencia de forma igualmente pública, pero añadiendo que la posibilidad de acceso a la Sala por el público y la prensa durante la totalidad o parte del procedimiento, podrá ser prohibida en interés de la moralidad, del orden público o de la seguridad nacional en una sociedad democrática».

Beltrán (2001: 33-34) indica, en relació a l'adaptació de la legislació espanyola a les declaracions internacionals citades, tant la Constitució (art. 24.2, 117 i 120) com altres normes rellevants i determinants en el procés, que «la legislación procesal española previó semejantes reglas en lo que al juicio oral se refiere en el art. 680 de la Ley de Enjuiciamiento Criminal, al decir que los debates del Juicio Oral serán públicos, bajo pena de nulidad. El Presidente, por razones de moralidad, orden público o respeto al ofendido, podrá, previa consulta al Tribunal, acordar que la vista (toda o parte) se celebre a puerta cerrada».

Existeixen, per tant, algunes limitacions a la publicitat judicial circumscrites a determinades circumstàncies especials en les quals, per exemple, la publicitat pugui perjudicar els interessos de la justícia o presenten la possibilitat d'alterar l'Ordre Públic, puguin afectar a la seguretat nacional o conculcar drets i llibertats dels intervinents en el procés, amb especial atenció a la protecció dels menors.

Fins ací, s'ha observat la rellevància que se li dona a la publicitat judicial en el bon funcionament de l'estat democràtic, en el dret, nacional i internacional, de manera especial, en aquell moment processal de la vista en què predomina l'oralitat i la visibilitat de la justícia com a «vista pública».

La publicitat judicial, cal insistir, pot veure's limitada pels casos previstos per la legislació i per factors aliens i contextuals que, com oportunament alerta Andrés (2011: 5), poden provocar una tendència regressiva de la publicitat judicial. Distintes reformes legislatives han anat en la direcció de reduir els temps d'instrucció i

investigació de determinats procediments judicials, sobretot, d'aquells que poden implicar un alt cost per la seua complexitat (casos de corrupció, delictes econòmics, etc.). Una evident conseqüència de com l'hegemonia de les lògiques econòmiques condicionen el funcionament de la societat, afectant a tots els seus àmbits, des del funcionament de la justícia fins a l'entreteniment, aconseguint impregnar o condicionar els seus discursos.

Andrés (2011: 6) denuncia que la regressió de l'oralitat i la progressiva perduda de la publicitat es tracta d'una acció antigarantista, en contradicció amb tot el que s'ha anat cercant amb tota la legislació citada anteriorment. Un canvi que comporta el risc d'un retorn a un procediment inquisitorial, on la part escrita del procediment agafa importància i desplaça al procediment oral.

El procediment processal mixt és un bon exemple d'aquesta nova orientació. El seu desenvolupament consisteix en el recull per escrit a la instrucció de totes les proves per ser passades, posteriorment, al jutge jutjador, que pot decidir unilateralment obviar part de les proves en el judici oral. Unes actuacions que anirien en contra dels principis que ordenen i garanteixen el bon funcionament del sistema processal estudiats al capítol anterior, ja que, com afirma Andrés (2011: 6), «el juicio reclama un espacio específico para la formación de la prueba y no de mero examen de la que ya se hubiera formado en otra parte», si no és així, el procés es veu privat del principi de contradicció propi de la vista oral.

Un altre exemple de retorn al procediment inquisitorial es pot considerar l'actual i vigent procediment anomenat judici ràpid. En ell, tot es fa per escrit, tan sols es demana la presència de l'encausat per tal de conformar-se amb la pena amb la possibilitat de la seua reducció en un terç. En aquests procediments, el mateix jutge instructor és, al mateix temps, el jutjador i qui dicta la sentència. Si, pel contrari, no hi ha conformitat, sí que s'ha d'eleva el procés al jutjat del penal, amb totes les conseqüències que es poden derivar, on sí que es guarden totes les garanties d'oralitat i publicitat.

A partir de les fonts jurídiques, recollint les tesis de Montalvo (2012: 105-107), es poden ressaltar algunes de les qüestions més rellevants relatives a la publicitat judicial. La primera es refereix a la valoració d'aquesta com una conquesta

transcendental en la dinàmica processal, alhora que en el desenvolupament de les societats democràtiques. En altres termes, aquesta es concebuda com una exigència jurídica-formal del procés a manera de garantia de control sobre el funcionament de l'Administració de Justícia.

En segon lloc, tal com s'ha vist més amunt i reforçant l'anterior, la publicitat judicial constitueix actualment un dret fonamental plasmat en la mateixa Constitució Espanyola. De fet, segons Montalvo (2012: 1), «nuestra Carta Magna, en su art. 1203, establece el principio general de publicidad de las actuaciones judiciales», al que el mateix autor afegeix: «esta característica queda indisolublemente unida al derecho fundamental reconocido el art. 24 CE que garantiza la tutela judicial efectiva de toda la ciudadanía, pudiendo establecerse las garantías oportunas para tal efecto, entre ellas, las eventuales limitaciones al derecho a la información en el caso de que el ejercicio de este por parte de los medios de comunicación o terceros pudiera alterar la buena marcha procesal».

La seua fonamentació ha d'establir-se, en paraules de Montalvo, (2012: 106), «en dos vertientes: la derivada del derecho fundamental a un proceso público, constituyendo una garantía subjetiva del afectado; y otra derivada de la necesidad institucional de asegurar la transparencia de la Administración de Justicia, o lo que es lo mismo, contribuir al control de las actuaciones públicas del Poder Judicial por parte de la opinión pública. La doctrina constitucional, respecto a esta cuestión, alude a que no se trata ya de control sino de confianza», al mateix temps que és «un insalvable principio del Estado de Derecho y plasmada constitucionalmente, no solo mediante el art. 120 CE sino por otras muchas disposiciones constitucionales, además de supranacionales».

La funció més important del principi de publicitat judicial és la de permetre (Montalvo, 2012: 106) «la formación de un espíritu cívico y el desarrollo de una opinión pública, que de otro modo tendría que ser muda frente a abusos de los jueces; fundamenta la confianza pública en la Justicia y refuerza la independencia de esta, acrecentando su responsabilidad social y neutralizando vínculos jerárquicos y el espíritu del cuerpo».

No obstant l'exposat anteriorment, la publicitat judicial, segons Montalvo

(2012: 107), «no debe ser entendida con carácter general o absoluto, pero tampoco tiene efectos uniformes en cuanto a su concreción práctica. Se consagra así el principio de publicidad como norma rectora y fundamental, si bien no como exigencia de carácter absoluto puesto que es posible el establecimiento de excepciones, siempre que están previstas en las leyes procesales y que gocen de justificación razonable. [...] En cualquier caso, las excepciones deberán estar autorizadas expresamente por una ley, y hallar su justificación en la protección de otro derecho o bien que sea constitucionalmente relevante. Además, deben ser proporcionadas con el fin que se pretende conseguir».

Cal reconèixer, finalment, la labor dels mitjans de comunicació com a instruments indispensables de la posada en pràctica de la publicitat judicial. Segons Montalvo (2012: 105-106), «a nadie se le oculta que los medios de comunicación juegan hoy un papel fundamental en la realización de este principio constitucional. Más aún, ha de indicarse que el periodismo presta un incalculable servicio a la democracia al contribuir a la formación de la opinión pública, mediante el procesamiento de la información que posteriormente es difundida. El profesional de la información cumple su cometido cuando informa y suministra datos que sirven para formar una opinión libre en las y los ciudadanos que reciben su mensaje, de allí que el periodismo actúa legítimamente cuando investiga y descubre hechos ilegales que posteriormente son objeto de enjuiciamiento, pues cumple con su función de informar y formar».

4.1.2. Protocol de comunicació de la justícia 2018

El Consejo General del Poder Judicial no va establir fins a l'any 2004, a través d'un protocol, unes pautes clares que facilitaren i garantiren l'accés dels mitjans als processos judicials. El Protocol de Comunicació de la Justícia 2018 pot entendre's com la recopilació de la doctrina i normativa referent a la publicitat judicial i, d'altra banda, té l'interès de constatar i identificar-la com una exigència ineludible de la transparència i del reconeixement específic del significat democràtic de la mateixa en la dinàmica social.

L'objecte principal d'aquest document és establir l'àmbit d'acció i funció de les

Oficines de Comunicació. Al mateix temps, pot considerar-se també com una font indispensable per a extraure informació fonamental sobre el valor, l'actuació i la funció de tots els mitjans de comunicació en la conformació d'una relació necessària i eficaç entre l'administració de la justícia i els mitjans de comunicació. El protocol serveix, a més a més, per a definir el paper dels mitjans en les diferents fases del desenvolupament del procés penal.

L'apartat dedicat a les Oficines de Comunicació (existents al CGPJ, Tribunal Suprem, Audiència Nacional i als 17 Tribunals Superiors de Justícia) inclou, en primer lloc, aportacions importants per a comprendre el reconeixement de la transcendència de la publicitat judicial en l'exercici de l'administració de la justícia. Al mateix temps, constitueix una contribució molt important en relació amb la intervenció dels mitjans de comunicació respecte al seu tractament.

Respecte a la primera qüestió, convé ressaltar, en primer lloc, que la creació i consolidació de les Oficines de Comunicació respon a certes exigències. Entre altres, «adecuar la reforma del CGPJ, operada por la Ley Orgánica 4/2013, a los profundos cambios que había experimentado el sector de la comunicación y a la relevancia social que ha adquirido la actividad de Juzgados y Tribunales, generando una demanda de información que debe ser atendida por el Poder Judicial».

Els objectius fonamentals de la creació de les Oficines de Comunicació són, segons s'expressa en el text, en primer lloc, «la transparencia, junto con la obligación de ofrecer información veraz, neutral, clara, objetiva, responsable y rápida». En segon lloc, procurar «la información que sea posible de acuerdo a las pautas de este Protocolo, respetando siempre los límites que establece la Ley», juntament amb «facilitar información a los periodistas que no afecte a la investigación». En tercer lloc, concedir una rellevància especial als mitjans de comunicació en la creació d'opinió que incideix «de forma directa en la visión que la ciudadanía tiene de la Justicia».

Aquest document proposa, a més, «fórmulas para que la información llegue al ciudadano de forma eficaz, clara, veraz, objetiva y responsable, con absoluto respeto a los derechos y observancia de los deberes de todos los implicados en procedimientos judiciales y pretende establecer una vía de comunicación estable, sencilla y segura para los jueces/zas y magistrados/as».

La fonamentació i justificació de la publicitat judicial respon, per una part, a l'exigència de transparència perquè «el actual Consejo General del Poder Judicial (mandato VII) ha convertido ese deber de transparencia en seña de identidad». Per altra, constitueix un suport fonamental de la societat democràtica, ja que és «una garantía esencial del funcionamiento del Poder Judicial en una sociedad democrática que permite, por un lado, someter al conocimiento público la actuación de los jueces y, por otro, mantener la confianza de la sociedad en los Tribunales, constituyendo de este modo una de las bases del proceso debido y uno de los pilares del Estado de Derecho».

El principi processal es troba reforçat perquè implica «una política de comunicación institucional que traslade de forma cohesionada, reconocible y veraz la realidad del Poder Judicial español a través de canales de comunicación profesionales, estables y adecuados para transmitir a los ciudadanos, últimos destinatarios de la actividad jurisdiccional, las decisiones y resoluciones de mayor trascendencia y relevancia social».

Les funcions que se li atribueixen a les Oficines de Comunicació són les de subministrar informació sobre els assumptes que hagen despertat interès o sobre aquells que les mateixes oficines de comunicació o els titulars dels jutjats i tribunals consideren que cal que siguin coneguts per l'opinió pública. Açò és, en aquelles ocasions que l'objecte judicial «despierte la atención de los medios de comunicación por las personas que intervienen, el objeto del proceso, la relevancia del hecho objeto del procedimiento, la relevancia jurídica de las resoluciones dictadas y/o las normas jurídicas aplicadas, la previa existencia de informaciones periodísticas sobre el mismo, incluso en su fase policial, o se considere que es de interés para la ciudadanía».

De la mateixa forma, el document considera que «el principio procesal se verá reforzado si se le añade una política de comunicación institucional que traslade de forma cohesionada, reconocible y veraz la realidad del Poder Judicial español a través de canales de comunicación profesionales, estables y adecuados para transmitir a los ciudadanos, últimos destinatarios de la actividad jurisdiccional, las decisiones y resoluciones de mayor trascendencia y relevancia social».

La valoració dels mitjans de comunicació en relació amb l'administració de la

justícia i, més concretament, amb la posada en pràctica de la publicitat judicial es tracta en aquest protocol des d'una doble perspectiva. La que pot denominar-se general, perquè es refereix a tots els mitjans de comunicació i no sols als periodistes com a instruments eficaços per a transmetre informació adequada i coherent, al mateix temps que al·ludeix a les «nuevas formas de comunicar más rápidas, los medios tradicionales conviven con los digitales y la imagen es en muchos casos el centro de la información. Además, la implantación generalizada de Internet y las redes sociales permiten establecer cauces de comunicación directa con la sociedad, posibilidad a la que el Poder Judicial no quiere permanecer ajeno.»

És més, té en consideració la particularitat de l'actuació dels mitjans audiovisuals i la seua audiència perquè «necesitan imagen y sonido para poder desarrollar su trabajo. Por regla general, las televisiones y las radios se encuentran en desventaja frente a sus compañeros de periódicos o agencias y muchas veces no pueden desarrollar su trabajo en igualdad de condiciones. Al mismo tiempo, y paradójicamente, sus audiencias indican que son quienes más llegan a la opinión pública, ya que sus espectadores superan ampliamente a los lectores de periódicos».

Insisteix, igualment, en el fet que «el acceso de los medios de comunicación audiovisuales a las salas de vistas debe estar regido por el principio general de acceso, debiendo motivarse las restricciones al mismo». Fins i tot, aprecia que «los medios de comunicación deben poder tener acceso a la imagen que se produce en el exterior de los juzgados ya sea de investigados o de testigos, con los límites que establece la ley». Per aquesta raó, s'afirma que cal «facilitar el trabajo de los medios de comunicación audiovisuales en los exteriores teniendo como prioridad la garantía del funcionamiento de la Administración de Justicia y sin perturbar la normal actividad en las dependencias judiciales».

És més, afegeix que «los jefes de prensa de los diferentes tribunales, en coordinación con las fuerzas de seguridad, deberán establecer un perímetro lógico donde puedan estar los periodistas para tomar imágenes sin dificultad ni obstáculos intermedios que impidan su grabación. Los jefes de prensa deberán facilitar un espacio donde se puedan grabar declaraciones de cualquiera de las partes y delimitar un lugar donde los periodistas puedan realizar sus crónicas en directo».

El major interès comunicatiu, escrit i audiovisual, se centra principalment en la informació que genera el procés penal en els seus tres moments o fases processals específics, la fase d'instrucció, la del judici oral i la de la sentència. Per aquest motiu, s'incideix a continuació en la intervenció i els límits de l'actuació dels mitjans en cadascuna d'aquestes fases.

La fase d'instrucció té com a punt de partida i principi general el secret sumarial per a assegurar la bona fi de la investigació. El Tribunal Constitucional, davant el caràcter d'excepció al principi constitucional de publicitat de les actuacions judicials que constitueix el secret del sumari, ha declarat en la STC 13/1985, de 31 de gener que «se requiere, en su aplicación concreta, una interpretación estricta, no siendo su mera alegación fundamento bastante para limitar más derechos -ni en mayor medida de lo necesario- que los estrictamente afectados por la norma entronizadora del secreto».

Aquest fet no impedeix que siga possible oferir certa informació, per exemple, sobre «los asuntos de relevancia también durante la fase de instrucción, siempre que ésta no trate de las “diligencias del sumario”» o «aquellas en las que las partes personadas “intervienen” y no perjudique la finalidad del “secreto sumarial” con la finalidad de alcanzar “una segura represión del delito”».

Així mateix, «las Oficinas de Comunicación podrán facilitar, previa autorización del juez de instrucción, las resoluciones procesales dictadas por éste, distintas de las diligencias sumariales. Entre ellas, los autos de admisión o inadmisión a trámite, los que ordenan prisión provisional u otras medidas cautelares, los de estimación de pruebas, los autos de procesamiento o transformación en procedimiento abreviado y las resoluciones sobre recusaciones y recursos».

També es podrà facilitar i actualitzar regularment determinada informació referida, per exemple, al número i identitat dels investigats i/o detinguts que han prestat declaració davant el jutge i els motius de la seua imputació i/o detenció; a la situació processal acordada després de la presa de declaració; als presumptes delictes pels quals se segueix el procediment; al nombre de testimonis que han declarat; a les proves pericials realitzades i a les diligències d'investigació practicades.

El protocol indica que, una vegada finalitzada la instrucció, d'acord amb la sentència del TC citada anteriorment, «se facilitará el auto de apertura de juicio oral y

los autos relevantes dictados en ejecución de sentencia» perquè «esta información no supone el quebranto del secreto sumarial ni perjudica el buen fin de la investigación, mientras que sí contribuye a poner en valor ante la ciudadanía el trabajo de jueces y magistrados y a facilitar la comprensión de sus decisiones judiciales».

El protocol assenyala com a última acotació que, en aquesta fase, «debe tenerse en cuenta que es en la fase de instrucción donde se producen las denominadas “filtraciones” y los llamados “juicios paralelos”. Por ello, una política de transparencia, mediante la comunicación de información puntual, veraz, objetiva y responsable que permita ofrecer una idea cabal de la marcha del procedimiento judicial es el mejor modo de impedir lecturas interesadas o interpretaciones erróneas por parte de los implicados en el proceso o de terceros ajenos al mismo».

La fase oral, per la seua part, té com a principi general que «no existe ninguna restricción de acceso a la vista y a la información, excepto las que marca la ley en el caso, por ejemplo, de menores o víctimas de violencia de género». Açò és, «el procedimiento judicial se convierte en público desde el momento en el que el juez estima que la investigación ha concluido». Més encara, s'especifica que «los debates del juicio oral serán públicos, bajo pena de nulidad».

El document remarca també que la jurisprudència consagra el dret dels periodistes a accedir a les vistes orals i indica que «las audiencias públicas judiciales son una fuente pública de información y, por eso, resalta el derecho de los profesionales de la comunicación a comunicar información y la obtención de la noticia en la vista pública en que ésta se produce». No obstant, s'adverteix de l'existència de certs límits d'acord amb l'article 680 de la LECrim i de forma més concreta en l'article 232 de la LOPJ que disposa que «excepcionalmente, por razones de orden público y de protección de los derechos y libertades, los jueces y tribunales, mediante resolución motivada, preservarán los elementos informativamente relevantes a fin de garantizar el derecho de los ciudadanos a obtener información veraz sobre hechos de trascendencia pública y limitar el ámbito de la publicidad y acordar el carácter secreto de todas o parte de las actuaciones».

A més, el protocol considera que «el principio de la publicidad de los juicios garantizado por la Constitución (art. 120.1) implica que éstos sean conocidos más allá

del círculo de los presentes en los mismos, pudiendo tener una proyección general que se hace efectiva con la asistencia de los medios de comunicación social para adquirir la información en su misma fuente y transmitirla a cuantos no tienen la posibilidad de hacerlo. Esto es, los medios se convierten en intermediarios naturales, sobre todo, “con respecto a acontecimientos que por su entidad pueden afectar a todos y por ello alcanzan una especial resonancia en el cuerpo social” (STC 30/1982, de 1 de junio, FJ 4)».

Un complement important d'allò que s'ha dit sobre el judici oral és l'apartat específic dedicat a l'actuació dels mitjans audiovisuals al reconèixer de manera específica el seu paper i aportar pautes sobre les maneres d'actuar i als límits relacionats amb el respecte a determinades persones i circumstàncies a l'hora de realitzar els enregistraments.

En altres termes, s'especifica l'exigència de «conciliar el derecho a la información con el derecho al honor, la intimidad y la propia imagen de las partes que intervienen en el proceso». De la mateixa manera, s'incideix en què «los periodistas se someterán a las normas generales de seguridad. La previsión de acreditaciones e identificaciones para los periodistas no limita el ejercicio de su derecho a informar [...], sino que es un medio para que puedan ejercer el derecho de acceso preferente».

D'altra banda, el protocol intenta facilitar la labor dels professionals dels mitjans amb recomanacions com que «la Oficina de Comunicación tendrá que poner los medios técnicos necesarios para que esa señal sea recogida por los medios de comunicación», igual que matisa que «el tiempo de grabación debe ser suficientemente amplio y, en el caso de vistas que duren semanas o meses, se permitirá con cierta regularidad el acceso de los medios audiovisuales para grabar imágenes».

El document té en compte el criteri d'audiència del mitjà i, per això, indica que «se ofrecerá un trato igualitario a todos los medios de comunicación, fijando criterios objetivos de audiencia si estuvieran obligados a establecer preferencias de acceso» i el criteri de gènere audiovisual, pel qual es concedeix prioritat als programes informatius sobre els divulgatius o els d'entreteniment, fent, a més, la recomanació expressa de la conveniència d'«evitar aquellos planos que contribuyan al sensacionalismo o a ofrecer una visión sesgada de la vista oral».

Pel que fa a les limitacions que han de respectar els responsables dels enregistraments, s'estableix, d'una banda, la recomanació que «los jefes de prensa explicarán las limitaciones de grabación en el caso, por ejemplo, de testigos protegidos y/o víctimas». Per altra, que «se evitará grabar imágenes que permitan la identificación de las víctimas, salvo que hayan prestado su consentimiento expreso».

No obstant l'anterior, també s'especifiquen algunes situacions en les quals els límits desapareixen. Per exemple, considera que «se podrán grabar planos que permitan la identificación plena del acusado si existe un interés público relevante por la gravedad de los hechos que se enjuician y la repercusión que tengan en la opinión pública, es un personaje público o con notoriedad pública –y especialmente si los hechos están relacionados con una actividad de carácter público– o ha prestado su consentimiento de forma expresa o tácita, al haber aparecido de forma voluntaria en los medios de comunicación con anterioridad».

En el mateix sentit, s'especifica que el dret a la imatge pròpia no pot impedir «su captación, reproducción o publicación por cualquier medio, cuando se trate de personas que ejerzan un cargo público o una profesión de notoriedad o proyección pública y la imagen se capte durante un acto público o en lugares abiertos al público. Esta circunstancia afecta a jueces y magistrados, fiscales, letrados de la Administración de Justicia, médicos forenses y peritos que ostenten la cualidad de funcionarios».

Pel que fa a la comunicació en l'última fase del procés, en particular la sentència en el procés penal, aquesta es converteix en «pública desde que sea depositada en la Oficina Judicial, de acuerdo con lo dispuesto en el artículo 266 de la Ley Orgánica del Poder Judicial». A partir d'aquest instant «las sentencias adquieren el carácter de documento público –y, por tanto, son accesibles “a cualquier interesado” una vez dictadas y firmadas por los magistrados, sin que esta circunstancia dependa del éxito de su notificación a las partes personadas».

Tot i això, «el acceso al texto de las sentencias, o a determinados extremos de las mismas, o a otras resoluciones dictadas en el seno del proceso, sólo podrá llevarse a cabo previa disociación de los datos de carácter personal que los mismos contuvieran y con pleno respeto al derecho a la intimidad, a los derechos de las personas que requieran un especial deber de tutela o a la garantía del anonimato de las víctimas o

perjudicados, cuando proceda».

Finalment, el document fa al·lusió específica a la relació entre la sentència i la informació quan afirma que «se preservarán los elementos informativamente relevantes a fin de garantizar el derecho de los ciudadanos a obtener información veraz sobre hechos de trascendencia pública».

4.2. Les exigències comunicatives. Consells de l'audiovisual i llibres d'estil

Aquest epígraf centra l'atenció en les aportacions que fan els consells de l'audiovisual i els llibres d'estil d'alguns mitjans. Es tracta de documents que incideixen també en les normes, exigències i límits que han de respectar-se en les representacions de la justícia que duguen a terme els diferents mitjans de comunicació.

4.2.1. Els consells de l'audiovisual

La intenció d'aquest apartat és exposar l'aproximació realitzada pel Consell Audiovisual de Catalunya (CAC) i el Consejo Audiovisual de Andalucía (CAA) al tractament audiovisual de la justícia en general i del procés en particular.

La funció de servei públic dels mitjans audiovisuals implica que aquests tenen entre les seues obligacions la d'emetre una programació, amb uns continguts, respectuosa amb els valors i principis constitucionals, al que cal sumar, entre altres, la necessitat de garantir la igualtat d'oportunitats, satisfer l'interés de la ciutadania, contribuir al pluralisme informatiu o l'extensió de la cultura.

La liberalització dels mercats va comportar en el panorama audiovisual l'aparició del Dret de «regulació» que implica la diferenciació entre regulador i regulat. El concepte de regulació consisteix en una activitat diferent de la d'actuar sobre els mercats d'acord a les regles prèviament establides. És a dir, es pretén evitar que l'activitat de regular i d'actuar queden en unes mateixes mans, el que porta a reivindicar la creació d'organismes separats de l'Administració que exercisquen la funció de reglar.

Espanya encara no compta amb un organisme a escala estatal d'aquest tipus, mancant, per tant, d'un referent social en l'àmbit nacional en aquest sector que,

conciliant els interessos de les diferents empreses i organismes audiovisuals, vetle pel compliment de les normes, canalitze les demandes de cadenes, telespectadors i usuaris i exercisca potestats sancionadores per infracció de la legislació en matèria de difusió.

Una necessària autoritat quina legitimació hauria de derivar de la funció que li és encomanada, regular de forma neutra un sector d'activitat econòmica i protegir l'exercici real d'una llibertat pública.

No obstant, han estat els diferents consells audiovisuals autonòmics els que, a partir d'aquesta necessitat, agafen com a finalitats el respecte i defensa del pluralisme, la protecció de tots els usuaris, en especials els menors d'edat, de les minories, i l'assoliment dels fins de servei públic. Per a aconseguir-ho recorren a una normativa especialitzada, a l'autorització, la sanció, la conciliació i la mediació. Una regulació que cal entendre com un exercici de supervisió però mai d'imposició; fonamentada en una mediació que hauria de proporcionar la major credibilitat del sistema audiovisual davant l'opinió pública.

És així com, per exemple, el CAA ressalta a la seua llei de creació com a funció primordial la de «la mediación entre los agentes del sector audiovisual y la sociedad para mejorar la calidad de los contenidos, adaptándolos a las reglas éticas fundamentales de la comunicación».

El CAC, per la seua part, considera necessari «vetlar pel compliment de la normativa aplicable als prestadors de serveis de comunicació audiovisual, tant dels públics com dels privats». A més, incideix en el fet que «El CAC té com a principis d'actuació la defensa de la llibertat d'expressió i d'informació, del pluralisme, de la neutralitat i l'honestedat informatives».

En relació amb el tema d'aquesta tesi, El CAA i el CAC han generat un conjunt de documents que intenten oferir pautes pertinents perquè els mitjans de comunicació duguen a terme una intervenció adequada i un tractament coherent de l'administració de la justícia en l'àmbit audiovisual. El CAC amb una perspectiva general i el CAA aportant indicacions molt específiques per a l'actuació en les diferents fases del procés penal.

El CAC va realitzar dues publicacions relacionades amb el tema el 6 d'octubre

de 1997. La primera, un document amb el títol de «Recomanacions sobre la celebració dels judicis i el seu tractament per televisió» (CAC, 1997). La segona (CAC, 1997a), amb dues parts, un dictamen amb el títol «La celebració dels judicis i el seu tractament per televisió» i l'«Informe sobre el tractament televisiu del judici del crim d'Alcàsser». Molt possiblement, el dictamen és el treball que dona origen a les recomanacions, ja que aquest parteix d'un fet objectiu en què s'han fet evidents molts dels mals de la relació entre comunicació i justícia i es recullen, al final del text, moltes de les propostes que es presenten a les recomanacions.

Les recomanacions se centren en l'actuació dels mitjans en el procés. Té com objecte principal la relació entre l'Administració de Justícia i els mitjans de comunicació. L'objectiu és crear un marc que afavorisca aquesta relació, aportant com a resultat un protocol de col·laboració entre el TSJ de Catalunya, el CAC, el Col·legi d'advocats de Catalunya i la Fundació del Consell de la informació de Catalunya.

El CAC (1997) proposa deu recomanacions que se citen a continuació. La primera proposa la necessària col·laboració entre l'Administració de Justícia i els mitjans de comunicació. Incideix, a més, en dues qüestions, la necessitat que les institucions facen una tasca didàctica i de divulgació valorant que, a pesar de les errades de l'Administració, només mitjançant el procés s'obtenen les garanties d'enjudiciament. En segon lloc, que els mitjans han de transmetre aquest missatge i, quan fan exercici de la seua llibertat d'expressió i opinió, han de fer arribar el missatge a la ciutadania que la credibilitat última s'ha d'atorgar al jutge quan la sentència es ferma.

La segona indica que «l'administració de justícia s'ha d'acostumar a la lícita pressió mediàtica» i facilitar la tasca dels mitjans mitjançant l'accés a la informació judicial sense ocultisme.

La tercera destaca la necessitat d'una regulació clara de l'excepció a la publicitat de les accions judicials, aspecte que s'ha anat realitzant mitjançant la jurisprudència i ha de permetre pautes procedimentals que garantisquen la transparència dels actes judicials.

La quarta se centra en la necessària cura que han de tindre els mitjans en la salvaguarda dels drets a la presumpció d'innocència, a la intimitat i la imatge pròpia i,

de forma més concreta, quan concerneix els testimoniatsges intervinents.

La quinta fa menció al tractament especial que els mitjans han de tindre en totes aquelles informacions que afecten menors.

La sisena posa un accent especial en els perills del recurs narratiu televisiu que consisteix en les reconstruccions fictícies dels fets i indica la necessitat de deixar ben clar que respon a criteris dels guionistes i «no estan avalats ni pels jutges ni per garanties judicials».

La setena recalca la necessitat de diferenciar entre informació i opinió per tal de no arribar a confondre els fets amb la interpretació que puga fer una de les parts, la informació, a més, ha de ser plural.

L'octava especifica la necessitat d'evitar la intervenció de membres del jurat en programes de televisió, almenys fins que no es publiqui la sentència.

La novena té per objecte la interessant qüestió de la manca de regulació pel que fa a la retransmissió de judicis. Apuntant que aquesta caldria que fora mitjançant el senyal d'una càmera en un enquadrament de Pla General. La proposta es fonamenta en la necessitat d'evitar un tractament de la imatge que puga «confondre o afectar a la subjectivitat de la persona telespectadora o predisposar-la a favor o en contra dels processats».

El CAC, al punt deu, proposa que el Col·legi d'Advocats i el de Periodistes la realització d'una ponència conjunta per a l'elaboració d'un esborrany de propostes d'autoregulació en el tractament dels judicis. Els mitjans de comunicació, de forma lliure, l'haurien de signar i pel qual, com a garantia, caldria que feren menció expressa a ells quan són transgredits.

El document del CAC (1997: 22-25) acaba amb un annex amb el protocol de col·laboració anteriorment citat que recull moltes de les recomanacions realitzades.

El CAA (2013) va publicar una guia, *Derecho a la información y justicia: Guía para el tratamiento informativo de los procesos judiciales*. El seu objecte és establir unes normes d'actuació dels mitjans en les fases del procés i un model d'actuació per a la intervenció dels mitjans en aquest. L'objectiu és, en definitiva, proporcionar una sèrie de recomanacions per tal de garantir la qualitat de la informació sobre els

processos judicials.

Al mateix temps, es reconeix la complexitat d'informar sobre els processos judicials (CAA, 2013: 27), ja que, per una banda, els temps del periodisme, caracteritzats per la immediatesa, no coincideixen amb els temps de la justícia, lenta i garantista. D'una altra banda, s'incideix en què els mitjans poden provocar abusos i errades per la recerca de sensacionalisme que caldria evitar des d'una correcta praxi professional.

La particularitat, transcendència i utilitat del document del CAA és que s'estructura d'acord amb les distintes fases del procés penal, perquè és aquesta la jurisdicció on s'han trobat més incidències i és precisament en ella on poden ser trobar-se les transgressions.

Els responsables dels mitjans han de regir-se en la fase d'instrucció per certes normes que es deriven de la naturalesa i desenvolupament de la instrucció, en la que (CAA, 2013:29) «los periodistas deben tener en cuenta que la divulgación, a través de filtraciones, de actuaciones judiciales sobre las que se ha declarado secreto de sumario puede frustrar una investigación policial y/o judicial, lo que se contradice con la necesaria colaboración de los medios de comunicación con la justicia».

En un altre ordre de coses, cal respectar sempre la presumpció d'innocència i altres drets fonamentals. A més, els mitjans de comunicació han de complir els principis d'imparcialitat i veracitat en la seua praxi i, per tant, s'han de cenyir als fets i informacions prèviament contrastades amb dades objectives i fonts solvents.

S'insisteix, igualment, en l'exigència que el professional empre de manera acurada els termes judicials per referir-se a la persona sobre qui recau el procediment. En el procediment penal, d'acord amb la reforma del codi penal de 2015, es tractaria d'investigat en la fase d'instrucció o en un procediment abreviat, processat si es tracta d'un procediment ordinari. En els casos civils, es parlarà d'actor o demandant, si parlem de la persona que interposa la demanda i demandat davant de qui s'imposa.

La fase del judici oral es caracteritza pel principi de publicitat. Segons el CAA (2013: 32), «el derecho a la información cumple en esta fase la función de garantizar el derecho fundamental a un proceso público como instrumento para fortalecer la confianza del pueblo en la independencia e imparcialidad de sus tribunales». Per això,

en les sales d'audiència, d'acord amb les resolucions 56 i 57 de 2004 del Tribunal Constitucional (CAA, 2013: 32; Orenes, 2008: 201), ha de prevaldre el dret a la informació escrita i audiovisual. És a dir, els mitjans de comunicació no poden ser considerats un obstacle per impartir justícia.

En tot cas, i amb la finalitat que els mitjans de comunicació puguin exercir la seua funció i fer efectiva la publicitat mediata, és importat que aquests tinguen accés a les audiències programades i altres informacions importants i se'ls proporcione la informació sol·licitada. No obstant això, s'ha de contemplar la possibilitat que la publicitat es veja limitada en les vistes, fet que implica celebrar la vista a porta tancada i prescindir absolutament de la presència en la sala del públic en general i dels mitjans de comunicació.

Com també fa el CAC, la guia del CAA fa menció expressa als col·lectius sotmesos a protecció especial com són els menors i persones amb discapacitats psíquiques, els membres del jurat, o aquelles persones que puguin posar en perill la seua seguretat per circumstàncies especials, com són els testimonis, pèrits o qualsevol altra persona intervinent en el procés. Subratlla també (CAA, 2013: 35) que s'ha de tindre sempre en compte qüestions tals com que les informacions que afecten menors d'edat seran tractades sempre de manera acurada per tal de protegir en tot moment la seua intimitat i el desenvolupament de la seua personalitat.

Recalca, igualment, aspectes tals com que el dret a la imatge pròpia no protegeix de la mateixa manera a una persona pública que a una privada. En funció d'açò, podran ser difoses, o no, sense el seu consentiment les seues imatges captades durant el judici, que els funcionaris i professionals que intervinguen en la vista no poden al·legar el dret a la imatge pròpia, o que res impedeix que la imatge del públic assistent a les vistes pugui ser difosa pels mitjans, a condició que aquesta imatge aparega com merament accessòria a la gravació.

Especial transcendència adquireix l'exigència de no construir l'actuació judicial de manera espectacular ni tractar-la amb formats propis de programes d'entreteniment argumentant que (CAA, 2013: 36) «la información es un derecho, no un espectáculo, y no es un instrumento al servicio del entretenimiento. Los medios de comunicación deberían abstenerse de tratar el juicio en sus programas de

entretenimiento y evitar que, mediante la manipulación de la imagen o el lenguaje, se confunda al espectador predisponiéndolo a favor o en contra de las partes que intervienen en la vista pública. La información debe ser plural, rigurosa y contrastada, exponiendo las posiciones de las distintas partes y evitando crear un clima de opinión hostil hacia cualquiera de las personas implicadas».

En connexió amb l'anterior, el CAA considera que, durant la realització del judici oral, no és oportú ni convenient la participació de testimonis o pèrits en programes, ni la persecució a l'entrada o eixida de les seus judicials d'aquelles persones que participen en el procés per tal d'obtindre imatges o declaracions. Així mateix, desaconsellen la publicació de sondejos d'opinió o enquestes sobre el procés judicial. Es recomana, en darrer lloc, que no es realitze la reconstrucció fictícia dels fets i que, en qualsevol cas, el públic espectador siga advertit de manera clara sobre aquest tipus de format.

Una altra recomanació especial es refereix a les vistes en les quals es jutgen delictes contra la llibertat sexual. Es considera fonamental salvaguardar els drets a l'honor, la intimitat i la dignitat de la víctima. En aquest sentit, el CAA afirma que els mitjans han d'evitar la difusió d'aspectes de la vida privada que puguen aparèixer al llarg de la vista i evitar la difusió d'imatges o informacions que augmenten de forma gratuïta el dolor i l'afflicció dels familiars de la víctima o que puguen danyar la seua imatge.

A més d'això, recorda la importància de no oblidar que les persones acusades són innocents mentre que els tribunals de justícia no determinen el contrari. És a dir (CAA, 2013: 37), «no puede tratarse como culpable a una persona antes de que su culpabilidad haya sido declarada judicialmente ni contribuir a la criminalización de sus familiares y allegados. No deberían difundirse escenas que fomenten el linchamiento social de las personas acusadas o la alteración del orden público».

Per acabar, la guia esmenta i denuncia la pràctica habitual del recurs de l'exposició reiterada d'imatges i testimonis a l'opinió pública per part d'alguns dels mitjans, ja que sol estar exempta de valor informatiu i es realitza amb l'«únic propòsit de añadir dramatismo a hechos y circunstancias que son ya en sí mismas dramáticas». En el mateix sentit, desaconsellen la descontextualització o

desestabilització de persones que intervinguen en la vista com a pèrits o testimonis.

Les sentències són públiques una vegada han estat notificades a les parts i no hi ha cap inconvenient en què siguin publicades pels mitjans. No obstant, s'ha de tindre en compte les prevencions relatives a determinats supòsits de protecció de persones (menors, testimonis, etc.) comentats amb anterioritat, per tant els mitjans hauran de suprimir els aspectes que puguin afectar els supòsits previstos per aquests casos.

Els dos documents estudiats posen en relleu, en síntesi, dues qüestions. La necessitat de transparència i una millor política comunicativa per part de l'administració complementada amb una necessària tasca didàctica i de divulgació. En segon lloc, la necessitat de l'autoregulació i del respecte a la legalitat per part dels mitjans. És obligat, doncs, reiterar la labor positiva dels consells audiovisuals com agents mediadors entre institucions i com a subjectes denunciants d'aquells comportaments no ajustats a les normes o codis deontològics.

4.2.2. Els llibres d'estil

Tot el que s'ha dit sobre la publicitat judicial a partir de les diferents fonts jurídiques i comunicatives ha estat recollit en alguns llibres d'estil dels mitjans de comunicació. Com a mostra, se seleccionen les recomanacions més rellevants incloses en el *Libro de estilo de Canal Sur*, les aportacions del *Manual de estilo de la Corporación RTVE* i el *Llibre d'estil de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals*. L'estudi dels tres documents permet observar quins són els elements destacats que comporten majors dificultats a l'hora de compaginar les dinàmiques de la comunicació i de la justícia.

El *Libro de estilo de Canal Sur* (RTVA, 2004) destaca, en primer lloc, l'exigència d'una formació adequada per als professionals que cobrisquen la informació judicial, entre altres raons, perquè no incórreguen en greus errors com són un ús incorrecte del llenguatge jurídic o l'atribució de delictes o altres aspectes importants de manera errònia. Segons assenyala aquest document, «la información sobre delitos y asuntos jurídicos requiere especialización para explicar asuntos difíciles [...]. Jamás debemos confundir un concepto básico (no es lo mismo asesinato que homicidio, ni tampoco es igual una eximente que una atenuante, ni tiene que ver

nada una sentencia con un auto)».

De la mateixa forma, és fonamental no atribuir la condició de sospitós a qui no corresponga, perquè «es inacceptable que digamos que una persona, identificada por su nombre y apellido, su cargo u otros perfiles exactos, es sospechosa de la comisión de un delito». Al temps que s'especifica que «los antecedentes policiales no son antecedentes judiciales».

Més rotunda és, en tot cas, l'apreciació que «a los detenidos, acusados o encausados deberán aplicárseles, obligatoriamente, fórmulas lingüísticas que condicionen cualquier apreciación simplista en su contra y que eludan la posibilidad de un juicio paralelo o un linchamiento social.[...]. Aunque los indicios sean múltiples y las pruebas aparentemente sólidas, la comisión del delito manifiesta o haya confesión de parte, hay que ser muy cuidadosos con esta circunstancia».

S'especifica, a més, que «el periodista de CSTV y Canal 2 Andalucía está obligado a asumir el principio constitucional de que nadie es culpable mientras no se demuestre que lo es, y evitará al máximo que su información tenga consecuencias dañosas para un detenido, un encausado o acusado, su familia o las personas de su entorno».

També s'inclouen les recomanacions sobre la protecció de certes persones a l'hora d'informar. És a dir, no s'ha de citar «nombre, domicilio, ocupación ni detalles de familiares o amigos de las personas acusadas o condenadas por un delito, salvo que la mención sea imprescindible para que la noticia sea completa». Encara més, «las víctimas de un delito tampoco serán citadas o identificadas, ni mostraremos imágenes o sonidos que contribuyan a ello. La exigencia es inexcusable con los menores, sobre todo en actos contra la libertad sexual».

L'obligació de protecció es fa extensiva a casos com «cuando la víctima de un delito, un testigo protegido o una de las partes en litigio estén acogidas a la Administración y su paradero o circunstancias sean secreto, el informador no podrá hacerlo público ni aportar referencias que permitan su localización». Així mateix, «la identidad completa de un detenido tampoco se dará a conocer sobre todo si no existen cargos». No obstant l'anterior, s'estableix que «hay una excepción matizada: que sea alguien con gran notoriedad u ocupe una responsabilidad pública de alto nivel. Incluso

en este supuesto debe imperar la discreción y sólo la atenuaremos si hay relación entre el presunto delito y la función que desarrolla, pero sólo en caso que el delito sea manifiesto, y si la identidad es necesaria para completar la información».

Són eloqüents, així mateix, les al·lusions a la manera de tractar les fonts, contrastar i construir la informació. En aquest sentit, se subratlla, respecte als informes policials, que «no se puede dudar de la credibilidad de sus servicios de información pero, siempre que sea posible, estamos obligados a contrastar y completar la versión en fuentes que estén a nuestro alcance: abogado de oficio, personas del entorno de los hechos, expertos, sociólogos...».

De forma semblant, s'indica que «no acogerán denuncias particulares referidas a un supuesto delito o a un hecho reprochable si no se cursan, simultáneamente, ante instancias policiales, administrativas o judiciales [...]. Tampoco se emitirán declaraciones que constituyan una amenaza o intimidación para impedir que el medio se use para ejercer presiones interesadas e intrascendentes».

En últim lloc, com a exigència molt important, el document estableix la necessitat de distingir de manera clara entre informació i opinió en el tractament dels problemes judicials. Això és, «un acontecimiento judicial suele estar cargado de opinión. [...]. El análisis especializado, que siempre hay que hacer con asesoramiento, da paso a opiniones más llanas, especialmente después de una sentencia, y muchas son parciales —legítimas, pero parciales—, especialmente de la parte sobre la que cae el peso de una condena».

El manual d'estil de RTVE (RTVE, 2011), per la seua part, s'apropa al tractament de la informació judicial des del seu apartat cinqué «Tratamiento de cuestiones especialmente sensibles» (2011: 94 i ss.) on es poden trobar una sèrie de recomanacions referides al tractament informatiu de la delinqüència i als judicis paral·lels.

Pel que fa a la delinqüència (RTVE, 2011: 115-120), planteja una sèrie de precaucions elementals referides a tres qüestions, la presumpció d'innocència, el tractament informatiu, que no ha d'alimentar la por o l'alarma social, i els drets que assisteixen a les víctimes per tal d'evitar la doble victimització que implica la publicitat dels fets. A més, s'incideix en la necessitat d'evitar la identificació de l'agressor amb

dades significatives per tal de protegir i evitar la identificació de la víctima. En el cas concret de la violació, indica l'obligació d'ometre el nom de la víctima i de tots aquells elements que puguen ajudar a identificar-la.

Presta especial atenció a la terminologia en la identificació dels autors dels fets per tal de distingir entre presumpte i suposat, imputat, processat, acusat i sospitós. Per altra banda, es posa èmfasi en aspectes tals com la identificació correcta dels delinqüents; el tractament de la informació sobre els menors delinqüents; la necessitat d'especial cura per no orientar la reacció de l'opinió pública sobre sectors socials senyalats com a potencialment perillosos i evitar els estereotips; no donar especial rellevància informativa a dades sensibles com ètnia, procedència, professió o orientació sexual del presumpte delinqüent per tal d'evitar judicis de valor injustos i perillosos; i en darrer lloc, els drets dels exdelinqüents a què una vegada complida la seua condemna, no havent reincidit, són ciutadans de ple dret i, per tant, no es pot emprar la seua imatge sense el seu permís, fet que obliga a prestar especial atenció a les imatges i testimonis d'arxiu.

El següent punt del manual fa referència als riscos d'imitació i, per això, el tractament informatiu ha d'evitar que els delictes resulten atractius i que l'excés de detalls puguen generar casos d'imitació.

L'epígraf «Colaboradores y delincuencia» se centra a evitar determinades praxis prohibides a la professió com són el pagament per obtindre informació relacionada amb fets delictius, la realització d'entrevistes de testimonis amb proves que han d'intervindre en el procés judicial i, en darrer terme, l'obligació de no realitzar cites prèvies o pactades per assistir i enregistrar actes delictius.

L'apartat «Demandas de Jueces y policía» especifica com s'ha de gestionar la custòdia del material informatiu, per una part, en relació a les peticions d'aquest per les parts i els jutges i, per altra, sobre els materials no emesos i l'excepció de secret professional i de les fonts.

El darrer punt del manual d'estil de RTVE referit a la delinqüència se circumscriu a la relació dels materials d'arxiu i delinqüència. En primer lloc, pel perill de banalització del delicte que pot comportar la utilització reiterada d'aquests materials i, en segon lloc, perquè els materials no són intercanviables i els delictes no són

genèrics, fet que fa totalment inadmissible la utilització de materials d'un cas per il·lustrar un altre del qual no es té el material suficient.

Per acabar, el manual dedica un punt en exclusiva als judicis paral·lels (RTVE, 2011: 120) en què s'afirma que «la amplitud, pormenores y lenguaje de cada seguimiento informativo deben ir en consonancia con la importancia real de la noticia y huir del interés morboso y/o desproporcionado». Insisteix en la necessitat d'evitar aquesta classe de judicis a persones implicades en un procés judicial atenent a aspectes com si es tracta d'un polític imputat; la utilització de dades acusatòries evitant proporcionar pràctiques i conductes personals que, encara que no estiguen prohibides per llei, són considerades socialment com a negatives; la prevenció sobre els programes de testimonis i la necessitat de comptar amb veus qualificades i competents sobre el tema; i les denúncies de particulars que tan sols poden ser tingudes en compte quan s'han fet efectives davant les instàncies judicials corresponents.

El llibre d'estil de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuais (VV. AA.: 2013) constitueix «el recull de directrius i recomanacions que guien i orienten la feina de producció i difusió de continguts dels mitjans audiovisuals de la Generalitat de Catalunya». A la guia editorial del llibre d'estil «es formulen els valors i els principis de funcionament dels mitjans de la CCMA».

En aquest sentit, s'explicita la necessitat d'evitar espectacularitzar la informació en relació al tractament dels fets violents, és a dir, «no convertim en espectacle la informació sobre fets o actes violents, ni reproduïm estereotips discriminatoris cap a persones ni col·lectius. Defugim el llenguatge agressiu, la morbositat i l'alarmisme.», així com reitera l'obligada preservació de la presumpció d'innocència i el respecte a les víctimes.

Pel que fa a la pràctica de les dramatitzacions i recreacions es promou evitar aquesta pràctica i realitzar-la tan sols quan es considera imprescindible, «si en casos excepcionals n'inclouen alguna, cal que ho autoritzi el responsable d'informatius del mitjà i ho hem d'indicar de manera clara.» i no es consideren ficció en determinades situacions, «les escenificacions d'accions habituals que suposin un recurs d'imatge o de so per a la peça informativa i no en siguin el fonament».

La guia editorial, a més, dedica un capítol concret a la informació policial i

judicial amb sis subapartats: criteris, processos, víctimes, tractament de les dades i efecte imitació. Els criteris generals fan referència a la contextualització de les informacions; a la no interferència en les investigacions policials i judicials i no posar en perill la integritat de les persones ni vulnerar drets fonamentals; i, en darrer lloc, la presumpció d'innocència alhora que no fomentar ni difondre judicis paral·lels.

El subapartat «processos» fa patent la intenció d'informar sobre les diferents fases dels procediments policials i judicial i informar sobre el resultat final, sobretot «quan el cas s'acaba desestimant o arxivant, o quan la sentència és absolutòria». En aquest punt es posa l'accent en la necessitat de fer compatible l'interés informatiu amb el dret a la presumpció d'innocència i el respecte a les víctimes. Així mateix, és destacable la intenció de no mencionar els antecedents penals ni policials d'una persona «si no són part substancial de la informació».

El següent subapartat està adreçat al tractament informatiu de les víctimes i incideix en el respecte a aquestes i la prudència a l'hora d'informar limitant «l'informació als fets i a les persones relacionades directament».

Els dos epígrafs que continuen i tanquen aquest apartat estan relacionats amb el tractament de les dades i l'efecte imitació. En el primer es destaca la intenció d'evitar «difondre dades que reforcin o transmetin estereotips o que estigmatitzin les persones» que només seran revelades quan siguin imprescindibles «per comprendre la informació i contextualitzar-la». Pel que fa al segon, l'efecte d'imitació, planteja l'exigència d'evitar «produir i difondre continguts que puguin incitar a delinquir o que incloguin explicacions i detalls que facilitin que es cometin delictes».

4.3. Les transgressions mediàtiques de la justícia.

Els mitjans de comunicació exerceixen la seua funció d'acord amb el que estableixen les institucions judicials i les instàncies comunicatives, però, de vegades, les empreses mediàtiques, al concedir major rellevància als interessos socials, polítics, culturals i ideològics, poden realitzar construccions aberrants que perjudiquen la normal dinàmica policial i judicial. A continuació, s'estableixen algunes pautes per a realitzar una aproximació a aquest problema que, lògicament, no són exhaustives, sinó més aviat indicatives d'algunes constants que es poden confirmar en les diferents

transgressions mediàtiques quan es duen a terme en les construccions textuais, especialment les televisives.

Aquesta tesi al·ludeix a la lògica mediàtica mercantil com a factor determinant de l'actuació transgressora dels responsables i professionals dels mitjans en l'elecció de formats, en la selecció dels continguts i en una altra sèrie d'aspectes importants. No obstant, ací se centra l'atenció en algunes transgressions específiques que tenen una rellevància particular a l'hora d'analitzar i interpretar els documents que constitueixen el corpus i, al mateix temps, constitueixen la base de la verificació de la hipòtesi a partir de l'anàlisi dels documents seleccionats als corpus.

Una primera transgressió de caràcter general, que suposa una elusió evident de la complexitat que caracteritza la realitat jurídica, és l'interés prioritari dels diversos programes televisius per les qüestions, els protagonistes i les circumstàncies que conflueixen en els processos penals enfront de la resta de problemes que tenen lloc en el desenvolupament de la justícia.

En segon lloc, tal com s'ha dit en comentar el *Libro de estilo de Canal Sur*, pot parlar-se d'algunes transgressions que van unides a l'absència d'especialització dels professionals que cobreixen els temes judicials i tenen a veure especialment amb l'ús no apropiat del llenguatge a l'hora de comentar, per exemple, els aspectes referits a les diverses fases del procés penal, a la denominació i qualificació dels delictes i, sobretot, a l'atribució de determinats delictes als acusats.

Una altra de les qüestions importants que convé posar en relleu és l'ús de les fonts. Els documents jurídics al·ludeixen a aquest tema quan tracten el problema de les filtracions que, precisament, la publicitat de la justícia intenta evitar. No obstant això, els professionals que cobreixen la informació intenten, en moltes ocasions, l'accés al contingut del secret sumarial i assumeixen les filtracions com a font fidedigna per més que no sempre tinguen la garantia necessària.

En altres ocasions, accepten els rumors o les notícies provinents d'informants com a font informativa que no haurien de tindre cap credibilitat. En altres paraules, els informadors cometen errors i, moltes vegades, il·legalitats o aberracions procedents d'una pràctica absolutament intolerable perquè es recorre a informants no fiables o es construeixen tractaments de la justícia a partir d'informacions no contrastades.

La confusió que solen presentar les construccions televisives quan no s'estableixen clarament els límits entre el que és informació i el que és opinió és igualment rellevant, de tal manera que s'emeten, amb molta freqüència, com a notícies o fets contrastats meres apreciacions subjectives dels professionals, dels testimonis i dels informants. A més, es pretén posar al mateix nivell els formats de caràcter ficcional amb els específicament informatius o, fins i tot, la introducció de fragments ficticials en els informatius amb el consegüent perjudici en la transmissió i en la percepció per part de l'audiència dels autèntics problemes judicials.

La tendència a convertir en espectacle situacions, circumstàncies i tractament de persones que en realitat pertanyen a la dinàmica de l'administració de la justícia, que de cap manera poden ser objecte d'un tractament espectacular i sensacionalista, és especialment greu. L'espectacularització és, sens dubte, la base de les grans transgressions que estan més arrelades en la lògica mercantil dels mitjans de comunicació perquè respon a la lluita per l'audiència com a mitjà per a la consecució del suport econòmic que representen els ingressos per publicitat.

L'equilibri entre la publicitat judicial i la llibertat d'expressió en els seus conceptes de llibertat i dret a la informació és cosa bastant complicada. L'existència d'uns mitjans de comunicació cada vegada més potents, amb una major penetració en la conformació de l'opinió pública, al si d'un context en què s'ha originat una pèrdua del protagonisme de les televisions públiques en favor de les privades, que afavoreix que els conflictes vinculats amb la justícia, tractats com a mercaderia, agafen protagonisme i rellevància en l'imaginari col·lectiu.

La representació mediàtica i televisiva de la justícia com a objecte d'estudi, en els seus dos àmbits de referència, el mediàtic i el judicial, obliguen a seleccionar aquells aspectes que apareixen d'una forma més destacada en la relació entre els mitjans i la justícia. Per verificar això, s'han triat alguns aspectes que permeten mostrar les variables que intervenen en el procés de transgressió del referent i la seua manipulació.

Es tracta, en primer lloc, el concepte de judici paral·lel o justícia mediàtica que permet observar aquest fenomen com un dels principals efectes de la intervenció dels mitjans en el tractament de la necessària publicitat de les actuacions judicials (Amer,

2017). En segon lloc, s'examina el Cas Alcàsser, exemple paradigmàtic de la transgressió del referent mitjançant l'ús de diversos recursos i mecanismes. En tercer lloc, es realitza una aproximació al problema de l'espectacularització, la seua noció, els recursos i mecanismes emprats en el procés d'espectacularització i els seus efectes en la tergiversació del referent judicial. Finalment, es presenten algunes acotacions al voltant de les transgressions que es poden constatar en el tractament de la justícia en programes de caràcter informatiu i d'entreteniment.

Otero (2000: 287-288) afirma al respecte que «si bien es justo reconocer el importante papel que cumple en nuestra sociedad la publicidad de la justicia en general, y los medios de comunicación en particular, siendo un instrumento de control de la actividad judicial, no es menos cierto que no siempre son éstos sus intereses, sino que, tras ellos, se encierran otros de índole económica o política, dirigiendo su actividad hacia las noticias más importantes no exentas de un posible significado tergiversado».

Unes actuacions en les que s'evidencia com els mitjans transiten des de la funció de transmissors d'informació, fins i tot de crítica, a realitzar el que Otero (2000: 289) denomina una publicitat abusiva o, com indica Montalvo (2012: 111), provocar situacions viciades, conseqüència d'un tractament del fet judicial des de l'exageració, i, segons de Vega (1998: 60), una distorsió de la realitat jurídica per a , fins i tot, arribar a erigir-se en part i jutges.

4.3.1. Els judicis paral·lels

El «judici paral·lel» o «justícia mediàtica» és, segons Leturia (2017: 22), un dels problemes més complexos i interessants de l'actualitat tant judicial com social. Una de les primeres aproximacions a la definició del judici paral·lel és la realitzada per Espín (1990: 123) que defineix aquest fenomen com «el conjunto de informaciones aparecidas a lo largo de un periodo de tiempo en los medios de comunicación, sobre un asunto sub iudice a través de los cuales se efectúa por dichos medios una valoración sobre la regularidad legal y ética del comportamiento de personas implicadas en hechos sometidos a investigación judicial. Tal valoración se convierte ante la opinión pública en una suerte de proceso».

El CAC (1997: 32) considera que «un judici paral·lel és el conjunt d'informacions i opinions que durant un determinat temps es produeixen en els mitjans de comunicació, recaient sobre uns fets sotmesos a enjudiciament i oferent valoració dels comportaments de determinades persones sobre aquests fets».

Latorre (2002: 105), per la seua part, subratlla que «puede definirse el juicio paralelo como todo proceso generado e instrumentado en y por los medios de comunicación erigiéndose en jueces sobre un hecho sub judice y anticipando la culpabilidad del imputado/acusado o desacreditando el proceso con el fin de influir en la decisión del Tribunal trocando su imparcialidad, de modo que cualquier lector/televidente tendría la impresión de que la jurisdicción penal no tendría otro recurso que sentenciar en los términos publicados/publicitados».

Leturia (2017: 25) afirma que han de donar-se tres condicions per a delimitar els judicis paral·lels, que existisca un procés judicial en marxa, que s'anticipe la culpabilitat o la innocència del processat i que existisca una pretensió de pertorbar o alterar la imparcialitat del Tribunal.

Montalvo (2012: 112), al seu torn, detalla tres trets del judici paral·lel. La realització d'una valoració social de les accions o decisions judicials, que pot portar a influir en la voluntat i opinió dels jutges i, especialment, dels membres del jurat en aquells casos jutjats mitjançant aquest procediment. En segon lloc, que es realitze una atribució de culpes i responsabilitat deixant de banda la tècnica jurídica i, finalment, que la informació es mostre de manera esbiaixada, fragmentada, i descontextualitzada.

El judici paral·lel suposa l'existència d'un procés en marxa, en qualsevol de les seues fases. No obstant, segons Montalvo (2012: 106), pot existir no ja un judici paral·lel, sinó, fins i tot, un judici previ o posterior, ja que, en determinades ocasions, les accions dels mitjans no tenen lloc de forma simultània al procés, bé perquè poden iniciar-se abans de l'inici del procediment judicial o bé una vegada està acabat aquest.

Els moments processals més habituals en què es produeix el judici paral·lel són la fase d'investigació i la vista oral perquè són moments processals en els quals l'activitat del professional de la informació corre el perill, tal com apunta Montalvo (2012: 112) de passar «[...] de su función informativa a un ejercicio ilegítimo del periodismo en la cual pretenden sustituir o alterar la sensibilidad o percepción social

por medio de una intervención manipuladora, creándose una verdadera “ingeniería del consenso” en la cual el receptor sólo está en condiciones de aceptar lo ya decidido por el medio».

Montalvo (2012: 120) situa en la fase oral l'escenari perfecte perquè es done el judici paral·lel partint del fet que es tracta d'una fase totalment pública on predomina l'oralitat i la immediació, doncs «oralidad y medios de comunicación constituyen una ecuación cuyo resultado primero siempre es la formación de un juicio paralelo, inevitable en función de la relevancia social del proceso, junto con otra suerte de problemáticas que no contribuyen en modo alguno al libre desarrollo del proceso, como tampoco benefician al derecho a la tutela judicial efectiva».

L'aparició d'un judici paral·lel també pot afectar l'àmbit social, és a dir, a la relació entre els ciutadans i l'Administració de Justícia (Leturia, 2017: 26), manifestada en una desconfiança cap a aquesta, siga per una suposada manca de condicions d'imparcialitat en la resolució o perquè la societat, o aquells que s'arroguen la funció de portaveus d'aquesta, la interprete com a injusta. Des d'una perspectiva més jurídica, es poden veure afectats alguns béns jurídics (Leturia, 2017; Montalvo, 2012; Latorre, 2002; Otero, 2000) com la imparcialitat del jutge, o jurat en el seu cas, en la seua imparcialitat material, objectiva, o en la confiança col·lectiva en la seua capacitat.

És evident, així mateix, que el judici paral·lel afecta la presumpció d'innocència i la tutela judicial efectiva perquè la circulació d'informacions sense contrastar o amb opinions i antecedents difosos en exercici de la llibertat d'informació, expressió i opinió poden afectar a la imparcialitat del jutgador, a l'actitud d'altres intervinents (testimonis, pèrits, etc.) o a les parts.

És més, la capacitat de la premsa d'anticipar judicis d'innocència o culpabilitat, segons Leturia (2017: 31), poden generar pressions i «complejas situaciones en caso de que las expectativas generadas luego sean frustradas por la decisión judicial». És a dir, aquesta classe d'actuacions poden qüestionar el fet bàsic que els únics que ostenten el monopoli per aplicar sancions legals, autories i culpabilitats, són els Tribunals de Justícia, de cap manera poden existir «penes mediàtiques».

Els judicis paral·lels per a Leturia (2017: 33) i Prieto (1997: 231) «suponen una

penalización social anticipada i, por tanto, son parte de un proceso criminalizador, aunque se utilicen modos condicionales y palabras del tipo “presunto” y, por lo mismo, en la medida que la publicidad es mayor, esta situación de “pena anticipada”, se exagera, lo que puede afectar varios bienes jurídicos y derechos constitucionales protegidos, como la honra y el honor, el derecho a un juicio justo, la privacidad e intimidad, entre otros, lo que será especialmente grave para los casos en que no haya coincidencia entre lo que exprese el medio y el tribunal».

Leturia (2017: 33-34), resalta diferents raons que poden motivar els judicis paral·lels i que formen part d'estratègies legals i de comunicació. Entre altres, pressionar al Tribunal; provocar en l'opinió pública una idea de culpabilitat o innocència diferent de la de la sentència judicial; influir en l'opinió pública per danyar o beneficiar la imatge d'una persona, normalment un personatge públic; l'interés de fer una justícia paral·lela a partir de la crisi de confiança en la justícia motivada pels mals que l'afecten; l'afany dels mitjans de comunicació d'augmentar les seues vendes per mitjà de notícies d'alt impacte i dramatisme; finalment, l'esforç d'algunes autoritats de mostrar una imatge d'eficiència.

La minimització dels possibles efectes negatius dels judicis paral·lels passen bàsicament per dues vies d'actuació, l'escenari legal i l'autoregulació dels mitjans. Pel que fa a l'escenari legal s'observen tres postures. La d'autors com Leturia, (2017: 36), Amer (2017: 14) o Hernández (2000: 127-128), que apunten cap a la intervenció del legislador per realitzar un perfeccionament de l'ordenament vigent allà on pugua haver quedat obsolet, a més, de l'establiment d'uns criteris més definits per al tractament dels judicis. O, la postura que indica Montalvo (2012: 124) que parteix de «la existencia de una reglamentación que sin limitar la libertad de expresión resguarde otros valores jurídicos y sociales, un equilibrio hasta ahora complicado».

Altres autors, en canvi, indiquen la possibilitat d'una reinterpretació de l'article 10.2 del Conveni Europeu de Drets Humans, en què es contempla la possibilitat de restriccions i sancions en l'àmbit del dret a la llibertat d'expressió. La tercera postura (Otero, 2000: 322-324; Leturia, 2017: 36) observa el dret comparat amb la conveniència de disposicions penals que servisquen per a protegir a l'òrgan jurisdiccional tal com s'ha fet a França, Àustria o Regne Unit.

Això no obstant, el cas nacional és especial, tal com oportunament alerta Otero (2000: 325), ja que «en España no hay base legal en la fase de juicio oral para preterir la libertad de expresión de forma general en beneficio del derecho a la tutela judicial en aspectos puntuales pero no imponer una prohibición total de publicación sobre los hechos de un proceso en curso. Y menos aún con medidas penales. Por tanto, la vía legislativa no puede ser el único ni mucho menos el primer cauce existente a la hora de resolver los conflictos».

Otero (2000: 325) i Latorre (2002: 155), consideren que cal fomentar l'autoregulació i l'autocontrol, millor encara, la responsabilitat comunicativa dels mitjans, que no significa autocensura sinó, com observa Amer (2017: 17), mitjançant el respecte a «la libertad de expresión y de información que la Constitución reconoce, pero adecuando sus opiniones y valoraciones según el estado procesal de las actuaciones judiciales a fin de no alterar el normal funcionamiento de la justicia».

4.3.2. El «Cas Alcàsser»

Un exemple paradigmàtic a Espanya de l'anterior va estar, sense dubte, l'anomenat «Cas Alcàsser», un judici que ha marcat una fita històrica en la televisió espanyola com a explicitació dels excessos als quals podien arribar certs mitjans de comunicació audiovisual en el tractament de la informació amb l'objectiu de mantindre i millorar els seus índexs d'audiència (CAC, 1997; Arnau, 1998, 2000a, 2000b; Gavaldà, Bernardo i Pellisser, 2001; Macià-Barber, Galván-Arias, 2012).

El «Cas Alcàsser» va ser el cas que commocionà el 1992 a la societat espanyola tant pels fets ocorreguts com pel tractament informatiu de què va ser i és objecte actualment aquest. De Carreras (1999: 255) afirma que «en el tratamiento televisivo del juicio de Alcásser, el programa “Esta noche cruzamos el Mississippi”, prototipo de los programas-espectáculo, puso sobre la mesa la cuestión de si es lícito, desde el punto de vista periodístico, tratar en este género de programas temas serios y graves que, responsablemente, sólo deberían acometerse desde una perspectiva puramente informativa».

El tractament televisiu del referent judicial dut a terme d'aquest procés judicial serveix també, en el marc d'aquesta tesi, per a poder observar com s'amaguen, sota la

disfressa de funció social, elements propis de les lògiques mercantils de la comunicació com la guerra d'audiències, l'espectacularització mitjançant l'apel·lació a la «morbositat» i les més baixes pulsions o instints i l'autoreferencialitat del producte, artífex tots ells, de forma directa o indirecta, de distorsions en el desenvolupament del judici legítim que s'estava celebrant a la Sala Segona de l'Audiència Provincial de València.

La cobertura mediàtica del judici oferida per la pública i autonòmica Televisió Valenciana-Canal 9, la privada d'àmbit estatal TeleCinco i, en menor mesura, Antena 3 i TVE, ha estat considerat com un exemple de judici paral·lel i de com certes pràctiques dels mitjans de comunicació poden anar adreçades a intentar conformar l'opinió pública en un determinat sentit. De fet, actuacions concretes dels mitjans van provocar la denúncia per part del Consell General del Poder Judicial i l'actuació del Consell Audiovisual de Catalunya.

L'anàlisi del seguiment dels mitjans en el desenvolupament del judici i del conjunt del cas, que encara hui en dia, més de 25 anys després, continuen realitzant alguns programes o canals, posa de manifest que entre els possibles motius del judici paral·lel, poden estar, no ja la convenient funció crítica pròpia dels mitjans de comunicació, sinó els interessos econòmics, socials, polítics, culturals i ideològics de determinades empreses mediàtiques, públiques i privades.

En aquest cas concret, la forma d'actuar dels mitjans de comunicació es pot interpretar com una participació en el procés (mediàtic) com a jutges i parts en el desenvolupament d'un judici que no se celebrava en el lloc destinat a aquests menesters, sinó en el plató televisiu i de la mà de determinades «stars mediàtiques» que unien a la seua condició de comunicadors altres ingredients de més discutible fiabilitat que els convertien en polemitzadors. En la major part dels casos, els mitjans que van tractar el procés comparteixen la característica d'explotar el recurs de la connexió en directe per a «obligar» al telespectador a assistir a una comunicació en un únic sentit sense possibilitat de rèplica o defensa.

L'objecte i objectiu de la intervenció dels mitjans en el seguiment del cas era aprofitar-se de la publicitat judicial per a presentar els detalls del que ocorria a l'Audiència Provincial de València, un espai i temps processal on es pretenia dirimir el

grau de responsabilitat i participació de l'acusat Miguel Ricart en l'assassinat i ocultació dels cadàvers de tres adolescents veïnes de la localitat d'Alcasser, a la Comunitat Valenciana.

Ricart havia estat l'únic detingut i imputat pels fets com a resultat de la fase d'investigació. Aquest esdeveniment judicial va servir com a pretext per a la construcció d'uns textos (relats, dramatitzacions) i la consolidació d'uns formats televisius en els quals es buscaven efectes radicalment diferents i que només poden comprendre's des de l'estudi del llenguatge de la comunicació audiovisual.

Arnau (2000b: 441-454) va realitzar, amb cert deteniment i visió crítica, l'anàlisi i interpretació de l'entramat de la construcció de diversos textos audiovisuals sobre la informació i representació de la realitat del procés judicial i, de manera més concreta, de la part referida a la vista oral del cas. Els seus resultats aporten alguns aspectes extrapolables a altres productes audiovisuals que realitzen representacions sobre la justícia i que indiquen quin és el procediment pel qual es pot passar de l'espectacle com a representació a l'espectacularització com a transgressió i perversió del referent.

A partir d'una mostra limitada que inclou tant empreses públiques com privades, diferents gèneres i formats televisius, informatius diaris i setmanals, tertúlies i *late night show*, en diverses franges horàries. Es presta especial atenció a tres elements, el temps, l'espai i els actors que, d'acord amb els recursos aplicats sobre ells, la fragmentació, la serialització i la selecció, participaven per a dur a terme la finalitat buscada pels mitjans.

Els mitjans que es van caracteritzar per realitzar un especial seguiment polèmic del cas, tant pels formats com pels continguts de la vista oral, van ser el canal autonòmic valencià Canal 9 a través dels seus informatius diaris i la tertúlia diària *El jutí del cas Alcàsser* i, per altra part, es troba el seguiment diari realitzat pel ja citat anteriorment *late night show Esta noche cruzamos el Mississippi* de la cadena privada TeleCinco.

Les dinàmiques productives observades en els diferents textos no ajudaven al correcte funcionament de la justícia, sinó que aprofundien en algunes de les seues anomalies, l'obstaculitzen i la qüestionaven. Unes rutines, com el directe o la falsa

democràcia, encaminades a aconseguir una major i millor resposta de l'audiència.

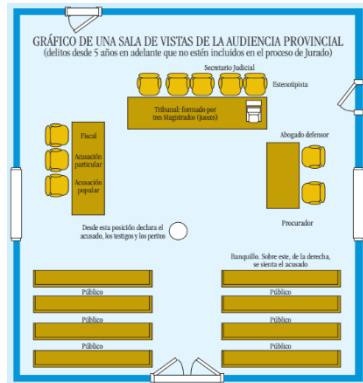
Per exemple, és molt interessant el fet que la línia temporal que suposa el directe es trenca, als diferents espais televisius, amb la presència de peces fictivals en forma de reconstrucció dramatitzada, uns fragments temporals que són anacrònics amb el temps del directe. La tertúlia de *Canal 9* i el programa de *TeleCinco* recorren de forma habitual a aquest discutible recurs de la recreació televisiva per a aprofundir en el més morbós, sense escatimar cap luxe en la posada en escena i en els recursos espectacularitzants del llenguatge audiovisual, entre altres, alentiment i trepidacions d'imatge, música de «thriller» sèrie B, virats a sèpia o el blanc i negre. Fragments que trenquen amb la lògica temporal dels fets a través de la fragmentació i descontextualització dels elements, però situats dins de la lògica temporal espectacularitzadora del discurs.

Un altre aspecte a destacar és la transgressió de l'espai que es dona en aquests formats televisius. La representació televisiva aproxima tres espais distants, l'espai de la justícia, l'espai televisiu del plató i l'espai de recepció. Els espais de la realitat conviuen, d'aquesta manera, amb els espais mediàtics, un fet que comporta visibilitzar, simplificar i deformar les interaccions judicials i mediàtiques per a facilitar el consum al receptor de les accions i els valors que es donen en ells.

Aquesta transgressió es concreta en *El juí del Cas Alcàsser* i en *Esta noche cruzamos el Mississippi*, mitjançant l'assimilació de la distribució espacial mediàtica respecte de la judicial, tal com s'observa, per exemple, en la comparació entre les imatges 01 i 02 (sala de vistes Audiència de València) i les imatges 03 (set de *El Juí del cas Alcàsser*) i 04 (set d'*Esta noche cruzamos el Mississippi*).

Per altra part, cal esmentar que els textos audiovisuals citats proporcionaven al telespectador, d'acord amb el llenguatge que li es propi, la visió d'un espai fragmentat i simplificat d'un conjunt, l'espai de la justícia, que posteriorment era reconstruït a través del discurs o recreat al plató. El discurs televisiu del judici paral·lel assoleix els seus objectius, per una part, a través de l'assimilació i fagocitació de la distribució espacial de la sala de l'Audiència per a donar lloc a la posada en escena del text mediàtic i, per altra, mitjançant la simplificació imposada des dels mitjans que, per imperatius propis del seu funcionament, es fa d'aquest per a proporcionar una

perspectiva espacial i narrativa des de la fragmentació i la reducció, tant dels llocs dels fets com de les dependències judicials. Això és, proporcionar a l'audiència una sola mirada o punt de vista, clarament condicionat i de cap manera innocent i objectiu, sinó, tot el contrari, mediat i dirigit.



Imatge 01. *Símbolos y Ritos de la justicia* (CGPJ, 2006: 20)



Imatge 03



Imatge 02. (Font: Netflix)



Imatge 04 (Font: el cierre digital)

Pel que fa als personatges o les veus que participen en els espais televisius, és interessant la translació que es produeix de les funcions dels personatges des de la seua jurisdiccional a aquells pertanyents al judici o judicis paral·lels desenvolupats als platós televisius. En aquest pas, a la cerca del dramatisme i l'espectacularitat, s'observen exemples d'una modificació de funcions dels personatges, que passen a desenvolupar rols diferents dels pròpiament judicials desenvolupats a l'Audiència, encara que siga per representació.

Als textos analitzats destaca la figura del personatge de la víctima. El seu tractament televisiu és recurrent en el temps i s'ha pogut identificar en el tractament

mediàtic d'una part important dels diferents casos judicials. Són figures que s'institueixen en el seu rol i assumeixen diferents funcions. En primer lloc, la pròpia de víctima, que és la que li permet ser acollit i protegit en la societat i, en segon lloc, es converteixen en jutges i representants únics i quasi divins de l'única veritat, així com representants i portaveus d'allò que ells qualifiquen d'opinió pública i, finalment, s'instauren en el paper de botxins, en situació d'aniquilar una societat i una legalitat, des del seu discurs inservible i en la seua major part corrupta.

Cal incidir també, entre altres aspectes, en el caràcter serialitzat de l'exposició comunicativa, un dels elements més valorats en televisió, que, en el cas dels programes que incidien sobre el cas Alcàsser, es va veure afavorit per la mateixa dinàmica del judici, realitzat en nombroses i llargues sessions donada la seua complexitat. Açò permetia als mitjans confeccionar la seua agenda i preparar amb antelació a l'audiència per al que estava per vindre.

En síntesi, el tractament del referent judicial que es fa del procés judicial del triple crim d'Alcasser portat a terme pels mitjans de comunicació pot considerar-se, com una excel·lent mostra de com, sota la disfressa de funció social, no es troba altra cosa que una dinàmica productiva dels mitjans, marcada per principis econòmics derivats de la guerra d'audiències.

Aquesta afirmació es fonamenta a partir dels recursos audiovisuals relacionats més amunt, el directe, la falsa interactivitat, la transgressió i fagocitació de la distribució espacial, l'aprofitament del desenvolupament en sessions de la vista oral per crear un producte serial que permet la configuració de l'agenda mediàtica i la seua màxima explotació comercial. Per acabar, destaca com els mitjans de comunicació, en la distribució dels personatges fomenten la figura de la víctima.

Aquesta dinàmica al voltant de la justícia és molt apreciada des dels mitjans de comunicació, ja que produeixen una gran quantitat de matèria primera televisiva susceptible de ser espectacularitzada i, per tant, es fomenten actituds tendents a provocar escàndol i mantindre o incrementar l'audiència, alhora que augmenten també els ingressos per publicitat directament relacionats amb els resultats d'aquesta.

Paral·lelament, els formats de programes i discursos com els tractats ací com a model amb relació amb el tractament mediàtic d'un cas concret contribueixen, sense

dubte, a l'alarma social, a fomentar la sensació de desassossec i inseguretat general que, enfront de la responsabilitat d'informar, produeixen desinformació, promouen la doctrina del populisme punitiu i la consolidació d'unes determinades línies de pensament com aquelles a les que al·ludeix Rivière (1995: 108) quan afirma que «Maquiavelo ha cumplido, por fin, su sueño: el desorden y la inseguridad es el orden que más favorece a la tiranía, el poder absoluto, el monopolio de la verdad».

4.3.3. L'espectacularització

Un dels supòsits bàsics per a estudiar les transgressions que poden observar-se en les representacions mediàtiques de la justícia és, sens dubte, l'espectacularització en les seues múltiples manifestacions i, sobretot, a través dels recursos que la conformen. Per açò, és important prestar una atenció especial i dedicar un espai específic a l'espectacularització en els termes que es realitza a continuació.

La primera acotació es refereix a la seua delimitació que, com assenyala Cobo (2014: 246), «no es un fenómeno exclusivamente comunicativo, sino que es el resultado y la plasmación de la convergencia de una serie de factores o dimensiones» que es concreten en l'apropiació del referent judicial, la seua representació i com aquest és incorporat a l'imaginari social.

Les delimitacions terminològiques han de ser revisades assumint la perspectiva complexa que proposen Bernardo, Pellisser (2010: 31) quan afirmen que «urge plantear la necesidad de realizar la delimitación de la espectacularización estableciendo su relación, el término y concepto espectáculo, elemento delimitador de la televisión y de un conjunto amplio de formas y modelos de interacción entre los agentes comunicativos a través de determinados textos o discursos. Dicha interacción está en la base de las construcciones y representaciones (funcionales o ficcionales) de la realidad social, de las vehicularizaciones de unos determinados mensajes y de las “puestas en escena” de esas representaciones en espacios y tiempos concretos.

El estudio de la relación entre el espectáculo y la espectacularización ha de conducir a la delimitación de los elementos constituyentes de ambos fenómenos, a la reivindicación de la naturaleza espectacular de los diferentes tipos de espectáculo y la denuncia de la espectacularización como perversión del espectáculo y resultado, sin

duda, de determinados procesos de producción y circulación mediática regidos por los intereses de quienes controlan la estructura y, sobre todo, la dinámica del sistema de la comunicación mediática global y local, entendido como un entramado complejo de industrias de la comunicación y la cultura».

La mateixa delimitació d'espectacle que ha sigut proposada des de diferents punts de vista és el fonament bàsic i el punt de partida per a la delimitació de l'espectacularització. González Requena (1989: 35) considera que «el espectáculo consiste en la puesta en relación de dos factores: una determinada actividad que se ofrece y un determinado sujeto que la contempla. Nace así el espectáculo de la dialéctica de estos dos elementos que se materializan en la forma de una relación espectacular [...]. Podemos pues definir la relación espectacular como la interacción que surge de la puesta en relación de un espectador y de una exhibición que se le ofrece».

Des d'aquesta perspectiva, González Requena (1989: 66) estableix una tipologia que considera l'existència de «dos lugares, el del espectador y el del evento-espectáculo, separados por una distancia que actúa a modo de frontera o de barrera que separa e impide al sujeto que mira introducir su cuerpo en el lugar del espectáculo». A partir de la distància que separa a l'espectador de l'esdeveniment, el mateix González Requena (1989: 67-72) arriba a establir quatre models d'espectacle que responen a distints nivells en la relació espacial i d'interacció entre allò que s'observa i qui observa, anomenats models carnavalesc, de l'escena italiana, circense i escena fantasma.

Saéz (1999: 15-16) i Bernardo, Pellisser (2007: 74) han optat per considerar i estudiar l'espectacle televisiu dins de la comunicació de masses com un tipus complex de text que està dotat d'adequació, coherència i cohesió com a propietats i trets constituents generals i indispensables i que adquireix les seues particularitats en les situacions comunicatives concretes en què es produeix.

Quan es parla de l'espectacle des d'una perspectiva textual, s'al·ludeix, doncs, a un procés creatiu i productiu que inclou la intenció d'emetre un missatge, la selecció d'un referent, el tractament d'un o uns temes i la construcció d'un text en el qual s'emmarca, en aquest cas el discurs televisiu que, per la seua banda, forma part del

sistema de la comunicació mediàtica pel que fa al conjunt d'indústries, públiques i privades, en el marc de les quals tenen lloc els processos de producció, circulació i consum dels productes, de natura simbòlica i mercantil (Bustamante, 2004).

L'espectacle, com a representació de la realitat, implica l'afluència de distintes operacions lògiques, simbòliques, racionals i emocionals que li permeten vincular-se a la realitat i que fan que l'emissor i el receptor activen en aquest procés comunicatiu l'ajustament a unes categories d'acord amb la situació comunicativa o, com afirma Berrio (1983: 51), «un aspecte important de la competència comunicativa seria la capacitat de saber encabir el discurs en un o uns espais de discursivitat concrets dins el qual o els quals prendrà el seu sentit ple i operatiu».

Cal considerar, per tant, que l'espectacle com a discurs és un concepte que abraçaria una realitat més ampla que el text i que aniria, com a representació audiovisual, més enllà de l'expressió verbal, ja que, tal com senyala Sáez (1999: 15-16), «el discurs és el conjunt d'activitats de representació de la realitat que els individus i les col·lectivitats posen en marxa per tal de transmetre un significat a altres, per transcendir els límits ontològics de l'espai i el temps», doncs, com afirma l'autor, «la realitat es mou, la representació és un instant paralitzat d'eternitat al qual podem retornar tantes vegades com vulguem».

La televisió és, aleshores, espectacle i té la característica de recollir els discursos no formalitzats de la societat i els propaga després de confeccionar-los, com afirma Imbert (2008: 11), «la televisión es un objeto más complejo de lo que parece. [...] No es éste el lugar para desarrollar la noción de discurso social pero sí para insistir en la capacidad que tienen los discursos en particular el cinematográfico y el televisivo, pero también el discurso publicitario, de recoger los “discursos flotantes” producidos por la sociedad: discursos empapados en los imaginarios colectivos que, sin estar formalizados como discursos elaborados, cerrados, nos informan sobre la sensibilidad social y contribuyen a la formación de la identidad colectiva. La televisión se alimenta de esos discursos flotantes; es más, es el vehículo privilegiado de su propagación, mediante un trabajo de formalización y narrativización».

Imbert (2008: 15-16) adverteix respecte a l'espectacularització de «la necesidad de “revisitar” las teorías del espectáculo y de estudiar las mutaciones que se

producen en el discurso televisivo, dentro de su función social: el paso de la *función espectacular* –volcada hacia una puesta en espectáculo de la realidad, en la línea del modelo cinematográfico de Hollywood, de amplificación de la realidad en la representación de los objetos– a la *función especular*, mediante procesos de espectacularización del propio sujeto y del medio mismo, que se complace en una representación narcisista».

Les manifestacions de l'espectacularització en el medi televisiu són múltiples i afecten importants i diferents aspectes de la producció, gèneres, programes, i recursos. Des d'aquesta visió, l'espectacularització és un dels factors fonamentals, no l'únic, que, per a Imbert, ajuden a explicar la caracterització de la televisió actual per haver passat de la telereialitat a la tele-identitat, haver canviat les seues funcions socials, practicar el transformisme i deformació, difuminar la frontera entre informació i ficció (espectacle), eliminació dels valors ètics, socials, estètics, morals i simbòlics i, finalment, implantar el domini del simulacre.

Imbert (2008: 58-60) distingeix tres modes de transformació de la realitat, «espectáculo, simulacro, duplicación: estamos aquí ante tres modos de transformación de la realidad» que ajuden a comprendre en què consisteix l'espectacularització tal com s'entén en aquesta tesi. L'espectacle, segons aquest autor, encara pertany a la representació però amplificada. El simulacre, en l'ordre documental, es fonamenta en una il·lusió de realitat i, en la duplicació, es crea una realitat totalment narrativa, encara que no ficcional, al si d'una creació d'una realitat autònoma, desreferencialitzada.

És evident que les acotacions d'Imbert (2008) constitueixen una constatació o, si més no, una percepció del procés de degradació o tergiversació de la natura de l'espectacle, de com es produeix com a discurs des de la indústria televisiva que exigeix una reflexió o revisió profunda de la dimensió internalista i contextual dels termes citats. Més encara, sembla imprescindible aprofundir en les interconnexions existents entre la dinàmica social i el procés d'espectacularització donat que l'«espectacularització» que apareix actualment com un recurs ineludible de certs formats i continguts de la producció televisiva sol ser justificada pels responsables de la mateixa amb arguments que, sotmesos a determinats supòsits crítics, es revelen com a fal·laços.

L'espectacularització cal entendre-la principalment com l'acció de transgredir la natura de l'espectacle en la indústria mediàtica i televisiva que comporta la producció de textos, productes audiovisuals d'acord amb determinats supòsits i paràmetres. Les manifestacions de l'espectacularització han de ser abordats des de dues perspectives complementàries, l'específicament textual i la seua manifestació en un discurs televisiu, que suposa comprovar la manca d'adequació, de cohesió i de coherència en l'estructura d'aquests textos alhora que prestar atenció a la transformació/deformació de la realitat/referent realitzada en els discursos i la contextual, que al·ludeix a les causes, raons i supòsits de l'espectacularització provinents dels responsables de la producció textual en tant que artífexs i responsables determinants.

Imbert (2008: 16-17) identifica cinc accions de l'espectacularització com a perversió de l'espectacle en els discursos dels mitjans i en les representacions de la realitat que realitzen. La primera és l'imperatiu de l'espectacle que contamina el model informatiu i que donarien lloc a l'*infotainment* i l'*infoshow*. La segona situa la demanda de nous tipus de ficció que ancoren els seus discursos en el social-laboral. La tercera, la tornada al mode conversacional i la posada de la parla en espectacle en formats com els *talk shows* i *reality shows*. La quarta, la competència de noves formes d'actualitat, amb peculiars modes informatius i l'escenificació de l'íntim en un esvaïment de la frontera entre el públic i el privat. En darrer lloc, l'emergència de formats híbrids que mesclen la realitat i la ficció i «donde lo lúdico difumina los límites entre lo real y lo imaginario».

Castelló (2001: 483-516), descriu, a més, algunes de les característiques inherents al discurs espectacularitzat apuntades però incidint en què es tracta d'un discurs essencialment vacu en el pla semàntic, doncs «el espectador no necesita comprender lo que está viendo; le basta con asistir al espectáculo, satisfacer sus deseos y emociones». A més, encara que pugua semblar heterogeni en realitat tendeix «a la homogeneización ya que sus mensajes se ahuecan de todo contenido semántico».

Al mateix temps, el discurs espectacularitzat i el publicitari mostren «toda su capacidad para estimular los sentidos del espectador con el único fin de incitarlo al consumo. La creación de una atmósfera de seducción se ve acrecentada con la ayuda de las nuevas tecnologías de la nueva era digital». No obstant, Castelló (2001:485)

senyala que «en muchas ocasiones lejos de verse potenciada por el potencial tecnológico-discursivo la realidad mediática se afirma en el deterioro de su propio tejido discursivo».

Des del punt de vista estètic, s'ha de contemplar el fet que la televisió espectacularitza el discurs, és a dir, deforma el referent o missatge original per convertir-lo en cosa més suggeridora i atractiva que la mateixa realitat, amb la clara finalitat que aquest producte siga consumit de manera majoritària i que, com oportunament apunta Imbert (2008: 12), «reflejan una representación del mundo basada en el exceso, una inflación de las formas, de corte neobarroco, proclive a la deformación, que deriva cada vez más hacia un concepto de entretenimiento que cae a menudo en lo grotesco y contribuye a determinar unos peculiares modos de sentir».

Altres autors afegeixen altres característiques al procés d'espectacularització, entre altres, el sensacionalisme, entès com la conversió de la informació en espectacle mitjançant hipèrboles a través de les quals el referent original apareix totalment simplificat. En paraules de Ramonet (2000: 23), «el reproche fundamental que puede hacerse hoy a la información es el de su espectacularización, la búsqueda del sensacionalismo a cualquier precio, que puede conducir a aberraciones, mentiras y trucajes».

Existeix, finalment, en el discurs espectacular un atractiu constant, però no definitiu, en el que, segons González Requena (1992: 139-140), «la mirada de quien consume esta forma de contar espectacular estaría caracterizada por el deseo, la pulsión de ver hasta el final, de devorar con la mirada, sin límites ante lo que se deba cesar. Esta ansia de apropiación especular o pulsión escópica termina por trocear el objeto de su mirada hasta hacerlo irreconocible al alcanzar su clímax, momentáneo, jamás definitivo— al igual que la mirada que activa masivamente el espectáculo pornográfico».

En aquest mateix sentit, Perales (2011: 123), indica que «los programas de tele-realidad se han vuelto más individualizados y específicos, apelando a una audiencia más acotada y específica. [...] los televidentes seleccionan los programas en relación a intereses personales en torno a la empatía producida ante situaciones, sentimientos y comportamientos de los participantes».

Gubern (2000: 23) ressalta, al seu torn, que «en nuestra cultura, por tanto, la televisión es prevalentemente una máquina productora de relatos audiovisuales espectacularizados –en diversos géneros y formatos–, portadores de universos simbólicos, diseñados y difundidos para satisfacer las apetencias emocionales de su audiencia». Unes pràctiques que condueixen, com fa veure Castelló (2001: 485), a «la transformación del espectador en comprador-consumidor de mercancías audiovisuales, en detrimento del estatus de ciudadano definido por su participación interactiva en el espacio social».

El fenomen de l'espectacularització comporta necessàriament conseqüències tals com, en paraules de González Requena (1992: 53-54), «una tendencia a la homogeneización de la oferta televisiva, basada en una hipervaloración de aquellos estudios de audiencias de corte estadístico que, como el audímetro, son capaces de determinar, en tiempo real –para así poder rentabilizar– el deseo escópico del espectador medio» mitjançant la creació d'un discurs amb una posada en escena seductora, continua el mateix autor, «plena de imágenes deseables reconocibles por el espectador en clave delirante».

El discurs mediàtic, segons Lochard, Boyer (2004), capta a la seua audiència a través de la credibilitat que aporta la serietat de la informació, preferiblement inèdita, el més creïble possible. Per fer-ho, multiplica les marques d'autenticació o, com afirma Colombo (1976: 8), «la televisión como prueba de si misma». En segon lloc, un aspecte negatiu de la televisió actual és que es deixa portar per la urgència i dona lloc a evidents transgressions de l'ètica de la informació. Finalment, el discurs informatiu busca la seua legitimitat en la voluntat de donar a conèixer la novetat de l'esdeveniment, la seua immediatesa i autenticitat mitjançant l'ús del recurs del directe.

Dins la lògica mercantil de la comunicació, el principi que s'ha imposat (Lochard, Boyer, 2004: 47) és el de l'espectacle i l'espectacularització que utilitza una retòrica, uns recursos audiovisuals, com la titulació, la posada en escena o el muntatge, per presentar el producte mediàtic de la manera més agradable i seductora.

Lochard, Boyer (2004: 48-49) incideixen en les implicacions de l'espectacularització quan afirmen que «la televisión tiene una cierta tendencia a la

dramatització, denunciada per una gran quantitat de observadors. Suele cargar las tintas cuando se trata de tragedia, sensacionalismo o escándalo. Esa tendencia la lleva a ciertas prácticas de simulacro, por ejemplo, cuando reconstruye, por necesidades de una emisión un acontecimiento dramático que no pudo registrar en directo. Más frecuentemente la televisión opta por “escenificar”, durante un reportaje, el comportamiento de los participantes y les hace “desempeñar su papel”, pero siempre según las exigencias del espectáculo y las directivas del periodista».

Aguaded, Pérez (2005: 5) consideren que «la realidad se convierte en espectáculo y se transmite por medio de la dramatización de todo lo cotidiano. Como consecuencia, los mensajes de la televisión suelen promover los estereotipos distorsionando la realidad, falseándola y haciéndola superficial. No hay duda de que influye de forma determinante el que la televisión sea un bien de consumo».

De manera més concreta, Bernardo, Pellisser (2010: 11) observen que el tractament de la justícia està caracteritzat per una total absència de profunditat informativa que provoca la banalització dels continguts, la desaparició de determinats camps de la informació de les escaletes dels informatius i la reducció de la durada de les informacions televisives per tal d'un major ritme que enganxe a l'audiència amb major nombre d'històries i més sintètiques en un mateix espai i temps. Una altra característica és la hibridació de gèneres i formats entesa com la fusió i mescla de diversos gèneres, que provoca la ruptura de l'asimetria en la interacció entre l'emissor i el receptor o telespectador.

Els mecanismes discursius televisius més rellevants per a produir l'espectacularització es posen de manifest, en primer lloc, en els temes triats i la seua tematització. De fet, els temes seleccionats són tractats narrativament des de la dramatització pròpia del sensacionalisme i l'escàndol en què l'espectador passa a connectar amb els personatges a través de tècniques de vinculació emocional com poden ser (Pellisser, Pineda, 2014: 827-828) els continguts de *soft news*, la cerca de la part més humana dels temes, la personalització dels temes, la banalització i la trivialitat, la predominança de l'anecdòtic o la superficialitat, entre altres. En un nivell més tècnic, la utilització de recursos com el directe, el simulacre de la recreació i l'escenificació o, per exemple, la utilització del primer pla.

La hibridació de gèneres i la fragmentació del discurs, segons Gordillo et alii (2011: 94) són, així mateix, dos dels trets estilístics de la televisió actual, característics de l'espectacularització dels discursos que barregen informació i entreteniment que donen lloc a formats nous i eclèctics pel que fa als seus trets formals i de contingut.

El discurs espectacularitzant i de l'espectacularització apel·la als sentiments del receptor i la seua construcció es fonamenta en els recursos propis del llenguatge audiovisual en el qual es combinen els enquadraments, els moviments de càmera juntament amb la postproducció, les construccions digitals en les recreacions visuals, l'alentiment o acceleració de la imatge, les angulacions de càmera en picat o contrapicat, la utilització d'imatges aparentment subjectives, al que cal afegir el tractament sonor i musical del text amb la inclusió d'efectes de so i música dramàtica.

Finalment, la cerca del titular o «imatge impacte» (Luzón, Ferrer, 2007: 270-271) juntament amb el text escrit, implica una selecció de l'espectacular que actua com a cimbell per cridar l'atenció del telespectador. La seua prioritització és freqüent als programes informatius de diferents gèneres i la imatge o l'esdeveniment més seductor és ofert a l'espectador per captar la seua atenció.

L'espectacularització aplicada a la representació de la justícia comporta que aquesta, es veu desplaçada com a referent per la realitat televisiva que s'imposa a través de la construcció del seu relat. La televisió atorga un estatus de realitat a allò que no ho és perquè substitueix la dimensió real del referent judicial per a convertir-lo en matèria rellevant per ser integrada en l'espectacle permanent del discurs televisiu. La lògica de l'espectacularització imposa que la posada en escena de la justícia s'ha de fer mitjançant la construcció d'aquell discurs que es considera més apropiat per a l'objectiu comunicatiu, tant per a l'enunciació com per a la recepció «prevista», de manera que aquest discurs provoqe interès, seduísca i desperte l'adhesió.

L'espectacularització es pot observar en el tractament del referent judicial, per exemple, en el fet que els temes judicials que emplen els continguts discursius generalment estan relacionats amb la jurisdicció penal, tradicionalment vinculada informativament amb els successos, més accessible al seu tractament narratiu des de la dramatització. Els temes penals per les seues característiques propícies al sensacionalisme faciliten el seu tractament narratiu dramàtic a partir de la tragèdia

(violació, mort, robatoris, etc.) amb els seus actes punibles i les seues penes.

A més, aprofundeix en les parts més humanes dels temes, la seua personalització o el tractament superficial de què implica la complexitat de la justícia i el seu procés promovent els estereotips com una visió cristal·litzada i reductora de la realitat que la distorsiona i la falseja, per exemple, les disfuncions de la justícia, el justicier o la víctima innocent, aspectes que generalment incideixen més en el tractament morbós de la informació al voltant del procés (CAA, 2009: 21).

El tractament, a més, és fragmentari, doncs implica una falta de visió integral del referent. És a dir, l'espectacularització fa que la justícia siga vista des de la perspectiva dels esdeveniments i no des dels seus processos. La fragmentació del discurs mediàtic comporta, al mateix temps, l'esvaïment de les fronteres entre la realitat i la ficció per donar lloc a nous formats que mesclen la informació amb l'entreteniment. De fet, formats híbrids com els *infoshow*, els *magazín* o el *reality show* presenten una realitat judicial al servei del format, que està subjecte als tractaments narratius propis de l'espectacularització.

Aquests procediments narratius condueixen a la pràctica del simulacre i la conversió en espectacle, fer visible al teleespectador allò que no ho pot ser, quan es reconstrueix l'esdeveniment del procés judicial. Per exemple, el suposat recorregut de la víctima o qualsevol dels fets o accions objecte de la investigació judicial i que formen part del procés juntament amb la utilització de recursos del llenguatge audiovisual propis de la ficció.

El directe en el discurs espectacularitzant de la televisió és el mecanisme emprat per a provocar la il·lusió de transparència, de proximitat de contacte (in)mediat (Lochard, Boyer, 2004: 65) amb una realitat, la suposadament judicial, que s'imposa com a inqüestionable i que forma part de les estratègies de credibilitat del discurs. A més, permet introduir les veus, els actors o observadors dels fets referits que, com a testimonis, sovint tan sols tenen el sentit d'imprimir caràcter de certesa a la paraula periodística o de l'enunciació.

És tracta d'un recurs que es veu reforçat a través d'una maniobra discursiva a la cerca l'efecte de veritat que, en paraules de Lochard, Boyer (2004: 66), consisteix en «la inclusión en los géneros predominantemente argumentativos (análisis,

comentarios) de voces “autorizadas” que son las de periodistas especializados o expertos convocados al escenario mediático para validar la palabra periodística».

El CAA (2008, 2009) posa de manifest en aquest sentit alguns incompliments del codi deontològic a través de la difusió de testimonis circumstancials o ocasionals no implicats directament en el cas, de subjectes que no poden ser considerats experts, ja que les seues aportacions poden desvirtuar els fets i, en moltes ocasions, tan sols aporten elements de subjectivitat. També es poden considerar com a incompliments el qüestionament de les tesis o hipòtesis oficials, l'exhibició d'escenes de dol, plors, crits o, finalment, la difusió d'imatges de violència verbal o física en escenes de grup.

El dret penal i la seua jurisdicció és una font inabastable d'imatges, de titulars o frases destacades que tenen la capacitat d'impactar en el receptor. És per açò que, als discursos sobre la justícia, es poden trobar quantiosos exemples en els quals ja no tan sols les imatges que per elles mateixes poden ser impactants, sinó que, fins i tot, el text, oral i escrit, és convertit en imatge amb la seua incorporació a la pantalla a través de recursos tecnològics. Entre altres, el destacat del text a la pantalla amb tipografia i color, fragments de text escrit de què s'ha dit o el subratllat de parts de les resolucions judicials.

El conjunt dels recursos de l'espectacularització són, en definitiva, mecanismes que proporcionen a l'espectador un simulacre de participació en el cas judicial en curs. L'espectador serà involucrat en la investigació dels fets o convertit en membre del jurat, del tribunal o públic assistent a la vista oral. És així com l'espectador no trobarà a faltar l'aprofundiment en la informació, ja que aquella que li siga oferida serà esbiaixada, descontextualitzada i interessada i l'espectador es deixarà guiar per les opinions i les emocions pròpies i alienes.

Sotmetre a la justícia al procés de conversió en espectacle, o pitjor, a ser espectacularitzada, d'acord amb els recursos discursius propis de la transformació discursiva, implica banalitzar un referent que per la seua transcendència i importància al si de la societat democràtica mai ho pot ser; fonamentalment per dos motius, primer, perquè, com s'ha vist anteriorment, la justícia com a concepte i la seua administració conformen un dels components fonamentals que reforcen l'estat de dret i, segon, ja que els discursos espectacularitzants dels mitjans poden afectar a les garanties de les

persones implicades als processos judicials.

L'ús i abús de l'espectacle fins a l'extrem de l'espectacularització en els productes televisius del referent judicial no tenen com a objectiu una millor comprensió de la justícia i de la seua complexitat. Al contrari, la realitat judicial és convertida en mercaderia mediàtica a través de recursos emocionals propers a l'entreteniment i la publicitat al posar l'accent en el morbo o la tragèdia en perjudici del substancial. Per altra part, els criteris de selecció dels continguts del referent judicial estan contaminats per la lògica de l'espectacle emocionalment impactant.

4.3.4. La Justícia, els informatius i l'entreteniment

L'aproximació realitzada a les transgressions en les representacions de la justícia com a referent pot ser completada amb algunes al·lusions al tractament de la realitat judicial i jurisdiccional en una sèrie de gèneres televisius com són els informatius i gèneres híbrids com els *magazines*, els *reality*, els *infoentreteniment* i els *infoshow*, que es concreten en diferents formats, continguts i recursos.

La delimitació i estructura d'aquells programes que aborden la realitat de la justícia suposadament des d'una perspectiva informativa ha d'ajudar a entendre que els exemples de transgressió anteriorment abordats no són fenòmens aïllats sinó que solen aparèixer de forma conjunta al si d'unes dinàmiques comunicatives.

Tranche (2019: 76-77) destaca que la tendència en la comunicació és la conversió de la informació en entreteniment, manifestada mitjançant un progressiu abandonament del tractament informatiu dels fets per centrar-se en els successos evidenciant, al mateix temps, el pas de la prioritització de la informació a la incorporació i afavoriment de productes comunicatius amb característiques pròpies i definitòries de l'entreteniment. En paraules de Reig (1995: 522), «frente a esta rigurosidad (informativa) se apuesta por una información afectivas, efectistas, sensacionalistas, superficiales y de ocio. Así se contribuye a la disminución del conocimiento colectivo».

La importància dels successos en la informació radica, en primer lloc, en que aquests reuneixen les dosis adequades d'interès, d'empatia, escàndol i incomprensió per tal de captar l'atenció de l'espectador. Una fórmula que, juntament amb l'elaboració dels discursos i els formats en què són inserits, contribueixen a seduir a

l'espectador. En segon lloc, conseqüència de l'anterior, són una matèria primera excel·lent per aconseguir els beneficis empresarials dins del context del mercat. Tal com destaca Amela (2008: 74-75) «los actuales imperativos de rentabilidad y la presión de la competencia entre los grupos mediáticos hacen cada vez más frecuente el recurso al sensacionalismo. [...] Hoy sabemos con espanto que nuestra sumisión y el control de nuestros espíritus no serán conquistados por la fuerza sino a través de la seducción, no como acatamiento de una orden, sino por nuestro propio deseo, no mediante el castigo, sino por el ansia de placer».

Aquesta estratègia es pot constatar des de diferents treballs en els quals s'ha posat al descobert el pes dels successos o els també anomenats *soft news* (Pellisser, Pineda, 2014: 832; CAA, 2018; Tranche, 2019: 78-85; Imbert, 2008: 87-89) dels quals, la crònica judicial i criminal hi formen part.

El CAA (2018: 77-78) aporta també dades que destaquen la importància percentual que se li pot arribar a donar a aquest tipus de continguts en els informatius de les distintes cadenes i que van d'una mitjana del 32,8% en les cadenes privades (Antena 3, Cuatro, La Sexta i TeleCinco) a un 43,7% de les públiques (Canal Sur TV, InterAlmeria i La 1). Bourdieu (1996: 16-18), per la seua part, alerta oportunament sobre com l'exhibició del que ell anomena fets «omnibus», que poden interessar a tothom, però poden ocultar part de la realitat.

En darrer terme, cal remarcar que la competència entre les cadenes per l'audiència a través del sensacionalisme de l'extraordinari i espectacular provoquen uns efectes en la dinàmica de producció i consum de la informació que afecten directament a la qualitat d'aquesta. El succés, l'extraordinari, duu implícit la immediatesa informativa, l'actualitat del detall, que es veu intensificada per la manera de consumir i produir informació en els mitjans. Una dinàmica productiva que condueix a la cojuntura en la qual ja no importa tant contar-ho millor sinó contar-ho abans. És a dir, la informació contrastada, la reflexió i la contextualització pertinents són marginades per donar pas a l'opinió i la immediatesa.

El damnificat principal d'aquesta situació és l'aprofundiment informatiu. Amb la velocitat frenètica que imposa la necessitat de la primícia, no hi ha temps, ni espai, per a veure que hi ha al darrere del succés. Tot és important, tot se segueix al minut i,

el que és pitjor, tot és opinable i no cal tindre més informació o que hi haja un context, fins i tot, si el temps prem, no es verificarà la informació abans de ser presentada a l'espectador. El directe es converteix en un dels recursos més habituals per poder enganxar a l'audiència en aquest simulacre d'immediatesa i participació.

Una bona mostra de l'abast de aquesta dinàmica comunicativa, sustentada en l'extraordinari, és la constatació que ha arribat a impregnar, fins i tot, el noticiari diari. El format informatiu més conegut i popular alhora que considerat de major solvència i servei públic. El noticiari es basa en la imatge i promet al telespectador les imatges reals de que ha passat (Amela, 2008: 33) o, com indica Marín (2006: 82-83), són formats que es basen en l'actualitat, en aquells fets que són considerats de difusió massiva, que tenen un interès públic.

El format dels telenotícies naix des dels seus orígens amb la necessitat de construir un text que tinga una àmplia acollida popular i que no comprometa els índexs d'audiència. Uns índexs que els programes informatius mantenen, segons Tranche (2019: 78), gràcies a «su versatilidad y su capacidad para adaptar contenidos en función de lógicas y estrategias de diversa índole» i, en els quals al si de la lògica de la competència comercial s'han anat imposant els recursos de l'espectacle enfront de la comprensió de la realitat.

L'informatiu diari, segons Tranche (2019: 78-79), «confirma y conforma lo sucedido, y al seleccionar, por lógica, solo partes de lo que acontece, asienta una versión de la realidad. Y es que el telediario sigue ofreciendo la dosis justa de noticias para inmunizar contra toda acción transitoria, pues con esa suma de catástrofes, atentados y delitos nos demuestra que nada puede cambiarse, al menos desde la perspectiva del telespectador solitario, frente al poder de lo establecido. A su vez, como espectadores, se tiende a creer por convención que lo que dicen las noticias es (todo) lo que ocurre».

La prioritització de l'espectacular als macrodiscursos que constitueixen els noticiaris provoquen els efectes de censura i desviament exposats. Bourdieu (1996: 13-22) i Lochard, Boyer (2004: 60) incideixen en l'efecte de censura que comporta l'eliminació o ocultació d'esdeveniments, el desviament i la minimització d'altres fets noticiosos. Reig (1995: 519) considera que el control dels mitjans de massa no es

produceix «por medio del déficit informativo sino, al revés, por medio de la hiperinflación de datos».

L'omnipresència del succés promou una tipologia de discurs que, a banda d'impregnar i condicionar els espais per excel·lència del gènere informatiu com els informatius diaris, *Telediario* o *Telenotícies*, o setmanals, *Informe Setmanal*, *Espejo público* o *Dossiers*, és constituent fonamental per a la hibridació de macrogèneres com el de l'entreteniment i l'informatiu.

Tres dels gèneres més representatius que barregen la informació i l'entreteniment són el magazín, l'infoentreteniment i l'*infoshow*. Tots tres tenen una rellevància especial en el tractament de la informació en general i, en concret, en la representació la justícia. Aquests gèneres originen programes i formats amb discursos sobre la justícia en els quals és habitual trobar diverses transgressions.

El magazín és el macrogènere híbrid per excel·lència dedicat a l'entreteniment i l'espectacularització de la informació i, en el que, al seu torn, la crònica judicial ocupa un lloc destacat. Es poden trobar combinats en ell els gèneres informatius, musicals, d'opinió i d'entreteniment (Gómez, 2006: 2-8).

Els altres dos gèneres híbrids representatius, directament relacionats amb la informació, són l'infoentreteniment i l'*infoshow*. Tant un com l'altre són exemple del pas de la neotelevisió a la paleotelevisió o hipertelevisió. Tal com explica Gordillo (2011: 94), «si en la neotelevisión los mecanismos ficcionales y los contenidos de la realidad se funden en el género docudramático, con la postelevisión (Imbert, 2008) o la hipertelevisión (Gordillo, 2009) entran en juego la publicidad y el entretenimiento, multiplicando los modelos híbridos ya surgidos en la neotelevisión».

Gordillo (2011: 94) afirma que «si la información pasa a formar parte del entretenimiento estamos ante el *infoentertainment*. Mientras que el *infoshow* no es más que el resultado de unos criterios de elección y un determinado tratamiento de las noticias dentro de los programas informativos. El *infoshow* se caracterizaba, entre otras peculiaridades por la búsqueda de emotividad dentro de las funciones del discurso periodístico, a través de la espectacularización, el sensacionalismo y la banalización de la actualidad. Por el contrario, el infoentretenimiento se basa en un cambio de registro esencial: la función referencial del discurso periodístico se pierde

completament, cediendo terreno a distintos tonos humorísticos basados desde la parodia hasta la pantomima, pasando por el sarcasmo, la ironía, el chiste y la sátira».

Luzón i Ferrer (2008: 143), per la seua part, estableixen que «si el grupo de investigación Euromonitor define el *infoshow* como la hibridación de los dos macrogéneros a nivel global, nosotras diferenciamos entre la hibridación que se produce cuando el entretenimiento forma parte de la información (*infoshow*) y cuando la información pasa a formar parte del entretenimiento (*infoentertainment*)». Aquesta aproximació permet observar en què tipus de programes enfocats a l'entreteniment s'inclou la informació judicial, l'espectacularitzen i la converteixen en infoentreteniment.

La segona qüestió té a veure amb com la realitat judicial es concreta en els diferents programes mitjançant la transformació de la informació en entreteniment. Aquesta transformació, sovint transgressió, és realitzada a través de recursos com l'espectacularització i la dramatització, dos recursos posats al servei d'aconseguir una emotivitat en gèneres i formats que prioritzen la seua existència en l'entreteniment i l'espectacle.

El procés de selecció i jerarquització al que és sotmesa la realitat de la justícia fa que aquesta es trobe reduïda a una part quasi marginal i plena de tòpics per a construir la realitat mediàtica. En efecte, Rodrigo-Alsina (1993: 91) afirma que els esdeveniments, que són evanescents, són convertits per l'acció de la seua representació mediàtica en manifestacions perdurables, en documents. És a dir, els mitjans converteixen la selecció de fragments del real judicial en un material de consum virtual repetitiu que pot explotar-se fins que perd el seu poder d'atracció i que, en el cas de la informació judicial, pot perllongar-se per molt de temps, ja que el recorregut judicial d'un cas s'inicia amb la investigació d'un determinat fet criminal i no acaba fins a la sentència definitiva.

Carmena (1997: 127), pel seu costat, afirma que «lo que sabemos del Derecho nos llega básicamente del mundo de los sucesos. El suceso, por anómalo e insólito, siempre inspira curiosidad. El suceso, que inspiró romances, cuentos, novelas y dramas, inspira ahora, desde luego y sobre todo, montañas y montañas de imágenes de televisión o cine y primeras planas de revistas y diarios. Ahora bien, el

desconocimiento de la realidad y el contacto novelado con el mundo de la Justicia favorece la creación de tópicos».

Aquesta representació de la realitat judicial, filtrada des de la perspectiva del succés i conformada d'acord amb l'estructura i dinàmica del sistema comunicatiu vigent en la societat espanyola, condiciona el discurs realitzat des dels gèneres i es concreta en els formats, els continguts, els programes i les programacions amb la clara intenció de garantir la rendibilitat dels productes mediàtics (Pellisser i Pineda 2014: 822).

El conjunt que conforma el referent judicial, la seua complexitat, inclou uns determinats aspectes i casos judicials tractats i processats com a successos que criden l'atenció dels mitjans; i passen a omplir els informatius i molts dels programes d'entreteniment que tenen una importància quantitativa respecte al temps que ocupen en el programa i al suport que reben per l'audiència tal com indica Corroto (2019: 34).

Corroto (2019: 9-11) també incideix en què els crims ocupen una part important de l'atenció televisiva i senyala dos criteris bàsics que poden aplicar-se a la informació judicial, pels quals els mitjans seleccionen uns determinats casos enfront d'altres. El primer s'insereix en el procés de victimització citat anteriorment i al·ludeix a què els protagonistes, víctimes directes o indirectes, veuen el potencial dels mitjans de comunicació per mantindre viu el cas. El segon es refereix a l'edat i el sexe de les víctimes, és a dir, els casos judicials que tindran més possibilitats d'acaparar l'atenció dels mitjans són els que afecten segments de la societat tradicionalment considerats més vulnerables, infància, adolescents, ancians i dones.

Calero, Ronda (2000: 20), per la seua part, consideren que el periodisme judicial parteix de la crònica de successos com «el primer escalón» abans que es judicialitze un cas i el succés no és una altra cosa que un fet únic, excepcional, de sorpresa, en altres paraules, *extraordinari*, que se n'ix de l'ordre de la realitat quotidiana. És per això que el succés en la informació judicial es concentra principalment en els primers moments del procés, sobre els jutjats d'instrucció i, de forma especial, els jutjats de guàrdia.

La qüestió rellevant, en el cas dels successos com avantsala de la crònica judicial i la seua importància com a producte comunicatiu, no és que aquests siguin

seleccionats per formar part dels continguts oferits per aquests programes, sinó com es duu a terme aquesta representació, el seu tractament sensacionalista. Segons Rodrigo-Alsina (1993: 91), «la verdad o mentira del acontecimiento aquí no es pertinente. La representación casi viene a ser la única realidad del sistema informativo». En aquests casos, el tractament i la dimensió informativa que li atorguen els mitjà magnifica la seua transcendència i fa que l'audiència ho perceba com un assumpte d'interès públic que, en determinats casos, poden portar a que l'audiència reaccione, al dir de (Tranche, 2019: 75), cap a «estados de opinión como la alarma social, el miedo a la repetición de lo sucedido o la “solidaridad digital”».

Una altra qüestió a tindre en compte té a veure amb els mecanismes de transformació de la informació en entreteniment que, sovint, constitueix una perversió realitzada a través dels recursos de l'espectacularització posats al servei d'aconseguir una emotivitat en gèneres i formats que prioritzen la seua existència en l'entreteniment i l'espectacle.

La consolidació de la informació de successos, junt amb la hibridació de continguts, i concretada en els diferents formats audiovisuals, provoquen canvis pel que fa a continguts, llenguatge i recepció dels productes comunicatius en general i, en particular, aquells que tenen com a objecte la justícia. És a dir, l'estètica i la narrativa pròpia dels successos són elements consubstancials al procés de transformació del referent judicial en espectacle, una mutació que porta associada els perills de difuminar i produir confusió en el receptor entre realitat i ficció per a afavorir l'afectivitat enfront de la interpretació i el coneixement.

La conversió de la realitat en mercaderia comporta un canvi substancial en la consideració del que es considera notícia o fet noticiós i condiona la selecció de la realitat i del referent judicial, d'acord amb les seues possibilitats de ser convertida en un producte d'entreteniment. Açò, per exemple, s'explicita a l'informe elaborat pel CAA (2009: 167), amb relació al programa *La tarde con María* en el qual s'indiquen quins són els criteris de noticiabilitat emprats per a donar contingut al programa. En primer lloc *La tarde con María* és un exemple de programa pertanyent al macrogènere híbrid magazín que adopta un format d'*infoshow* en què els successos ocupen el 75% dels continguts que giren al voltant de dos eixos principals, la crònica policial i judicial i les denúncies veïnals i individuals.

En segon lloc, el programa citat busca el màxim protagonisme de temàtiques d'alt impacte emocional en les quals tenen un gran pes aquelles notícies amb continguts vinculats, per exemple, a tragèdies personals. Aquestes notícies són seleccionades d'acord amb criteris de proximitat geogràfica, d'analogia social o immediatesa temporal amb la finalitat d'abundar en el recurs de convertir les notícies, la realitat judicial, segons el CAA (2009: 167), en «un objeto de entretenimiento y captación fácil de las audiencias».

L'informe del CAA, així mateix, incideix en què l'espectacle i el drama, en les seues expressions de conflicte i emoció, són els elements, posteriorment recursos, que s'han anat imposant en els criteris de noticiabilitat dels mitjans i deixen en un segon lloc aquella informació que ajuda a interpretar la realitat. És a dir, participen de l'esborrat de la línia entre realitat i la ficció on es troba el sentit de l'espectacle mediàtic com a via de l'entreteniment de masses amb una proposta d'hiperrealitat fonamentada. En paraules de Gaya (2013: 13), «el modelo mayoritario de los medios es el que hace periodismo del amarillismo, la superficialidad, la espectacularización, la frivolidad, el chisme, el escándalo, el conflicto y el drama».

Aquest model aplicat a la informació judicial converteix a la justícia en espectacle mitjançant fórmules com no respectar la vida privada, descontextualitzar i fragmentar els fets i fer aflorar les emocions alhora que es dona major valor a les opinions que a les dades objectives en les quals es fonamenta tot procés judicial. Segons (Lipovetsky, 2010:10) «la información se produce y funciona como animación hiperrealista y emocional de la vida cotidiana».

La construcció espectacular del discurs informatiu actua, segons Luzón, Ferrer (2007: 271-274), en tres nivells operatius. El nivell de la decisió, que afecta el gènere, format i continguts per tractar els fets noticiables i als criteris de selecció i noticiabilitat amb la cerca del sensacional, espectacular. En segon lloc, el nivell de la construcció, la redacció i l'edició, de la notícia espectacle que es fonamenta en els recursos del llenguatge televisiu, de la narrativa audiovisual o en les noves tecnologies. I, finalment, el tercer nivell que fa referència a la ubicació del producte en la cadena informativa, siga dins de la programació o dins d'un programa en concret.

Pel que fa al nivell de la construcció, per exemple, fa referència a l'ús tant als

àmbits de la sintaxi, amb la tipologia de plans, moviments de càmera, composició i continuïtat, com de la gramàtica audiovisual pel que respecta a l'edició i els recursos mecànics i, finalment, el nivell de la manipulació, que fa referència a la seua presentació, a la ubicació del producte en la cadena informativa, ja siga al si de la programació o dins d'un programa en concret.

La informació judicial ha provocat, dins el context citat, que l'imperatiu de captació (Lochard, Boyer, 2004: 45-53) s'aconsegueix no amb la credibilitat de la realitat nua i crua del funcionament de la justícia amb totes les seues garanties, temps i procediments, sinó que condueix a una representació del món judicial que tendeix a allunyar encara més al receptor de la comprensió crítica de la realitat de la complexitat de la justícia, perquè aquesta realitat cal que s'adapte a la narrativa audiovisual predominant.

La publicitat judicial i la informació judicial és sotmesa a la manipulació i transformació en espectacle en el nivell de la construcció, de la redacció i de l'edició, on destaquen com a recursos transformadors les dinàmiques de l'elaboració de l'escaleta de les notícies, en què l'objecte informatiu realment important passa a un segon pla i se li dona més importància al succés i a les opinions o les reaccions que genera el procés. Altres recursos destacables són la personalització, la descontextualització, el sobredimensionament de la primícia i, sobretot, la construcció de discursos que fan ús d'eines específiques de la narrativa dramàtica, com per exemple són les estratègies de la serialització, el directe o la utilització de la banda so.

La interacció d'aquests recursos donen lloc a l'estructura dramàtica del discurs per la qual es dona major importància als elements accessoris i secundaris del cas o procés judicial. La seua finalitat és augmentar el nivell dramàtic o espectacular de la notícia i descarten tots aquells elements que puguen ser més monòtons; com el mateix dret, la legislació o les normes que regeixen el procés. D'aquesta manera, s'explicita la progressiva pèrdua de la importància dels fets i la seua explicació a favor d'un major protagonisme d'allò que destaque el sensacional, per exemple, els rumors, les especulacions, les opinions disfressades de fets objectius i que rivalitzen amb la realitat i, fins i tot, la decanten.

L'anterior es concreta en l'aspecte formal, als programes informatius que

adopten els formats propis del gènere infoentreteniment, a través de recursos adreçats a aconseguir la implicació del receptor tant en la realització com en l'ús dels elements audiovisuals dels temes judicials. La construcció de la informació judicial ha incorporat elements del llenguatge propi de l'entreteniment, determinats pel dramatisme i les emocions que puguin provocar en l'espectador. A més, el discurs sobre la justícia serà també un discurs lingüísticament i narrativament construït des de la simplificació, l'ambigüitat, la sorpresa, els atacs o la conflictivitat i la personalització o la construcció dramàtica dels personatges.

La tendència a la simplificació de les qüestions judicials es poden observar, per exemple, en programes matinals com *La Mañana* en TVE 1 o *Espejo público* en Antena 3 i en alguns dels de la franja de la vesprada com *Cuatro al día*. Aquests programes busquen que l'espectador, a través del simulacre de participació, se senta com un més dels experts presents al plató televisiu.

La simplificació redueix una realitat complexa com és la realitat de la justícia, la seua estructura, el seu funcionament i la complexitat que entranya tot cas judicial com a conflicte amb tots els seus matisos i implicacions. Això és, es presenta la justícia de forma menys plural, però més senzilla i, fins i tot, dualista (Reig, 1995: 520) bondat-maldat, innocent-culpable o justícia-injustícia, a la vegada que és l'adob perfecte per als tan temuts judicis paral·lels en els quals es pot arribar a qüestionar tant el funcionament de la justícia com la jurisdicció i el sistema democràtic.

La simplificació, a més, afavoreix la confrontació, un recurs que intenta provocar l'afectivitat en el receptor i, entre les eines emprades per a promoure la confrontació, destaca l'ús de la hipèrbole o exageració dels fets que genera la pressa de part, a favor o en contra, sobre les parts o qüestions plantejades al programa, que poden arribar a l'atac directe al funcionament de la justícia o a l'alarmisme en les seues versions més extremes.

Aquesta és una dinàmica molt pròpia del *reality show* que empra normalment recursos adreçats a aconseguir l'atenció de l'espectador i l'obliguen a prendre partit. A més, la combinació de la simplificació i la hipèrbole s'expliciten textualment als titulars que s'incorporen en rètols o faldons al senyal televisiu, actuant activament en el posicionament i l'explotació de les emocions; augmentant la càrrega dramàtica,

l'enuig, la por o l'alarmisme.

Per altra part, la presentació, en forma d'enquestes d'opinió, realitzades mitjançant la participació dels espectadors o intervencions a través de les xarxes socials, és el recurs usat per a ajudar a reafirmar i fomentar un determinat corrent d'opinió alhora que es fa sentir al receptor com a part d'un bàndol, el de la raó mediàtica del programa o cadena.

El recurs de l'ambigüitat es posa al servei del discurs sensacionalista sobre la justícia en la mesura que els mitjans deixen en un segon lloc la realitat factual i donen importància a tots aquells relats i discursos interessats. En aquest tipus de formats, les construccions, especulacions i rumors poden crear els seus discursos destinats a l'entreteniment, encabint els seus relats, les seues descripcions de fets, d'actors o de funcionament de la justícia que, de segur, seran més entretinguts que la realitat judicial amb els seus formalismes, protocols i garanties i, per tant, poden portar a l'espectador, al ciutadà, a conclusions que poden no ajustar-se a les resolucions judicials i l'aplicació de les lleis i procediments.

Carrillo (2013: 52-53) cita a més dels recursos exposats altres dos elements que formarien part del discurs de l'infoentreteniment, la sorpresa i la personalització. La sorpresa, en paraules de l'autora, impregna l'aspecte formal i constitueix sempre una expectativa i una evidència en el tractament de la informació judicial que es relaciona amb l'ús del directe a l'espera de la novetat i la refutació o la ratificació de les opinions i tesis defensades pel discurs del programa. La necessitat del factor sorpresa pot portar igualment a la cerca frenètica de la primícia que, de vegades, no fa més que entorpir la investigació judicial, deixant de banda l'ètica professional periodística (CAA, 2009, 2018).

La personalització és un element dramàtic especialment útil en la construcció d'aquest tipus de discursos associats a la manipulació del referent judicial. Aquest recurs permet, per una banda, aprofundir en la dramatització, posant rostre als, segons la narrativa dissenyada pels mitjans, responsables de la tragèdia, als narrativament causants o les seues víctimes. Per l'altra, ajuda a popularitzar el que passa en el procés judicial mitjançant la incursió en la vida privada i quotidiana dels afectats. A més a més, serveix per a posar la justícia subjectiva a un nivell personal, que, addicionalment,

pot servir per a focalitzar com a responsables a aquells que, en aplicació de les normes, de les lleis, han adoptat decisions, resolucions, allunyades del que esperava el corrent d'opinió creat per aquest tipus de discursos, acreixent, d'aquesta manera, la distància entre la justícia i l'opinió pública.

De la mateixa manera, no és estrany trobar, amb la intenció de produir discursos dramàtics adreçats a aconseguir la identificació del receptor en les narratives sobre la justícia, la utilització per part dels periodistes de frases categòriques relatives a indicis o dades sense confirmar juntament amb diversitat d'adjectius qualificatius que allunyen l'objectivitat. En altres ocasions, es duen a terme descripcions sobre la personalitat o perfils psicològics de les víctimes, dels presumptes agressors o de familiars o amics d'aquests, així com la inclusió en la redacció del discurs de dades innecessàries.

Tots els recursos tractats fins ací no poden separar-se del procés de fragmentació i descontextualització a què és sotmés el referent judicial en la construcció de les notícies, conseqüència de la inclusió en els discursos informatius de peces que no responen a criteris de noticiabilitat, llevat d'aquells al·ludits que participen en la selecció i busquen la dimensió espectacular en la seua versió aberrant.

Els programes tractats, tant els informatius com els híbrids, presenten la informació judicial fragmentada i barrejada amb porcions de realitat que contribueixen a crear un discurs ple de dades irrellevants, però de gran impacte en l'audiència. La descontextualització permet la vinculació amb altres temes i desviar l'objecte d'atenció de l'espectador, de tal manera que es poden trobar relacionats continguts i temes judicials allunyats tant temàticament com temporalment en un mateix continuïum discursiu que es perllonga al llarg d'un noticiari o un magazín; fins i tot, al llarg de tota una programació televisiva.

Un exemple clar d'aquesta fragmentació i descontextualització és l'ús dels rètols (imatge 01 i 02), que apareixen de forma fixa o en format de *scroll*, que apareixen lletra a lletra en la banda horitzontal inferior de la imatge o destacats en alguna de les bandes. Aquest recurs tècnic visual s'adreça a crear impacte i fixar idees, percepcions en el receptor mitjançant la descontextualització d'una frase o poques paraules, ajudant a fixar una determinada idea en el receptor que condiciona la recepció del conjunt de

tot el missatge.



Imatge 01. *La Mañana* TVE 1
23.01.2018.



Imatge 02. *Telediario* TVE 1
21.06.2019.

La fragmentació i la descontextualització són, a més, recursos que contribueixen a la serialització perquè, una vegada aconseguit que el públic s'identifique amb la tragèdia, ha de voler seguir l'evolució del cas. En efecte, la serialització permet repartir els fets al discurs narratiu audiovisual dels programes abordats, amanir-los espectacularment i convertir-los en successos, ja no tan sols al llarg de diferents dies del programa, sinó fins i tot en diferents programes i franges horàries, tal com clarament s'ha observat en l'exemple del tractament realitzat al procediment judicial del triple crim d'Alcasser.

És important afegir que, al llenguatge audiovisual de la redacció i edició dels discursos, cal distingir entre la part lingüística i aquella més pròpia del llenguatge audiovisual centrat en l'ús de la imatge. Les imatges poden ser abordades des de dues perspectives. La primera, en la línia del que exposen Luzón, Ferrer (2007: 270-271), com a imatge impacte, en la que la imatge és espectacle, en primer lloc, perquè produeixen un xoc, una ruptura en la descodificació del discurs «conforme que se sucede linealmente una imagen tras otra, pero no hay necesariamente una estructura determinada en su presentación».

I, en segon lloc, perquè la imatge és espectacle pel seu poder d'atracció visual, que provoca la pulsio escòpica a la que al·ludeix González Requena (1988, 1995) i que queda molt ben exemplificat en aquelles imatges que acompanyen la crònica de successos i judicials on s'aduliten, per exemple, en les entrades de detinguts als furgons policials, les taques de sang, els instruments i espais del crim, etc.

Una altra aproximació a la imatge judicial com a espectacle comporta la cerca

de l'espectacularitat i la implicació emocional de l'espectador fent ús d'aquells recursos tècnics propis dels gèneres de l'entreteniment i la ficció, com són les càmeres subjectives, angulacions amb picats o contrapicats, efectes visuals sobre l'enquadrament o el moviment de càmera i el tractament de la imatge com els *zooms*, panoràmiques, alentiments, trepidacions de la imatge, preses curtes i ràpides, etc.

També aquells enquadraments que ajuden a caracteritzar l'acusat o les víctimes, primers plans de les manilles, les conduccions per la policia, mirades, crits, plors, gestos, etc. En el mateix sentit, cal destacar els plans detalls i de recurs en els quals s'ofereixen al receptor detalls de fotos de les víctimes o dels seus objectes quotidians, dels barrots de la cel·la, les portes de presons o façanes de cases o jutjats.

Finalment, és convenient tornar a incidir en el recurs ja citat dels rètols, per la seua dimensió visual (color, tipografia, espai que ocupa a la pantalla, la seua mobilitat.) i el recurs de la pantalla fragmentada, en la que el receptor, com a vigilant, pot estar al mateix temps en diferents espais i temps rebent informacions visuals i lingüístiques.

El nivell de la construcció, redacció i edició, exigeix ressaltar, a més, la utilització de dos elements que afecten el referent judicial, la utilització de la música dramàtica i efectes sonors així com la utilització dels recursos tècnics com les infografies, ja citades, per a reconstruccions virtuals o presentació de dades i aquells relacionats amb el disseny i edició com les cortinetes, els faldons, ràfegues, etc. El conjunt d'aquests recursos col·laboren activament, mitjançant la fragmentació i un doble procés de descontextualització i contextualització; la descontextualització, al separar la realitat judicial del context que permetria l'anàlisi i fomentaria l'esperit crític i la contextualització, per l'operació de tornar a contextualitzar aquest tros de realitat al si del relat, del discurs de l'entreteniment amb la clara intenció de crear el dramatisme i l'espectacularitat propis de tot relat de ficció.

El tercer nivell de manipulació al que és sotmesa la informació judicial fa referència, segons Luzón, Ferrer (2007: 274), a la presentació del producte en la cadena informativa, siga dins de la programació, siga al si d'un programa en concret, ja que cada emissora generalista lluita per aconseguir el lideratge en l'audiència o en el major nombre possible de franges horàries i, fins i tot, de programes per la cotització publicitària que açò suposa (Cebrián Herreros, 2004: 63; Cabrera, Gómez, 2008).

Açò vindrà determinat, per un costat, per la importància que se li dona des de l'emissor a la informació judicial pel seu possible atractiu i l'impacte que es vol aconseguir en cada *target*. Per l'altre, per la importància amb què serà rebuda per part del receptor, que vindrà concretada per factors com el gènere i el format en el que està inclosa, el to amb què és tractada, el lloc que ocupa en contínuum comunicatiu i el temps que se li dedica informativament.

El disseny de graelles de programació i la configuració narrativa dels distints programes, d'acord amb els perfils diversos de les audiències, està darrere de la transgressió de la realitat judicial doncs s'han de crear narracions, discursos al servei de la generació d'una expectació en el receptor potencial de cada moment de la graella. L'objectiu no és altre que anar arrossegant al receptor mitjançant una seqüencialitat programàtica que permeta estirar-lo al llarg de tot el programa o d'un programa a un altre. Aquesta operació compta amb recursos com l'avançament de continguts o el recurs del directe, i que redunden en la simplificació de la complexitat judicial, la tematització i la desinformació, perquè focalitzen l'atenció sobre la justícia a escala temporal sobre una part concreta i marginal (Carmena, 1997) com és el dret penal i configurat d'acord amb l'audiència potencial del producte i cadena.

La transgressió del referent judicial és el resultat, aleshores, de la utilització d'una sèrie de recursos al servei de la construcció d'un producte mediàtic, entès en el doble sentit de «cosa produïda» i de resultat de «compondre dos o més elements d'un conjunt segons una determinada operació». Aquesta operació està adreçada a aconseguir la seducció de l'audiència apel·lant a l'emotivitat que sustenten els gèneres i formats televisius que inclouen l'entreteniment, l'espectacle, com a element captivador de l'atenció de l'espectador, així com l'adaptació dels continguts a aquesta finalitat.

L'aproximació a la transgressió del referent mitjançant des dels tres nivells al·ludits en els quals la narrativa audiovisual aborda la informació judicial, decisió, construcció i presentació, permeten observar com la justícia adquireix les dimensions pròpies d'una realitat audiovisual conformada d'acord amb l'estructura i dinàmica del sistema de comunicació vigent a la societat.

Les estratègies d'espectacularització i transgressió s'inicien amb la selecció

dels temes sobre els quals es realitzarà el discurs que implica la selecció, descontextualització i fragmentació de quina part de la realitat serà l'oferta a l'espectador en tres fases. Primer, la selecció es duu a terme d'acord amb la línia editorial de la cadena i/o programa. En segon lloc, es tenen en compte els criteris de noticiabilitat i possibilitats espectaculars que ofereix aquesta porció de realitat amb relació amb el seu receptor potencial. Finalment, fins i tot, d'acord amb criteris temporals, quina pot ser la permanència temporal dels fets i les seues possibilitats de serialització.

Amb relació a les mecàniques de producció del discurs, la transgressió consisteix a transformar aquest fragment de realitat en espectacle, en una cosa que ha de ser vista i, en el pitjor dels casos, convertida en espectacle mitjançant l'espectacularització. Per dur a terme aquesta operació de transformació, el recurs més habitual és la dramatització del referent informatiu perquè mitjançant aquest recurs el rigor en el seu tractament queda en segon lloc i es dona pas a un tractament emotiu, al que s'afegeixen altres recursos productius, que convertirà el referent en un espectacle dramàtic llest per a ser vist.

El tractament discursiu del referent, dels judicis penals, que en fan determinats programes i formats, es realitza mitjançant la dramatització, des d'una implícita i explícita explotació de les emocions humanes que no té com a objectiu principal informar sobre el desenvolupament del judici, sinó, com clarament s'ha pogut apreciar en el cas exposat del judici del Crim d'Alcàsser i, com fa veure De Carreras (1990: 255) «aprovechar su celebración para provocar en el telespectador un impacto en sus sensibilidad con la única finalidad de aumentar los índices de audiencia mediante la utilización de la truculencia o la morbosidad», com a punt de partida dels anomenats «judicis paral·lels».

Luzón, Ferrer (2008: 147) afirmen que «la serialidad, la personalización, el lenguaje televisivo y la edición informativa», juntament amb la imatge impacte i els recursos de construcció del discurs, com l'edició de la imatge, el tractament dramàtic del so i els recursos tecnològics, no fan més que contribuir a potenciar en l'espectador el desig de mirar, de convertir-se en testimoni i participació d'allò que es mostra (Eco, 1968); un simulacre de control quan realment, segons Reig (1995: 517), la informació controlada pel poder socioeconòmic el que produeix és «una disminució del proceso

cognoscitivo, de la capacitat interpretativa o conocimiento del sujeto en favor de la afectividad. De esta manera, el control del sujeto resulta más fácil».

A més, la hibridació entre els gèneres de l'entreteniment i els informatius implica una transgressió molt més profunda del que sembla en un primer moment, ja que, si la hibridació empoderada pot convertir-se en un instrument de sensibilització i conscienciació sobre la realitat, no és més cert que la conversió en espectacle d'allò que mai ho ha de ser fa que la notícia, o la publicitat judicial, al ser passada pel sedàs de la transgressió espectacular, pot arribar a fer visible tan sols la part esperpèntica, descontextualitzada i interessada de la justícia.

De Carreras (1999: 255) afirma, referint-se al que ell denomina programes espectacle, que són programes lícits als quals no se'ls pot exigir que acomplisquen amb les regles dels programes informatius. La qüestió és una qüestió de format, el format híbrid, l'*infoentreteniment* o l'*infoshow* difuminen la frontera entre espectacle i informació. Per la qual cosa, segons l'autor citat, se'ls ha d'exigir «que no traten con apariencia informativa i seria temas graves sin sujetarse a las reglas deontológicas del tratamiento informativo». És més, la hibridació entre gèneres pot portar aparellat el difuminat en la recepció del que és real i del que és ficció o la percepció del succés, de l'estrany o inesperat com habitual.

CAPÍTOL 5. ANÀLISI I INTERPRETACIÓ DEL CORPUS

CAPÍTOL 5. ANÀLISI I INTERPRETACIÓ DEL CORPUS

5.1. Acotacions sobre el mètode d'anàlisi

L'anàlisi del corpus constitueix l'objecte i objectiu d'aquest últim capítol de la tesi. La realització del mateix ha de ser connectada, lògicament, amb el conjunt dels aspectes tractats en els apartats anteriors, si bé la seua comesa fonamental respon a una derivació del mètode hipotètic deductiu seleccionat en el capítol epistemològic. Això és, d'acord amb aquest mètode, l'anàlisi i interpretació del mateix està encaminat a dur a terme la verificació de la hipòtesi de treball formulada en el seu moment.

En resum, pretén posar en relleu que la realitat de la justícia com a referent no es construeix normalment amb els criteris sociocomunicatius exigits per la responsabilitat comunicativa sinó més aviat amb els supòsits econòmics i mercantils dominants en la producció mediàtica i, en aquest cas, la televisiva.

El desenvolupament d'aquest apartat gira entorn de tres operacions bàsiques, la selecció dels documents audiovisuals considerats rellevants dins de la producció televisiva relacionada amb la representació de la justícia, l'anàlisi textual dels mateixos d'acord amb els supòsits metodològics ja enunciats en el capítol corresponent i, finalment, la interpretació de les dades extretes de l'anàlisi com a base per a provar la hipòtesi d'aquesta tesi.

Al mateix temps, convé posar en relleu que aquestes operacions estan totes emmarcades i relacionades ineludiblement amb els continguts desenvolupats en cadascun dels capítols anteriors, perquè només d'aquesta manera es pot dur a terme, per exemple, la fonamentació, contextualització i, sobretot, el tractament específic de l'estructura i dinàmica de la Justícia en els termes que s'estableixen en la formulació de la hipòtesi.

La fonamentació del mètode i les tècniques d'investigació ja exposades s'emmarquen, com és lògic, en els supòsits epistemològics que regeixen el desenvolupament d'aquesta tesi i que provenen de les exigències que comporta el

paradigma comunicatiu eclèctic i complex. Més específicament, en la consideració que el sistema de la comunicació forma part del sistema de la societat conformat pels subsistemes polític, econòmic, social, cultural i comunicatiu.

Les operacions de què consta l'anàlisi textual dels documents del corpus estan connectats amb la fonamentació epistemològica i metodològica d'aquesta tesi en els termes següents. En primer lloc, l'anàlisi dels textos té com a finalitat última aportar elements de verificació de la hipòtesi com es desprén de la perspectiva hipotètica-deductiva assumida.

En segon lloc, la contextualització, primer pas del mètode d'anàlisi i tècnica d'investigació, implica la necessària connexió del document amb els condicionaments o determinacions provinents de la consideració de la producció televisiva com a indústria cultural regida per una lògica eminentment mercantil i, per descomptat, comunicativa que marquen les pautes del procés de producció.

En tercer lloc, l'anàlisi textual suposa, d'una banda, un aspecte bàsic de l'autonomia comunicativa en la construcció dels textos i, per una altra, l'aplicació i plasmació d'una dinàmica derivada de les diferents teories comunicatives que es posen de manifest en la semàntica, sintaxi i pragmàtica específica de cada text audiovisual televisiu.

L'última operació és la interpretació, que exigeix, bàsicament, l'establiment de les connexions pertinents entre els resultats de les operacions anteriors i la verificació de la hipòtesi. És a dir, pretén posar en relleu la lògica seguida en la construcció dels textos televisius estudiats amb la finalitat de constatar, des d'una perspectiva crítica si el que s'estableix en l'anàlisi respon a l'exigit per la responsabilitat comunicativa o, per contra, posa en evidència l'aplicació d'una lògica principalment econòmica i mercantil.

Tot l'exposat anteriorment té un caràcter eminentment teòric, és a dir, epistemològic i metodològic. Per això, cal incidir en determinades concrecions entorn del procés d'anàlisi que té a veure específicament amb el que suposa realment la justícia com a referent de la seua representació, objecte d'aquesta tesi. Al mateix temps, ha de ser emmarcat dins de les coordenades que defineixen la comunicació de la justícia que, com s'ha establert en el capítol anterior, fa referència al problema de la publicitat judicial i també a les tergiversacions de la mateixa en algunes de les construccions mediàtiques, televisives.

L'estructura i dinàmica de la justícia i la seua concreció en la denominada jurisdicció, que inclou els diferents òrgans i processos judicials, constitueixen pròpiament el referent de les representacions dutes a terme pels diferents mitjans de comunicació. En definitiva, la realitat de la justícia és la base de les representacions. Per això mateix, la reflexió fonamental que cal realitzar en analitzar els documents del corpus és la manera de plasmar aquesta realitat judicial en els textos i programes que s'estudien en aquest capítol.

Aquesta primera reflexió ha de connectar-se necessàriament amb una altra complementària que deriva de la naturalesa i caracterització de la justícia. És a dir, les diverses representacions han de ser contrastades amb la complexitat de l'estructura i dinàmica de la justícia i el seu ordre jurisdiccional, sobretot en els aspectes relacionats amb la complexitat que la defineixen.

En altres termes, l'explicat en el seu moment entorn del referent, la justícia, la jurisdicció i els problemes entorn de la percepció de la dinàmica judicial, té un caràcter complex en tots els àmbits que el conformen. No obstant això, l'anàlisi textual dels documents posarà en evidència, sobretot pel que fa al pla semàntic i a la tematització, que comporta una selecció molt restringida en la construcció mediàtica de la justícia tant dels temes que els responsables de les conformacions mediàtiques concretes duen a terme com en els protagonistes contemplats i, de manera especial, en els processos que es tenen en compte, fins al punt que els processos penals constitueixen quasi exclusivament el nucli d'interès quasi absolut.

Al costat d'aquesta primera acotació, cal tindre en compte també algunes peculiaritats que enllacen fonamentalment amb la comunicació de la justícia. Això és, com s'ha explicat en el capítol anterior, cal diferenciar clarament la comunicació i transparència judicials que es reconeixen com a elements bàsics de la dinàmica judicial en la mateixa Constitució Espanyola i en diferents documents emanats del Consell General del Poder Judicial de les possibles, o evidents, transgressions que afecten directament les pautes o normes jurídiques i comunicatives.

En efecte, la confrontació de les construccions televisives amb les normes emanades de les fonts jurídiques i comunicatives condueix a constatar en les anàlisis textuais el compliment o l'incompliment i les transgressions pertinents respecte a les exigències establides en aquestes fonts, que afecten normalment el conjunt d'aspectes que defineixen la complexitat de la justícia com a referent.

L'estudi que es realitza de les transgressions ofereix pautes importants per a extraure, d'una banda, les conclusions genèriques entorn de les restriccions i fragmentacions respecte a la complexitat del referent, la realitat de la justícia. Per una altra, les més específiques, relacionades amb els continguts i amb els formats o programes que afecten especialment la selecció temàtica, a l'elecció i tractament dels protagonistes i, per descomptat, a l'ús de certs recursos que comporta l'espectacularització i la seua plasmació en els diferents àmbits de la representació mediàtica.

L'aproximació o estudi que es realitza a continuació dels documents del corpus es concreta en tres operacions que constitueixen la base del desenvolupament de la tècnica d'investigació textual, la contextualització, l'anàlisi i la interpretació. Cadascuna d'elles té unes exigències i peculiaritats generals. No obstant això, l'estudi de cada document audiovisual televisiu incideix específicament en aquells aspectes que es consideren més rellevants per a dur a terme la interpretació i, pel mateix, la verificació de la hipòtesi.

La distribució dels documents del corpus que s'analitzen a continuació segueixen un ordre cronològic, si bé la selecció s'ha realitzat tenint en compte criteris diversos i, com es veurà, complementaris que es refereixen bàsicament als diferents programes i gèneres (formats i continguts) en els quals s'inscriuen, a les cadenes (públiques o privades) responsables de la producció d'aquests, així com als temes, els continguts i els aspectes en els quals se centra especialment l'atenció dels textos establint la relació pertinent amb la realitat de la justícia, del referent.

Per a l'estudi dels documents s'ha adoptat un model d'anàlisi que proporciona les eines suficients i permet obtenir resultats eficients per realitzar la corresponent interpretació, en primer lloc de cada text i posteriorment de les conclusions finals de la tesi.

Cada anàlisi consta de tres parts organitzades de la següent manera:

1.- Introducció	
	1.1. Presentació
	1.2. Resum del contingut del text
	1.3. Justificació
	1.4. Identificació i contextualització
	1.5 Gènere i format
2.- Anàlisi	
	2.1. Estructura de l'anàlisi
	2.2. Tematització
	2.3. Personatges i veus
	2.4. Estructura i organització del relat
	2.5. Espais
	2.6. Color i il·luminació
	2.7. Tractament de la banda de so
	2.8. Gramàtica i sintaxi audiovisual. Recursos
3.- Interpretació.	

5.1.1. *Jutjats*

TV3. 2000. Sèrie documental (Docusoap).

Jutjats és un programa emès per la cadena pública catalana, enregistrat amb les característiques d'una sèrie documental en el que es barregen el documental i el drama. Aquest document audiovisual televisiu està construït a partir de l'enregistrament d'una gran quantitat d'hores que tenen com a centre d'interés la realitat de la justícia en determinats moments del seu procés i des de distintes perspectives. A més, és necessari revelar que el dit desenvolupament del programa posseeix una intenció pedagògica i didàctica.

El referent específic és, doncs, la realitat de la justícia, és a dir, l'estructura, la dinàmica, inclús els problemes que comporta el seu funcionament i la percepció que es té d'ella en diferents àmbits de la societat. *Jutjats* constitueix un espai narratiu, amb certa intenció didàctica, on es mostren les relacions entre la realitat i la seua representació filmica i on té lloc la combinació dels gèneres documental i drama.

El seu contingut està conformat pel tractament d'aproximadament 60 casos relacionats amb el món judicial. Centra la seua atenció en gran part de les jurisdiccions i processos del sistema judicial espanyol i realitza un desplaçament de la càmera i la narració cap a les interioritats d'un món, el dels jutges, els advocats, els processats, etc. que acostuma a ser alié a bona part de la ciutadania. Com indica la promoció del programa, *Jutjats* constitueix «una visió inèdita de la justícia a través dels seus protagonistes anònims. [...] Una sèrie construïda amb històries i personatges reals».

La sèrie presenta com a objectiu el fet d'acostar el referent «justícia» com una realitat complexa però propera, mostrant les diferents fases del procés judicial i les jurisdiccions incloent tant els casos personals com els afers relacionats amb les jurisdiccions civil, laboral, penal, etc. També busca retratar els subjectes i situacions per tal d'aconseguir la identificació del receptor. Tal com afirma Helena Rodríguez, periodista i subdirectora-guionista de la sèrie, referint-se als criteris d'elecció dels casos, «una realitat complexa però propera que no només inclou els casos personals, sinó també afers relacionats amb la família, els divorcis, l'alcoholèmia, la problemàtica laboral...»

La raó de ser de l'elecció d'aquest document per al corpus d'anàlisi d'aquesta

tesi està relacionada, en primer lloc, amb el caràcter públic de la cadena televisiva que ha emés el programa. En segon lloc, amb la valoració del seu objectiu didàctic i pedagògic. En tercer lloc, amb la construcció específica de la realitat de la justícia, la seua estructura i dinàmica i els problemes de la seua percepció per la ciutadania receptora. Finalment, ampliant l'aspecte anterior, amb l'estudi específic de la construcció discursiva i narrativa dels elements concrets de la justícia seleccionats com a més rellevants.

L'objecte concret d'aquesta anàlisi és el primer capítol de la sèrie que va ser emés, en horari de *prime time*, a les 21 hores del divendres 6 d'octubre del 2000, just després del *Telenotícies Vespre*. La sèrie va emetre el seu darrer episodi el 21 de gener de 2001. Al llarg del seu temps en antena va aconseguir unes bones dades d'audiència, amb una quota de pantalla mitjana dels 29,3 % i, sovint, va arribar a ser el programa més vist a Catalunya.

D'acord amb Amela (2008: 45), les característiques del format serial documental té la realitat com a matèria primera. Consisteix a enregistrar a un grup de persones als seus escenaris de la vida quotidiana durant un llarg període de temps. Al llarg d'un any *Jutjats* va enregistrar un total de 450 hores de material de la realitat vinculat a la justícia i els seus protagonistes per a una representació filmica total de 6 hores i 30 minuts.

La sèrie també pot ser considerada com una variant o un cas específic del docudrama, gènere que, com afirma Maqua (1992), es troba en la frontera de la ficció. La diferència fonamental del format de *Jutjats* amb el docudrama resideix principalment en el fet que, al docudrama, es realitza una recreació amb actors a partir d'uns fets reals i, fins i tot, pot ser interpretada pels mateixos subjectes que han viscut els fets, però cal remarcar que no deixa de ser una recreació. En aquest cas, no hi ha recreació, són els mateixos protagonistes dels fets els que s'exposen a la mirada de la càmera en el moment en què succeeixen els fets.

El gènere serial documental, també denominat a l'àmbit anglosaxó *docusoap*, és un exemple de format híbrid que es troba en la frontera entre el documental convencional i la sèrie de ficció. És resultat de la mescla de gèneres diversos, representatiu d'una pràctica que ha gangrenat el discurs televisiu (Maqua, 1992: 8). Per

tant, l'anàlisi ha de posar al descobert aquelles marques que permeten identificar quin dels gèneres mesclats predomina, si el documental o el de ficció, amb totes les qüestions que pot plantejar aquest aspecte respecte a la intencionalitat de l'emissor. Convé subratllar, a més, que una de les seues característiques principals és el fet de ser una mena de documental protagonitzat per gent corrent, convertint les seues vivències quotidianes en un serial.

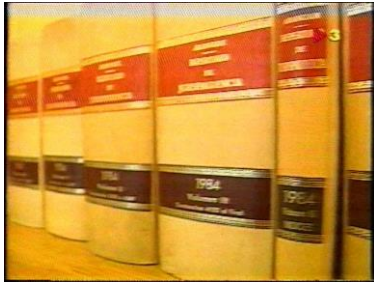
L'anàlisi s'inicia amb la identificació general dels temes seleccionats que apareixen a l'episodi i al seu desenvolupament. Seguidament, es posa en relació els temes, com a casos i pràctiques judicials amb els personatges seleccionats, quins papers juguen en la narració i quin ha estat el seu tractament. Pel que fa al text audiovisual, quina és l'estructura narrativa amb el seu tractament i quins són els recursos emprats, incloent-hi el so, la música i la retòrica audiovisual.

Els casos mostrats al llarg de la sèrie s'encadenen i es resolen generalment en dos o tres capítols. Són el resultat d'un procés de selecció i de síntesi, propi del format serial documental, en el qual, per una banda, es trien uns determinats bocins de la realitat i se'n deixen fora uns altres. Per una altra, es produeix a la sala de muntatge un procés de selecció amb el material enregistrat en què se'n descarta part i s'edita la resta amb la intenció de crear una realitat al ritme de la síntesi. El resultat d'aquest procés s'emet per capítols com si es tractara d'una sèrie de ficció (Amela, 2008: 45).

El capítol analitzat és el primer de la sèrie i té una funció introductòria. En ell, s'aborda el tractament del referent judicial des d'un relat que té com a fils centrals de la seua trama el cas penal d'un home empresonat acusat de robatori amb arma de foc i el d'una parella a qui els ha estat retirada la custòdia dels fills per suposats maltractaments. A més, es mostren intercalades altres històries aparentment menors narrativament, com són la vista oral del cas de l'incendi del liceu i els casos de diverses jurisdiccions que es plantegen en el Servei d'Orientació Jurídica del Col·legi d'Advocats de Barcelona. El capítol mostra el funcionament de la justícia en el dia a dia, tant des del punt de vista de l'usuari de la justícia com dels professionals d'aquesta, junt amb l'explicació i visualització didàctica dels procediments judicials i els seus problemes.

El capítol, per tant, es construeix a partir de la selecció de fets, en molts dels casos allunyats en el temps i l'espai, però que, des de la lògica del discurs, són

considerats simptomàtics d'una mateixa realitat. El tema fonamental és la justícia. Per això, es pot veure a la pantalla un ventall important de temes relacionats amb aquesta com són, entre altres, el pes de la història representat per la jurisprudència (imatge 01) o la presència de les jurisdiccions penal i civil, la publicitat judicial i els mitjans de comunicació (imatge 02), el funcionament de la justícia en les seues modalitats de saturació i lentitud o (imatge 03) i els rituals judicials (imatge 04).



Imatge 01



Imatge 02



Imatge 03



Imatge 04

La realitat judicial és contemplada des de la perspectiva de la seua praxi i els seus efectes tal com es desprèn del text de la veu en off quan indica que «a les sales de vista se celebren cada dia al voltant de cent judicis en què es decideix la innocència o culpabilitat de molta gent. Avui hi ha molta expectació pels passadissos i els periodistes de tribunals tindran un dia agitat però el cas que segueixen no és el de l'Ana Maria. El seu interès se centra en el judici d'una gran transcendència: el de l'incendi de El Liceu [...] El seu cas passarà desapercbut als periodistes com la majoria dels que se celebren diàriament». Encara més, la focalització de la narració en un determinat tema condicionarà les veus triades per mostrar-lo.

La introducció dels temes és realitza a partir dels personatges protagonistes i destaca la temàtica relacionada amb el procediment penal (empresonat, vista oral

incendi del Liceu, agressió, maltractament infantil), tot i que apareixen dos exemples de la jurisdicció civil (desallotjament okupes i afectats per la pujada tensió elèctrica). Per altra banda, apareixen també temes referits a les tasques judicials (advocats, les seues funcions i característiques de la professió), la relació de la premsa amb la publicitat judicial, el desenvolupament d'una vista oral, els inicis d'un procediment judicial i la fase prèvia d'un procediment (maltractament infantil).

La tria d'unes determinades històries, casos judicials, porta aparellat la temàtica judicial a tractar en l'episodi, apropant-se a la seua problemàtica i també implica una selecció de veus, personatges, que han d'aproximar aquestes temàtiques al receptor i destacar la complexitat intrínseca del fet judicial de cadascun dels casos, així com els diferents punts de vista sobre el mateix fet.

La taula que apareix a continuació mostra de manera sintètica com es relacionen cadascun dels casos amb el tema judicial tractat i quins són els seus protagonistes principals i secundaris com a veus de la narració.

Cas	Descripció	Veus principals	Veus secundàries
Principal 1	Un pres s'enfronta a la possibilitat d'una nova condemna, ja que ha estat acusat d'un atracament a mà armada.	Ana Maria i Rosa (Advocada i passant). Pres.	
Secundari 1	Se celebra la vista oral per l'incendi del teatre del Liceu.	Periodistes	Agent judicial que permet l'entrada de la premsa.
Secundari 2.1.	Un particular fa una consulta al servei d'orientació jurídica al voltant de les possibilitats de desallotjar uns okupes.	Particular afectat. Advocat assessor	

Secundari 2.2	Un particular, acompanyat per la seua parella, consulta al voltant de les conseqüències per haver estat denunciat com a autor d'una agressió física.	Particular afectat. Advocat assessor	
Secundari 2.3	Un grup de particulars realitza una consulta com a afectats per una pujada de tensió elèctrica amb danys.	Conjunt de veïns afectats. Advocat assessor	
Principal 2	A una parella, com a mesura cautelar, se li ha retirat la custòdia dels seus fills per sospita de maltractaments.	Equip d'advocats. Pare Mare	Caps de la firma d'advocats.

La construcció de manera total de l'episodi permet la incorporació de totes les veus relacionades a la taula anterior i el tractament dels personatges simultàniament amb el desenvolupament temporal de cadascun dels casos permet passar d'un a altre personatge i cas.

Així mateix, es destaca la dicotomia entre els professionals de la justícia i els llecs. El cas del Liceu és l'única història de la trama en què no es presenta aquesta dicotomia i on es dona protagonisme a la veu i l'opinió dels periodistes aprofitant el tema de la publicitat judicial.

Els personatges són tractats en tots els casos de dues maneres, bé com a protagonistes de les accions i, fins i tot, adreçant-se en primera persona a l'espectador, o bé, en tercera persona per destacar el punt de vista del programa mitjançant la veu en *off*.

La veu en *off* té un estatus superior en aquest text audiovisual que, com a ser acusmàtic (García, 1996), implica la perspectiva dotada d'ubiqüitat, que ho veu i ho sent tot i que té la funció de narrador heterodiegètic. A la vegada, es converteix en

protagonista del relat. Algunes de les seues característiques principals són que s'expressa en tercera persona; que té la capacitat d'organitzar el temps, fent retrospeccions i anticipacions del que passarà i li permet fer resums dels esdeveniments verbals i no verbals del discurs dels personatges i, finalment, que les seues aparicions són constants al llarg de tot el discurs. En resum, és la veu que correspon a l'agent enunciator, un dels trets característics del gènere documental.

L'exposat sobre els temes, les històries i els personatges posa en evidència una de les característiques de la societat postmoderna que, tal com afirma Imbert (2008: 100-101), consisteix en una perduda de la continuïtat en la representació de la història, dels discursos i dels relats en particular amb relats polifocalitzats. Això no obstant, l'estructura narrativa de *Jutjats* ve determinada precisament pel relat d'unes històries amb una estructura similar a la de la ficció, en la qual es troba la seua trama i la seua intriga i en la que es perceben personatges, accions i transformacions com a components d'una estructura lògica.

El fet de no comptar amb un guió previ no significa que no existisca la funció del guionista que consisteix a seguir el desenvolupament de les trames a partir del material recollit, per tal d'emfatitzar les activitats dels personatges o triar les històries que s'aniran entrecreuant amb la columna vertebral del relat.

De fet, entre les dues línies principals del relat, client empresonat davant un nou judici i parella acusada de maltractaments, van entrecreuant-se les històries menors tal com es posa en relleu a la taula següent.

Careta inici. Amb imatges de togues, detencions, codis, papers i burocràcia
Cas principal 1: Advocades viatgen cap a la presó de quatre camins per trobar-se amb el seu client.
Cas principal 1: Dia del judici. La maquinària judicial es posa en marxa.
Cas secundari 1: Judici de l'incendi del Liceu al mateix espai on es celebrarà el judici del Cas principal 1 (Audiència de Barcelona). Mobilització mediàtica.
Cas secundari 2: Servei d'orientació jurídica del Col·legi d'Advocats de Barcelona. Amb diferents casos: Secundari 2.1: Problemàtica dels pisos okupa. Secundari 2.2: Usuari denunciat per agressió. Secundari 2.3: Afectats pujada tensió elèctrica.

Cas principal 1: Arribada client i advocades al palau de justícia.
<p>Cas secundari 2: Servei d'orientació jurídica.</p> <p>Secundari 2.1: Pisos okupa. Diferència entre denúncia (penal) i demanda (civil)</p> <p>Secundari 2.3: Afectats pujada tensió. Demanda judici menor quantia.</p> <p>Secundari 2.2: Denunciat per agressió. Relat fets.</p>
Cas secundari 1: Incendi del Liceu. Accés dels mitjans a la sala. Qüestió de la «justícia mediata».
<p>Cas secundari 2: Servei d'orientació jurídica.</p> <p>Secundari 2.3: afectats pujada tensió. Normativa d'accés a un advocat d'ofici.</p> <p>Secundari 2.2: Agressió. Possibles conseqüències.</p> <p>Es fa constar que al servei els casos no tenen continuïtat a l'oficina.</p>
Cas principal 2: Despatx Molins Advocats. Bufet especialitzat en dret penal. Parella acusada de maltractaments als fills.
Cas principal 1: El client és pujat des dels calabossos a sala per a la vista oral.
Cas principal 2: El despatx d'advocats, estudia les diferents possibilitats i la situació: nens baix custòdia dels avis. Intervenció de pèrits. Distinció entre accions per la via penal i la civil.
Cas secundari incendi del Liceu. 6 anys d'espera per al judici. Contra-rellotge periodístic: salta la notícia. Informes pericials condueixen a l'exculpació de 4 dels 6 acusats. Els temps judicials no s'adapten als temps informatius.
Cas principal 2: Estratègies bufet d'advocats amb l'objectiu de buscar el sobreseïment.
Cas principal 1: L'acusat és introduït a la sala de vistes.
<p>Cas principal 2: Reunió dels advocats del cas amb els caps del bufet per decidir les accions:</p> <p>Passar a l'atac</p> <p>Defensa en el procediment obert.</p> <p>Querellar-se contra tercers.</p> <p>Aconseguir el sobreseïment provisional del tema penal.</p>
Cas principal 1: Desenvolupament de la vista oral amb l'interrogatori del ministeri fiscal.
<p>Avanç del pròxim capítol:</p> <p>Final del judici del cas principal 1 i veredictes.</p> <p>Es progressa en el cas principal 2. Es destaca la lentitud de la justícia.</p>

Taula 1

La taula mostra que el tractament narratiu es construeix sobre els dos casos principals del capítol, als quals es van intercalant dues línies narratives secundàries. L'element narratiu que fa de nexa entre els fils principals i els seus secundaris és el moment processal en què es troben cadascun d'ells.

El cas principal 1 i el cas secundari 1 estan situats processalment al final del seu camí, el moment de la vista oral. Una vegada celebrada aquesta tan sols restarà esperar el veredict, l'acte jurídic que tanca el procediment. En el cas principal 2, com tot el conjunt de situacions que es plantegen al cas secundari 2, són fils narratius que es troben en una fase incipient del procés, en fase d'investigació i, en els casos del Servei d'orientació Jurídica, els casos 2.1 i 2.3 ni tan sols es troben en l'inici d'accions. En el cas 2.2, l'inici del procés judicial és una opció, ja que existeix una denúncia i es parla de la possibilitat d'aconseguir aturar el procediment mitjançant el recurs jurídic del sobreseïment.

Aquest recurs és emprat per a aconseguir el relat serialitzat propi de les sèries de ficció, a més de la discontinuïtat narrativa al si de l'episodi, que consisteix a mantindre aquesta discontinuïtat narrativa més enllà del marc del capítol. Per exemple, en el tractament narratiu de la primera part de l'episodi, el protagonisme narratiu recau en el cas principal 1 (vista oral del client empresonat), amb la intercalació de les digressions que aporten els casos secundaris. El cas principal 2 (retirada de custòdia per presumptes maltractaments infantils) no apareix fins a la meitat del capítol i, donat el caràcter serial del programa, es perllongarà al llarg de més capítols de la sèrie, mentre que el primer quedarà tancat al capítol 2, tal com es destaca a l'avanç que tanca el capítol analitzat, proporcionant unitat narrativa al conjunt dels episodis.

La posada en escena de l'acció de l'episodi analitzat transcorre en una multiplicitat d'espais o mòduls espacials que tenen el seu protagonisme depenent del cas tractat i la situació en què aquests es troben narrativament (presó, audiència, servei d'orientació jurídica, bufet d'advocats, etc.). Un espai fragmentat, dispers i mòbil on predomina l'el·lipsi, ja que l'espai va seguint les diferents accions que esdevenen en el mateix temps narratiu. Un temps no coincident amb el temps real; llevat, per exemple, de la coincidència temporal i espacial que es produeix, segons la narració, entre el cas principal 1 (Cas de l'Ana Maria i Rosa) i el cas secundari 1 (Incendi del Liceu).

Cadascuna de les situacions narratives descrites a la taula 1, tenen el seu espai

central o bàsic, ja siga aquest únic, per exemple, la situació descrita en el fragment anterior a l'avanç del proper capítol transcorre en la sala de vistes o, altrament, dividit en mòduls en els quals podem trobar moviments dels protagonistes per passadissos del recinte carcerari al fragment 2. També es poden constatar relacions sintàctiques on es dona un espai dins un altre, com succeeix als fragments que passen a l'interior de l'Audiència Provincial, a la presó o al servei d'orientació jurídica. Justament en aquest darrer es produeix un bon exemple de com l'enregistrament unifica l'espai mitjançant el moviment de càmera eliminant les barreres entre diferents llocs.

A l'espai del programa, en què es construeix el sentit de l'espai, es pot observar la transmissió d'uns determinats significats mitjançant la intervenció sobre el referent espacial real manipulant-lo, fragmentant-lo i recomponent-lo mitjançant la combinació dels enquadraments i l'edició (Casetti, Di Chio, 1999: 276). Aquestes imatges formen part de l'imaginari judicial. Per exemple, es pot observar a la careta del programa i a les imatges següents on apareixen símbols d'impacte en el receptor com són l'abillament judicial, amb la toga i les punyetes (imatge 05) i el pes de la justícia penal amb la privació de la llibertat (imatge 06).



Imatge 05



Imatge 06

Un fet destacable, propi del caràcter fronterer entre el documental i la ficció, és la utilització del color en el discurs. Les gammes cromàtiques venen condicionades, així mateix, per les condicions d'enregistrament. La major part de les preses han estat realitzades mitjançant llum natural, emprant com a molt les torxes d'il·luminació de les mateixes càmeres que permeten fer el seguiment dels subjectes en moviment. En altres ocasions, com les preses realitzades al bufet d'advocats, és molt probable que s'haja preparat, reforçant la il·luminació.

D'aquesta manera, a l'episodi s'observa una predominança dels colors ocres en

les presses. El color, tal com s'afirma en Eco (1985) i Carmona (1996: 104), des del punt de vista semiòtic està basat en principis simbòlics, culturals. Per les característiques del format, en l'exemple analitzat no és agosarat afirmar que remet a referents propers de la realitat. Els colors ocres, propers al sèpia, són un recurs que intenta aproximar el relat a la realitat mostrada pel gènere documental. Per altra banda, també es pot considerar que estableix alguna mena de nexa amb el gènere de ficció del western (amb les seues injustícies i els seus servidors de la llei).

El tractament del so i la música són també elements que participen del joc de la frontera entre la realitat i la ficció. Es poden distingir dues fonts diferents en la pressa del so. Per una banda, està el so de les històries de la realitat, un so capturat mitjançant la pressa directa en els llocs on succeeix l'acció (carrer, presó, espais del jutjat) i on se senten les intervencions dels personatges implicats i els sorolls, per exemple, tancament de portes o altres conversacions), un àudio mínimament tractat i ple de so ambient que ajuda a contextualitzar auditivament la realitat filmada en la majoria dels casos, utilitzada hàbilment com a posseïdora d'un alt contingut connotatiu, per exemple, a través de la incorporació de sorolls, entre altres, dels tancaments de forrellats o dels desplaçaments de les reixes de la presó. Per altra banda, es troba la veu de la narració en *off*, la veu del narrador heterodiegètic, que s'escolta totalment tractada, d'estudi, destacada per damunt els altres sons quan apareix en la narració.

La banda sonora, sons i música, serveix com a element de puntuació per a indicar el canvi i la separació entre fragments, però, a la vegada, té la funció de connectar, per dotar coherència i cohesió a tot el conjunt de la narració. Això es pot observar en determinades ocasions, per exemple, el so del marcador del torn en l'Oficina d'Assessorament Judicial serveix per a poder passar d'un espai (l'Audiència) a la seu del Col·legi d'Advocats en Via Laietana.

La música, a través de la funció de connexió i de separació, ocupa un lloc destacat al programa, per exemple amb el tema musical que obri i tanca el programa. El tema musical de la capçalera del text, amb funció identificadora del producte, està format per un motiu melòdic, rítmic i tímbric que recorda, en molts aspectes, a la popular «Tubular bells» de Mike Olfield (i banda sonora de la pel·lícula «El exorcista»), junt un acompanyament amb palmes amb ritme flamenc; un nou exemple de com es poden fusionar, en aquest cas musicalment, elements que al·ludeixen a la

ficció i a la realitat, encara que emprant tòpics com poden ser vincular la marginalitat del món de la delinqüència amb un determinat grup poblacional. Aquest tema, a més de ser emprat per a obrir i tancar el programa és utilitzat també per a fer la transició espai-temporal de la presó a l'audiència en el cas principal 1.

Juntament amb l'anterior, l'altre tema musical recurrent de l'episodi és el que dona entrada al cas principal 2. Es tracta d'una melodia que recorda a algunes telesèries (amb un toc entre misteri i humor, format per tres notes ascendents seguides d'un silenci i repetició de la seqüència amb canvi de la tercera nota).

En altres ocasions, s'empren diferents melodies (*loop* de música electrònica, seqüència de corxeres de sintetitzadors) amb la finalitat de puntuar i fer el canvi d'un cas a un altre, per exemple, en dues ocasions en els que s'empra un fons musical mentre parlen els personatges. En la primera, sona un *loop* de música tecno mentre es desplacen en cotxe l'advocada i la passant des de Barcelona a la presó i són posats en antecedents del cas, al mateix temps, la passant i l'audiència. La segona ocasió ressenyable és, en un moment especialment dramàtic, quan l'encausat privat de llibertat detalla quina és la seua situació personal i quines poden ser les conseqüències d'una nova sentència condemnatòria.

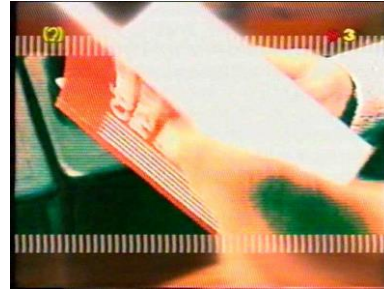
Els recursos audiovisuals emprats en el discurs documental serial, igual que al docudrama, es mouen en el joc de la frontera entre la realitat i la ficció mitjançant, per exemple, la utilització de recursos audiovisuals que participen de les isotopies pròpies del documental i de la ficció. Aquestes al·ludeixen i ajuden a ancorar el discurs en determinats gèneres com són, per exemple, per un costat, el documental o la crònica i, per altre, el relat ficcional; un bon exemple d'açò és el fet de la utilització d'una sola càmera per a l'enregistrament. S'ofereix d'aquesta manera des de l'enunciació un únic punt de visió mitjançant el qual tan sols a través de la fragmentació es pot passar d'un personatge a un altre o d'un fet a un altre, evitant l'opció de la utilització del pla-contraplà propi del relat audiovisual de ficció.

Els enquadraments més habituals són els plans mitjans i plans americans combinats amb plans de conjunt i generals quan hi ha necessitat de contextualitzar als subjectes o a les situacions. Els primers plans i els plans detalls, per les seues característiques, queden reservats per als moments en què li cal incidir en algun aspecte

dramàtic com es pot apreciar a la imatge 07, on es destaca en contrapicat un primer pla de la mà aferrada als barrots de la cel·la de l'encausat privat de llibertat, o carregat de força simbòlica com mostra la imatge 08 en una premsa d'un codi penal, el document que recull les penes més greus que es poden imposar en la legislació com és la privació de la llibertat, apreciand-se en el mateix enquadrament les punyetes característiques de l'abillament del jutge, aquell que té en la seua mà el destí dels encausats.



Imatge 07



Imatge 08

Un aspecte a destacar respecte a la relació dels subjectes amb la càmera i que també s'emmarca en el joc de la frontera, és la mirada a càmera (Eco, 1986) que marca l'oposició entre qui parla mirant a l'objectiu i qui parla sense fer-ho. Mirar a càmera està relacionat, tradicionalment, a la televisió, amb els presentadors i qui ho fa sense mirar representa a l'actor que interpreta a altre. Però, per altra banda, els subjectes que no miren a càmera també fan creure que fan el que farien si la televisió no estiguera present.

No solament això, segons Eco el problema de la presència de qui mira a càmera va existir des del principi de la televisió i en les transmissions d'informació es tractava de reduir al mínim la presència de persones que miraven a càmera comportant-se, de fet, com als programes de ficció; açò, segons aquest autor, va contribuir a la crisi de «la relación de verdad factual sobre la que reposaba la dicotomía entre programas de información y programas de ficción».

Per una part, aquest joc de no mirar a càmera, d'obviar la seua presència, i, per altra, la ubicació de la càmera i els enquadraments que venen determinats per aquesta col·locació, col·laboren activament a aconseguir aquesta finalitat, provocant en el receptor la sensació d'estar present en els fets reals com un assistent més. Fins i tot, s'observa que alguns dels personatges, quan són interpel·lats, eviten la mirada directa

a l'objectiu, miren a aquell que manté la conversa amb ell, situat sempre fora de camp i incorporant a l'espectador a l'acció com un personatge.

Aquesta manera de treballar implica un gran esforç per tal d'esborrar els mecanismes de l'enunciació a condició que deixem de banda l'omnipresent veu en *off*. En un retorn a la Paleotelevisió que cita Eco, determinats aspectes de l'aparell de filmació s'han d'ocultar al públic per tal de presentar com a realitat allò que s'ha construït, editat. Per aquest motiu, als enquadraments, elements com el micròfon de girafa, la càmera o els membres de l'equip de filmació no poden de ser mostrats, són ocultats a l'espectador, llevat d'errades puntuals.

La distribució del material de la realitat ve determinada als enquadraments per l'acció. La càmera és situada per a filmar a partir dels personatges, els fets i les transformacions que provoquen les accions processals en curs. Açò implica col·locar als espectadors en una determinada posició davant el que està passant a la pantalla amb la finalitat de dotar de càrrega emocional el que es vol contar i que, a banda de l'escala, en el cas de l'angulació es poden simplificar en tres grans categories: normal, picat i contrapicat.

A les distintes imatges que han estat incloses com a exemples fins ací, es troben casos dels dos primers i sobretot abunden els normals. En contades ocasions s'observen contrapicats que criden l'atenció de l'espectador per la seua peculiaritat i que poden contribuir a augmentar la seua pulsíó escòpica o accentuar la sensació de voyeurisme que provoca la càmera oculta, com es pot observar als exemples de les imatges 09 i 10, on es pot apreciar com el punt de vista de l'espectador es troba situat des d'angulacions atípiques en la vida real i pròpies del voyeur o espia.



Imatge 09



Imatge 10

La inclinació de la càmera més habitual, considerada normal, és aquella en la que les figures, ocupant una posició vertical en l'interior de l'enquadrament, formen un angle recte amb la part inferior i superior d'aquest (Carmona, 1996). Quan s'altera aquesta posició, de forma que les imatges apareixen inclinades, solen complir una funció dramàtica o narrativa. En aquest sentit cal dir que la realització de l'episodi és prou ortodoxa. Abunden igualment els plans i enquadraments amb un alt poder connotatiu, que ajuden a construir el relat, com són imatges de barrots de presó, façanes d'edificis judicials, aglomeració de gent, accions de llevar o posar manilles i vehicles policials.

Uns altres recursos emprats en diverses ocasions són el de la càmera al muscle per tal de fer seguiments de personatges o panoràmiques que proporciona a la imatge una certa inestabilitat, tradicionalment assimilada a un efecte de realitat enfront dels moviments amb *tràveling* que es vinculen molt més a la ficció o l'espectacle, i en el mateix sentit actuen els ràpids zooms per tal d'ajustar l'enquadrament.

El recurs més emprat en la retòrica audiovisual, en fi, és la utilització de l'el·lipsi junt amb la fragmentació. La situació processal de les històries condiciona l'ordre temporal de la narració i fa que la narració siga sempre lineal cap endavant. L'el·lipsi, com a recurs narratiu, obliga a l'espectador a seguir diferents fils al si del relat de l'episodi i, a més, a realitzar els salts temporals necessaris per a fer-lo avançar. Aquesta el·lipsi implica l'eliminació d'una part de la història que es considera prescindible per economia narrativa i dona lloc a el·lipsis definides que mantenen una aparença d'identitat temporal entre el temps del relat i de la història, reforçada, a pesar de la fragmentació, per la vinculació existent entre la linealitat de la narració i la linealitat processal judicial de cada història.

La justícia constitueix una realitat amb dimensions plurals que, al ser construïda de manera específica en els discursos audiovisuals, adquireix les dimensions pròpies d'una realitat audiovisual conformada d'acord amb l'estructura i dinàmica del sistema de comunicació.

La introducció ha posat en relleu que els objectius principals de la incorporació d'un text audiovisual del gènere sèrie documental pot determinar fins a quin punt el tractament que fa aquest del referent judicial es pot considerar que aporta una visió didàctica o pedagògica sobre la justícia i com es produeix la transformació de la realitat

de la justícia en un objecte/producte consumible com espectacle, un espectacle que no ha de consistir en l'espectacularització del referent judicial.

Jutjats empra un gènere i format ja testat a la televisió autonòmica catalana amb una bona resposta de recepció i representa un exemple més de com els formats amb un cert nivell d'èxit són repetits a partir de les diferents possibilitats que ofereix la realitat i que, en aquest cas concret, agafa la realitat judicial com a referent i intenta mostrar-la amb tota la seua complexitat des d'un plantejament didàctic.

Aquest text audiovisual posa en evidència la presència tant de la lògica mercantil com la sociocomunicativa. La lògica mercantil, per la seua situació a la graella de programació i la tria d'un format que ja havia donat uns bons resultats d'audiència. La lògica sociocomunicativa, per la intenció de mostrar i ensenyar la realitat judicial amb tota la seua complexitat, des del punt de vista dels seus protagonistes.

El format de la sèrie documental crea el seu discurs a partir de la narració de la vida quotidiana de gent anònima, el que els creadors del programa denominaven «el poble», i aquestes situacions es poden abordar des de tots els aspectes possibles (emigració, factories, hospitals, policia, etc.).

La qüestió important a tindre en compte en el documental seriat és el criteri de selecció dels temes, fet que comporta que l'entitat enunciativa decideix quines temàtiques i temes són adients per a ser narrats i quins no. Dita selecció té com a raó de ser la tria d'aquells camps que narrativament són susceptibles d'aconseguir una major connexió amb el receptor, aquelles històries que poden ser mostrades i vistes. Conseqüentment, s'imposen aquelles que poden aconseguir una major reacció i connexió emocional amb l'espectador; entre altres, els relats relacionats amb temes com la malaltia i la mort (sobre hospitals per exemple), el bé i el mal (policies i investigacions), connexió emocional (veterinaris o ONGs), al mateix temps que s'observa com en aquestes seleccions es deixa de banda la major part de la realitat que afecta la ciutadania.

La justícia com a tema s'enclava en aquesta tria per les seues característiques per proporcionar una realitat susceptible de ser mostrada pels seus procediments, funcionament i efectes. Al si d'aquesta, destaca la justícia penal que és la més

espectacular de les jurisdiccions, ja que lliga diversos aspectes que tradicionalment atrauen l'atenció dels receptors i que s'inclouen en el bloc temàtic periodístic d'esdeveniments.

Per exemple, la jurisdicció penal implica la violència a les coses i les persones (mort, agressions físiques i verbals, robatoris, etc.); la intervenció policial amb tota la seua posada en escena visual (armes, manilles, vehicles policials, sirenes, barreres, etc.); la privació de la llibertat (presons, barrots, entrades i eixides d'edificis oficials); la visualitat de la justícia (procediment, llenguatge, sales de vistes, vestimentes); fins i tot, un dels temes controvertits com és la publicitat de les actuacions judicials i el conflicte amb els mitjans de comunicació.

Consegüentment, la productora televisiva crea un producte amb una determinada previsió d'èxit d'audiència i en el que el referent judicial és el tema conductor triat. L'aspecte a considerar és fins a quin punt en la reconstrucció a què és sotmés el referent aquest es troba afectat per tot el procés de selecció, fragmentació i síntesi.

L'anàlisi posa de manifest, no obstant, que el referent judicial és respectat en la seua forma i contingut. Destaca la simplificació de la qual és objecte en pro de l'economia narrativa i que tracta de reduir la complexitat del fenomen judicial mitjançant la fragmentació.

La hibridació entre gèneres que es produeix en l'episodi evidencia aspectes tals com les isotopies, responsables d'ancorar, per una part, la recepció en el gènere documental, però, al mateix temps, se n'observen d'altres que al·ludeixen a la ficció. Per citar-ne alguns, pot destacar-se el recurs de l'encobriment de l'enunciació pròpia dels relats de ficció fent possible amagar-la amb una doble intenció: per una banda, com en la ficció, poder situar la mirada de l'espectador en tots els espais i moments i, per una altra, transmetre la falsa sensació de realitat.

Transmetre la realitat, d'acord amb la pretensió de l'episodi, implica una elecció, una manipulació perquè el que es veu és la visió del realitzador de l'episodi, no la realitat o els casos judicials en si, que ofereix un punt de vista limitat per les intencions de l'emissor, ja que la mateixa presència física de la càmera és un element que condiciona el desenvolupament de l'esdeveniment.

En altres paraules, *Jutjats* no deixa de ser una construcció, un punt de vista, sobre la justícia en què es destaquen aquells aspectes que poden tindre un major impacte en el receptor, mostrats com autèntics mitjançant l'exposició de problemes concrets de la vida de la gent i donant la veu a gent ordinària, anònima, com a exemple de la cultura, de la societat contemporània en la seua relació amb la justícia.

No es pot obviar la intenció pedagògica i didàctica que s'observa en gran part de l'episodi. De fet, la sèrie es veu obligada a explicar i fer entendre el funcionament de la justícia mitjançant la simplificació i l'exemplificació des de la intenció d'entrar a la «sala de màquines» de l'administració de justícia. És innegable, no obstant, l'existència d'una lògica mercantil en el disseny i producció del producte que cerca l'èxit d'audiència, però, també és cert que destaca una lògica sociocomunicativa en el seu contingut que dota al producte de voluntat pedagògica i contingut didàctic.

De manera global, es pot afirmar que *Jutjats* és un programa dissenyat per aconseguir un cert èxit televisiu amb un format i en una franja d'emissió que agafa la justícia com a tema i, al si d'ella, es fa una selecció d'aquells temes que poden resultar més atractius, que poden enganxar millor al receptor com són els temes vinculats amb la justícia penal, el funcionament de l'administració de justícia, el conflicte publicitat judicial i mitjans de comunicació, l'accés a la justícia i, finalment, els rituals judicials.

Com a bon híbrid es fa difícil distingir si predomina un gènere damunt un altre, ja que, com s'ha observat, engloba característiques de tots dos i fa ús dels seus recursos depenent de les necessitats narratives. D'ací la importància de la veu en *off*, pretesament imparcial, per més que la seua funció siga dirigir la descodificació en un determinat sentit o els recursos d'amagar l'aparell enunciatiu.

El més important, en definitiva, és que el referent judicial no apareix deformat ni tergiversat a pesar de ser objecte d'un procés de selecció i fragmentació. De la mateixa manera, no es troben elements tendents a l'espectacularització. És cert, no obstant, que el format tendeix a l'espectacle, a mostrar, però no a l'espectacularització del referent, mitjançant recursos destinats a provocar dramatisme, com poden ser la violència física i verbal, la reiteració d'imatges o l'existència de rètols o titulars d'impacte. La presència d'elements que tendeixen a l'espectacularització és quasi inexistent, llevats d'aquells que cerquen la implicació emocional de l'espectador amb

la selecció de temes i personatges i la descontextualització del material real per afavorir una determinada tesi conseqüència de l'economia narrativa.

5.1.2. *Acusados*

TeleCinco. 2009. Sèrie de ficció.

El document *Acusados* constitueix un exemple destinat a l'entreteniment del tractament de la justícia en forma de ficció. El tema judicial ha estat sempre present en la història tant de la literatura com del cinema i per extensió dels productes televisius. Les aproximacions des de la ficció a la justícia han estat moltes i variades, encara que cal destacar el fet que moltes d'aquestes venen influïdes en la seua representació pels models provinents d'aquelles indústries audiovisuals que han dominat el mercat amb una major potència, penetració i control, com és el cas de la indústria de Hollywood.

La sèrie gira al voltant d'una investigació judicial, en la que una jutge persegueix implacablement a un empresari i polític, personatge ambiciós i calculador, perquè el creu responsable de l'incendi d'una discoteca en què van morir diverses persones. L'enfrontament entre aquests dos personatges i l'obscur entramat d'amors, odis i picabaralles que els acompanyen constitueixen la seua essència com a relat.

La trama de la història disposa el material narratiu en el marc de la intriga i el suspens, amb la participació de personatges amb marcades característiques psicològiques. En el cas concret de la primera temporada de la sèrie, formada per 13 episodis, la trama se situa en el procés de la investigació judicial adreçada a aclarir les circumstàncies i els responsables d'unes morts. La sèrie aprofita el referent judicial com a context i pretext on situar la trama, mostrant una determinada visió de l'estructura i dinàmica judicial a través dels procediments de la fase preliminar del procés penal (fase d'investigació), els problemes de la justícia com la relació jutge-mitjans de comunicació, la imparcialitat o el funcionament de l'oficina judicial.

L'objecte d'estudi específic de l'anàlisi és el primer capítol de la sèrie «El caso Metrópolis», que va ser emès a les 22.30 hores del dimecres 28 de gener del 2009. Aquest capítol té un caràcter introductor i serveix per a emmarcar l'acció i els personatges en el conjunt de la trama de la sèrie. En ell, els personatges i fets són situats com les diferents peces d'una partida d'escacs, establint les diferents posicions i relacions enfront dels fets de la investigació judicial i es plantegen els interrogants que han de crear la pulsio necessària en l'espectador per a continuar amb la sèrie.

El seu contingut consta d'una part inicial que funciona com a preàmbul de

l'episodi, en el qual es mostra una seqüència en què s'observa a una jutgessa en plena intervenció policial i judicial juntament amb la seua repercussió mediàtica. Després del preàmbul, el capítol s'inicia pròpiament amb la «contractació», i el seu trasllat al jutjat de la capital, d'un secretari judicial per a fer-se càrrec de l'oficina judicial i amb l'objectiu primordial de dur a terme la instrucció del cas metròpolis. En segon lloc, es destaquen aspectes tals com el poder de la jutge en el control de les persones i les seues accions, així com les tensions que provoca aquest comportament al si de l'Administració de Justícia o la relació que estableix amb les víctimes del cas. En tercer lloc, l'episodi mostra trets del context del presumpte culpable i el seu entramat de relacions empresarials, familiars i polítiques. I, per acabar, es presenta la relació dels personatges judicials amb el món de la premsa des de la perspectiva de les relacions personals.

Les raons de la selecció del document televisiu *Acusados* són diverses. En primer lloc, pel fet de tractar-se d'una sèrie de ficció emesa per una cadena privada de televisió i amb un argument destinat a l'entreteniment. En segon lloc, per la intenció comunicativa de l'emissor i el resultat en termes d'audiència que va tindre el producte resultant. En tercer lloc, s'ha de considerar el tractament que es fa del referent judicial mitjançant l'elaboració de la trama narrativa en la qual juga un paper fonamental la selecció de temàtiques sobre la justícia. Finalment, perquè es tracta d'un text audiovisual que se centra en la fase processal preliminar o fase d'investigació penal.

També presenta una rellevància especial que al context de la trama narrativa es troben combinats molts dels temes que caracteritzen el referent judicial; entre altres, el ja citat procés judicial, la imparcialitat i independència judicial, la jurisdicció, el funcionament de la justícia o les relacions entre la justícia i els mitjans de comunicació.

Acusados, finalment, resulta interessant per la seua relació amb el referent processal, ja que trau la narració de ficció de l'àmbit de justícia típica de sala, de la sempre mediàtica i cinematogràfica vista oral, per tal d'endinsar a l'espectador en una representació de la justícia i una recreació del seu espai en allò que suposadament és el seu dia a dia, al si de les oficines judicials i concretament en el context hipotètic de la instrucció d'un procés sumari o ordinari penal, un dels moments processals més delicat i sensible a les ingerències externes.

L'anàlisi d'*Acusados*, pel fet de ser una sèrie de ficció amb un argument destinat a l'entreteniment, que situa la trama suposadament en el context del marc judicial espanyol, ha de permetre, per una part, identificar com es donen els nexes entre la realitat judicial, en la que teòricament es fonamenta, i la ficció; per altra, comprovar com tota l'acció i tots els elements que apareixen en ella queden subordinats a les necessitats narratives i formals d'un producte destinat a aconseguir la màxima audiència televisiva i, finalment, fins a quin punt és deformat el referent judicial per tal d'adaptar-lo a la lògica comunicativa del benefici.

El capítol seleccionat, «El caso Metrópolis», és el primer de la sèrie *Acusados* produïda per la productora *Ida y vuelta* i la televisió privada TeleCinco sobre una idea original de Xosé Morais i Darío Madrona. La sèrie, de periodicitat setmanal, es desenrotlla al llarg de 26 episodis repartits en dues temporades al llarg dels anys 2009 i 2010. La primera temporada consta de 13 capítols i el primer de tots va ser emés en la cadena privada TeleCinco el dimecres 28 de gener de 2009, en l'horari de nit, amb una durada aproximada de 85 minuts.

Acusados és un producte enregistrat de ficció, mescla de drama i thriller psicològic, protagonitzat per Blanca Portillo i José Coronado, junt als quals es troben, entre altres, els actors Daniel Grao, Sílvia Abascal, Sonia Nieto, Anna Allen i Alberto Amarilla.

La primera temporada d'*Acusados*, d'acord amb l'estratègia empresarial de la cadena, es va situar en el *prime time* del dimecres amb la clara intenció de competir per l'audiència. No és agosarat afirmar que és un producte pensat, en el marc de les estratègies comercials, per lluitar i arrossegar audiència des d'altres canals cap a T5 alhora que es mantenen i es consoliden els nivells d'audiència ja assolits per la cadena.

El primer capítol de la sèrie, objecte d'aquesta anàlisi, va ser emés a les 22.30 hores del dimecres 28 de gener del 2009. Cal afegir que la sèrie va finalitzar, en la seua segona temporada, el 22 d'abril de 2010 en un horari proper al *late time*.

En darrer lloc, el capítol analitzat, «El caso Metrópolis», des de la perspectiva de la recepció, és un dels que van aconseguir uns millors resultats de tots els emesos en relació al nombre d'espectadors i de *share*, amb quasi 3 milions d'espectadors, superat tan sols pels dos darrers capítols de la primera temporada, en els quals es

planteja la resolució de la trama.

La sèrie, en concret el capítol analitzat, com a producte de la indústria audiovisual es presenta com un text molt acurat formalment. Té com a objectiu situar a la graella televisiva un producte serial atractiu que seduisca el major nombre d'espectadors disposats a consumir-lo.

És per açò que el plantejament inicial de la sèrie estava orientat a fidelitzar a l'audiència a través d'un format que parteix de l'esquema clàssic de capítols autoconclusius, en els quals es conta una història amb principi i final, que proporciona a l'espectador la sensació de veure una pel·lícula de ficció cada setmana alhora que es combinen amb una trama troncal que abasta la temporada sencera.

Un format, per altra part, que parteix de la realitat per construir una ficció judicial fonamentada en la tensió dramàtica, que dona lloc a un món alternatiu al del referent judicial però sustentat en ell i que posseeix el seu propi estatut en el sentit que refereix Garrido (1996: 31): «existen tres tipos básicos de modelo de mundo, según la propuesta de Albaladejo; el de la realidad efectiva, el de lo ficcional verosímil y el de la ficcional no versosímil». D'acord amb aquest autor, el model de món de tipus I segueix les regles i instruccions del món real efectiu i el seu contingut pot ser verificat empíricament.

El model de món II, també anomenat ficcional versemblant, es fonamenta en instruccions diferents de les pròpies de la realitat efectiva, encara que semblants a elles. Es sembla al món objectiu però no ho és. El model de món de tipus III és el que segueix instruccions que en absolut són semblants a les de la realitat i corresponen al món de la cosa fantàstica. En el marc d'un relat, els tres tipus no es donen necessàriament en estat pur, és molt possible que es puguin trobar al seu si i es produeix una jerarquia en què impera el tipus més alt (III-II-I).

En definitiva, d'acord amb aquesta classificació, «El caso Metrópolis» és tracta d'un format de ficció que se situaria en la categoria del ficcional versemblant, ja que, a la sèrie i a l'episodi analitzat es troben característiques, instruccions, semblants a les del món real però que no corresponen a aquest i que responen tan sols a la coherència interna del text.

L'anàlisi s'inicia amb una breu descripció del contingut del capítol que permet

establir quina és la relació existent entre els temes visibilitzats i els personatges que els donen veu. De forma més concreta, quins són els temes relacionats amb el referent judicial que ocupen un lloc destacat i ofereixen una imatge de la justícia; en altres paraules, com és tractat el referent. Finalment, i en aquest cas molt relacionat amb la tematització, l'anàlisi mostra aquells personatges que ocupen un lloc destacat per la seua relació amb la justícia. En segon terme, s'assenyala com és formalment el text audiovisual respecte a la seua estructura narrativa. El tractament de l'espai i posada en escena serà abordat de manera extensa i minuciosa, ja que, al tractar-se d'un format de ficció, es realitza una gran tasca de recreació de la realitat per fer possible el món del relat. Per acabar, s'examinen els recursos aportats per la banda sonora i els que s'incorporen des de la sintaxi i gramàtica audiovisual per crear la impressió de realitat.

El primer tema relacionat amb el referent judicial que destaca en l'episodi és una de les qüestions més mediàtiques que influeix directament en la visió de la imparcialitat judicial. Tal com s'observa al text, aquest gira al voltant de les actuacions d'un personatge principal (Blanca Portillo) que encarna el paper d'allò que ha vingut a denominar-se popular i mediàticament «jutge estrella». Aquest personatge es caracteritza per representar una figura líder, capaç d'aglutinar un equip de fidels «intocables», incorruptible, tenaç, a la cerca dels seus objectius per tots els mitjans, i amb un perfil públic definit de cara als mitjans de comunicació com a heroi davant la corrupció i la injustícia, a més de proper al sentir de la ciutadania. Una tipologia de jutge que brilla per damunt del cas judicial, que és al capdavant l'únic protagonista (Sánchez, Ordóñez, 2016: 12). Exemples se'n poden trobar a la vida real de gran ressonància als mitjans de comunicació, entre els que es poden citar a tall d'exemple, el jutge Falcone a Itàlia i Garzón, Grande Marlaska, Bermúdez o la jutgessa Alaya a Espanya.

La sèrie aprofita aquest model de jutge per a mostrar altres temàtiques relacionades amb la justícia, i vinculades a la figura del jutge, com són la competència laboral en el si de la judicatura, l'existència dels jutges corruptes, les relacions amb els mitjans de comunicació o el control de la informació i els temps de la instrucció a partir de la jurisdicció.

El segon dels elements que es destaca a «El caso Metrópolis», pel que fa a la utilització del referent en la contextualització de la trama, és el tema del ritual judicial

com a element legitimador d'aquesta i, per extensió, al ser mostrat al relat de ficció, com a validador del discurs com a ficcional versemblant. La utilització d'elements del referent per crear la sensació d'una aparent credibilitat judicial situa i identifica el producte al si de l'estat espanyol i, aparentment, dins d'Espanya. Una utilització fallaç que pot induir a una major confusió en l'espectador respecte al referent judicial.

El tercer nucli temàtic que apareix en la sèrie és el funcionament de la justícia. Una oficina judicial és una estructura ben definida, organitzada de forma piramidal i que, d'acord amb la Llei Orgànica del Poder Judicial, té com a funció fer costat a l'activitat del jutge. El responsable de la seua organització és en l'actualitat el LAJ (Lletrat de l'Administració de Justícia), antigament anomenat Secretari Judicial. A l'oficina, l'organització, d'acord amb la llei, és flexible però cadascú té les seues tasques ben definides amb les seues obligacions. A la sèrie es pot contemplar com tot açò queda supeditat a la trama narrativa i a la necessitat de donar determinada rellevància, en primer lloc, als protagonistes de la sèrie i, en segon, a l'acció. D'aquesta manera s'observa a *Acusados* com es produeixen evidents discordances amb el model organitzatiu que serveix de referent.

El més clar és el de la funció de l'anomenat a la sèrie Secretari Judicial. Tots els funcionaris de l'Administració de Justícia són funcionaris, o interins, i es regeixen pel seu reglament. Cada funcionari ha d'ocupar la seua plaça aconseguida mitjançant la corresponent oposició (des dels agents fins als jutges), mai es pot donar la situació increïble, observada a la sèrie, en què la jutge «contracta» personalment un secretari per al seu jutjat. Els secretaris, igual que qualsevol altre funcionari concursen i obtenen les seues places o destinacions, i molt menys poden dimitir (com passa a la sèrie). Trobem per tant una dinàmica narrativa que xoca de front amb la dinàmica real del funcionament d'un jutjat.

A més a més, pel poc que es pot observar al text analitzat, es tracta d'una oficina judicial una mica atípica, on sembla que tots estan dedicats a un únic cas, on tot passa per la jutgessa i, fins i tot, la policia judicial està integrada com a part d'aquesta oficina quan la realitat és que la policia judicial està a les seues dependències policials i funciona de forma independent o a requeriment del jutjat.

El quart tema que apareix a l'episodi està referit al procés penal en la seua fase

d'instrucció i presenta algunes contradiccions pel que fa a la representació del referent. L'article 299 de la Llei d'Enjudiciament Criminal defineix la instrucció o sumari com «las actuaciones encaminadas a preparar el juicio y practicadas para averiguar y hacer constar la perpetración de los delitos con todas las circunstancias que puedan influir en su calificación y la culpabilidad de los delincuentes, asegurando sus personas y las responsabilidades pecuniarias de los mismos».

El jutjat, al món real, ha de fer tot allò que considere oportú amb l'únic objectiu de preparar el cas de cara a un possible judici. És el jutge instructor qui determina, en una primera instància, si existeix el delictes i si ha de ser jutjat (causes penals). El jutge instructor, com una garantia més del sistema judicial espanyol, tan sols gestiona la investigació i prepara el material per tal, d'acord amb el sistema processal mixt, de ser jutjat per una altra instància, el jutge del Penal o l'Audiència provincial.

La primera de les incoherències respecte del referent prové del fet que d'entre les funcions del Jutge d'Instrucció està la de poder «oficiar» per escrit a la policia judicial perquè faça determinades actuacions adreçades a completar el sumari. Mai pot passar, com passa a l'episodi, que la policia estiga permanentment al jutjat i baix les ordres verbals d'un jutge. D'altra banda, no cal ni fer menció, la quantitat de situacions de dubtosa legalitat que apareixen a la sèrie i en les que no se segueix el procediment processal, que vulneren els drets dels ciutadans baix la fal·làcia d'«el fi justifica els mitjans». L'ordenament jurídic espanyol és dels més garantistes i per tant cadascuna de les passes que es dona a una investigació ha d'ajustar-se a la legalitat, ja que qualsevol actuació improcedent pot donar lloc a l'anul·lació del procediment.

El segon dels elements discordants amb el referent, i que afecta la instrucció i a la jurisdicció, és el que s'anomena repartiment. Els jutges no trien els casos que volen dur sinó que han de dur a terme la seua jurisdicció d'acord amb unes normes internes establides, anomenades normes de repartiment, que contempen, fins i tot, el sistema de substitució entre jutges. D'aquesta manera s'evita que es pugui donar el que s'anomena un jutge específic per a una causa concreta. A la sèrie es fa veure com la jutge protagonista té capacitat per a forçar el sistema per tal d'obtenir un jutge concret en el cas que ella haja d'abstindre's per motius personals.

El tema de la relació de la justícia amb els mitjans de comunicació està també

present a la sèrie i s'aprecia com la premsa forma part de la trama. Des d'aquesta temàtica són mostrats aspectes de la relació entre els mitjans de comunicació i l'Administració de Justícia com l'accés a fonts d'informació, la revelació de fets de la instrucció del procés, l'anticipació de les possibles decisions judicials i, fins i tot, es planteja la connivència del jutge amb la premsa en relació a les filtracions interessades.

La trama es mou al voltant de tres personatges principals: la jutgessa Rosa Ballester, interpretada per Blanca Portillo; Joaquín de la Torre, un empresari amb aspiracions polítiques, i presumptament implicat en els fets criminals objecte d'investigació, interpretat per José Coronado; i el secretari judicial Jorge Vega (Daniel Grao), mostrat com a un funcionari modèlic que, en principi, ignora que està sent emprat com un titella.

Aquests tres personatges funcionen com a referents dels tres subsistemes interrelacionats que integren el sistema de la trama de l'episodi «El caso Metrópolis» i, consegüentment, de la sèrie en la seua totalitat. A l'episodi analitzat, de forma bàsica i elemental, es poden establir els següents subsistemes de relació amb els personatges principals.

	Rosa Ballester	Jorge Vega	Joaquín de la Torre
<i>Personatges en la seua esfera de relació principal</i>	Héctor Domenech (marit) Julio Almagro (oficial judicial) Carmen (funcionaria) Isabel Holgado (policia judicial) Patricia Domenech (filla)	Laura Nieto (parella) Sonia Nieto (cunyada)	Álex de la Torre (fill) Beatriz Montero (esposa) Diego Luque (sicari) Ricardo Díaz (advocat)

Els personatges de cada subsistema s'interrelacionen amb els de la resta creuant les seues vides i establint dinàmiques des de distints vessants i interessos, directament o indirectament, amb la trama del thriller. D'aquesta forma, els sistemes de Rosa Ballester i Jorge Vega corresponen a l'esfera de l'Administració de Justícia i el de

Joaquín de la Torre a la dels fets investigats i la determinació del grau de culpabilitat.

S'aprecia al text audiovisual com els personatges que conformen l'àmbit corresponent a Rosa Ballester, llevat del marit i la filla, desenvolupen i donen veu als diferents rols que es poden trobar interactuant en una oficina judicial i en el marc del procés d'investigació que implica la instrucció d'un cas. Cal remarcar que el secretari judicial, Jorge Vega, és la intersecció que el vincula, per una part, al món judicial que representa el sistema de la jutgessa i, per altra, al de la seua parella com a part implicada en els fets investigats i la seua vinculació amb el món de la comunicació. Aquests nexes entre subsistemes, mitjançant els personatges, es donen en tots els casos, ja que la filla de la jutgessa també apareix vinculada al cas i Joaquín de la Torre té, així mateix, vinculació amb la resta de subsistemes.

Aquesta distribució de personatges i veus en la trama permet, per una banda, mostrar la complexitat del que s'entén per justícia mitjançant la relació dels personatges de la història amb aquesta i, per altra, desenvolupa els temes i problemes de la justícia anteriorment citats mitjançant una construcció polièdrica dels personatges que aborden diferents temes des d'un mateix actant i en relació amb els altres.

Des de la perspectiva d'aquesta tesi, el personatge com agent de l'acció justifica la seua existència al marc de l'univers del relat mitjançant la seua participació en els blocs temàtics al·ludits anteriorment. D'aquesta manera el personatge de la jutgessa crea la seua identitat a partir de com es relaciona amb temes com la imparcialitat judicial, la instrucció del procés penal, l'organització de l'oficina judicial o la relació justícia i mitjans de comunicació. El secretari judicial ho fa en relació amb la investigació del procés penal, l'organització de l'oficina judicial i, en darrer terme, com a doble víctima del cas: per part de les maniobres de la jutgessa en la instrucció judicial i des de l'esfera d'acció de l'empresari presumpte culpable. Finalment, la construcció del personatge de Joaquín de la Torre és realitza a partir de la relació amb la imparcialitat i la independència judicial, com a subjecte investigat en la instrucció del jutjat i la relació amb els mitjans de comunicació.

La lògica que regeix l'àmbit de la ficció en què s'enclava «El caso Metròpolis» obliga a posar especial atenció tant al contingut com a l'expressió del relat pel que fa

a la coherència i cohesió textual i les seues formes de manifestació discursiva.

L'episodi analitzat es caracteritza per presentar una estructura narrativa que ve marcada per la discontinuïtat temporal, ja que l'episodi, i la sèrie, està construït sobre l'anacronia.

La combinació del *flash-back*, que trenca el discurs, el flux de la història per recordar successos anteriors i del *flash-forward*, que fa bots temporals cap endavant, deixen de costat esdeveniments intermedis que tan sols més endavant seran narrats. Són recursos que permeten mostrar les accions i fets de forma desordenada però amb la coherència narrativa pròpia del thriller.

Aquesta estructura temporal permet dosificar i distribuir la informació sobre els personatges, l'acció i, d'acord amb l'objecte d'aquesta anàlisi, en relació amb el referent de la justícia. Això provoca que entren en relació les lògiques de successió i de transformació en què les relacions de natura causal (implicació, motivació, pressuposició) o temporal (mera consecució) creen l'espai per a la transformació dels personatges en la narració.

D'aquesta manera es pot comprovar al discurs com es produeix l'assimilació de rols processals i narratius, en els que trobem en la narració els personatges de l'investigat, les víctimes i la defensa, amb les seues motivacions que fan avançar la narració (interessos econòmics, polítics, judicials, etc.). La inserció dels rols processals en l'estructura narrativa, cal remarcar, ve determinada pel referent judicial i les seues tasques pròpies, a pesar que, en la major part dels casos, el referent en el desenvolupament dels rols narratius (jutge, secretari, policia judicial...) és deformat per adequar-se a la narració.

A cada component del relat li correspon una modalitat específica de discurs. Al costat dels personatges, de l'acció i del temps ha de figurar necessàriament el discurs de l'espai, ja que aquest, en un discurs ficcional i de forma més concreta en un format com el thriller, en tant que component de l'estructura narrativa adquireix una gran importància respecte de la resta d'elements.

Afirma Carmona (1996: 191) que els esdeveniments ocorren en espais concrets. L'acció del primer capítol d'*Acusados* transcorre tant en espais oberts com en espais tancats. Entre els oberts i naturals es troben, per exemple, els espais urbans

de carrers i parcs de les ciutats de Salamanca i Madrid, i en els espais tancats podem distingir entre els privats: pisos, cases i apartaments dels protagonistes i els públics, per exemple, edificis judicials o bars. Són tots ells espais funcionals que poden tindre, com apunta García (1996: 349-350), una funció identificativa per tractar-se d'espais referencials (elements arquitectònics recognoscibles de la ciutat de Salamanca, per exemple), com a referents de la història (espais industrials, esportius, comercials, professionals, polítics) o acomplir una funció immanent del discurs (espais dramàtics, rítmics o formants).

D'acord amb la proposta d'anàlisi de l'espai realitzada per Casetti, di Chio (1999), al text aquest apareix sintàcticament i estilísticament estructurat com un espai ampli, múltiple i extens. Una única localització que recrea l'espai judicial en tota la seua extensió, dins i fora de la seua física judicial, que no es veu reduït a l'espai de la sala de vistes, és més, aquesta, d'acord amb el moment processal en què transcorre l'acció, no apareix en cap moment i dona lloc a una recreació ficcional de les localitzacions dels jutjats que imita el funcionament diari de la maquinària judicial.

Un espai organitzat al voltant de l'acció processal de la instrucció i que transcorre, com no pot ser d'altra manera, en els despatxos dels jutjats, en les oficines judicials, sales d'interrogatoris, carrers, cases, etc.

La tipologia dels espais, per altra part, és variada, ja que a *Acusados* no existeix un nucli espacial únic sinó que, d'acord amb les necessitats narratives de la trama, dins del procés d'investigació i de relació dels personatges, aquest apareix fragmentat. Els diferents actants de la sèrie es mouen per diversos espais apropiats per a aquests en la mesura que és la seua presència i allò que passa en aquest espai el que li dona raó de ser i el converteix en un espai dramàtic o un espai per a l'acció (García, 1996, 364). Per aquest motiu és factible al text convertir en judicial qualsevol emplaçament quotidià que narrativament tinga a veure amb el desenvolupament del procés.

La distinció entre espai quotidià i seu judicial, per altra banda, és útil per tal de diferenciar entre els diferents emplaçaments atenent al mètode d'anàlisi que s'està emprant i fins i tot jerarquitzar-los d'acord amb la seua proximitat amb el que podem considerar el mòdul principal.

Per al desenvolupament de la trama es pot considerar com a espai principal o

central la seu judicial del jutjat de Madrid, des d'on es porta la instrucció del cas. Totes les accions de la trama giren al voltant d'aquest lloc. És des d'aquest espai des d'on es dinamitza l'acció i es presenten els fils argumentals principals. La resta existeixen condicionats per les decisions preses o accions realitzades des d'aquest mòdul principal.

L'espai principal o central apareix, així mateix, dividit en diferents mòduls que són les dependències del jutjat, en les quals transcorren part de les accions; fragmentat en la seua façana exterior, l'ascensor, corredors, l'oficina judicial, el despatx del secretari, el despatx de la jutgessa, la sala d'interrogatoris, la sala d'esplai i l'espai de rodes de reconeixement.

La connexió entre els mòduls de l'espai central es dona de manera paratàctica considerant que els diferents mòduls apareixen separats mitjançant portes, corredors, ascensors, tot relacionant-se entre ells, en la majoria dels casos, mitjançant el desplaçament dels personatges per aquests emplaçaments. Fins i tot, de vegades part de l'acció transcorre en aquests indrets de connexió espacial. De la mateixa manera cal considerar que tots aquests mòduls espacials mantenen una relació sintàctica, ja que es troben al si d'un espai contenidor com és l'edifici del jutjat i sempre que apareix un mòdul espacial s'entén aquest com a part de l'espai central anomenat Jutjat.

Existeixen també, una sèrie d'espais «pròtesi» que complementen i amplien l'espai judicial en el sentit ja citat. Pel funcionament de la trama, i dins de la terminologia judicial de la instrucció, l'espai judicial pren forma en la mesura que les seues accions i actants es materialitzen en ell. Per tant, i seguint la distinció entre els espais pròpiament judicials i els espais quotidians, s'observa l'existència d'un espai pròtesi de naturalesa semblant a l'espai central, però extern a aquest, i que apareix organitzat, així mateix, en mòduls (com és el cas del jutjat de Salamanca) en el que es poden distingir localitzacions com el despatx del jutge, del secretari, l'oficina judicial i els corredors que els connecten.

Els espais quotidians funcionen a manera «satèl·lits», ja que es troben sempre físicament fora de l'espai central i són de naturalesa diferent d'aquest. En ells, també es pot establir la distinció entre nucli central i mòduls, com, per exemple, es pot apreciar en els habitatges que apareixen al capítol i en els quals s'aprecien diverses

habitacions amb elements separadors entre elles. No obstant això, es visualitzen altres espais que funcionen com a emplaçaments únics, com són els interiors dels cotxes o els bars i restaurants.

D'acord amb açò als espais quotidians de Salamanca es poden veure localitzacions d'exterior de carrers i jardins i altres interiors com són els habitatges dels personatges i la redacció d'un diari. A Madrid, l'acció es desenvolupa a l'exterior, a carrers, jardins, zones rurals i a l'interior d'habitatges, vehicles, bars, les oficines d'un diari digital i restaurants, entre altres.

La majoria dels espais romanen bàsicament invariables al llarg de la sèrie. Açò permet a l'espectador, d'acord amb un relat en què els salts espacials i temporals són freqüents, no tindre gaire dificultat per poder ubicar la trama d'una manera ràpida i reduir al mínim la confusió.

En l'estilística de l'espai destaca el tractament que reben els espais de les seus judicials enfront dels espais quotidians. Al tractar-se d'una sèrie de ficció els espais quotidians serveixen, en primer lloc, per ajudar, dins de la pretesa versemblança, a reflectir la varietat d'espais que es donen en la realitat; per una banda, són útils per a caracteritzar als personatges amb estereotips referits a classe social, professió o psicologia i, per una altra, per a dotar de fons dramàtic o simbòlic les accions que transcorren.

És especialment interessant com són recreats estilísticament l'espai judicial del jutjat de Salamanca, on treballa inicialment el secretari judicial, i el jutjat de Madrid, on es desplaça posteriorment. El text audiovisual, mitjançant les diferències i similituds estilístiques entre aquests dos espais, reflecteix dues visions molt distintes sobre l'estat de la justícia a Espanya.

En la construcció de l'espai del jutjat de Salamanca es recrea estilísticament una seu judicial com la que es pot trobar en la gran majoria de jutjats de l'estat espanyol, uns espais resultat de l'intent de modernització de la justícia espanyola de la dècada dels 80 i inicis dels 90, amb la rehabilitació i conversió d'edificis històrics en jutjats o la construcció des de zero de funcionals seus judicials.

El Jutjat de Madrid, per contra, vol projectar una visió diferent sobre la imatge de la justícia. Una justícia de grans edificis, sovint vinculats al boom immobiliari i

l'especulació del sol i, així mateix, amb el disseny d'immobles de tall futurista i modern. Edificis judicials que intenten concentrar les diferents seus judicials en un únic espai, com passa per exemple amb la Ciutat de la Justícia de València.

Cadascun d'aquests espais organitza de manera diferent els seus elements arquitectònics. El jutjat de Salamanca es caracteritza per una absència quasi total d'elements metàl·lics (tan sols es veu a l'inici de la seqüència una barana d'una escala en darrer terme). No hi ha parets de separació entre els diferents llocs de treball. La sensació que transmet és la d'aglomeració, d'espai reduït i saturat i amb la presència de pilars estructurals que trenquen la continuïtat visual. La separació de zones ve donada pel mobiliari. Tan sols el jutge té un espai per ell tot sol. El secretari comparteix l'espai amb la resta de l'oficina judicial. No existeixen elements separadors com portes, és més, en el cas de l'únic espai verdaderament separat com és el despatx del jutge, a la seqüència apareix totalment obert, connectat visualment. Per acabar, les finestres a l'exterior són finestres comunes, típiques dels anys 80-90 en alumini i fulles mòbils amb vidres clars.

Al jutjat de Madrid, enfront de l'estructura d'espai únic del jutjat de Salamanca, l'espectador es troba davant d'un entorn estructurat i compartimentat en diferents mòduls per portes i parets. Els únics espais que apareixen oberts són l'oficina judicial, on es mostra als que suposadament han de ser els oficials, agents i auxiliars de l'administració de justícia compartint un espai comú de treball i la sala d'espera. En moltes ocasions les parets separadores no estan fetes d'obra sinó de fusteria metàl·lica i vidre. Per aconseguir una major intimitat, es té la possibilitat de fer ús de les cortines venecianes en color metàl·lic situades en cada espai. Els diferents mòduls apareixen connectats pels corredors i l'ascensor, zones de transició que porten als personatges d'un indret a l'altre. En els elements arquitectònics està sempre present el metall, tant en les columnes com en les parets d'alguns dels espais. Les parets que donen a l'exterior, sovint inclinades amb finestres que ocupen quasi tota la paret. Aquestes estan realitzades en fusteria d'alumini; finestres modernes en què no s'observa cap maneta d'obertura. En altres casos són parets rectes però amb finestres de grans dimensions, també realitzades amb els mateixos materials que les anteriors. I el sol de les dependències recobert de parquet.

Els elements escenogràfics, de la mateixa manera, també ajuden a accentuar el

contrast entre els dos espais judicials que es comparen. En el cas del jutjat de Salamanca es visibilitza un dels grans problemes de la justícia, la saturació i falta de mitjans, pròpia d'una administració lenta i ineficaç. Aquesta imatge es transmet mitjançant dues vies, a través de mostrar els elements arquitectònics i per l'acumulació i saturació d'elements (expedients, persones, mobiliari, etc.).

Pel que respecta al cas del jutjat de Madrid es tracta de mostrar tot el contrari, una justícia moderna, amb equipaments i recursos.

A la següent taula comparativa es poden comprovar les diferències estilístiques que distingeixen els dos espais de les seus judicials que apareixen a l'episodi.

Jutjat Salamanca	Jutjat Madrid
<p>Rètols indicatius («Sr. Juez» o «Secretaria Judicial») amb lletres en negre sobre fons blanc amb una banda de color taronja en la part inferior.</p> <p>Rètol amb el directori del jutjat. Títol en lletres blanques sobre fons gris obscuro. Els diferents apartats en lletres en negre sobre fons en gris clar i en la part superior una franja de color taronja.</p>	<p>Apareixen xicotets rètols davant de les portes. Aquests rètols tenen la indicació amb lletres blanques sobre fons vermell i en la part superior una franja blanca on sembla s'indica una numeració i un logotip en color vermell sobre el fons blanc. Els costats d'aquests rètols tenen detalls metal·litzats.</p> <p>Enfront dels ascensors apareix un directori en què es pot llegir en la part superior el títol en lletres blanques sobre fons vermell i a continuació els diferents espais que es poden trobar en lletres en color vermell sobre fons blanc.</p>
<p>Al llarg de tot l'espai apareixen arxivadors de color blanc amuntats damunt del mobiliari i en les estanteries en tota mena de posicions. Transmetent</p>	<p>En aquest espai apareixen també els arxivadors, però aquests reben diferent tractament depenent de les necessitats narratives de la trama: quan es tracta de destacar la diferència amb el jutjat de Salamanca aquests arxivadors també apareixen e però encara que amuntats, no apareixen en la</p>

<p>sensació de saturació i manca d'espai.</p>	<p>mateixa quantitat ni tampoc en primer pla. No obstant, quan es tracta de destacar el volum del jutjat i la capacitat de feina de la jutgessa sí que apareixen en primer pla i en quantitat considerable.</p> <p>En aquest sentit també juga un paper destacat en l'escenografia la disposició dels papers en els taulers d'anuncis del jutjat. En el moment de contrastar un jutjat amb un altre els papers apareixen en els taulers perfectament col·locats i fins i tot alineats. Per contra, quan es vol destacar el volum de feina, aquests papers apareixen amuntonats i pràcticament sense ordre.</p>
<p>Taules i calaixeres en color fusta natural, amb els suports laterals també igual que el tauler superior i cadires d'oficina en color gris.</p>	<p>Taules en color llenya clar amb potes de metall amb disseny modern i funcional. Cadires d'oficina amb els coixins de color vermell.</p> <p>Un tractament especial mereixen els despatxos de la jutgessa o el secretari.</p> <p>En el despatx del secretari, una de les primeres coses que criden l'atenció la primera vegada que apareix la taula de grans dimensions amb el tauler superior en vidre, amb tot ben endreçat i on destaquen en un extrem una llum de sobretaula cromada i disseny modern i en l'altre extrem un telèfon també amb acabat metal·litzat.</p> <p>En el cas del despatx de la jutgessa la taula no és de vidre però també és de grans dimensions amb tauler de fusta robusta. En aquesta taula (també ben endreçada) destaca el mateix tipus de flexo que en la taula del secretari, diferents elements</p>

	<p>metal·litzats com per exemple la grapadora i l'ordinador portàtil.</p> <p>També a l'espai apareixen elements de mobiliari com sofàs o butaques amb entapissats de cuir.</p> <p>En referència a les taules de la jutgessa i del secretari. D'acord amb el funcionament de la trama, es pot pensar que la diferència en l'elecció d'aquest tipus de taula en cada cas atén a qüestions de la trama i de caracterització dels personatges mitjançant l'espai i els seus elements escenogràfics. En la trama es pot observar que la jutge sembla amagar les seues intencions, que funciona, de vegades amb trampes, enganys i estratègies ocultes. Per aquest motiu, la seua taula és més opaca que la del secretari, que en principi, arriba al jutjat de Madrid innocent i fins a cert punt transparent com la taula del seu despatx.</p>
<p>Els monitors dels ordinadors són de tub i per tant amb les seues dimensions ocupen molt més d'espai i ajuden a crear la sensació, per una banda, d'obsolescència i, per altra, accentuen la sensació de manca d'espai.</p>	<p>Els monitors que apareixen són de tipus LCD i per tant són plans, ocupen menys espai i remarquen la modernitat enfront del jutjat de Salamanca.</p> <p>Cal destacar el fet que la jutgessa té un ordinador portàtil en lloc d'un aparell de sobretaula.</p>
<p>En la seqüència es pot observar un <i>split</i> d'aire condicionat. Aquest element, normalment en edificis</p>	<p>En els edificis públics de nova construcció o rehabilitats recentment l'aire condicionat sol estar centralitzat i per tant no es veuen <i>splits</i>, com a molt eixides de ventilació.</p>

<p>públics venen a indicar que ha estat un element introduït amb posterioritat a l'edificació i que s'ha fet per adequar o intentar adequar l'espai als nous temps.</p>	
---	--

Els símbols estan en l'essència de la Justícia i han format part d'ella des dels seus inicis. Comuniquen idees i conceptes amb la major simplicitat. Als dos espais dels jutjats es poden observar elements escenogràfics que són símbols de la justícia i ajuden a identificar l'espai judicial juntament amb elements escenogràfics que funcionen com a llocs comuns i ajuden a relacionar ambdós. Són evidents, entre altres, la presència de la bandera d'Espanya amb l'escut constitucional que apareix al fons en el despatx del jutge de Salamanca i està sempre present en el de la jutgessa. En tot dos emplaçaments es pot apreciar clarament la foto oficial amb la imatge del rei, ja que, d'acord amb la Constitució, la Justícia «emana del pueblo y se administra en nombre del rey», també existeix l'obligatorietat de penjar la imatge del monarca en les dependències judicials d'ús públic.

La construcció de l'espai escènic i la col·locació dels elements no deixen de tindre una funció intertextual posat que tenen la funció de connectar l'espai recreat de la ficció amb el referent que és en aquest cas la justícia. A l'episodi analitzat, el referent és un jutjat d'instrucció en què normalment la taula del jutge està preparada sempre amb dues cadires per a, generalment, atendre al públic, però també, per a la presa de declaració dels justiciables amb la presència del seu advocat. A l'exemple de la imatge 01 es pot observar de manera clara tant la distribució del mobiliari com l'acumulació de símbols de la justícia als que s'ha al·ludit anteriorment i que en conjunt fan de nexa entre l'espai de la recreació i l'espai del referent.



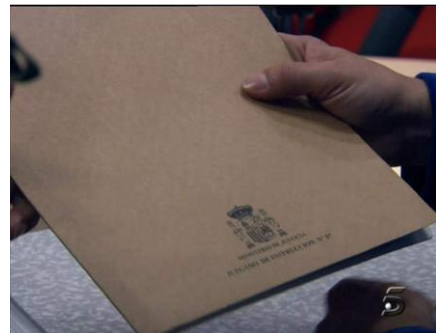
Imatge 01

Cal remarcar que en el cas de l'exemple de la imatge 01 es tracta d'una recreació *sui-generis*, ja que situa a l'espectador davant un despatx amb una bona dotació de recursos materials i humans. Cosa que, d'acord amb una de les crítiques més freqüents dels funcionaris al servei de l'administració de justícia, no passa en la majoria dels jutjats d'instrucció on suposadament transcorre l'acció de la sèrie. Per tant aquest és un dels altres elements que ofereixen una visió distorsionada, en aquest cas en positiu, de l'Administració de Justícia i que pot induir a confusió en l'espectador perquè en el cas de trobar-se immers en un procés judicial descobrirà un funcionament prou distant del reflectit al capítol.

El material d'oficina, de la mateixa manera, també participa de la construcció significativa de l'espai, en el qual destaquen els arxivadors blancs i les carpetes, encara que, per la seua disposició, amb diferents connotacions segons el jutjat en què es troben. Altres elements són les carpetes i subcarpetes que estan damunt les taules. Moltes de les quals tenen ben visible els símbols propis de la justícia, tal com s'aprecien a les imatges 02 i 03; a més dels colors característics que indiquen el procediment que segueix el cas (civil, penal, abreuja, faltes, etc.).



Imatge 02



Imatge 03

L'espai judicial es prolonga al quotidià a través dels elements que li són propis

i que permeten identificar-lo. Així passa per exemple cada vegada que apareixen elements escenogràfics com subcarpetes d'expedients o documents que mostren el logotip del jutjat o de l'Administració de Justícia en ubicacions tals com habitatges o bars. Aquests accessoris ajuden a senyalar al teleespectador la prolongació de l'espai judicial com a resultat de la continuïtat de les seues accions processals.

La presència dels llibres de dret en els enquadraments és un altre element recurrent en l'escenografia; ajuda a identificar i construir l'espai i l'ambient de la justícia. Aquesta presència afavoreix la creació del context espacial, a ubicar a l'espectador en el si del referent. A les prestatgeries i taules són visibles llibres de reconegudes editorials judicials, no s'aprecien els títols de les obres però les enquadernacions són característiques i fàcilment identificables. Els dos espais on resulta més evident aquesta presència són el despatx de la jutgessa i la del secretari.

Finalment, cal remarcar que pràcticament la totalitat dels aspectes citats són elements pertanyents a l'attrezzo propi de la representació i és important destacar que aquesta cau sovint en alguns dels tòpics més rebregats. Per exemple, tal com es veurà amb més profunditat més endavant, el fet que la sèrie, i el capítol analitzat en concret, està impregnada de colors que es poden definir com a seriosos (imatge 04) i que dins de l'imaginari social ajuden a establir vincles amb el món de la justícia com són el color negre o el roig (les togues de jutges, advocats, procuradors i fiscals són de color negre; i el vermell, fins i tot, està present en la decoració de la majoria de les sales de vistes anteriors als anys 80).

Fins i tot, emprant materials considerats nobles com la fusta o el cuir que ajuden a enfortir el nexa amb l'espai judicial tal com es pot apreciar a la imatge 05.



Imatge 04



Imatge 05

La sèrie presenta una tonalitat pròpia del thriller en què predominen els tons obscurs amb molt de color marró en gran part de les seqüències. No obstant, el color també serveix per a accentuar la diferència entre les seus judicials de Salamanca i Madrid.

En la seu de Salamanca predominen els colors blaus i clars que ajuden a transmetre la sensació de fredor, de manca de calor humà, tot destacant la solitud del personatge. Aquesta predominança cromàtica es pot observar en una apreciable quantitat d'elements que omplen els enquadraments, com les parets de l'espai pintades majorment en blau o blanc, la carpeta que porta el personatge en el moment d'endinsar-se en l'espai, la samarreta d'un dels figurants que es troben treballant en l'oficina i el paspartú en color blau de la foto oficial del Rei en el despatx del jutge amb el fons blanc de la paret. A més, el sol de l'espai és d'un color gris blavós. Al costat de l'espai del secretari s'observa un dispensador d'aigua amb una garrafa amb etiqueta blava i, així mateix, al fons de l'espai es veu clarament una cadira del respatllet blavós. I la presència blanquinosa continua en els arxivadors i els fulls de paper, en la fusteria d'alumini, les taules de fusta clara o els armaris de les estàncies.

En la seu judicial de Madrid, per contra, predominen els colors obscurs, dins la gamma del marró o del vermell, jugant amb el contrast d'elements en color clar, sobretot en espais com el despatx de la jutgessa. Aquest treball cromàtic, segurament, té la intenció de transmetre a l'espectador la sensació de pressió, ocultació, mentides o mitges veritats en què es basa la trama de la sèrie.

Aquesta gamma cromàtica apareix en elements com les parets i les cortines granat. Els respatllets de les cadires en vermell. La fusteria en wengué. Els monitors, ratolins i teclats d'ordinadors, com l'entapissat del sofà, en color negre.

El contrast cromàtic també ajuda a accentuar la disparitat de caràcters dels personatges de la jutgessa i el secretari. Notes de color, com el color verd que dona la presència d'una planta present al despatx del secretari, marquen un punt de contrast amb tota la gamma cromàtica dominant i ajuda a situar al personatge com un element alié a tot el context del jutjat de Madrid.

Apunta Carmona (1996: 132-133) que la il·luminació funciona com a dispositiu retòric de posada en escena segons la seua qualitat, font i color. En la sèrie

s'aprecia el joc entre dos tipus de fonts lumíniques, les no diegètiques, provinents de la il·luminació de l'escena des de l'exterior de la trama i les diegètiques, en què es veu clarament la font de llum en l'espai de representació. En les darreres, també es pot distingir entre les fonts de llum natural i les artificials.

L'ús de les fonts lluminoses es converteix, així mateix, en un element de contrast entre les dues seus judicials. En el jutjat de Salamanca no són visibles les fonts lluminoses diegètiques, llevat del breu moment en què s'aprecia la llum que entra per la finestra del fons. Cal entendre, per tant, que tota la il·luminació de la seqüència és no diegètica i artificial. És més, es tracta d'una llum directa que il·lumina tots els aspectes i que elimina tota classe d'ombres.

En canvi, quan s'analitza la il·luminació del jutjat de Madrid, s'adverteix la constant combinació tant de les fonts lumíniques diegètiques com de les no diegètiques. Hi ha moments amb una il·luminació intensa que accentua l'oposició de llums i ombres (font no diegètica) i, en alguns casos, es donen moments en què la llum apareix tamisada per filtres com les pantalles de les fonts lluminoses diegètiques, situades en l'espai que aporten els plafons d'il·luminació de les parets, les llums de taula amb pantalles o la llum natural que entra per les finestres. Aquestes fonts, en principi, haurien de neutralitzar els contrastos lumínics, però en el «Caso Metròpolis» col·laboren a crear l'ambient propi del gènere *thriller* caracteritzat per crear una atmosfera obscura, en determinats moments, angoixant i térbola i, en altres ocasions, ajuda a accentuar més encara el contrast llum/fosc que marca la narració pel que respecta al que es veu, coneix i el que s'amaga.

En el jutjat de Madrid es dona també una desigualtat lumínica entre els diferents moments temporals en què el personatge del secretari és introduït en l'espai. Als primers instants, el personatge apareix perfectament il·luminat sense cap mena d'ombres. Una vegada comença a relacionar-se amb els personatges que formen part de la trama, com la jutgessa, la il·luminació va provocant ombres i zones obscures. Aquesta és el personatge tractat lumínicament amb una major intenció i és en ella en qui més es posa l'accent a través del contrast llum/ombra, d'acord amb el perfil psicològic que es vol transmetre.

La il·luminació, d'acord amb els referents cinematogràfics, juga amb la

claredat i nitidesa de les oficines judicials i els espais oberts i, per contra, amb els clars obscurs i imatges més difuminades que predominen en la majoria de la resta dels espais, en clara al·lusió als models del cinema negre amb les seues intrigues i conflictes.

A tall d'exemple, la imatge 06 és una bona mostra de com la llum provoca el clarobscur i remarca les contradiccions del personatge i, en la 07, la il·luminació és més contrastada i atenuada. I, fins i tot, deixa ombres en les cares (tots tenen cosa per ocultar), juga amb la poca profunditat de camp alhora que, si es comparen altres exemples ja mostrats, s'observa com a les imatges 06 i 07 la nitidesa està una mica més difuminada.



Imatge 06



Imatge 07

Els diferents espais quotidians reben un tractament lumínic distint, ja que hi ha casos de sobresaturació, com passa per exemple en l'agressió d'una de les protagonistes. En altres casos, per contra, són infra-il·luminats, com ocorre en alguns dels espais domèstics o en aquells moments de la trama que es produeix *flaix-back* sobre els fets objecte de la investigació judicial.

La llum també incideix en els objectes, és per açò que un altre element que destaca a l'espai del jutjat de Madrid, com a localització central del text, és el tractament visual que es fa del mobiliari i dels objectes. La llum provoca una gran quantitat de reflexos en ells i els fa destacar a la imatge. El tipus de materials, amb columnes amb metall, taules amb vidres, taulers brillants o parquets provoquen rebots lumínics que estan present en pràcticament totes les preses d'aquest espai. La presència constant de fonts lluminoses diegètiques destaquen aquest fet. En la majoria dels voltants dels fanals de paret es poden observar reflexos lumínics. Per contra, a l'espai

del jutjat de Salamanca, espai quasi anecdòtic, però destacat al relat, no es donen aquests efectes lumínics. Les superfícies són més mates o atapeïdes de papers i arxivadors que eviten l'existència de reflexos provocats per les llums.

Finalment, cal fer notar que als espais quotidians tampoc es produeix la mateixa relació entre els materials i la llum com aquella que es dona al jutjat de Madrid.

En la banda sonora, com en tot producte de ficció, la música ocupa un lloc destacat. En aquesta ocasió, tal com senyala Chion (1997: 193) la música és un «aparato tiempo/espacio» que permet encadenar coses que passen en llocs i espais diferents, en el passat i en el futur.

A l'episodi analitzat la música extradiegètica o de fons. Està present constantment i juga un paper narratiu al llarg del discurs, superposant-se als sorolls i sense ser tapada per la veu. D'aquesta manera la música funciona a la narració, a més a més, com un element que uneix i separa, puntua o dilueix, condueix o reté i assegura l'ambient. Assegura també la continuïtat de la dimensió subjectiva i psicològica, tapant els buits creats en les transicions, mantenint la continuïtat de la presència humana i evidenciant els canvis de les emocions sentides pels personatges donant lloc a una sensació de transparència.

La música, per exemple de la capçalera de la sèrie, sintetitza al conjunt de *Acusados*, ja que expressa l'univers que li és propi. En ella podem sentir una melodia entretallada de tres notes en un registre greu al qual se li oposa una altra línia entretallada d'altres cinc notes en registre agut interpretades per un instrument de tecla (sintetitzador). Aquestes dues línies funcionen a tall d'obstinat amb un ritme marcat, per donar entrada a una melodia en notes llargues accentuades. Tot el tema musical ve destacat amb cops de percussió acabant amb unes notes de campanes i el tema agut de l'obstinat. A través de la música es crea un ambient on s'entremesclen distints temes musicals, igual que passa amb els fils narratius que conformen el capítol i la sèrie. Les campanes de la part final ajuden a tancar el tema simbolitzant o fent una al·lusió al toc del judici final, tot i que després d'haver-hi sonat encara hi ha temps per escoltar un dels altres motius que indiquen el caràcter serial del text.

La música en relació a la imatge, junt amb la resta d'elements sonors presents, provoca uns efectes, és a dir, en paraules de Chion (1996: 209) creen un «valor afegit»

entés com a «aquel efecto en virtud del cual una aportación de información, de emoción, de atmósfera, suscitada por un elemento sonoro, es espontáneamente proyectada por el espectador (el audioespectador, de hecho) sobre lo que ve, como si emanara de ahí naturalmente». En aquests casos la música té la funció d'afegir un valor, transmetre una determinada informació que amb l'única participació de la imatge no arribaria a suggestionar a l'espectador. A manera d'exemple, aproximadament al minut 48:30 del capítol, es pot escoltar una música de piano que acompanya a la imatge amb la clara finalitat de dotar d'intriga allò que s'està contemplant.

Cal fer esment específic a l'ús que es fa del *leitmotiv* a la sèrie. Aquest és un recurs musical usual en els textos audiovisuals, sobretot en la majoria de sèries i films. El seu ús té sentit no ja tan sols pel fet que permet representar i identificar de manera precisa un aspecte, personatge o fet sinó que ajuda a estructurar mitjançant la repetició. Davant la fugacitat de la imatge i el so inherents als textos audiovisuals ajuda a fixar uns centres que permeten, per una part, ancorar i, per una altra, fer avançar el relat. Al text analitzat es poden identificar diversos *leitmotifs* com per exemple els dedicats a la jutge Rosa Ballester (unes notes de celesta i corda que recorda l'estil del tema pertanyent al film «Harry Potter»), així com aquell que identifica «El caso Metropolis» o el relacionat amb el seguiment per part del personatge del sicari.

Entre els recursos audiovisuals emprats a la sèrie cal citar en primer lloc els enquadraments i els moviments de càmera, ja que, a banda de l'espai del relat i de la diègesi, l'enquadrament implica una construcció espacial. L'espai físic de l'enquadrament no deixa de ser un element discursiu doncs aquest exercici de construcció narrativa remarca i destaca el fet que allò que passa a l'espai seleccionat per l'enquadrament pot dependre en gran mesura de la presència absent d'aquesta part de l'espai diegètic de què som privats (Carmona, 1996: 191-192). L'enquadrament aconsegueix, d'aquesta manera, concentrar en un únic espai un alt poder significatiu o, tal com passa en el thriller, ajudar al suspens mitjançant l'evitació de la inclusió.

Per altra banda, i a tall d'exemple, es pot citar un dels enquadraments, imatge 08, que componen una seqüència de la sèrie que transcorre al despatx de la jutgessa. En ell s'aprecia la utilització de distints elements que col·laboren a situar l'acció dins del funcionament del sistema judicial espanyol. Fins i tot, la disposició dels elements en la conformació de l'enquadrament funciona com a exemple del concepte de

cronotopo que tal com afirma Abril (2007: 160-161) pot ser extrapolat a tota «conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente» amb un paper destacat com a «receptáculos o matrices de los imaginarios socioculturales». Fa notar Abril que hi ha *cronoptopos* que tenen la funció de marcs intertextuals «ya que sirven para trasladar escenarios y tipos dramáticos reconocibles entre distintos géneros/discursos de la cultura de masas».

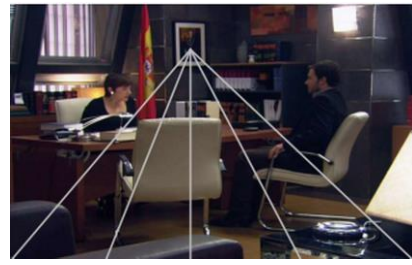
Aquest enquadrament, en aquest cas, serveix de marc intertextual amb la funció de connectar una realitat judicial amb un simulacre de ficció suposadament fonamentat en l'anterior a partir d'elements responsables d'establir les pertinents relacions intertextuals entre el simulacre judicial i el sistema judicial com els enumerats a continuació.

En primer lloc, imatge 08, en la producció destaca la presència de l'ensenyà nacional darrere de la jutge i la foto del monarca amb la seua indumentària com a màxim representant de l'ordre judicial espanyol. Aquests dos elements, a la composició de l'enquadrament, configuren el vèrtex superior d'un triangle que es completaria amb els dos vèrtexs inferiors formats per la jutge i el secretari judicial. Aquest triangle ocupa la part central de la imatge. El resultat és una composició simbòlica en la que de forma icònica es representat el funcionament de l'administració de justícia d'acord amb el que marca tant la Constitució (Art. 117.1) com la Ley Orgánica del Poder Judicial (Art.2.1): «La justicia emana del pueblo y se administra en nombre del Rey por Jueces y Magistrados integrantes del poder judicial, independientes, inamovibles, responsables y sometidos únicamente al imperio de la ley», al que s'afegeix, pel que respecta a l'oficina judicial, que «La Oficina judicial es la organización de carácter instrumental que sirve de soporte y apoyo a la actividad jurisdiccional de jueces y tribunales.» (Art. 435.1 LOPJ).

Aquesta concepció del sistema judicial es veu reforçada a l'enquadrament mitjançant situar en la imatge del monarca el punt de fuga de la perspectiva pictòrica renaixentista, imatge 09.



Imatge 08.



Imatge 09

És aquesta una mostra excel·lent de com la sèrie treballa la versemblança i legitimitat «jurídica» del text. L'espectador, a través de la lectura d'aquest tipus d'enquadraments, és induït a caure en la falsedat d'identificar i relacionar la realitat amb la ficció. Mitjançant la utilització d'aquests mecanismes l'espectador acaba incorporant al seu imaginari tant els elements propis del referent justícia com aquells que no ho són, tal com apunta Abril (2007:62). «puede inferirse que el imaginario es contradictorio: remite por una parte a la innovación, la potencia autoinstitutiva y la capacidad crítica de las sociedades, y por otra a la parcialidad, incluso el sectarismo, la autorreferencia reproductiva y la “distorsión sistemática” del estereotipo. Puede concluirse también que los medios y los discursos mediáticos, agentes fundamentales de la producción y la difusión simbólica en la sociedad capitalista contemporánea, son hoy el espacio privilegiado de mediación y gestión de los imaginarios».

El que s'està contemplant, des de la perspectiva d'un receptor en certa manera acrític, no és una altra cosa que un exemple evident, real i creïble del sistema judicial espanyol, tal com s'encarreguen de reafirmar simbòlicament els elements integrants de l'enquadrament i que funcionen com uns dels ingredients del que Abril (2007: 62), citant a Martín-Barbero i Muñoz, defineix com estructura de l'imaginari: «Los espacios y objetos que “puestos en imágenes” producen atmósferas y climas dramáticos identificadores o proyectores.»

Aprofundint una mica més en l'exemple, es poden observar, per ordre d'importància, elements que ajuden a establir les relacions al·ludides, com són situar en un primer nivell monarca-ensenyà nacional-jutge-secretari judicial. Els més importants i els que de manera més evident s'identifiquen (tant per posició en l'enquadrament com per importància en el sistema judicial). La importància del

monarca és indiscutible tant per la seua posició en l'enquadrament (vèrtex del triangle i punt de fuga) com pel lloc que ocupa dins de l'ordenament judicial espanyol (és el màxim representant de la justícia i encara avui, tal com s'ha observat, aquesta s'imparteix per ordre del rei).

Crida, així mateix, l'atenció, la utilització d'enquadraments en què es contempla als personatges de manera interposada. És a dir, no són mostrats directament, sinó que apareixen a l'enquadrament mitjançant la mediació d'un altre element, com és un cristall, imatge 10, o reflectits en un mirall. És un recurs que tradicionalment s'empra quan es volen connotar aspectes tals com el doble joc del personatge, l'engany o els obstacles als quals s'ha d'enfrontar.



Imatge 10

Els enquadraments en pla detall o en primer pla ajuden a destacar un altre recurs narratiu interessant com la isotopia. La isotopia com a element de reiteració apareix de forma clara i destacada gràcies a la utilització del pla detall que dota a aquests elements d'una significació especial. Hi ha dos objectes associats a personatges que en aquest punt inicial de la trama s'encarreguen, en primer lloc, de fomentar la intriga a l'estil del *McGuffin* de Hitchcock captant l'atenció de l'espectador. El primer és el clauer de Jorge amb la figura de la justícia, tal com es pot contemplar a les imatges 11 i 12 corresponents a dos moments distints de l'episodi. L'altre és l'encenedor del sicari encarregat de seguir i segrestar a Laura, la parella de Jorge (imatge 13). Tots dos elements isotòpics permeten relacionar i aportar coherència a la trama. És més, en el cas del clauer, aquest es converteix en un element simbòlic de com la justícia passa de mans, emprada i fins i tot robada, servint de preludi de què pot passar al llarg de l'episodi i la sèrie.



Imatge 11



Imatge 12



Imatge 13

Tots els enquadraments i moviments de càmera són els propis de qualsevol producció audiovisual a l'ús amb la seua sintaxi habitual. No obstant, hi ha moviments de càmera que criden especialment l'atenció en certes ocasions. Es dona la utilització de dos recursos, que en el seu moment eren nous i, fins i tot, propis del moviment Dogma (dut a terme per realitzadors com Lars von Triers). El primer es tracta de la càmera en mà, en la que es percep perfectament la tremolor de la imatge i que al·ludeix directament a la mirada d'un personatge. És un recurs que sol ser propi del punt de vista pertanyent a la mirada subjectiva d'aquell que aguaita, espia i es prepara per a atacar una possible pressa. Així mateix, sol ser també un recurs per tal d'aportar a les imatges una certa pàtina de realisme.

El segon dels recursos que provoca estranyesa és la utilització del zoom en diverses ocasions al llarg del text per tal d'apropar la mirada de l'espectador de manera espectacular i accentuar la focalització.

En el grafisme, aquest es limita a breus sobreimpressions que situen temporalment a l'espectador.

Finalment, pel que es refereix a la gramàtica audiovisual, la sèrie no presenta cap fet digne de menció. Predomina l'edició per tall com, per exemple, en els bots temporals que es produeixen de forma abrupta. Un fet destacable és l'edició cromàtica de la imatge (un lleu viratge a ocre) i la irrupció de la banda sonora amb un bon control del rítmic, tal com passa per exemple en el salt temporal del minut aproximat 37:15, imatges 14 i 15, en el que un dels personatges llança a l'aire el clauer amb la figura de la justícia. En el moment que s'inicia la trajectòria de descens s'aprofita per a enllaçar en el flashback en què el personatge de Laura està caient a terra víctima d'una agressió.



Imatge 14



Imatge 15

Els recursos enumerats troben la seua justificació en el gènere del text audiovisual. Aquest es defineix pel que és obligatori i el que és prohibit; alguns elements cal que apareguen perquè el gènere siga reconegut com a tal, mentre que altres cal que estiguen absents «so pena de transgredir la “ley del genero”» (Nacache, 1997: 16). La seqüència inicial de la sèrie i els diferents recursos del relat, espais, escenografia, la música, l'escala de plans o l'ordre narratiu al servei del gènere aprofiten, per una part, per a atraure l'atenció de l'espectador i, per altra, per poder passar a continuació a que aquest, d'acord amb la transparència imposada per la fluïdesa narrativa del model Hollywood, oblide tota noció del dispositiu desplegat per l'enunciació. Un model, el hollywoodià, que descansa sobre una arquitectura narrativa molt estable.

El gènere del suspens en què s'inclou l'episodi analitzat posa en relleu com dos dels principals recursos que el caracteritzen són l'el·lipsi i el flash-back. L'el·lipsi com a recurs té un ús estrictament utilitari, ja que no es pot contar tot. En el gènere en el qual s'inclou el relat, l'el·lipsi, a banda de com a recurs mecànic per fer-lo avançar,

funciona com a figura retòrica quan, botant per damunt de l'acció o desplaçant la mirada cap a un altre espai, substrau a l'espectador uns elements narratius i visuals que espera veure, augmentant el dramatisme, l'angoixa o la pulsio escòpica.

L'el·lipsi es veu completada per la intercalació al llarg del relat del recurs del flaix-back, una figura pertorbadora de la cronologia que permet tornar arrere en el temps i exigeix a l'espectador que deixi de costat tot sentit crític per entrar en una altra dimensió temporal i espacial del relat. La seua introducció a través de fosses encadenades, tràvelings o primers plans dels rostres dels personatges provoca dramatisme omplint buits d'informació o creant noves incògnites.

La justícia i l'espai judicial en tota la seua dimensió i complexitat, es convertida, amb els recursos del llenguatge audiovisual citats, en un espai que partint de la realitat esdevé simbòlic. És convertit al relat en escenari i espectacle, a través de la seua estructura i composició material i humana, aportant significació al que ocorre en ell. Un relat que a través de la intriga tendeix a provocar emocions i identificació en el receptor, d'acord amb les característiques del cas i les accions que porta adjuntes (mort de joves a una discoteca, famílies afectades que busquen justícia, interessos obscurs, etc.). Finalment, la fragmentació i simplificació judicial que impliquen l'el·lipsi i el flaix-back s'uneixen, així mateix, a la personificació de la justícia que representa la figura del personatge de la jutgessa, amb la qual l'espectador pot acabar empatitzant.

L'anàlisi duta a terme del capítol de la sèrie *Acusados* constata, en primer lloc, una dinàmica de producció d'un discurs audiovisual en què el referent judicial serveix de context i fins i tot de pretext per a ubicar la trama narrativa. Serveix, com afirma Garrido (1998: 29), per a crear una ficció en un món alternatiu al món objectiu, sustentant-se en una realitat interna i externa que fan possible el text i creant un discurs tergiversat al voltant del referent.

És més, evidència com en l'actualitat encara perduren moltes de les dinàmiques productives instaurades pel model industrial hollywoodià pel que fa al gènere, que en aquest cas donen lloc a un producte que es pot considerar serial en un doble sentit. En sèrie, ja que està produït seguint unes pautes industrials homogeneïtzadores del relat com s'aprecia, per exemple, de la utilització dels recursos mencionats, el·lipsi, flaix-back, il·luminació, estereotips de personatges, música, etc. I, alhora serial, doncs

aquesta producció audiovisual, a pesar de l'homogeneïtat que impliquen el gènere i la trama central, té la vocació de construir un producte que pugui ser diferent en cada episodi però mantenint la coherència del gènere.

La segona constatació prové del fet que la lògica mercantil amb tota seguretat motiva el treball analitzat doncs és aquesta i els seus interessos els que el determinen com a producte de consum comercial i ideològic.

La sèrie deu la seua existència a la necessitat de situar un producte, a partir d'un gènere competitiu, en un horari de màxima rivalitat (amb tots els ingredients per a ser un èxit, intèrprets de renom, realització de qualitat, trama amb bons i dolents...). Desapareix de la graella televisiva en el mateix moment que es confirma que no aconsegueix les expectatives previstes d'acord amb la inversió. Per altra banda, cada text audiovisual normalment es produeix per a una cadena concreta, en aquest cas TeleCinco, que pertany a un grup empresarial amb una determinada línia editorial, la qual condiciona els productes que emet.

En tercer lloc, *Acusados* és un producte de ficció destinat a l'entreteniment que situa la seua trama en el context del marc judicial espanyol. Aquest fet no representa cap problema a condició que aquesta utilització del referent siga l'adient. El problema detectat es presenta en el moment en què el seu ús consisteix en realitzar un simulacre en el qual és forçat i distorsionat sense rigor per tal d'adaptar-lo a una ficció. L'anàlisi ha permès esbrinar com es produeixen les relacions entre el món possible, alternatiu, creat en la ficció de la sèrie i el món objectiu. Unes relacions que clarament són conflictives pel que respecta a la tergiversació a la qual és sotmés el referent. De la mateixa manera permet suposar quines són les relacions que s'estableixen entre l'emissor, el receptor i el referent.

Per altra part, la distribució dels personatges, en aquest primer episodi, es presenta en principi simple, una heroïna, la jutgessa que té com a objectiu la justícia i enfront un antagonista, que tracta d'evitar que la veritat pugui aparèixer a la llum. Tots dos envoltats dels corresponents ajudants. Una simplificació que es fonamenta en la utilització dels estereotips, la jutge estrella, l'empresari-polític sense escrúpols i l'innocent col·laborador que es veu involucrat en la trama.

Unes simplificacions en les quals també s'observa la petjada dels films i les

sèries americanes, uns referents que han participat i participen de manera innegable en la creació d'una equivocada cultura judicial dels telespectadors espanyols, que com s'evidencia al «Caso Metròpolis» és una mostra de l'efecte de la industrialització del mode de produir de Hollywood en la mesura que aquesta implica una part de reproducció mecànica dels mateixos models, pel que fa a la construcció narrativa i recursos, alhora que intenta aplicar-los al model judicial nacional. Un mecanisme pel qual els textos audiovisuals que pertanyen a un mateix gènere o subgènere se semblen entre ells però alhora són únics. Açò, teòricament, ajuda a estimular en l'espectador el seu instint de consum massiu.

Per altra part, cal afegir que, com s'ha explicat a l'anàlisi, tot adaptant-se a les necessitats narratives del gènere, els temes que apareixen al text també són objecte de simplificació i tergiversació. El procés judicial i la dinàmica de la justícia apareixen representats de forma versemblant a partir del model real però són objecte, d'una forma molt perillosa, de transformació i adequació, i fins i tot espectacularització, com s'observa a la seqüència inicial, que condueix inevitablement a la perversió del referent i la consegüent confusió del receptor.

La proposta més coherent hauria d'anar més bé encaminada a aconseguir un producte versemblant ficcional en què el referent judicial siga emprat correctament en els seus termes i procediments. Allunyant-se d'una lògica exclusivament mercantil, com es desprén de l'anàlisi del text, per apropar-se a una lògica sociocomunicativa que permetria crear un món possible des del qual no es proporcione informació errònia i confusa al receptor. És més, aquest canvi de paradigma, encara que es tracte d'un text de ficció, hauria de conduir a una confiança entre el productor i el receptor en el qual aquest darrer pugua rebre informació real i objectiva respecte al tema en qüestió, la justícia. I, fins i tot, realitzar una funció social, siga pedagògica sobre la justícia o siga de denúncia sobre el seu funcionament.

Per contra, i a tall de síntesi, la proposta d'«El caso Metròpolis» parteix d'una simplificació i fragmentació del referent de la justícia vinculada a unes necessitats narratives en les quals la complexitat no prové del referent judicial sinó de la trama de suspens que necessita el gènere ficcional del thriller. Els temes de la justícia presents a l'episodi (legitimitat judicial, organització de l'administració de justícia, procés judicial en la seua fase d'instrucció i la relació justícia-premsa) són el context on situar

la trama, l'espai narratiu en què els personatges poden dur a terme les seues accions i on té lloc una recreació de la justícia consistent en un simulacre en què es personalitza la justícia en els seus personatges i apareixen algunes de les deficiències més destacades d'aquesta i poques de les seues possibles virtuts, com poden ser, per exemple, les garanties processals.

5.1.3. Informe semanal: Fago: ¿Quién mató al alcalde?

La 1 TVE. 2009. Reportatge.

Aquest document televisiu correspon a l'emissió del reportatge «¿Quién mató al alcalde?» que formava part del programa *Informe Semanal* de la primera cadena de RTVE. El reportatge va ser difós per la cadena pública el dissabte 21 de novembre de 2009 en horari de *prime time*, immediatament després del *Telediario*. Es tracta d'un format informatiu enregistrat en què s'aborden temes d'actualitat introduïts per un presentador.

El reportatge triat és el segon dels quatre que van conformar la totalitat del programa i se centra a contextualitzar els antecedents de la vista oral que se celebrava a l'Audiència Provincial d'Osca. El fet sobre el qual es construeix el text informatiu és, consegüentment, un cas judicial en què es destaquen dos dels elements tractats a aquesta tesi, el procés penal des de la fase d'investigació a la vista oral i, per altra part, la dimensió mediàtica del cas.

La pàgina web de RTVE fa constar, com a resum introductori del reportatge, el text «tiene todos los ingredientes de una novela negra y se ha convertido en uno de los casos más mediáticos de los últimos años. El juicio por el crimen de Fago sienta en el banquillo a Santiago Mainar, único acusado del asesinato del alcalde que apareció muerto a tiros hace casi tres años en la cuneta de una carretera del pueblo. Viejas rencillas, guerra de intereses y diferencias políticas están detrás del crimen que sacudió a un pueblo de poco más de treinta habitantes que estos días, como entonces, mantienen un hermético silencio. Mainar, en contra de la primera declaración que hizo ante la guardia civil, se declara inocente aunque casi todas las pistas le señalan. Su conocido enfrentamiento con el alcalde es también un argumento de la acusación de la que se defiende Mainar recordando que Miguel Grima tenía muchos enemigos dentro y fuera del pueblo».

El motiu de la tria d'aquest programa es fonamenta en tres fets. El primer, que el reportatge analitzat permet veure quin és el tractament del referent judicial des d'una de les cadenes públiques de referència del nostre país. Segon, quina és la forma en què es realitza aquest tractament des del gènere informatiu, de forma més concreta des d'un format essencialment d'actualitat com és el reportatge; a més a més, des d'un programa informatiu pur com és «Informe Semanal», el programa més veterà de TVE, amb més

de 45 anys en antena i guardonat des d'àmbits nacionals i internacionals. El tercer, perquè es tracta d'un reportatge realitzat de forma simultània a la vista oral i que parteix temporalment del moment processal en què encara no s'ha dictat la sentència que dona fi al procés per oferir una visió global de tot el cas. Finalment, interessa especialment el tractament que es fa del referent judicial, o siga, com és filtrada, interpretada, la realitat i com es duu a terme la seua contextualització per a construir un determinat relat.

Paral·lelament, un dels objectius principals de l'anàlisi del programa, serà determinar fins a quin punt l'enfocament del tema es troba en la línia de tractar-se d'un esdeveniment, entenent aquest com (Tranche, 2019: 68-69) «una situación extraída de la realidad que por su relevancia o interés general es susceptible de convertir-se en noticia». Conseqüentment es fa menester un aprofundiment que determine les causes i conseqüències en la col·lectivitat. O si, en realitat, el tractament audiovisual està més bé encaminat al succés, que és per definició «único i excepcional. Comporta casos y situaciones que se salen del orden de lo cotidiano (...). Su presencia en los medios se fundamenta más bien en esa curiosidad desde la que se movilizan miedos e inquietudes colectivas».

L'anàlisi del text constatarà, per tant, si el programa aconsegueix amb les qualitats pròpies del format adoptat pel que fa al tractament del fet noticiable o si, pel contrari, és dona un tractament textual més proper al succés, dotant a la notícia d'un caràcter espectacularitzant. Aquest és un aspecte que ha d'aportar indicis que ajuden a entendre els motius pels quals el gènere informatiu, que fa vint anys era el contingut que vertebrava la programació d'una cadena, actualment es troba en hores baixes i són, per contra, aquells programes més relacionats amb l'entreteniment i l'espectacularització, com els concursos i els *realities*, els que dominen els índexs d'audiència i, en conseqüència, serveixen per a descobrir quina és la lògica que domina el text, si la mercantil o la sociocomunicativa.

Informe Semanal està considerat el programa més veterà de la televisió espanyola, deixant de banda els telediariis. La seua primera emissió va ser el 31 de març de 1973 i el seu format consisteix en l'emissió una vegada a la setmana, els dissabtes vespre, de quatre reportatges sobre temes d'actualitat nacional i internacional, política, econòmica, social o cultural.

El programa, creat i dirigit inicialment pel periodista Pedro Erquicia, parteix d'un format que va romandre invariable al llarg de molt de temps, consistent a emetre al llarg dels seus 60 minuts de durada un total de quatre reportatges de 10 a 15 minuts introduïts per un presentador. Actualment, la seua durada s'ha vist reduïda a la meitat amb solament dos reportatges.

Atés que el reportatge objecte d'anàlisi correspon al programa emés el 21 de novembre de 2009, aquest encara pertany a l'època en què la seua durada era de 60 minuts i estava integrat pels reportatges «El Alakrana vuelve a casa», sobre el segrest d'un vaixell pesquer per pirates somalis; «Fago: ¿Quién mató al alcalde?»; «Niños sin derechos», sobre la pobresa i l'explotació infantil; i «El invierno de Sting», dedicat al darrer treball del músic Sting. Una ordenació temàtica que permet fer-se una idea de com s'articula la narració del conjunt del text, amb una tendència a situar els temes més amables cap al final.

«Fago: ¿Quién mató al alcalde?», amb una durada de 12.56 minuts, és el segon dels reportatges que conformen el programa setmanal del dissabte. Està produït per la pròpia RTVE i la seua autoria correspon a Cándida Godoy i Mar Oria. Imatge i so de Nacho Paris i Andrés Rojano i el muntatge és de Luis Lara. El periodista de TVE David Cantero, presentador de 2007 a 2010, és l'encarregat d'introduir-lo i fer el tancament del bloc destinat al reportatge al si d'*Informe Semanal*.

La tradició i les estratègies d'emissió i recepció situen la seua emissió després de les notícies de la nit i abans del començament del *prime time* del dissabte. La graella televisiva del 21 de novembre de 2009 va estar configurada bàsicament de la següent manera.

Cadena	Programa previ	Simultani	Posterior
TVE1	21.30 <i>El tiempo</i>	21.35 <i>Informe Semanal</i>	22.30 Miniserie <i>La boda</i>
TVE2	21.00 <i>Clausura festival de cine Iberoamericano de Huelva</i>	22.00 <i>Es tu cine, película Cachorro</i>	

Antena3	21.00 <i>Noticias 2</i>	22.00 <i>Cinematix: Sky high: una escuela de altos vuelos</i>	
Cuatro	21.30 <i>Reforma Sorpresa</i>	23.55 <i>Cine: Estado de sitio</i>	
TeleCinco	20.55 <i>Informativos TeleCinco</i>	21.45 <i>La noria</i>	
La Sexta	21.20 <i>La previa de la liga</i>	22.00 <i>El partido de la Sexta: Atlético de Bilbao – F.C. Barcelona</i>	

El programa líder d'audiència de la nit va ser el partit de futbol emés per La Sexta amb una quota de pantalla del 23%. Els informatius de TVE1, per la seua part, són els que obtenen les millors dades del conjunt dels programes informatius. En aquest sentit, cal destacar que el noticiari més vist, i que antecedeix a *Informe Semanal*, va ser el *Telediario 2* de TVE, amb 2.592.000 espectadors i una quota de pantalla del 18,4%.

En una franja horària de gran competència entre cadenes es constata que, en primer lloc, des que acaba *Telediario* de TVE, la cadena pública perd aproximadament 900.000 espectadors i, en segon, que dins dels programes informatius, *Informe Semanal* es manté per damunt pel que fa a nombre d'espectadors però perd quota de pantalla. Aquestes dades apunten a un evident desplaçament de l'audiència cap a l'entreteniment oferit per les cadenes La Sexta i TeleCinco, amb la proposta del futbol i amb una variant del *infoshow* com és el magazine *La noria*.

El format reportatge consisteix en la narració d'un fet que pot ser noticable i permet aprofundir en aquest mitjançant la recerca d'antecedents, punts de vista i conseqüències. No crea situacions fictícies, encara que pot crear un fil conductor dramàtic (Marín, 2006: 62). Per una banda, té un avantatge enfront de les notícies dels informatius diaris, ja que no ve determinat per l'actualitat immediata, però, per altra, pot veure's esbiaixat, al llarg del procés de la construcció del text, per la mateixa subjectivitat del periodista pel que fa a la selecció d'imatges, el text inclòs o les opinions recollides. El reportatge com a text, en opinió de Cebrian Herreros (2006:

62), ha d'evitar la valoració: «el reportaje es género narrativo, expositivo, que presenta los hechos, los interrelaciona, los contrasta, los analiza. A través de estas operaciones establece una interpretación, pero no los valora directamente. El reportaje cumple su función con el ofrecimiento de los datos. El reportaje atribuye las opiniones a las personas que las mantienen, pero no ofrece las del reportero».

Els gèneres informatius s'han vist desplaçats en els darrers temps per uns formats que s'enquadren dins del macrogènere anomenat *infoshow* i que hibriden els gèneres informatius amb els de ficció i l'entreteniment. Si la lògica comunicativa i la producció de programes ha esdevingut determinada per lògiques mercantils basades en els índexs d'audiència, consegüentment, els formats informatius s'han anat transformant i han estat substituïts per altres, fins al punt d'un progressiu abandonament dels informatius basats en fets per crear contenidors de successos. Per exemple, la cadena privada Cuatro va tancar els seus informatius a inicis del 2019, al seu lloc, va començar a oferir un magazine d'actualitat vespertí que incloïa un tram semblant a un noticiari i el mateix informe setmanal ha vist reduïda la seua durada i el nombre de reportatges que el conformen.

L'estructura de l'anàlisi del text segueix la metodologia adoptada en el present treball adreçada a la constatació dels elements que es poden comprovar en ell. Amb aquesta idea, en primer lloc, es tracta de mostrar quins són els temes privilegiats pel discurs i com ofereixen a l'espectador una visió particular de la realitat i el món. Com és natural, es presta una especial atenció a la relació entre la tematització, el referent judicial i quines són les propietats que fan que el judici del crim de Fago obtinga visibilitat informativa i mediàtica.

En segon lloc s'analitzen quines són les veus i els personatges incorporats al text, la seua densitat en el temps i l'espai, el seu estil de comportament i la seua funció i rol narratiu en el desenvolupament del discurs.

En tercer lloc, l'anàlisi presta atenció als nexes que s'estableixen entre els esdeveniments narrats, o siga, com s'organitzen els materials narratius al text i com s'organitza el món a partir de la incorporació de les veus i els personatges, quin és l'ambient en què es mouen aquests, les accions i esdeveniments que guien el discurs i les transformacions que es produeixen.

L'ambient serà abordat de forma més concreta a través de l'anàlisi de l'espai com a part d'un món narrat per part d'un subjecte que implica, al seu torn, una manipulació que facilita, des del text, utilitzar, a més de l'espai del relat i de la diegesi, l'espai físic de l'enquadrament com a element narratiu (Carmona, 1996: 191-192).

En darrer terme s'examina el nivell de la construcció del discurs pel que fa a com aquest intervé en la realitat manipulant-la, fragmentant-la i recomponent-la a través del so, el color, la gramàtica i sintàctica audiovisual mitjançant el joc d'enquadraments i d'edició i els recursos emprats. Cal afegir que es dedica una atenció especial a tots aquells recursos que puguin afectar a la representació del referent judicial i que formen part activa de l'espectacularització del discurs.

Els diferents blocs que conformen narrativament el reportatge permeten veure quin és el fil seguit, quins aspectes temàtics destacen, quins són els seus personatges i com es caracteritza l'espai.

El reportatge, com a text audiovisual, ha de mantenir les propietats d'estructura i cohesió que marquen la construcció del contingut, el tema i el missatge del producte. El text en qüestió s'ha d'estructurar amb una intenció comunicativa, amb el que cada paràgraf o, en aquest cas, cada bloc està subtilment connectat amb l'anterior per tal de guiar a l'espectador. És així que «Fago: ¿Quién mató al alcalde?» es construeix sobre el tema principal de l'Espanya profunda a partir del qual s'organitzen la resta de fils temàtics vinculats a la justícia i els mitjans de comunicació.

L'Espanya profunda com a tema s'explicita a l'entradeta del reportatge i, a més, per un costat, se situa a l'espectador en el tema judicial a través de la contextualització del judici amb dades i valoracions subjectives. Per altre, es posiciona a l'espectador davant de què va a veure. Finalment, se subratlla la intenció del reportatge amb aquestes paraules «historias que pueden ayudar entender que no comprender lo que pasó». Aquest fil narratiu guia el discurs i és, així mateix, l'encarregat de tancar-lo amb les paraules finals de la narradora: «este no es un juicio a Fago, pero casi todos sus vecinos prestarán declaración. Un crimen con todos los ingredientes de la España más profunda: viejas rencillas, guerras de intereses y diferencias políticas».

Un fil conductor que pren com a perspectiva temàtica l'Espanya profunda però que té en els seus fonaments temàtics a la justícia, en el seu concepte i en el

procediment penal (fase d'investigació i sumari i la fase oral en què es troba el temps del text). Ambdós temes apareixen destacats i es relacionen en la trama del text audiovisual, que, a més, inclou temàticament als mitjans audiovisuals com a responsables de la visibilització del cas.

El reportatge és un gènere narratiu expositiu en el qual tots els personatges que apareixen venen determinats per l'acció de la narració, habitualment denominada en *off*, que actua com a personatge principal del relat. A aquesta correspon la conversió de la història en trama (Garrido, 1996: 43). És, per tant, l'encarregada de convertir el material de la història en un relat textual, adoptant un punt de vista o focalització, és més, a banda de la corresponent funció representativa adopta una determinada perspectiva organitzant el relat mitjançant l'operació d'ordenar les actuacions i les funcions que desenvolupen cadascun de la resta de personatges que apareixen al discurs.

El segon subjecte destacat, al voltant del qual gira tota la narració, és el personatge de l'únic encausat, Santiago Mainar. Des del punt de vista formal (Cassetti, di Chio, 1999: 268-269) Mainar és presentat com el causant de la situació narrativa: la vista oral que dona inici al relat. Al mateix temps, apareix com afectat d'un determinat context que condiciona la funció que complirà al discurs. A la narració, partir de la privació i l'allunyament que sofreix respecte a la víctima (incloent-hi la prohibició), el personatge sofreix una transformació que el fa passar d'amic i ajudant de la víctima a enemic i antagonista d'aquesta.

Mainar és un personatge que està dotat d'una ubicació estratègica en el teixit textual, que apareix en els moments forts del relat com el començament, el clímax d'intriga i el desenllaç. La seua presència és sistemàtica per aparició directa o per citació. Per altra part, està dotat d'autonomia doncs se'l veu al text sol o en companyia d'altres, disposant de monòlegs i diàlegs. En el relat es desplaça amb facilitat per l'espai, té moviment (fins i tot quan està detingut). Funcionalment apareix com un mediador que intenta resoldre les diferències (porta a Grima a Fago, és portaveu dels veïns agreujats i se sacrifica per ells). És un personatge descrit i a la vegada apareix quasi sempre en acció i, finalment segons el discurs, acaba vençant l'oponent doncs l'elimina físicament. A la fi, es tracta d'un personatge que, des de la perspectiva del relat, com a executor, compleix amb el contracte inicial que comportava la desaparició

de la falta o carència inicial (l'element de crispació del poble).

La víctima és l'altre subjecte que ocupa un lloc destacat al relat, ja que apareix com l'antagonista de Santiago Mainar. És presentat com un personatge amb un rol desestabilitzador, que amenaça l'equilibri del poble i dels seus habitants, en positiu o en negatiu. Es destaca aquest aspecte a la narració amb la incorporació de les veus dels veïns. La seua participació és episòdica, ja que apareix en moments febles del relat com són les transicions o les descripcions, quasi sempre citat. És un personatge que no està dotat de mobilitat física i apareix solament als diàlegs de les entrevistes. I, per altra part, com antagonista del mediador Mainar, al reportatge queda senyalat com el personatge provocador de la carència que donaran lloc a les situacions posteriors (foraster, instal·lat al poble, batle que imposa la seua gestió, que enganya). Amb una transformació que va des d'hoste i convidat a tirà i agressor.

El poble de Fago és un personatge grupal que participa de la narració, com a secundari, mitjançant la intervenció de cinc dels seus habitants: dues dones i tres homes. Aquests ajuden a donar forma a la polifonia del discurs, ja que aporten diferents visions sobre altres personatges i, especialment, sobre les accions que ocorren al poble que, d'acord amb el relat, serà l'adob que al final farà esclatar el cas.

El text, per un altre costat, es nodreix de material del programa *Linea 900* en el qual queda palesa l'existència dels conflictes del poble des de temps abans. S'aprofiten els testimonis, en contra de l'alcalde, d'una veïna (imatge 01), del mateix Santiago Mainar (imatge 02) i del propietari del bar del poble (imatge 03), enumerant diferents greuges que han sofrit. A favor de l'alcalde apareixen els testimonis de la víctima (imatge 04), que al·ludeix a la situació d'enfrontament judicial i que, de forma premonitòria, avança com tenen lloc la resolució dels conflictes en l'Espanya negra, al que se suma el d'una altra veïna (imatge 05) que mostra l'agraïment per tot el que està fent l'alcalde. Aquest conjunt conforma un personatge coral de tipus anafòric doncs serveix en el relat per a assegurar els vincles existents entre les funcions, en aquest cas, per exemple, els suposats greuges comesos per un dels personatges i la reacció d'un altre. Funcionen com a personatges d'íctics o connectors, ja que a la narració actuen com a portaveus.



Imatge 01



Imatge 02



Imatge 03



Imatge 04



Imatge 05

Altres personatges secundaris (imatges 06 a 08), que ajuden a la construcció del discurs, són aquells vinculats a la figura dels experts i que aconsegueixen amb rols plenament reconeixibles per part de l'espectador; per consegüent, són personatges referencials del tipus social.

En el conjunt dels experts es poden distingir tres classes: els pròpiament judicials com són l'acusació particular, representada per José Ma. Viladés; l'advocat de la defensa, el conegut i mediàtic Marcos García Montes. El punt de vista de la investigació policial amb la veu en *off* del representant de la Guàrdia Civil; finalment, el que dona veu al grup periodístic-literari, amb la participació del periodista Eduardo Bayona que és l'autor del llibre «El crimen de Fago».

La presència del personatge de la germana de Mainar apareix al discurs amb una funció emocional, destacant trets que ajuden a humanitzar a l'acusat i crear un vincle emocional entre l'espectador i aquest.



Imatge 06



Imatge 07



Imatge 08



Imatge 09

En darrer terme, existeix tot un grup de personatges secundaris que apareixen al relat a partir de talls agafats de les seues declaracions o intervencions al judici. Alguns d'ells són, per exemple, les d'un dels Guàrdies Civils que li va prendre declaració en el moment de l'autoinculpació, el testimoni del metge que va passar per la carretera en el moment dels fets o l'esposa de la víctima relatant les amenaces.

Tots els personatges aporten arguments que poden servir, en el procés judicial a absoldre o a condemnar a l'imputat i, en la conformació del discurs audiovisual, a la condemna o absolució mediàtica.

Narrativament el text es pot fragmentar en diferents blocs. Al primer bloc es tracta d'aconseguir l'atenció de l'espectador i justificar la seua visibilitat, es fa la presentació dramàtica del tema, el fet dolós i el seu presumpte responsable. En ell, per provocar l'interès en el telespectador s'emfatitza que és «La hora de la justícia», posant el focus en l'únic encausat per l'assassinat. I es fa un retrat de Santiago Mainar perquè l'espectador s'apropie del relat a través de la pregnància que implica la

capacitat d'integrar el relat en un sistema de reconeixement mitjançant alguns trets destacats del seu comportament i la seua posició en el procés (autoinculpació en la fase d'investigació, innocent en la vista oral), talls de veu extrets de la declaració davant el tribunal, a través del recurs de la descripció subjectiva, «apariencia tranquila», «rostro firme», «apariencia fría», amb filiació i possible pena de la qual se l'acusa. Una vegada enllestit aquest fragment narratiu apareix el títol del reportatge que dona pas al bloc següent.

El segon bloc narratiu correspon a la reconstrucció dels fets i el procés d'investigació policial i instrucció judicial des de distints punts de vista. En primer lloc, la reconstrucció és realitzada mitjançant una recreació visual de l'itinerari per carretera que va realitzar la víctima. Aquesta serveix per il·lustrar la narració dels fets, realitzada per la veu en *off*, a la que s'incorporen dues intervencions de l'autor del llibre «El crimen de Fago», adreçades, siga a recolzar les dades de la investigació o siga a qüestionar-les. En segon lloc, la veu en *off* de la narració detalla la investigació policial conduent a la detenció de l'encausat, recolzada amb imatges i la inserció de la veu en *off* d'un representant del grup d'investigació de la Guàrdia Civil. En tercer lloc, en aquest bloc s'exposen les posicions existents a la vista oral, mostrant els arguments de l'acusació i els de la defensa, tant en el desenvolupament de la vista com en declaracions a càmera. Finalment, ampliant la visió sobre el procés d'investigació i la seua repercussió posterior en la vista, es mostren els testimonis de la Guàrdia Civil i el del testimoni presencial de l'escenari del crim.

El tercer bloc està destinat a contextualitzar el crim al si de les disputes i animadversions que, en principi, tenien els dos principals protagonistes de la història, el presumpte assassí i l'assassinat. Per reforçar aquest aspecte s'aprofiten imatges i declaracions d'un altre programa de TVE, *Línea 900*, on, 10 mesos abans dels fets, ja es deixa constància de la lluita de poder que s'estava vivint al poble: cens electorals, denúncies, impostos, amenaces, etc.

El quart bloc, més breu, pot subdividir-se en dos subapartats centrats a mostrar dues de les conseqüències que ha provocat el cas. El primer, la seua dimensió mediàtica. La veu en *off* afirma que «casi 200 periodistas han sido acreditados para seguir este juicio que ha levantado una expectación propia de novela negra». El text oral s'acompanya d'unes imatges on es poden veure nombroses càmeres de televisió i

sales plenes de periodistes que posen en relleu aquest aspecte. El segon, els efectes de la complexitat del procés i la seua dimensió mediàtica sobre la presumpció d'innocència de Santiago Mainar. Aspecte que s'intenta destacar a través de la humanització de l'encausat mitjançant les declaracions de la germana, un breu apunt biogràfic del personatge i la seua relació amb l'assassinat.

El relat acaba amb un breu epíleg que el resumeix i que l'emmarca en la tradició negra de l'Espanya profunda.

L'espacialitat a la televisió és una especialitat sintètica (Garcia, 1996: 375), ja que, com també passa en el muntatge cinematogràfic, els diferents espais, escenaris són commutats i es fonen en una mateixa unitat de temps, la durada del reportatge. Són units i separats per l'analogia, el que dona com a resultat un espai mental consistent en una síntesi de fragments visibles de contingut espacial. És així com la topografia té una funció discursiva, perquè és un dels factors que constitueixen la forma del contingut de la història.

Les localitzacions que apareixen al reportatge, que donen lloc a l'espai propi d'aquest, poden ser classificades, primer, en exteriors o obertes i en interiors o tancades. Segon, en naturals doncs l'espai del reportatge és el poble, les cases, el bosc, les carreteres, l'Audiència Provincial, etc. És a dir, són els espais propis de la vida i els esdeveniments tal com es pot observar a la imatge 10. Tercer, són referencials en la seua majoria (Audiència, ajuntament poble) o geogràfics i topogràfics (carretera, carrers del poble). Indrets que d'acord amb el discurs aconsegueixen diverses finalitats. D'aquesta manera són visualitzats espais referents de la història com és el judicial de la sala de vistes de l'Audiència o el municipi amb les seues cases i els seus carrers. S'observen alguns amb una finalitat immanent del discurs com són, entre altres, els espais dramàtics del lloc de l'assassinat, la creu de record o la granja abandonada de Santiago Mainar. Quart, també es pot diferenciar entre els espais personals de les cases particulars, on són realitzades les entrevistes, enfront aquells més socials, com són els despatxos o l'Audiència.

D'igual manera, pel que fa a l'espai, s'ha de destacar la seua relació amb el temps. No és el mateix un espai amb llum diürna que a la nit. Ni és el mateix una localització a l'hivern que a l'estiu o a la tardor. La relació d'aquest paràmetre amb el

temps també marca la narració.

D'acord amb tot açò, a tall d'exemple, la imatge 10 correspon a un espai obert, natural i personal de Santiago Mainar. La imatge 11 correspondria a un espai referencial, social i tancat. La imatge 12 es tractaria d'un espai obert, natural, referencial i dramàtic. Finalment, la imatge 13 és una mostra d'un espai obert, natural i referencial nocturn.



Imatge 10



Imatge 11



Imatge 12



Imatge 13

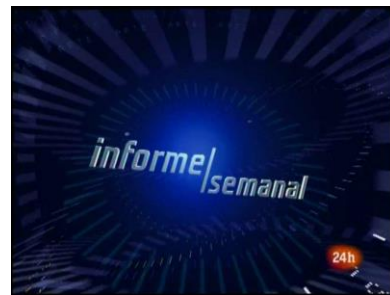
El següent punt a considerar és el de l'enunciació pel que respecta al llenguatge audiovisual en les seues dimensions visuals i sonores, en el que, des de la construcció del relat a escala visual, s'observen les següents característiques referides a la imatge.

La tonalitat cromàtica que destaca al llarg de tot el reportatge pertany a la gamma dels ocres, semblant a les tonalitats dels gèneres de l'oest o pel·lícules de caràcter nostàlgic. Es pot observar, per exemple, aquesta característica a la major part de les imatges emprades com a mostra en aquesta anàlisi i de forma més concreta a la imatge 14, que pertany a l'apartat referit a la investigació policial. Aquesta coloració ocre contrasta, per altra banda, amb les tonalitats fredes identificatives del programa contenidor *Informe Semanal* on predominen els blaus obscurs, amb tocs de color blancs, tal com passa a la careta del programa, imatge 15, on es visualitzen elements

com el logotip de l'espai envoltat per allò que semblen espirals temporals.



Imatge 14



Imatge 15

Aquesta gamma cromàtica ve determinada, en gran mesura, pels espais on han estat enregistrades les imatges i, en segon terme, per la il·luminació emprada, austera i calculada per garantir una pressa correcta, ja que la majoria d'elles són realitzades en exteriors amb llum natural, llevat dels casos en què es recullen els testimonis en espais tancats amb poques possibilitats de reforçar les fonts lumíniques.

En la banda so s'observen dos tipus de fonts sonores. Les provinents de la pressa directa en l'enregistrament del reportatge i la incorporada en el procés d'edició del relat. En aquesta darrera, cal diferenciar entre el text oral i la música.

Les provinents de la pressa directa són producte dels talls d'àudio i imatge de la vista judicial, amb un so diegètic, quasi sempre en *in* doncs la font sonora és visible a la imatge i, en alguns casos, en *out*, ja que encara que no siga visible a l'enquadrament sí que forma part de la imatge, com passa, per exemple, al moment de l'interrogatori de Mainar a la vista oral per part del fiscal, on és visible i audible l'acusat però al ministeri públic tan sols és possible escoltar-lo. En segon lloc, es troba la veu en *off* corresponent, per exemple als talls de veu de l'acusat al judici que no coincideix amb l'enquadrament que s'està veient.

De forma més concreta, la marca més clara de l'enunciació, com a construcció, és la presència de la veu en *off* de la narració, o veu *over* (Carmona, 1996: 108), que correspon a aquella veu que s'instal·la en paral·lel a les imatges, sense relació amb elles i que prové d'una font exterior als elements que intervenen diegèticament al relat audiovisual. Segons Carmona aquesta veu *over* es construeix com un lloc del poder, que força a la imatge en un sentit concret.

La música extradiegètica, en últim terme, no té una presència constant i destacada però és la responsable d'acompanyar dos moments destacats del reportatge: l'exposició-presentació inicial i l'epíleg. En l'exposició-presentació inicial del cas les imatges són acompanyades per una música minimalista de piano. A l'epíleg, paral·lelament, a les imatges finals es pot escoltar una música semblant a la d'apertura però amb el timbre de la guitarra que ajuda a dotar al final del discurs d'un to més íntim, sentimental i que clarament intenta incidir sobre les emocions del receptor.

Al gènere reportatge ocupen un lloc important les declaracions i testimonis. La seua conseqüència es visualitza a través dels plans mitjans realitzats des d'angulacions neutres amb els intervinents asseguts o, en altres casos, a peu dret en mig d'un espai obert, comunament el carrer; recurs visual que ajuda a transmetre al receptor el sentiment del poble, alhora que es dota la pressa d'un sentit d'espontaneïtat.

Com a recurs per a la contextualització referencial, geogràfica i topogràfica de l'espai són utilitzats els plans generals. Acomplixen aquesta funció, per exemple, els de la sala de l'audiència, on es pot observar la ubicació de cadascuna de les parts, o els dels carrers del poble.

Els plans detall, per un altre costat, són utilitzats sobretot en els apartats temàtics de la investigació policial i en la contextualització social del problema.

El tractament visual dels testimonis, donada la proximitat amb els subjectes, obliga a fer que la càmera estiga fixa en la major part dels casos i tan sols s'observa la en moviment en moments com el seguiment d'alguns dels personatges, per exemple en el desplaçament de Mainar des del furgó policial a l'Audiència, quan s'acompanya a l'alcalde a l'ajuntament, o en l'entrevista a l'acusat mentre té cura de la seua granja, dies abans de la seua detenció.

Cal destacar per la seua intencionalitat dramàtica, els moments del reportatge en els quals la càmera està en moviment damunt d'un vehicle. Mitjançant aquest recurs es proporciona a l'espectador un pla subjectiu en dues ocasions. En la primera, imatge 16, es realitza la reconstrucció de l'itinerari seguit per la víctima fins al lloc del seu assassinat i, en la segona (imatge 17), es fa el seguiment del vehicle policial i de la grua que transporten el cotxe de la víctima.



Imatge 16



Imatge 17

Per acabar, el zoom i la panoràmica són els recursos emprats al text per a dotar de sentit l'apartat narratiu destinat a contextualitzar i situar el poble en la narració.

En la gramàtica, l'edició serà l'encarregada de l'organització del material enregistrat, tant el visual com el sonor, juxtaposant-los, encadenant-los i/o controlant el seu ritme visual mitjançant la seua durada (Aumont, 1996: 62) permetent organitzar el món visible en un determinat sentit que va des de l'inici del text fins al seu final. Des d'aquest punt de partida conceptual s'evidencia que «Fago: ¿quién mató al alcalde?» està editat per donar lloc a un muntatge paral·lel en què les accions es van mostrant alternativament però no són simultànies en el temps de la història. Al reportatge, partint del moment més actual (judici), es procedeix a intercalar altres punts temporals corresponent als fets ocorreguts o a les distintes visions sobre aquest.

La unió entre preses està realitzada quasi en la seua totalitat mitjançant el que s'anomena l'edició pel tall, que permet passar directament d'una imatge a una altra sense transició. És una tècnica que sol emprar-se quan es vol exposar visualment fets, ja que la seua força expressiva radica en la seua instantaneïtat i imprimeix un caràcter dinàmic en l'associació de dues situacions. L'ús de la fossa encadenada, per contra, crida molt l'atenció en la part inicial del reportatge. És un recurs utilitzat correntment per indicar un nexa o una forta connexió narrativa entre les dues imatges o seqüències. Permet, així mateix, realitzar unes transicions amables que condueix la mirada de l'espectador, inconscientment, en el sentit que desitja l'enunciació, amb un alt poder de seducció tal com s'observa al preàmbul del reportatge.

Una bona mostra de la utilització de la fossa encadenada es troba en la reconstrucció del darrer trajecte de la víctima. Es tracta d'un moment molt breu però altament significatiu i denotatiu en el que se superposen dues imatges (imatge 18), la

de la recreació realitzada pels autors del reportatge i una imatge d'arxiu de la víctima extreta del programa *Línea 900*, com a un exemple de profecia autocomplida d'acord amb el manifestat per la víctima.



Imatge 18

Per acabar, cal citar, breument, l'ús de recursos mecànics com l'alentiment d'imatges en moments com el trasllat de Mainar a l'Audiència, el seguiment de la grua que transporta el vehicle de la víctima o la superposició d'imatges com la mostrada en l'exemple anterior.

Entre les estratègies de seducció del discurs, que apelen a l'aspecte emocional del telespectador, es compten el conjunt de recursos destinats a la cerca del dramatisme i que contribueixen a l'espectacularitat.

El dramatisme (Lochard, Boyer, 2004: 66) troba la seua manifestació més habitual en esquemes narratius i formals que criden a l'imaginari ficcional dels destinataris, com els estereotips del justicier (Santiago Mainar), la víctima innocent (el mateix Maniar o Miguel Grima, depenent de l'empatia que el relat ha generat en el receptor) i que estan incorporats a principis dramàtics arquetípics com l'enfrontament.

Paral·lelament, l'ús del component espectacular al reportatge és també evident en determinats moments en els quals s'accentua el morbo o la tragèdia a través de determinades presses, intervencions de testimonis, talls de vídeo i àudio o, per un altre costat, presses amb un alt contingut estètic (imatges de cases del poble o carrers) o simbòlic (creu recordatori o la granja abandonada). Són recursos espectacularitzants útils per crear en l'espectador vinculació afectiva i arribar un poc més enllà del que seria un mer impacte visual, tal com s'aprecia, per exemple, en la recreació del darrer viatge de la víctima o l'apertura sensacionalista i el tancament emotiu del reportatge

amb l'enquadrament final (imatge 12).

En el mateix sentit s'han d'inscriure la utilització de determinades presses i recursos que es poden considerar, depenent del seu ús, d'efectistes i fins i tot morboses. A tall d' exemple es poden citar, la utilització de certs primers plans amb la imatge alentida de l'acusat. Presses que reforcen el sentit de la narració (pensatiu, amb la mirada perduda, etc.), però que, per altra banda, tenen la seua motivació estètica i emocional en el sentit que s'exposava al paràgraf anterior. Cal esmentar també la utilització de les reconstruccions dramàtiques, per exemple dels itineraris en cotxe o la focalització en les operacions de la policia científica. Altres exemples qüestionables són la imatge citada de la fusió entre la reconstrucció dramàtica i la de la víctima i, sobretot, un pla detall de taques de sang que trenca amb el to mesurat que es manté al llarg de tot el text audiovisual.

A la introducció de l'anàlisi es plantejava com un dels objectius d'aquesta determinar si la línia seguida en la construcció discursiva de «Fago:¿Quién mató al alcalde?» s'aproxima més al tractament com a esdeveniment o com a succés. Aquest posicionament condiciona com és tractat el referent judicial.

En síntesi, el reportatge analitzat, d'acord amb l'anterior, s'aproxima, mitjançant la tematització, els blocs narratius i la selecció dels personatges, més al tractament d'un esdeveniment que no d'un succés, ja que es fa una aproximació al judici i al fet que en ell es jutja, contextualitzant-lo i evitant mostrar-lo des d'una perspectiva anecdòtica o insòlita. En ell es presenta a l'espectador una selecció, és a dir, una narració a partir d'una focalització i tria, de les causes i conseqüències de l'ocorregut a Fago, siga individualment (víctima i presumpte agressor), siga com a col·lectiu (conjunt del veïnat), inserit en un determinat context social (l'Espanya profunda) i fent referència constant al procés judicial penal en les seues diferents parts del procés.

Es pot afirmar, en aquest sentit, que el tractament realitzat en la construcció ha estat prou respectuós amb tot el procés i amb aquells que hi formen part doncs s'observa com s'empren fragments, visuals i sons, de la vista oral amb un cert grau d'objectivitat. La utilització del material provinent del procés judicial, encara que es posa al servei del relat que s'articula des del reportatge, no és manipulatsensiblement per crear una predisposició negativa en cap sentit.

No es pot apreciar, pel que fa al referent judicial, al llarg del procés de construcció del relat audiovisual, una utilització per part de l'enunciació que pugui ser considerada excessivament morbosa o que participe d'un «judici paral·lel» o «mediàtic» a pesar de la gran atenció que concita el cas entre els mitjans i que clarament marca l'agenda mediàtica. Al llenguatge audiovisual, per exemple, no existeix cap pla que condemne a l'acusat abans de ser jutjat, encara que sí que és cert que apareix rodejat de policies. És més, no se situa de manera evident al presumpte assassí en situació humiliant o sotmés a una condemna mediàtica. Les presses que apareixen, cal inferir que no estan pensades per al gaudi de l'espectador sinó amb plena intenció referencial al judici i respectant, de forma escrupolosa al llarg del relat, la presumpció d'innocència. Així com, finalment, tampoc s'evidencia un interès a convertir a l'espectador en jutge.

El reportatge, com a gènere, ajuda a evitar molts dels elements que condueixen a l'espectacularitat en la informació, com és, per exemple, la pressió de la immediatesa que obliga a un gran desplegament de mitjans, connexions en directe i recollida de testimonis mentre el cas està «calent», amb poc temps per a l'anàlisi, per al contrast d'informacions i reflexió.

El poder del text per seduir a l'espectador rau precisament en la paraula enfront del predomini i poder de la imatge en la construcció de discursos espectacularitzats, en els quals la pulsó escòpica està per damunt del relat verbal. Es tracta d'un text verbal vehiculat principalment pel narrador i de forma secundària per les diferents veus dels testimonis que apareixen al relat i en el que la imatge és posada al servei de la paraula per a il·lustrar i acompanyar a aquesta i no a l'inrevés.

Ara bé, no es tracta d'una construcció textual exempta totalment de la utilització de recursos espectacularitzants i que, tal com s'ha observat, formen part de les estratègies de seducció a les que dona lloc la posada en discurs de la informació. Aquests recursos tendeixen a la dramatització per a aconseguir la correcta identificació dels rols dels personatges en la narració com és, per exemple, l'ús dels estereotips, de la reconstrucció fictícia, de la imatge impacte (taques de sang o imatges de la policia científica) o la inclusió de determinades presses o talls de vídeo.

La utilització d'aquests recursos propers a l'espectacularització cal identificar-

los, en darrer terme, com un indicador de la progressiva tendència que ha anat impregnant els productes audiovisuals. El context del mercat audiovisual condueix cap a l'homogeneïtzació en l'elaboració de productes i fa que una part important de manufactures multimèdia, fins i tot la informació, siguin construïdes des de la perspectiva de l'espectacle. Unes dinàmiques productives que, tal com s'avançava a la introducció, condueixen a la substitució progressiva dels gèneres informatius purs per formats englobats en el macrogènere denominat *info-show*.

Es pot concloure que, a pesar dels aspectes negatius al·ludits, el reportatge «Fago: ¿Quién mató al alcalde?» és una construcció audiovisual que, a pesar que conté algunes de les estratègies i recursos de l'espectacularització, s'aproxima, en gran mesura, al concepte de la responsabilitat comunicativa, respectant al receptor i no tractant-lo com un mer consumidor. Un text audiovisual que respecta el referent i, en concret, el referent judicial. Es centra en els fets per plantejar els mateixos dubtes i qüestions que sorgeixen al procés penal, amb tot i que, amb l'adopció d'un punt de vista, com és una narració, que per si mateixa ja implica un biaix, un posicionament.

Finalment dir que aquest és el tipus de producte de servei públic que, com a mínim, cal esperar de qualsevol mitjà de comunicació, però encara més quan es parla d'un producte construït des d'un mitjà de titularitat pública com és TVE doncs, com afirmen Arroyo et alii (2012: 23), una televisió pública ha de complir una funció bàsica d'informar, educar i entretenir des de l'autonomia, la sostenibilitat econòmica i la qualitat dels seus continguts, és més, afirmen aquests autors que «los medios audiovisuales de servicio público debían ser “universales”, ofreciendo programas para todos y al alcance de todos; “diversificados” en su oferta, tanto por las audiencias a las que se dirigen como por los asuntos que tratan o la visión en el tratamiento; “independientes” de los poderes económicos o políticos; y “distintivos”, por “hacer las cosas de forma diferente”» (Arroyo et alii, 2012: 51). Cosa que per desgràcia, tal com s'ha pogut comprovar en diverses ocasions al llarg d'aquesta tesi no ocorre sempre i donen major rellevància a les ocasions en les quals, encara que no siga d'una manera perfecta, sí que es fa.

5.1.4. *Equipo de Investigación: Fallo en el sistema: caso Mari Luz*

Antena 3. 2011. Reportatge d'investigació.

El reportatge «Fallo en el sistema: caso Mari Luz» s'emmarca en el programa *Equipo de Investigación* produït i emés per la cadena privada Antena 3 amb una periodicitat setmanal i on s'aborden temes d'actualitat des del format del reportatge d'investigació. El text audiovisual que s'analitza a continuació va ser emés el dilluns 28 de febrer de 2011, a les 23.45 hores i té una durada de 60 minuts.

El text en qüestió, dirigit de forma compartida per Goya Ruíz, Begoña Chamorro i Teresa Latorre, tracta de contextualitzar els fets que van envoltar la mort de la menor Mari Luz Cortés en relació al funcionament deficient de la justícia i centra l'atenció de forma específica en algunes qüestions que han estat al·ludides i comentades al capítol d'aquesta tesi dedicat a l'estudi del referent, entre altres, el procediment judicial, els canvis legislatius per a la prevenció i tractament penal d'aquest tipus de delictes o l'estigmatització de certs grups socials.

La tria d'aquest text es justifica per diverses raons relacionades amb el fet que es tracta d'un programa de gènere informatiu en el qual es fa referència de manera especial al referent judicial, està creat per una empresa privada de comunicació i l'horari triat per a la seua primera emissió ha estat el corresponent al *late-night*.

Seguidament, també ve motivat, en primer lloc, per la construcció del referent judicial a partir de diferents fases del procés penal. En segon lloc, perquè constitueix un exemple que permet observar, per una banda, com un determinat enunciator, privat, imposa unes dinàmiques en la creació d'aquest format i text audiovisual; per altra, perquè es pot constatar com es conforma la tria d'una estratègia productiva que s'ha mantingut amb èxit d'audiència al llarg del temps. Motius que han fet que *Equipo de Investigación* abandone el *late night* per passar al *prime time* de la graella televisiva i, fins i tot, li haja permès traslladar-lo d'un canal a un altre com a producte audiovisual d'èxit. En darrer terme, la inclusió de «Fallo en el sistema: caso Mari Luz» es justifica en el corpus d'anàlisi de la tesi perquè permet observar com es produeix la relació entre la necessària publicitat judicial, imprescindible per al correcte funcionament de la justícia, i el tractament que es fa des dels mitjans de la informació judicial.

L'anàlisi pretén, en conseqüència, esbrinar com és tractat el referent judicial des de quatre aspectes. El primer es refereix al tractament del procés judicial, que

apareix revisat des dels seus inicis (de la fase d'investigació policial i judicial fins a la vista oral i la sentència). La segona fa referència a la independència i imparcialitat judicial doncs el text aporta diferents perspectives sobre aquestes aprofitant diverses veus, el de la ciutadania sobre la justícia, per la veu dels familiars de les víctimes; la dels mateixos professionals de la justícia i la que s'aporta des dels mitjans de comunicació. Cal destacar també, el discurs que s'elabora des del text en referència al model polític criminal i la seua incidència en la formació de l'opinió pública, així com les seues implicacions en les polítiques públiques en els temes judicials i penals, on no són menyspreables les incursions que se'n fan des de la política. Finalment, com es tractada la justícia com a organització i estructura pel que es refereix, sobretot, a les seues deficiències materials, humanes i el seu govern. En un altre ordre de coses, a més, permet observar com apareixen reflectits determinats sectors i ètnies de la societat pel que fa al seu comportament i modus vivendi.

En conjunt, d'acord amb l'anterior, el programa permet valorar, al tractar-se d'un contingut emés per una cadena privada, Antena 3, amb uns interessos mercantils clarament definits, si predomina una lògica purament mercantil o si, al contrari, existeix una lògica sociocomunicativa en la intencionalitat del programa, un aspecte que pot incidir en la forma en què és tractat el referent judicial i descobrir l'existència, o no, de mecanismes d'espectacularització de la justícia.

Equipo de investigación és un programa informatiu, no diari, que incorpora el gènere del reportatge en el seu vessant de periodisme d'investigació. Va iniciar les seues emissions el 31 de gener de 2011 i durant tres temporades va romandre a Antena 3 per passar posteriorment, a conseqüència de la fusió empresarial que donà lloc a la corporació Atresmedia, a ser emés a La Sexta, on continua en l'actualitat.

El programa, presentat per Glòria Serra, ocupava, en el moment de l'emissió del text analitzat, la franja horària del *late night* i formava part d'aquells programes destinats a tancar la nit. En el present, durant la redacció d'aquesta tesi, *Equipo de investigación* emet un capítol nou en La Sexta, en horari de *prime time* el divendres a les 22.30, i el programa s'allarga fins al *late night* finalitzant a les 02.45 amb les reemissions d'alguns dels programes, com ocorre amb el text que s'està analitzant. Aquestes reemissions es realitzen també els dissabtes i els diumenges en la mateixa cadena d'11.00 a 14.00 hores, així com en la cadena Mega els dissabtes de 23.55 a

05.55 i els diumenges de 02.45 a 05.55.

En línies generals és un text audiovisual de gènere informatiu, encara que presenta particularitats que el converteixen en un format amb identitat pròpia. Els espais d'investigació, per començar, solen confeccionar-se amb el reportatge com a gènere base i amb una durada que oscil·la entre els quinze i els seixanta minuts. Es tracta de programes d'alt cost de producció i que s'intenta rendibilitzar al màxim. Ofereixen enunciats al voltant de fets que es verifiquen siga de forma oral, a través de presses en directe o en diferit, o de reconstruccions filmades o en estudi. Els esdeveniments poden ser polítics, de crònica de successos, esportius o culturals i el públic espera d'ells que complisquen amb el seu deure sociocomunicatiu dient la veritat, dient-la segons criteris d'importància i proporció i separant la informació dels comentaris.

El reportatge d'investigació, així mateix, es basa en fets i opinions que són incorporats en el discurs d'acord amb els criteris determinats per la instància enunciatària amb una intenció comunicativa que està adreçada a condicionar la decodificació en una determinada direcció, en moltes ocasions, amb una intenció efectista que provoqui una reacció emocional en l'espectador. En aquest sentit, es pot advertir la utilització de recursos audiovisuals com la inserció de les declaracions judicials de la vista oral mitjançant talls de vídeo i veu.

Per tant, cal esperar que *Equipo de Investigación*, concebut com un espai de recerca, s'ha de fonamentar, d'acord amb el gènere reportatge, en la narració de forma àmplia i des de la distància d'un fet noticable cada setmana, la qual cosa hauria d'aportar necessàriament al lector-espectador elements de judici i interpretació mitjançant l'aprofundiment, varietat i coneixement.

L'anàlisi de l'episodi «Fallo en el sistema: caso Mari Luz» constatarà, per contra, que és una mostra clara de transgressió de l'anterior, ja que revela la tendència a la qual es troba sotmés el reportatge com a gènere i que l'ha conduït a un permanent procés de transformacions relacionades, fonamentalment, amb la banalització de la informació i la trivialització de continguts; expressions d'una manera econòmica de concebre la comunicació que es projecten en un text definit per la subjectivitat, el dramatisme i l'espectacularització pròpia de l'*infoshow*, que afecten fonamentalment

l'enfocament de la narració del fet noticable a través de les seleccions, temàtiques i de veus, i el seu tractament audiovisual.

No és estrany, per tant, que en la selecció de temes els relacionats amb els successos i l'actualitat judicial ocupen un lloc destacat al programa setmanal. Al llarg del temps, per exemple, alguns dels casos judicials tractats han estat «Sheila: caso abierto» (11-7-2011), «Caso Marta del Castillo: la otra cara del juicio» (4-11-2011), «Caso Urdangarín» (20-02-2012), «Yéremi Vargas: la investigación se reactiva» (9-03-2012), «La verdad sobre el caso Diana Quer» (21-10-2016), «La manada» (10-11-2017) i «La manada en Pozoblanco» (14-12-2018) o «La Sombra de Marta» (25-01-2019).

Per acabar, cal remarcar la incidència d'aquest tipus de format en l'audiència, ja que, per exemple, «Fallo en el sistema: caso Mari Luz», 6è programa de la primera temporada, va obtindre un 14,1% de *share* i, donat el seu èxit d'audiència, ha estat objecte de diverses reemissions al llarg del temps.

L'anàlisi s'inicia amb la identificació general dels temes que apareixen al programa, que estan relacionats amb el referent judicial i el seu desenvolupament. Seguidament, s'expliquen les particularitats dels personatges seleccionats que donen veu a cada tema, quins papers juguen en la trama i quin és el seu tractament. S'assenyala, a més, quina és l'estructura narrativa predominant a la trama, com és tractada visualment aquesta en relació a l'espai i la luminància i crominància. Finalment, donada la seua interdependència s'estudien de manera conjunta els recursos emprats en referència al so, la música, la sintaxi, la gramàtica i la retòrica audiovisual que contribueixen a l'espectacularització.

La presentadora enuncia, en els primers minuts del programa triat, el tema central al voltant del qual s'articulen els diversos blocs temàtics que constitueixen el text «¿Se juzga al asesino pederasta o a la misma justicia?». És a dir, el tema principal del programa es pot sintetitzar com «La justícia com a problema», per a oferir una vinculació inequívoca entre les disfuncions judicials i el fet terrible de la mort de la menor.

El referent judicial, per tant, es construeix temàticament des de les seues anomalies i s'amplia a la narració a altres temes que revelen la complexitat d'aquesta.

Entre altres, la saturació de l'administració judicial, origen, entre altres, d'una deficient gestió i seguiment dels procediments i els seus implicats. Una línia argumental que dona lloc, d'acord amb el relat, a una justícia lenta i ineficaç que, paral·lelament, és la causa i efecte de la descoordinació existent tant al si de la mateixa Administració de Justícia com en la relació amb altres institucions de l'estat com la policia.

La complexitat de la matèria penal, el seu procés i el seu procediment és un altre dels temes que tenen una presència destacada al text. El qüestionament dels principis i garanties que el regeixen en cadascuna de les seues fases, des de la investigació fins a la vista oral i la sentència, ocupen un lloc ressaltat i apareix lligat a la controvèrsia sobre el model constitucional de dret penal mínim, garantista, resocialitzador i públic a través de mostres de pressió ciutadana, política i mediàtica que justifiquen una línia argumental que sembla advocar per afavorir o legitimar un enduriment del dret penal per tal d'aconseguir una hipotètica seguretat, fins i tot, a costa dels drets individuals.

El tema de la relació dels mitjans de comunicació amb la justícia està present en el fons de tot el text, ja siga com a garants del sistema, mitjançant la publicitat judicial i el necessari control social de la justícia, o bé com a element distorsionador d'aquest, interferint en el procés o prejutjant en relació als protagonistes de la trama judicial.

Per últim, no es pot deixar de citar la vinculació temàtica de la justícia i la seua independència i imparcialitat amb el biaix social, doncs el tema luctuós tractat al text apareix directament vinculat a unes classes i ètnia social determinades. Els fets ocorren en barriades de classe baixa i afecten com a agressors i com a víctimes a persones pertanyents a aquestes classes i, de forma més concreta, a una ètnia que tradicionalment ha mantingut al seu si la visió més arcaica de la justícia, fonamentada en la venjança personal front a la justícia pública. No és gratuït, per tant, l'enunciat realitzat per la narració, quan se subratlla que «El pueblo gitano está vigilante de que dentro (a la sala de vistas) la justicia esté a la altura».

En conclusió, tots els temes citats són considerats com a «problemes» de la justícia i, d'acord amb l'estudi realitzat sobre el referent, influeixen directament en la imatge i credibilitat d'aquesta enfront l'opinió pública.

El tractament dels personatges està determinat fonamentalment en primer lloc, per la presència/absència d'aquests en els blocs temàtics en què està dividida i subdividida la trama de la història i en la valoració de com es dona aquesta presència i relació entre ells (sol, acompanyat, en grup, etc.); i, en segon lloc, per la relació amb el referent judicial del personatge (acusat, personal de l'administració de justícia, víctima, jurista, etc.) com a veus del relat sobre la justícia.

La presentadora del programa és el personatge principal. Present al llarg de tot el text, tant física com auditiva mitjançant la veu en *off*, és la responsable de convertir l'enunciació en el discurs del narrador i l'enunciat en el dels personatges. En definitiva, condueix a l'audiència al llarg del text i confereix a aquest un determinat punt de vista narratiu.

La presentadora, com a narradora omniscient, revela i dosifica les dades, afegeix dosis d'intriga, augmenta la tensió de l'audiència, recorda els noms dels personatges protagonistes, dona ritme a la parla d'aquests i dels testimonis, que, en moltes ocasions, aporten dades irrellevants per a la narració, però que ajuden a dotar-la de dramatisme i, fins i tot, és creadora de polèmica, com passa en el tema dels canvis legislatius o el qüestionament del funcionament de la justícia.

El segon personatge en importància al relat és l'acusat, Santiago del Valle, protagonista de la major part dels blocs del programa. De fet, la seua presència és quasi constant, presencialment o per al·lusió, ja que és el responsable de la transgressió que dona lloc a la història i al procés judicial. És tractat al text des de la tercera persona i és construït com a personatge, a través de la seua caracterització en concepte de degenerat i en qualitat de la personificació d'un determinat grup delictiu, els pederastes.

El pare de la menor assassinada, Juan José Cortés, és convertit en el tercer personatge a destacar pel temps que se li dedica i el lloc que ocupa al relat. Després de la introducció, la primera part està dedicada pràcticament a glossar la seua figura. És rellevant la seua transformació, construïda a través d'una biografia doblement articulada a partir del seu caràcter com a «pare coratge» dotat d'una forta dimensió pública i com a «personatge producte-conseqüència» dels fets ocorreguts.

Aquesta transformació personal s'emmarca en un abans i un després dels fets

que el fan transitar del pare/pastor evangelista/venedor de mercadet a personatge mediàtic, en el que «Todos entramos en su casa», capaç d'influir en l'opinió pública i en les decisions polítiques. L'evolució és abordada a través de la presència quasi exclusiva en un bloc temàtic, que contempla diversos aspectes pel que pertoca a canvis en l'aparença física, l'economia, el comportament, la vinculació política (del PSOE al PP) o de venedor de mercat ambulat a assessor polític, i fa palesa, també, la seua habilitat per fer ús dels mitjans de comunicació en el seu propi benefici, a la vegada que és plenament conscient del fet que és utilitzat al seu torn per aquests.

En un segon nivell se situen els personatges secundaris, d'acord als criteris de presència que tenen en els diferents blocs, la relació envers la justícia i la narració i la seua funció com a personatge. Entre aquests, es poden citar els papers de l'esposa de l'acusat i de la mare de Mari Luz. La dona de l'acusat, amb una presència limitada i vinculada sempre al marit, és presentada acomplint la funció de còmplice encobridora, formant part de l'esfera del crim per apuntalar la dimensió negativa del personatge del marit.

La mare de la víctima, per la seua part, té una presència molt breu, sempre a l'ombra del marit, Juan José Cortés, i com a contrapunt a aquest. Depenent del moment del relat, enfront de la serenitat i temperància de la figura masculina, ella destaca per l'apatia, l'histrionisme o la violència verbal o física, mantinguen-se allunyada del procés judicial i diluïda en el conjunt de la ira popular.

El personatge de l'expert reuneix les funcions d'interrogació i informació. Es tracta d'un personatge múltiple en el qual les funcions citades són desenvolupades per diversos actors que encarnen conjuntament el personatge d'expert i de forma individual la disciplina en què, suposadament, posseeixen una determinada autoritat (policial, mediàtica, jurídica, etc.). L'expert és un personatge fonamental al format reportatge informatiu, ja que cal que aporte elements de judici i interpretació, proporcionant al lector-espectador l'aprofundiment, la varietat i els coneixements necessaris sobre la complexitat del tema tractat.

En aquesta categoria, ocupa un lloc destacat, per presència i a títol d'analista de la fase preliminar del procés judicial, el personatge de l'expert, polemista i col·laborador del programa. Jerónimo Boloix, mediàtic exinspector de policia,

habitual en tertúlies sobre criminalitat i conegut per la seua participació en programes com el *Juí del cas Alcàsser*. Codirigeix el relat en primera persona i compta amb l'ajuda de la veu en *off* de la presentadora. Dona veu i presència al bloc temàtic centrat en les errades judicials que conduïren a què l'acusat poguera cometre el crim.

La rellevància d'altres experts es limita al bloc temàtic en què tenen presència, o, encara que poden aparèixer en més d'un bloc, la seua aportació és secundària o circumstancial. En aquest sentit, cal distingir entre aquells que tenen la funció de glossar als personatges principals i aquells que aporten un punt de vista sobre la justícia.

Entre els que glossen a personatges i posseeixen una funció informativa estan aquells que aporten punts de vista i judicis sobre la figura del personatge del pare de la víctima, com són Luz Sánchez-Mellado, autora del llibre *Ciudadano Cortés*, i Luis Maya, responsable de l'església evangèlica. El segon grup inclou els personatges experts en matèria judicial i mediàtica, per exemple, Javier Ronda, especialitzat en periodisme judicial i coautor del *Manual de periodismo judicial* de la Universidad de Sevilla que, com a personatge, té una finalitat informativa; responsable d'analitzar i valorar els efectes de l'incompliment d'una sentència condemnatòria anterior sobre Santiago del Valle en l'apartat de les errades judicials. El seu discurs aprofundeix en aspectes com el temps que es va tardar a dictar sentència, els motius pels quals aquesta sentència no s'havia fet efectiva o la descoordinació entre jutjats. Javier Ronda és estalonat en les seues aportacions per les postil·les alarmistes de la veu en *off* que realitza intervencions del tenor de «Con cuatro años de retraso y la condena recurrida, Santiago sigue libre. Libre para hacer de las suyas.»

Beatriz de Vicente, advocada i criminòloga, és un altre exemple d'aquesta mena de personatge dotat d'una funció informativa i que serveix de contrapunt del discurs del text al qüestionar la creació d'un banc de dades de pederastes; defensant la normativa actual i oposant-se frontalment a les pràctiques que, en certa manera, es proposen en alguns moments del relat del programa.

El jutge del Penal, Francisco Guerrero, és també un personatge que té funció informativa i glossa el tema de la saturació judicial incidint en aspectes tals com els riscos de la lentitud de la justícia quan afirma que «estamos señalando a un año vista.

Esto comporta un problema de seguridad ciudadana».

Els personatges sobre els quals es produeix la transgressió-violació aporten un alt grau de dramatisme al si de l'estructura funcional del relat. Les víctimes directes de les accions de l'acusat són els personatges encarregats de representar la funció de la transgressió. Mitjançant el procediment de l'entrevista, una menor, objecte d'assetjament, juntament amb la seua mare personifiquen al conjunt de les víctimes de l'encausat. És més, aquests dos personatges acompleixen una múltiple funció, una funció dística, com a personatges portaveu des de la perspectiva que indiquen la presència de l'autor del relat i, al mateix temps, anafòrica en el sentit d'ordenar el relat i assegurar els vincles entre personatges (agressor-víctimes). Finalment, cal posar en relleu la funció de la prohibició, en aquest cas la prohibició d'assetjar menors, que ajuda a donar dimensió a la transgressió que representa el personatge de l'acusat.

Cal esmentar, en última instància, els personatges corals, que són construïts a partir de diverses veus que comparteixen un mateix missatge. Tenen una funció connectora, ja que adquireixen sentit en relació amb una situació concreta del discurs, si bé és obligat distingir entre els que mostren el dolor, exemplificant el corrent d'opinió pública, i aquells que incideixen en el funcionament de la justícia des del seu interior. Els que representen el dolor, enuig de familiars i a l'opinió pública es construeixen, per exemple, a partir de la intercalació de declaracions angoixants del pare, de l'avi i de l'oncle de la xiqueta o mitjançant les mostres de desconsol, crits i violència verbal o física de la gent amuntegada a les portes dels jutjats.

El personatge coral dels funcionaris al servei de l'administració de justícia és construït a partir dels diferents testimonis del personal que treballa al jutjat (secretaris judicials i funcionaris de l'oficina judicial). És la veu que identifica el funcionament deficient de la justícia com a servei públic, sumant a la funció dística o connectora una funció informativa sobre el seu estat. Un personatge que se'l fa participar del discurs alarmista que es construeix en el text, tal com es pot apreciar a l'exemple següent «¿El caso Santiago Del Valle, podría repetirse?», a la qual respon un funcionari al indicar que «Podrían haber muchos Santiago Del Valle en la calle» i que, al seu torn, el Jutge degà de Sevilla confirma, ahora que matisa, que no es pot deixar de banda la presumpció d'innocència.

El darrer personatge coral que cal citar és construït a partir de les intervencions dels diferents pèrits i experts en la vista oral, veritables experts del procés judicial penal que realitzen una clara funció anafòrica i apareixen en la sala de vistes en el moment de la ratificació dels seus informes davant les preguntes de les parts.

L'objecte d'aquest punt és posar al descobert quina és la pauta per la qual es guia el relat en el seu conjunt, com es disposa la seua estructura. La introducció del programa presenta de forma clara els dos aspectes que funcionen com a *topo* i ajuden a articular el discurs, «una niña asesinada» i «un juez sancionado», al costat d'imatges similars a la imatge 01, que introdueixen al lector-espectador en el context de la trama narrativa.



Imatge 01

La trama del text i el tractament dels diferents fils narratius s'edifica a partir de la història de la desaparició i mort de la menor. Per posar un exemple, la presentadora-narradora dona pas en la introducció a breus fragments d'imatges relacionades amb les qüestions plantejades i altres elements temàtics del text, com són la manca de mitjans en la justícia, el pare de la víctima, el pederasta i la seua família o les bases de dades de pederastes, que, a més, deixen clara quina serà la línia estilística i narrativa del discurs audiovisual.

Els materials s'organitzen, a partir de la introducció, al voltant de quatre blocs temàtics, el pare, el judici, el funcionament de la justícia i la família del Valle, que estan disposats de forma no lineal i en apartats que s'intercalen entre ells.

En termes generals el primer bloc apareix focalitzat principalment en la figura del pare i el seu procés de transformació. El segon, més extens i complex narrativament, anomenat «El Juicio», apareix dividit en diferents subapartats en els

que el discurs tracta d'establir narrativament el perfil del pederasta, el seu context, les reaccions policials, judicials i populars i el mateix procés. El tercer bloc, «Fallo en el sistema. Caso Mariluz», incideix en les carències de l'Administració de Justícia i el darrer, «Familia del Valle», focalitza narrativament al pederasta i la seua família.

De manera més concreta, el segon bloc, centrat segons el títol en el judici, té una estructura narrativa circumscrip quasi exclusivament a destacar el caràcter criminal del pederasta i el seu context familiar. Per a aconseguir-ho el bloc es divideix en diferents apartats centrats de manera quasi exclusiva en aspectes negatius del seu comportament i que magnifiquen els terribles fets. El primer apartat, centrat en l'acusat, serveix narrativament, per una part, per caracteritzar-lo com a personatge dolent i, per altra, per provocar la pulsio escòpica, inclús, morbosa de l'audiència. És un apartat breu, es titula «El pederasta» i està construït a partir de material audiovisual provinent en la seua totalitat de la vista oral, de tal manera que, mitjançant talls d'imatge i veu, es mostren les declaracions de l'encausat davant del tribunal o la lectura impactant, per part del secretari judicial, de la declaració-confessió dels fets realitzada davant el jutge instructor.

El segon apartat d'aquest segon bloc, «Fugitivos», segueix aprofundint en la caracterització criminal de Santiago del Valle i la mobilització general. En ell es realitza un resum cronològic des del moment de la desaparició de la menor fins a la detenció de l'acusat. Es fracciona, al seu torn, en altres que marquen fites en la fugida del pederasta i la seua esposa des del moment de la desaparició. S'inicia amb «Comienzan la búsqueda», on es poden observar imatges de gent que escorcolla entre les runes, i continua amb la narració de les diferents etapes de la fugida. Una narració en què, per exemple, algunes de les frases del text de la veu en *off* mostren a les clares el punt de vista i la intenció narrativa de l'enunciació, com es pot apreciar quan la narradora fa ús de l'estil directe per donar veu a l'encausat i intentar disfressar de certa objectivitat el relat «¿Aquí hay niños? pregunta Santiago nada más llegar».

El tercer subapartat, «Marzo de 2008. Santiago del Valle comparece ante el juez», narrativament es focalitza sobre el clima d'opinió generat sobre els fets i el procés judicial. S'inicia amb diferents escenes de violents tumults, intervencions policials, crits exigint justícia, gent atesa pels serveis sanitaris i opinions dels familiars. El centre de l'estructura narrativa d'aquest apartat és el funcionament de la justícia, la

reacció popular i l'atenció mediàtica. En aquest sentit, és observable, en diferents moments, el fort dispositiu policial i l'ampli desplegament de la premsa. Entre les diverses opinions recollides, es destaquen aquelles que fan referència a l'errada judicial; línia temàtica subratllada en la narració pel relat en *off*, «Leyes, errores, justicia, jueces. Hoy se juzga algo más que un caso de asesinato. Hoy aquí parece que a quien se juzga es a la propia justicia».

«El juicio. El crimen» és l'apartat que narrativament intenta circumscriure's als fets que, d'acord amb la instrucció judicial, han donat lloc a l'apertura del judici oral, a partir de les circumstàncies de l'assassinat de la menor. No obstant, per dotar de dramatisme al relat, el text disposa i organitza les imatges i l'àudio procedents de la sala de vistes al mateix temps que s'estableix una relació narrativa causal entre el que passa a la sala amb el que passa fora de la seu judicial que ajuda a elevar el nivell de dramatisme del relat.

A «Errores en cadena», per altra part, s'incideix en les disfuncions de la justícia prenent com a fil conductor el passat delictiu del principal encausat, amanides amb valoracions des del text com «Santiago del Valle es un depredador». És per açò que se centra en l'encausat i la seua dona com a col·laboradora. Ordena narrativament el món de la parella mitjançant una enumeració i descripció de fets presumptament criminals, des del maltractament familiar fins a la insinuació de la responsabilitat de la mort de la seua filla i aprofitament econòmic del fet i passa, entre altres, pel xantatge, l'extorsió, falsificació de documents oficials o l'abús de menors sense que la justícia actue eficientment per aturar-ho.

En aquest recorregut narratiu sobre la criminalitat de la parella és Jerónimo Boloix, com a veu principal, qui desenvolupa aquest fil narratiu al text, juntament amb la participació puntual de Javier Ronda i la veu en *off*. L'expert és el responsable narratiu de focalitzar i vincular la història personal i delictiva de la família del Valle amb el mal funcionament judicial. Els aspectes mostrats en aquest apartat són elements conduents narrativament a reafirmar i consolidar en l'espectador, per una part, la impressió negativa sobre l'acusat i les seues col·laboradores i, per una altra, la no gens menyspreable constatació de la inactivitat i ineficàcia de la justícia.

El segon bloc acaba amb l'apartat «Fallo en el sistema. Caso Mariluz», que

insisteix en tres aspectes: la descoordinació existent entre jutjats i policia, les maniobres delictives i coercitives per aconseguir una vivenda i el fet que el presumpte homicida és novament detingut per intentar abusar d'una menor, una història confirmada narrativament pel testimoni de l'advocada de la víctima. A més, serveix per a introduir la controvèrsia sobre les garanties individuals de la normativa espanyola pel que fa a la localització dels depredadors sexuals i que explicita narrativament el posicionament de l'enunciació amb afirmacions com «el pederasta actúa durante diez largos años sin que nadie, salvo sus víctimas, sepa que lo es. Su truco es cambiar de ciudad. En Estados Unidos, no le hubiera servido para nada». Aspecte que és aprofitat narrativament per a destacar els canvis normatius que s'han produït en la legislació espanyola arran del cas de Mari Luz; a petició del corrent popular promogut pel pare de la xiqueta, amb resultats com la creació d'un registre de pederastes al que tan sols tenen accés instàncies judicials i forces de seguretat.

«Colapso en el juzgado» és el tercer bloc de l'estructura narrativa i està dedicat a aprofundir en el funcionament estructural de la justícia i les seues conseqüències. «Estalla el escándalo y la justicia baja la cabeza» afirma la veu en *off*, a l'inici d'aquest fragment, mentre s'escolta a la gent cridar i es veuen les imatges de Santiago del Valle entrant als jutjats custodiat per la policia. Noves qüestions, com «¿Cómo puede un pederasta condenado escapar de la cárcel durante siete años? ¿Dónde falló el sistema?» condueixen la narració a analitzar la resposta del Consejo General del Poder Judicial enfront dels fets i permet focalitzar el relat de la responsabilitat en la competència professional del jutge com a autor primer de l'errada del sistema.

Segons el discurs del text, el CGPJ, màxim òrgan de govern dels jutges, reacciona com a conseqüència directa de la pressió de la família Cortés i porta a centrar el focus d'atenció en el jutge que, en primer lloc, tarda quatre anys a pronunciar la sentència i era el responsable de dictar l'ordre de recerca i captura que haguera fet ingressar a l'encausat en presó; en segon terme, la narració també destaca els aspectes negatius del comportament professional i personal del jutge i el fet que responsabilitze dels fets, al seu torn, a la secretaria judicial que es trobava en aquells moments de baixa laboral.

En aquest tercer bloc s'inclou un apartat, «El juicio. Las pruebas», en el que al llarg del discurs s'exposen les evidències (inculpatòries o exculpatòries) incloses a la

vista oral i que formen part de la instrucció del cas. A la vista oral, a través de talls de les intervencions dels pèrits i testimonis, es presenten fragmentades i ordenades aquelles proves que es consideren rellevants des del punt de vista narratiu. Aquestes són disposades en els subapartats, «No hay pruebas físicas en el coche», «No hay pruebas físicas en el cuerpo ni en la casa», «Murió ahogada», «La golpearon» i «¿Abusaron de ella?».

El següent i darrer bloc narratiu se centra en la família del Valle; tant en les responsabilitats de la família en els fets com les conseqüències que aquests ha tingut en els seus membres. La veu en *off*, amb un discurs narratiu clarament incriminatori, afirma a l'inici que «este matrimonio, Juan y María, quizá nunca imaginaron la vida que les esperaba a sus nueve hijos o que ¿Tal vez, sí?». Quan es tracten les conseqüències que el fet ha tingut per a la resta de la família, ho fa introduint afirmacions amb expressions grosses com «El hermano del monstruo de Huelva vive atemorizado y escondido desde hace tres años». Per altra banda, el flux narratiu mostra com la família és assetjada i agredida pels veïns de Torrejón i què la narradora glosa de forma dramàtica subratllant que «al final consiguen escapar vivos».

La germana Rosa Del Valle i Isabel García, la dona de Santiago, ocupen un lloc destacat en aquest bloc narratiu com a còmplices. Elles són les encarregades de sustentar narrativament el text de l'apartat «El juicio. La cómplice». En el cas de la primera, de menor protagonisme, es mostren imatges i àudio de la vista oral en què aquesta declina el dret a declarar a les preguntes del tribunal, defensa i acusació. El discurs va adreçat, pel que fa a la segona, a assenyalar la vinculació dels mitjans i l'espectacularització del cas però emfatitzant el fet que Isabel, muller de Santiago, per una part, ha aprofitat l'ocasió per a aparèixer en diferents platós televisius i, per una altra, com és capaç de modificar el seu discurs sobre els fets i el seu marit depenent de l'ocasió, la relació amb els mitjans i la situació processal.

El relat és configurat a partir d'imatges i fragments de dubtós gust o rellevància informativa com són, entre altres, les imatges d'ella, eixint d'un centre sanitari en cadira de rodes, perseguida per la premsa o el moment en què, durant l'entrevista li sona el telèfon i, davant tota l'audiència, Santiago li comunica que ha sol·licitat un vis a vis. Per acabar, una bona mostra de la manera de procedir és la confirmació a una periodista del fet del reconeixement, davant de la jutge instructora, que havia mentit a

la policia i a la jutge. Un discurs, en definitiva, que transmet, fonamentalment, una imatge negativa i mesquina de la protagonista de l'apartat i que, en canvi, evita cap reflexió sobre el paper dels mitjans com amplificadors d'aquest ressò mediàtic.

En darrer lloc, un exemple clar de manipulació de l'estructura narrativa visual i com s'estructura aquesta, es troba a l'apartat «El judici. La encubridora» on, per augmentar el dramatisme de la narració, es construeix aquest d'acord amb les declaracions i les contradiccions que es donen a la sala de vistes. La causant d'açò és la fal·laç posada en sèrie de la sintaxi audiovisual que cerca la relació causa-efecte narrativa per l'associació directa entre les diferents intervencions i les reaccions que provoquen en els personatges. El rètol que informa que l'encubridora es troba en presó i que remarca que se li ha retirat la custòdia dels dos fills clou, finalment, aquest apartat.

El relat es tanca amb un final obert amb l'aparició dels títols de crèdit sobreimpressos en la part inferior mentre que es veuen diferents escenes de violència popular amb crits com «Que lo maten» o «Traedlo aquí si...». A partir d'açò es pot inferir que aquest final narratiu destaca el fet que es tracta, des de la perspectiva del narrador, d'una història en la qual no hi ha hagut ni reparació ni justícia i, per tant, no existeix la pau social.

L'enunciació del relat condiona l'espai plural de la trama. La construcció del discurs intervé en l'espai «real» manipulant-lo, fragmentant-lo i recomponent-lo. Aquest espai heteroreferencial remet a emplaçaments existents fora de la televisió, tal com es pot apreciar a la imatge 03, corresponent a la introducció del programa, que estan dotats d'implicacions econòmiques i socials. Els carrers, els pobles, les carreteres, els edificis dels jutjats o l'interior d'aquests, per exemple la sala de vistes, conformen l'espai del relat, que connecten i són compartits per l'espectador i contribueixen a enfortir el seu nexa emocional amb la narració. Els espais exteriors són els espais de la gent que, en aquest cas, pertanyen a una determinada classe social, i els espais interiors són reservats a la justícia, com és la sala de vistes, o determinats «experts», que estan associats a l'imaginari col·lectiu a altres classes socials.



Imatge 03

Els esdeveniments de la història ocorren en llocs concrets, però aquests i la seua manifestació en el relat poden manipular l'espai des del punt de vista de la serialitat, ajudant a inferir-ne d'altres, no presents, que, no obstant, formen part del relat, doncs són imprescindibles per entendre la funció d'altres elements presents en la diègesi. D'aquesta manera, són perceptibles altres que, a pesar que no es visibilitzen, formen part del discurs.

Els espais del crim es comptarien entre aquells que no es visibilitzen però ajuden a entendre la funció d'altres que si ho fan, ja que no es poden entendre els espais judicials o policials sense aquells emplaçaments on succeeixen els fets i d'ací la importància que atorguen els mitjans a obtenir imatges d'on ha passat el fet luctuós i els rastres d'aquest. Per altra part, són espais que quan no poden ser mostrats estan dotats de gran dramatisme i la seua sola menció provoca reaccions emocionals en l'espectador d'acord amb el postulat que afirma que els fets ocorreguts visualment fora de camp són molt més traumàtics que aquells visualitzats directament, ja que posa en funcionament l'imaginari social sobre el trauma o la tragèdia.

La il·luminació i el color, al tractar-se d'un format informatiu fonamentat en la investigació, estan determinats per dos aspectes, les fonts d'obtenció i la intenció comunicativa del text. El format pren com a base el reportatge i es nodreix de diferents fonts visuals per a construir el seu relat. Per aquest motiu, en primer lloc, s'observa, pel que fa a les fonts audiovisuals, una gran heterogeneïtat de procedències, entre les quals es poden citar les provinents de vídeo domèstic, la imatge d'arxiu, la imatge de la ficció cinematogràfica, la provinent del senyal de la sala de vistes o aquella pròpia del programa en el seguiment de la notícia. Per una altra part, donades les característiques i la intenció comunicativa del text, la barreja de les fonts ve

determinada d'acord amb les necessitats narratives i estilístiques que passen, principalment, per dotar al text d'un grau considerable de dramatisme i espectacularitat.

La pluralitat de fonts implica també una heterogeneïtat en la il·luminació, entre les quals destaca la llum natural, doncs, les intervencions dels personatges que representen al programa són, en la major part dels casos, en espais oberts. La il·luminació incideix, igualment, en el color, ja que la diversitat de procedències indica i remarca documentalment i estilísticament el seu origen.

Finalment es pot observar, no obstant l'anterior, com al programa l'entitat enunciativa remarca la seua presència mitjançant el tractament cromàtic de distints aspectes de la narració en els quals es pot observar, per exemple, l'ús del blanc i negre o les imatges virades a distints colors; aspectes tots ells que s'abordaran en més profunditat més endavant com a recursos estilístics.

Donades les característiques del text analitzat, es tracten a continuació de forma conjunta diversos elements del llenguatge audiovisual, recursos tots ells que prenen la seua rellevància per contacte els uns amb els altres i, al ser estudiats de forma aïllada, es corre el risc de no apreciar la intenció comunicativa amb tota la seua dimensió com a producte. Aquesta opció té, a més, la finalitat de poder concretar el nivell d'espectacularització existent al relat.

L'anàlisi posa en relleu la relació que s'estableixen entre el so, tant pel que fa a la seua dimensió verbal com a la musical o efectes sonors. Així com les funcions de la gramàtica, la sintaxi audiovisual i el tractament visual del producte, tant en l'àmbit específic de l'espai analitzat (capçalera del programa i posada en escena), com també, i de forma genèrica, la imatge del programa, és a dir, allò que es coneix com a línia gràfica (capçalera del programa, grafisme o transicions).

El programa posa de manifest una operació sobre el tema tractat en un intent d'abastar el conjunt d'esdeveniments narratius del cas i reduir-los a la unitat del text proposat per *Equipo de Investigación*. Aquesta operació té un caràcter suposadament reflexiu, però, en realitat, és inductiu i, en ella, les imatges visuals i acústiques, juntament amb la resta d'elements portadors de significació (escales de plans, il·luminació, color, etc.) i les articulacions (edició) que configuren el missatge

permeten una presència intencionada, controladora i manipuladora del narrador en el discurs audiovisual, capaç de manejar la història i els fets mitjançant les el·lipsis, resums i comentaris.

L'apartat «El juicio. El crimen» n'és un bon exemple de l'exposat, perquè en ell es pot apreciar de forma clara com el material audiovisual procedent de la sala de vistes és fragmentat i ordenat per a configurar el missatge. L'edició permet controlar i manipular el discurs ordenant les imatges i els àudios, no d'acord amb la cronologia de la vista sinó d'acord a les intencions narratives i la serialització del relat. D'aquesta forma, el lector-espectador es troba davant un text en què, al mateix temps que s'escolta la lectura de les declaracions de l'encausat per part del secretari judicial a la sala de vistes, s'intercalen imatges que pertanyen a l'exterior de la sala, on s'aprecia l'enfrontament verbal de la mare de la víctima i familiars amb la policia; es fa coincidir i es posa en relació, en el mateix discurs, dos temps i situacions dispars. Al mateix fragment s'empren recursos visuals per a destacar la figura de l'acusat, com el zoom o alentir la imatge mentre l'àudio reproduïx en *off* les paraules del secretari judicial: «que no sabe si estava o no viva», finalitzant el fragment narratiu amb un so de porta metàl·lica tancant-se, seguit d'un soroll i una imatge que va de blanc a negre com a metàfora de l'errada del sistema.

La manipulació de la construcció del text mitjançant la gramàtica audiovisual és notòria també a «El Juicio. La encubridora», ja que s'aprecia que a la sala de vistes, d'acord amb els protocols de comunicació del CGPJ, tan sols existeix una càmera per prendre les imatges i el so de la vista; senyal compartit per tots els mitjans audiovisuals acreditats. El joc de pla/contraplà de mirades, juntament amb el seu ràcord, no és més que una construcció tramposa, realitzada per la instància enunciadora en el moment de l'edició-muntatge.

El relat del subapartat de rètol «Marzo de 2008. Santiago del Valle comparece ante el juez» està compost per l'edició de grups d'imatges que acompanyen el relat de la narració en *off*. La relació del discurs verbal amb l'audiovisual, és un exemple més de la construcció de la línia temàtica que aprofundeix en la visió crítica de l'Administració de Justícia. El subapartat s'inicia amb diverses escenes de violència, tumults, intervencions policials, crits exigint justícia i gent atesa pels serveis sanitaris i la destacada presència dels mitjans de comunicació. El conjunt d'imatges mostrat

ajuda al text a escenificar l'abast del cas, socialment i mediàticament, i incideixen en el discurs alarmista, que és postil·lat per comentaris de la narració tals com «Ahora sí que le espera la prisión» o «la policía tiene a Santiago en sus manos, pero incomprensiblemente le pone en libertad» que acompanyen les imatges dels jutjats atapeïdes de papers.

Alguns recursos relacionats amb la sintaxi i la gramàtica audiovisual es destaquen també en altres moments del programa. A tall d'exemple, es poden citar, en la tipologia de plans, la utilització de recursos com acurtar el pla per passar d'un pla mitjà a quasi un primer pla mitjançant l'edició per tall juntament amb un efecte sonor; la utilització, al subapartat «Fugitivos», dels primers plans on es mostra el dolor dels pares, dels familiars i el pla detall del cartell utilitzat en la recerca de Mari Luz; imatges de gent escarbant en les runes i buscant a la xiqueta o la utilització del zoom cap a primer pla en què es veu la cara de l'altra encausada com a col·laboradora.

Els exemples de la intencionalitat de l'enunciació de dirigir la interpretació del receptor són múltiples i és evident també en «La golpearon». S'observa ací com la sintaxi i la gramàtica visual són eines fixadores de sentit mitjançant la incorporació al text del fragment de la vista oral en què el pèrit afirma, a preguntes del Ministeri Fiscal, que les mans són un objecte contús i la realització fa passar la imatge, per tall, a un pla detall de les mans emmanillades de l'acusat, amb la clara intenció de provocar un efecte emocional en el telespectador.

Les angulacions de la càmera són, en moltes ocasions, forçades amb estranys contrapicats i, tal com s'observa a la imatge 03, ajuden a destacar, en aquest cas concret, el context (cases de protecció oficial, barris de classe obrera, succés entre veïns, baix nivell cultural...) i la figura d'aquell personatge que ho contarà, la conductora del programa des d'un nivell superior.

Un tractament visual diferent es realitza en el relat de la menor assetjada per Santiago del Valle. El testimoni és presentat, al tractar-se d'una menor, mitjançant els recursos de mostrar-la d'esquena o en pla mitjà desenfocat que ajuden, per una part, a salvaguardar el seu anonimats, però, per altra part, accentua estilísticament i narrativament el fet que es tracta d'una xiqueta i d'un succés de pederàstia. La inclusió d'aquest testimoni no afegeix cap informació nova o rellevant a la narració i pot ser

considerat, fins i tot, morbós.

És destacable, pel que fa al moviment de càmera, el fet que, en un altre moment del relat, aquesta acompanya en moviment a un dels familiars de la víctima des de la porta de sa casa fins als jutjats, al mateix temps que aquest realitza declaracions i valoracions sobre el funcionament de la justícia mirant directament a l'objectiu.

Abans se citava la utilització de diverses fonts visuals en la construcció del text, entre elles cal destacar la utilització al text d'imatges d'alt contingut dramàtic provinents de la minisèrie docudramàtica d'Antena 3 «Días sin Luz» (imatge 04), al mateix temps que es mostren els testimonis dels familiars de Mari Luz, una combinació narrativa que dificulta al receptor la diferenciació entre realitat i ficció al barrejar, en un mateix continu, imatges i textos reals amb la recreació ficcional del docudrama.



Imatge 04

El tractament visual del producte ocupa també un lloc important en la transmissió del missatge i com a recurs audiovisual. En ell, juguen un paper essencial la capçalera del programa, el grafisme i les transicions. El títol del programa (imatge 05) mostra el patró estilístic del conjunt del text audiovisual; amb la creu en color roig tocant el text escrit i amb un fons on es pot deduir una altra creu molt més gran difuminada que indica, mitjançant la denotació, tot el que està ocult i que el programa es proposa esbrinar.



Imatge 05

L'apartat «El juicio», n'és una altra bona mostra, ja que es presenta amb el format del rètol que dona títol al programa i serveix també per a separar diferents subapartats. Cal fer esment igualment al fet que, a escala tècnica, s'insereixen, en dècimes de segon, dues imatges de fons que posen en relació dos elements de la línia argumental del programa, la creu que simbolitza l'errada (imatge 06) i la maça que simbolitza la justícia (imatge 07).



Imatge 06



Imatge 07

El text fa un gran ús dels rètols com a recurs per a augmentar el dramatisme i fixar la informació. Per exemple, s'insereixen al llarg del relat de la cronologia de la fugida rètols que indiquen la quantitat de dies passats des de la desaparició, vinculant el temps de cerca amb l'augment de l'angoixa familiar i social, exhibida per la inclusió de diferents imatges de mostres de dolor i testimonis de la família juntament amb crits, plors, actes públics de solidaritat, fragments de noticiaris sobre la recerca que van succeint-se en una espiral que ajuda a fer créixer el clímax dramàtic del relat.

El símbol de la maça judicial és un recurs aprofitat en diverses ocasions, tal com s'aprecia a l'anàlisi quan és emprat com a cortineta separadora dels blocs «El juicio. El crimen» i «Familia del Valle» en l'acció de colpejar. També passa en els

fragments caracteritzats per la intercalació del missatge «Fallo en el sistema», on la inserció de la imatge de la maça i les punyetes judicials es produeix, quasi de manera subliminar, en dècimes de segon, mitjançant el pas de forma directa d'una imatge distorsionada a la maça judicial, tal com es pot observar a les imatges 08 i 09; recurs que posa en relació la disfunció visual amb la judicial assimilant l'una a l'altra per contigüïtat sintàctica, al mateix temps que serveix d'element de separació d'apartats narratius.



Imatge 08



Imatge 09

El text utilitza a més procediments tals com les transicions infogràfiques que juntament amb altres elements, com la música, o relacionats amb la sintaxi o gramàtica audiovisual, es complementen entre ells i ajuden a espectacularitzar el text. Es pot advertir un bon exemple d'açò al subapartat «Fugitivos» on s'adverteix com es posen en relació diversos recursos audiovisuals.

S'ofereix al lector-espectador una seqüència del relat en la que, acompanyada de música dramàtica, es passa a una pantalla fragmentada amb un fons negre on es destaca la paraula «Torrejón» al costat de les imatges fixes encerclades en roig de Santiago del Valle i la seua dona. Seguidament s'ofereixen en relació sintàctica imatges que recreen la suposada fugida del matrimoni i una darrera imatge amb una icona en roig i l'indicatiu taxi.

S'adverteix, d'aquesta manera, com col·laboren activament recursos com la banda sonora (música), la tipografia, la imatge partida, el disseny gràfic o la recreació ficcional dels fets per a fixar una determinada línia interpretativa de l'ocorregut, reafirmada, a més, per la narració en *off* mitjançant el recurs lingüístic de la utilització dels adjectius i les locucions adverbials «Santiago del Valle y su mujer saben que son sospechosos [...] a las seis de la mañana escapan a hurtadillas de su casa». Al mateix

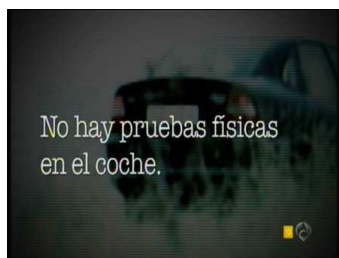
temps, es desplaça la imatge mitjançant un efecte infogràfic a una altra pantalla on apareix aquesta, de nou fragmentada, amb la paraula «Huelva» i la icona d'un bus.

No és aquesta l'única ocasió en què s'empra el recurs de la pantalla fragmentada, ja que és utilitzada en distints moments del relat, com passa, entre altres, a «Errores en cadena», on la imatge apareix desglossada en fotogrames d'informació irrellevant (imatge 10) acompanyades per un fons sonor de percussió que ajuda a crear tensió i dramatisme.



Imatge 10

Destacar diferents aspectes mitjançant la sobreimpressió de textos escrits, depenent de l'apartat i el seu to, és una via utilitzada per a augmentar el sensacionalisme del reportatge. De fet, a banda dels ja contemplats en els exemples citats anteriorment, es pot mencionar com el discurs destaca paraules del que s'està declarant davant del tribunal «Yo hubiera firmado hasta Madeleine» o l'ús que se li dona a la tipografia en els cartells que donen entrada a cadascun dels epígrafs que conformen l'apartat «El juicio. Las pruebas». Els cartells, amb una al·lusió directa a la crònica negra, tal com s'aprecia a les imatges 11 i 12, on es visualitza un text escrit amb tipografia de màquina d'escriure i es conformen mitjançant fotos amb angulacions o enquadraments estranys, amb un filtre que s'aproxima, sense abandonar el color, al blanc i el negre.



Imatge 11

Imatge 12

La utilització de les imatges en diferents colors, depenent del sentit que se li vol atorgar, és un altre aspecte estilístic que treballa de manera activa en la creació de sentit. N'és un bon exemple quan és emprat per a comparar la situació dels jutjats en dos moments temporals distints, en el moment dels fets i en el moment de la realització del reportatge. Les imatges 13 i 15, en blanc i negre, serveixen, per una banda, per introduir a l'espectador en la crònica negra i, per altra, per fer funcionar el relat com un flaix-back que permet comparar com ha canviat la justícia després de tres anys (imatges 14 i 16) moment en què el relat torna al color.



Imatge 13



Imatge 14



Imatge 15



Imatge 16

Un recurs d'espectacularització que crida especialment l'atenció és el tractament visual a què són sotmesos el jutge i la secretària judicial en el tema del les disfuncions de l'Administració de Justícia i, de forma més concreta, en l'errada judicial. En ambdós casos, s'empra el mètode de la manipulació de la imatge mitjançant la sobreimpressió del visor d'una càmera fotogràfica (imatges 17 i 18) posant als personatges en el focus, en la diana.



Imatge 17



Imatge 18

Per acabar, és destacable la utilització del recurs a la cita intertextual que s'ha pogut apreciar en un moment del text. A l'estil del famós fragment del film clàssic de Porter «The great train robbery», de 1903 (imatge 19), un familiar de la víctima senyala mirant a càmera (imatge 20), amb una angulació escorada, al jutge que va deixar en llibertat a Santiago del Valle i, per extensió, acusa el sistema que no ha estat capaç d'evitar els fets. Es constata ací com el Model de Representació Institucional, imposat des dels inicis del cinema per Hollywood, impregna i dona forma al text audiovisual aprofitant que forma part de l'imaginari col·lectiu i interpel·la directament a l'espectador.



Imatge 19



Imatge 20

En síntesi, el conjunt dels recursos emprats en la construcció del text incideixen en la seua espectacularització doncs, tal com s'ha pogut constatar, en ell destaca la utilització, de manera aïllada o combinada, la difusió reiterada d'imatges de víctimes i dels imputats, de testimonis circumstancials o ocasionals enfront de les dels experts. També són freqüents la reiteració d'escenes de dol, plor, crits o dolor, la difusió de violència verbal o física en escenes de grup de persones davant dels jutjats o davant dels domicilis dels implicats, la reiteració de fotografies o imatges en moviment dels acusats al costat de declaracions emocionals. A més a més, destaca la utilització de

fotografies, imatges fixes o en moviment de la víctima juntament amb la utilització de rètols d'impacte, la inclusió al relat de detalls anecdòtics o innecessaris i la vinculació del fet amb altres casos judicials que obvien la presumpció d'innocència i vulneren els procediments judicials per aconseguir un major efectisme dramàtic.

És convenient incidir igualment en la recreació que es fa a través dels discursos propis del discurs de la ficció, de determinats fets exhibint recreacions que inclouen imatges impactants, malgrat no ser reals, juntament amb el muntatge audiovisual per a crear un determinat ritme visual que combina la música de suspens i el ritme que passa del frenètic al ralenti de forma sobtada, la combinació d'imatges reals i dramatitzacions i la descontextualització del material per afavorir una determinada tesi narrativa són tots recursos que ajuden a abandonar l'objectivitat en pro de la subjectivitat pròpia de l'espectacularització.

Finalment, l'ús de la veu en *off* acompanya a les dramatitzacions amb intervencions basades en alguns casos en suposicions com «allí Santiago mira las niñas a través de los cristales tapados de las ventanas» que no tenen caràcter informatiu. La pantalla fragmentada en diverses parts, en una, la persona que parla, en altra, les imatges de recurs i la utilització de titulars que plantegen interrogants i valoracions, juntament amb l'ús de tècniques infogràfiques contribueixen a espectacularitzar el cas i abandonar la informació rellevant.

El primer dels objectius plantejats a l'anàlisi del text audiovisual «Fallo en el sistema: caso Mari Luz» era observar el tractament a que és sotmés el referent respecte al procés judicial, els seus temes i problemes i els seus protagonistes. L'anàlisi del programa posa al descobert que és tracta d'un exemple de text audiovisual en el qual es produeix la transgressió i tergiversació del referent judicial, ja que les operacions i les estratègies dutes a terme en la seua construcció confereixen al referent un sentit diferent del que posseeix objectivament.

El programa presenta, d'entrada, una construcció del referent judicial que parteix del gènere informatiu, del reportatge, però és incoherent amb aquest, ja que tendeix, tal com s'ha pogut comprovar, al dramatisme i l'espectacularització emprant en el seu format recursos de la ficció, que deixa de banda l'aprofundiment i coneixement de la notícia i que dona lloc a un discurs novel·lat sobre la realitat

fonamentat en la simplificació.

El component subjectiu que comporta l'elecció del tema per la instància enunciatària, a més, determina que la selecció de dades oferides i els documents sonors inclosos obeïsquen a criteris personals o empresarials, emotius i inclús estètics que condueixen a què s'arracone la construcció de realitat judicial des de la seua complexitat a favor de la simplicitat i espectacularitat narrativa.

Cal fer esment específic a què en ell no es contribueix a l'explicació i comprensió de la justícia i el que ella implica, en aquest cas el procés penal des de la seua fase d'investigació fins a la vista oral i les seues garanties, sinó que es posa en el centre, de forma descontextualitzada o mitjançant contextualitzacions parcials, els problemes de la justícia des d'un relat novel·lat en què la víctima, en la figura del pare, apareix com el bo i el delinqüent i el sistema judicial com el dolent. Tot açò a la cerca de l'empatia del receptor, en la que el narrador pren part de la història implicant-se en les reivindicacions de la víctima i el descrèdit dels oponents.

S'ha de considerar que el fet criminal de la mort de la menor és abordat no com un procés judicial amb totes les seues implicacions i garanties, sinó com un text cinematogràfic, un relat sensacionalista, en què l'escenari, les imatges, els subtítols i les veus col·laboren activament per a construir una història i aconseguir la implicació emocional de l'espectador.

La lògica mercantil, efectivament, s'imposa al text sobre la lògica sociocomunicativa, doncs, per damunt dels deures deontològics del periodista s'ha forçat la construcció d'un discurs efectista que no dubta en tergiversar el referent judicial i que qüestiona el procés i el dret penal; per una part, posant en dubte la dinàmica del sistema judicial pel que fa al seu funcionament estructural i, per una altra, aportant una visió conservadora crítica que fa bandera de la doctrina populista punitiva (Vidal, 2014: 17) pel que fa, per exemple, a la reivindicació del dret de les víctimes al càstig, la perillositat del delinqüent i la consideració de les garanties com un llast per a l'eficàcia de la justícia penal.

S'abandona, consegüentment, l'objectivitat informativa per endinsar-se en el camí de l'espectacularització a través de la utilització, de forma individual o combinada, dels recursos observats a l'anàlisi en la construcció del text i que

conformen un discurs sensacionalista que implica incidir en aspectes expositius adreçats a causar impacte en l'audiència, a més de la connexió emocional amb l'espectador.

El discurs sobre la justícia s'articula, a partir del pretext de l'assassinat, per a realitzar la denúncia del deficient funcionament del sistema judicial per la manca de mitjans i la saturació, així com les deficiències del sistema legislatiu que, segons el text, permet que les víctimes puguin quedar indefenses davant de les possibles agressions.

El discurs col·labora activament a la cerca de l'emocional, aprofundint en l'alarma social a través d'escenificar i ampliar l'abast del cas, alhora que se situa la criminalitat en uns espais i classes socials determinades (família de la víctima i família de l'agressor) que pertanyen a segments de població relativament desprotegits, que viuen en cases barates, amb treballs de baixa qualificació (vendedors de mercadet) o que recorren a serveis socials o la beneficència, contribuint a la seua estigmatització.

Situar la violència, la criminalitat, en una determinada classe social i espais ajuda, per una part, a situar, des de la simplificació, la perillositat en uns determinats indrets on habiten una determinada mena de gent i convertir en amenaça als altres; per altra, mediatitza una identificació psicològica amb la víctima i la deshumanització de l'autor dels fets i la seua quasi impossible reinserció social.

El discurs fa, per tant, una construcció del delinqüent com a monstre, com a «Golem», en què es magnifica qualsevol element que el distingisca del ciutadà mitjà, per exemple amb la utilització de determinades qualificacions, expressions valoratives i inclús preguntes retòriques o l'estil directe de les veus de la narració.

Cal destacar, finalment, dos aspectes. El primer fa referència al fet que, al llarg del discurs, no hi ha cap menció, ni homenatge, a la víctima principal, sinó que constitueix l'excusa per elaborar un discurs centrat en altres elements que incideixen més en el *pathos*, a través de la denúncia del funcionament de la justícia i de les normes. La focalització de la víctima se centra en el personatge del pare de la víctima, prenent part a favor de les seues tesis, entre altres, l'enduriment de les penes, deixant en un segon pla a la filla, el crim en si mateix i la seua resolució judicial.

5.1.5. *De buena ley*

TeleCinco. 2011. *Court Show*.

De buena ley és un programa que s'emetia de dilluns a divendres, coproduït per Mediaset España comunicació i la productora Big Bang Media per a la cadena TeleCinco. S'enquadraria entre aquells programes destinats a l'entreteniment, però, al mateix temps, constitueix una suposada proposta didàctica sobre temes judicials.

S'emmarca, per altra part, dins del subgènere anomenat *Court Show* en què es recrea un cas judicial real mitjançant la dramatització teatral i, en el cas concret del text triat, s'aborda de forma específica un procediment de la jurisdicció civil centrat en la validesa d'un testament. El text correspon al programa emés el dilluns 22 de setembre de 2014 en horari de migdia, abans de l'informatiu, i té una durada de poc més de 30 minuts.

El contingut es refereix fonamentalment a la vista oral i la sentència. El seu desenrotllament inclou una introducció del tema legal realitzada per la presentadora principal, Sandra Barneda. El contingut que correspon a la vista oral, al seu torn, consta de dues parts diferenciades, la primera, en la que les posicions enfrontades exposen els seus punts de vista i arguments i, la segona, que consisteix en un interrogatori a càrrec dels defensors amb preguntes directes a les parts. A continuació, el programa segueix amb un debat sobre el tema judicial en què participen dos tertulians per a aportar una suposada visió objectiva sobre l'assumpte junt amb la participació de tots els personatges litigants. Finalment, s'emet la sentència, en la qual s'analitza la validesa del testament atenent a la capacitat del testador i les clàusules que comporten el desheretament. El contingut del text versa, en definitiva, sobre un cas concret de l'administració de la justícia en la jurisdicció civil, situant-se temporalment en el moment processal de la vista oral i la corresponent sentència.

La justificació d'incloure el text *De buena ley: desheredado por no cuidar a su padre* al corpus d'anàlisi, es defensa, en primer lloc, pel fet que es tracta d'un contingut produït per a un canal de televisió generalista de titularitat privada (TeleCinco pertany al grup de comunicació italià Mediaset) i té com a objectiu principal l'entreteniment amb la particularitat, a més, de pretendre ser un espai amb una funció didàctica sobre la justícia, es a dir, explicar als receptors el seu funcionament, en aquest cas, la jurisdicció civil.

En segon lloc, perquè està construït d'acord amb els trets característics del subgènere *Court Show* o programa de judicis fonamentats en la lògica de l'espectacle a través del simulacre, de la teatralització de la realitat. Açò implica que el text parteix d'un cas judicial real, ja jutjat i sentenciat, a partir del qual es realitza la transformació visual i narrativa del referent judicial per tal d'adaptar-lo al discurs audiovisual de l'espectacle. Per això, s'observen elements corresponents al codi del referent i altres pertanyents a la cultura audiovisual de l'entreteniment.

En darrer lloc, també es justifica la seua inclusió al corpus per la seua inserció en la graella de la cadena TeleCinco en l'horari i ordre d'emissió que el programador ha considerat més convenient d'acord amb la seua rendibilitat econòmica i social, alhora que la seua inserció es converteix per al públic en una línia d'imatge pròpia i en un servei identificable (Cabrera, Gómez, 2008: 636-637).

Tots els motius enumerats, en darrer terme, han de permetre observar com mitjançant el procés de producció es transforma i difumina el referent judicial, ja que el procés de elaboració converteix en una construcció, una realització lingüística i comunicativa, que treballa a partir de material simbòlic, obeint a regles de composició específiques i amb la intenció de produir determinats efectes de sentit (Casetti, di Chio, 1999: 249). Aquestes es veuen reflectides a l'exemple mitjançant l'endinsament en el funcionament de les dinàmiques productives que donen lloc a un producte concret d'entreteniment amb un relatiu èxit d'audiència que, fins i tot, pot contindre una part de pedagogia judicial.

Encara més, cal afegir que el text audiovisual té la particularitat en el seu model reproductiu de la realitat de disposar de dos trets que són d'interès per a la seua anàlisi. El primer, per tractar-se d'un programa totalment realitzat a estudi i editat. En el segon, pel fet que les veus dels personatges es reparteixen a través de les diverses funcions dels actants, personatges d'una forma mixta tripartida, doncs participen en el programa tant actors que desenvolupen rols, com experts de diferents formacions i, de manera destacada, s'evidencia l'enunciació a través dels conductors del programa.

En definitiva, la inclusió del text i la seua anàlisi han de permetre observar en què mesura la conversió en espectacle de la realitat a través del text proposat respon a una lògica econòmica-empresarial, d'acord amb les dinàmiques de producció, les

característiques del producte i l'emissor, o si, respecta el referent i, per tant, fins on s'atén a la lògica de la responsabilitat comunicativa i contribueix a l'educació de l'audiència.

De buena ley, conduït per Sandra Barneda i direcció de Sonia González, és un programa que va romandre en la graella de TeleCinco més de cinc anys, superant les 1200 emissions. Es va iniciar el 4 de maig de 2009 i va finalitzar el 26 de setembre de 2014 pel descens d'audiència de la darrera temporada, menys del 10% i prou per davall de la mitjana de la cadena.

El programa estava produït pel grup Mediaset España Comunicación en col·laboració amb la productora Big bang media, sent aquest el primer dels continguts d'aquesta empresa audiovisual per a Mediaset.

Per a l'anàlisi, s'ha triat un dels darrers capítols que es van emetre, el corresponent al dia 22.09.2014, que va obtindre un dels millors índexs d'audiència del dia, en la mitjana de la programació, 1.455.000 espectadors i una quota de pantalla del 12,4 %, segons ecoteuve.es (consulta realitzada el 11.05.15). Emés a les 14.23 hores, va durar 36:07 minuts. En el moment de la desaparició del programa, el 26 de setembre de 2014, obtenia uns índexs d'audiència que poden ser considerats fins a cert punt competitiu. En aquest sentit cal esmentar que en febrer del 2014 ja va sofrir un intent de retirada de la graella però va haver de retornar doncs el canal va veure empitjorar notablement les seues dades de *share*; afectant, fins i tot, als informatius que van arribar a perdre 2,6 punts d'audiència mitjana en el període que va deixar de ser emés.

En el conjunt de la graella de programació, el contingut que el va precedir va ser *Mujeres y hombres y viceversa* (audiència: 930.000 espectadors i quota de pantalla de 13,7%) i el va seguir *Informativos TeleCinco 15.00 H* (audiència 1.978.000 espectadors i quota de pantalla del 14,2 %).

Resulta raonable afirmar que el nivell d'acceptació del programa era prou alt, doncs, al moment de la seua emissió, tan sols és superat per nombre d'espectadors i quota de pantalla per un programa veterà de la graella nacional com és la sèrie *Los Simpson*. És més, comparat amb el global del dia i la quota d'audiència dels tres programes més vistos del dia, *El chiringuito de Pepe* de TeleCinco amb un 18,3 de *share*; *Isabel* de TVE 1 amb un 15,4 i *Informativos TeleCinco* de TeleCinco amb un 17,2, s'aprecia que el programa *De buena ley* obté uns resultats que poden ser

considerats acceptables, el que pot ser indicatiu, per una part, de l'atracció que provoquen en l'audiència els temes judicials i, per una altra, de com la justícia forma part de les agendes dels mitjans i és tinguda en compte en les polítiques d'emissions.

De buena Ley és un programa *Court Show*. Reben aquest tipus de denominació els continguts de televisió que funcionen com a un subgènere dels anomenats drames legals o els programes de realitat legal. Nascut a l'àmbit anglosaxó, es tracta d'un format que es pot trobar arreu del món. En aquest cas pren com a model el programa *Forum*, emès en Itàlia de forma ininterrompuda amb gran èxit d'audiència des de 1985 en canals propietat del grup Mediaset. En concret, el format continua el camí obert a Espanya en la mateixa cadena pel programa *Veredicto* que presentava la conductora estrella de *talk shows* Ana Rosa Quintana.

La característica del *Court Show*, com es pot observar a la imatge 01 corresponent al text analitzat, i 02, exemple del format a la televisió polonesa, és la simulació d'una vista oral en un estudi de gravació amb actors (professionals o provinents d'un càsting), pseudojuristes (actors, o personatges vinculats amb la judicatura o el món de la justícia) i amb públic al *set*. Aquest tipus de programes poden tractar del món de la justícia des de diferents formes, mitjançant l'arbitratge en problemes entre particulars, la dramatització de casos ficticials o, com en el cas del programa que ens ocupa, l'escenificació d'un cas real, el seu enregistrament i edició prèvia a la seua emissió.



Imatge 01



Imatge 02

En darrer lloc, cal remarcar que és un format que es fonamenta per una part, com afirma Imbert (2008: 59), en la il·lusió de present, confonent el present de l'acció, el judici real, i el present de la representació, el realitzat al set, un procediment que juga amb el present «històric» i que com s'aprecia a les imatges 01 i 02, ho fa a partir de casos judicials reals, a través d'una recreació artificial de la realitat, però realista en

la forma i que també es sustenta, per altra, en la possibilitat de participació al oferir a l'audiència el simulacre de democràcia televisiva que implica l'expressió del seu posicionament mitjançant la votació, tal com apareix a l'*scroll* inferior de la pantalla «¿De parte de quien estás en este caso? Vota en la encuesta WWW».

Per a l'anàlisi del text se seguirà en línies generals l'estructura adoptada com a metodologia de treball en aquesta tesi i adreçada a exposar com es construeix el discurs audiovisual sobre el referent judicial, incidint en la qüestió de si el procés de construcció textual està regit, o no, per la superació de la lògica mercantil.

Amb aquesta intenció, en primer lloc, es procedeix a analitzar quins són els temes que apareixen al text, la seua organització, jerarquitització i com són tractats. En segon lloc, l'anàlisi se centra en les veus o personatges que intervenen al text pel que fa a les seues funcions narratives, els seus rols comunicatius i judicials, i la seua personificació com a estereotip. El següent punt a considerar és l'estructura narrativa com a organització de les accions i, de forma més concreta, l'organització, per una part de la narració però, per altra, la més interessant, el procés judicial.

A continuació, convé ressaltar que a l'anàlisi se li dedica una major exhaustivitat a l'espai i la posada en escena doncs, donada l'especificitat del format, consistent en la recreació artificial de la realitat, al text no tan sols es diu o mostra la justícia, sinó que també es diu i mostra la manera en què aquesta és proposada.

Per acabar, a l'últim punt de l'anàlisi es passa a relacionar aquells recursos rellevants del llenguatge audiovisual que, d'acord amb la lògica de l'espectacle identificadora del gènere, col·laboren activament en la conversió del referent judicial en representació, però que, així mateix, en el seu excés pot endinsar-se en l'espectacularització, o siga, en la transgressió o perversió del referent.

El text té com a tema principal l'aplicació de la norma. Tal com s'ha afirmat, es tracta d'un format *Court show* o espectacle de judicis i en ell es representa la celebració de la vista oral del procediment judicial i la sentència. De forma més concreta, en el programa escollit per a l'anàlisi, el tema central és com s'aplica la norma a un cas concret tipificat al codi civil a partir dels motius pels quals un fill pot ser desheretat.

El tema principal és abordat a partir del conflicte, que és la raó de la vista oral judicial i el tema a jutjar: les obligacions pròpies de pares i fills en les seues relacions

i, per tant, com destaca el text en un faldó «Si no cuidas a tu papa, no tienes heréncia».

En conseqüència, el text converteix la jurisdicció civil en el tema del programa. El dret civil, a diferència del penal, marginal, és el que afecta a totes les persones en tots els àmbits de la seua vida i a la vegada és el gran desconegut.

Finalment, el text des de la simplificació del dret i la seua administració, presenta un cas concret, amb l'aplicació d'una norma específica del codi civil com a tema espectacular des de la polèmica i la discussió verbal violenta. Posa de manifest, de manera encoberta, un dels temes de les disfuncions judicials, la lentitud de l'administració, confrontant-lo amb la perspectiva de la rapidesa i efectivitat mediàtica que proporciona el fet de centrar-se únicament en dues fases del procés, la vista oral i la sentència, obviant les fases anteriors que evidentment són les més enrevessades i les que més temps consumeixen d'un procés judicial.

L'anàlisi de les veus, dels personatges en la seua relació amb el text i amb la representació, parteix de considerar aquestes com el punt en què coincideixen estructures diverses i posseïdores d'una funció dialèctica de mediació, o dit d'altra manera, considerades com un punt en el qual coincideixen funcionaments relativament independents. L'anàlisi es realitza a partir del seu tractament com a subjectes i les interaccions que es produeixen pel que fa a tres factors, el primer, la seua densitat en el discurs i l'espai, el segon, l'estil de comportament dels subjectes pel que fa a vestuari, mímica, proxèmica i la seua dislocació espacial i, per acabar, la funció dels subjectes en el desenvolupament del programa i els seus rols narratius.

Els personatges, subjectes de l'escena, que s'aprecien al text són la conductora-presentadora del programa i els seus ajudants, les parts litigants i els seus representants, la jutgessa, els experts i el públic assistent.

En relació als personatges, les seues interaccions i les seues funcions de mediació, cal destacar com en la representació que implica el text es donen dues instàncies, la comunicativa pel que fa al programa com a text i la judicial com a representació de l'aplicació del Dret.

En la pròpiament comunicativa es troben la conductora del programa, els seus ajudants, els experts polemistes i el públic. Com a personatges exclusivament judicials es situen la jutgessa, les parts litigants i els seus defensors.

La conductora és la responsable de posar en relació els dos àmbits i és la veu

de l'enunciació. És aquell personatge que té el coneixement i el poder sobre què passarà en el transcurs del programa, organitzant-lo d'acord amb les intencions comunicatives previstes amb la col·laboració dels seus ajudants.

El rol del personatge de l'expert, realitzat per dues veus, és l'encarregat de matissar i exposar punts de vista, suposadament qualificats i objectius, en moltes ocasions des de la polèmica, sobre allò que s'està tractant, comunicant a l'audiència aquells aspectes, rellevants o no, que envolten i conflueixen en el conflicte tractat i, si cal, extrapolar-les o generalitzar-les.

El personatge del públic, coral, és múltiple i a través de diverses veus intenta mostrar al teleespectador punts de vista heterogenis amb l'esperança i intenció que funcione el mecanisme d'identificació per a que, des del saló de la seua casa, s'incorpore a la pluralitat que representa el públic com a personatge al set.

Tots els personatges de l'àmbit judicial es veuen obligats, per la seua part, a representar dos rols, per una banda, l'específic judicial, exercint de jutge, litigants (els dos germans) i defensors de les parts (els dos advocats). Però, per altre costat, els quatre personatges enfrontats participen de l'àmbit comunicatiu a través del debat-tertúlia amb el públic, en el qual es deixa de banda la representació judicial, per a passar a representar rols comunicatius. El personatge de la jutgessa, entra en l'àmbit comunicatiu quan, des de la seua *autorictas* exerceix la funció didàctica d'explicar en què consisteix la norma i la seua aplicació.

De forma paral·lela, la mobilitat en l'espai ajuda a identificar les funcions dels subjectes en el desenvolupament del programa i els seus respectius rols narratius. Entre els que no es mouen, o tenen una mobilitat molt reduïda, cal citar a la jutgessa, els experts i el públic.

La jutgessa no es mou de la seua tarima al llarg de quasi tot el programa. Tan sols quan finalitza el temps judicial amb la sentència, s'aixeca de la seua cadira i ix d'escena. Es tracta del personatge que encarna la saviesa jurídica, que intervé aclarint aspectes que poden tindre rellevància legal, exerceix la pedagogia i és l'única que té la potestat de dictar sentència per donar per acabada la disputa.

Els experts, per la seua part, funcionen, per la seua posició, com un element destacat a l'interior del públic i, a més a més, al llarg del debat són els únics, asseguts en l'espai del públic, que poden fer les seues aportacions sense aixecar-se del seu lloc,

ni han de menester la presència de la conductora o l'ajudant, ja que tenen el seu propi micròfon.

Pel que respecta al públic cal distingir, així mateix, entre dos tipus de públic: aquell totalment immòbil, que no es mou del seu seient en cap moment i que compleix totalment amb el rol de figurant, que aplaudeix i calla, d'acord amb el relat, quan pertoca. I el públic que participa en el programa desenvolupant el rol de representant de l'opinió pública mitjançant l'aportació de punts de vista, els de la gent corrent, respecte del tema en qüestió, convertint-se també en defensa o acusació de les parts. Aquest darrer s'aixeca de la seua cadira i, encara que no es desplaça, sí que canvia la seua relació en l'espai per a apel·lar i polemitzar directament amb altres personatges, amb altres membres del públic o amb els experts.

Entre els personatges que tenen major mobilitat es troben les parts, els seus representants i la conductora del programa. De menys a més, en el cas dels litigants s'adverteix que al llarg del programa no es visualitzen els moviments propis de desplaçament d'un punt a un altre, però aquests personatges, depenent del bloc narratiu, ocupen dos llocs diferents i, en conseqüència, s'estableixen tres tipus de relacions (entre ells, entre el públic i ells, i amb ells i la resta de participants en la vista, jutgessa, advocats, etc.). Conseqüentment, el bloc en què es troben marcarà el lloc que han d'ocupar a l'escena i la seua mobilitat, ja que quan es troben en el pòdium la barrera davantera impedeix avançar cap endavant, encara que els permet tindre un major control visual de l'espai. Situats als pòdiums, moment de l'enfrontament, cada part representa el seu rol d'oponent, establint i visualitzant la relació conflictual que dona lloc al procés judicial, tant en la disputa entre parts com en l'interrogatori. En el moment del debat, finalment, es troben totalment immobilitzats doncs se situen asseguts en mig de l'escena i d'esquena a la jutgessa, perdent, per tant, el domini visual que posseïen en el bloc anterior. Passen a ser personatges que aporten arguments al debat, sense abandonar les postures defensades en l'apartat anterior, però amb un to menys agressiu i més dialogant.

Els representants o defenses de les parts, al primer bloc, durant la disputa, romanen immòbils, amb una funció d'observadors. El seu protagonisme es troba en el bloc de l'interrogatori. En ell les defenses es mouen des del seu emplaçament, tamborets situats en el vèrtex superior de l'anagrama del programa imprés al sol de

l'escena, fins a situar-se, primer, un en cada punta del rectangle que cobreix el centre de l'escena. A continuació, quan la conductora se situa al mig de tot dos, tal com s'aprecia a la imatge 03, per explicar al públic quina és la funció de les defenses, es desplacen en diagonal situant-se enfrontats als pòdiums de les parts per tal de poder iniciar l'interrogatori. Al llarg del bloc la seua mobilitat és màxima i no tenen un lloc fixe (s'apropen i se separen de l'interrogat, es giren cap als costats i busquen amb la mirada als diferents personatges).



Imatge 03

La conductora és el personatge que té la major llibertat de moviment, i precisament amb aquesta mobilitat queda clar que la seua funció és la de mestra de cerimònies. Ella marca els temps i els blocs amb les seues intervencions verbals i la seua ubicació a l'espai. Comença el programa (deixant de banda la capçalera) en un desplaçament que parteix des de la part acusada fins a arribar a l'acusadora, d'allí fent una diagonal es desplaça fins al lloc ocupat per les defenses per quedar mirant a les parts. Dona permís perquè comencen aquestes, «Te escuchamos Juan», deixant clar quin és el personatge que dirigirà l'acció i la controlarà, quedant tot el conjunt de personatges a la seua disposició. És més, aquests, obedientment li demanen permís per continuar amb el programa. N'és un bon exemple el moment de passar a l'interrogatori, quan el personatge amb més poder en un judici, la jutgessa, sol·licita l'aprovació de la conductora per continuar «...ahora yo, Sandra, creo que es el momento que pasemos al interrogatorio», moment en què aquesta es troba quasi en la part superior de l'escala de les grades i dona pas al següent bloc mentre realitza un moviment de descens explicant en què consisteix aquesta part i situant a les defenses «...claro y ahí nuestros defensores se están colocando en su posición».

Al llarg del debat, la presentadora, es desplaça contínuament per apropar el micròfon al públic participant, amb la col·laboració d'un ajudant que cobreix sempre

la part oposada de l'espai. Aquesta mobilitat provoca que, a vegades, tal com es pot observar a la imatge 04, les persones que participen, com els experts, hagen d'adoptar postures forçades per poder dirigir-se a ella com a persona que ostenta el poder i centre d'atenció espectacular. En última instància, és el personatge responsable de tancar el programa situant-se en el primer graó de la grada, flanquejada pels dos experts col·laboradors.



Imatge 04

L'ajudant de la conductora no és rellevant com a personatge, ja que la seua presència tan sols té una finalitat: ajudar a aquesta amb el micròfon per tal que hi haja més veus al debat, operant com una prolongació d'ella.

Des d'un plantejament dramàtic del relat, en el que cada agent té assignat un paper (o papers) determinats que condiciona la seua conducta en el marc de l'estructura narrativa, es pot realitzar una classificació dels personatges del programa atenent a les funcions actancials que compleixen. D'acord al relat que estableix el text, l'objecte de la narració és el cas que s'ha presentat, en el que un subjecte, que ha estat desheretat, tracta de revertir la situació mitjançant el procés judicial. Compta amb un ajudant (el seu defensor) i uns opositors que són la germana i la seua defensa i on s'observen les tres proves plantejades per Greimas (Greimas, Courtes: 1982). La prova qualificant, consisteix en el posicionament del subjecte enfront dels seus oponents exposant-se les situacions prèvies que han portat fins al procés judicial i que atorga al subjecte la qualitat de «ser». La prova decisiva, en la qual tant el subjecte com el seu oponent principal han de respondre a les distintes preguntes (proves) a què són sotmesos per les corresponents defenses-acusacions. Finalment, la prova glorificant, aconseguida en el moment que la jutgessa dicta la sentència i el subjecte és reconegut com a «heroi» doncs se li reconeix el dret reclamat.

Les funcions actancials de *destinador*, per altra part, són recognoscibles en el personatge de la presentadora del programa juntament amb totes les veus que l'acompanyen. El de *destinatari* no és altre que tota l'audiència que contempla el programa, amb la peculiaritat de visibilitzar un simulacre de destinatari en el públic present al plató enfront del destinatari real, situat a l'altre costat de la pantalla i al qual se li demana la seua participació mitjançant uns rètols que van passant per la part inferior del receptor televisiu.

L'anàlisi de l'organització dels materials al text ajuda a realitzar una aproximació a entendre «com» i «què» es diu al programa (Vilches, 2011: 237). L'estructura de *De buena ley*, a partir d'una visió general, organitza els materials en tres blocs narratius centrals precedits per una presentació i tancant-se amb un comentari final.

Açò es concreta en què en la presentació es fa un avanç de què passarà al programa, en la qual la conductora situa el tema del conflicte, presenta als litigants i la jutgessa del cas. Després de les presentacions s'inicia el primer bloc narratiu, corresponent a la vista oral, dividit en dues parts diferenciades. La primera, en la que tan sols intervenen els litigants, és la part narrativa del text en què s'exposen en forma de disputa les dues versions sobre el cas en qüestió, el desheretament i les obligacions familiars. Una situació conflictiva que es destaca en el discurs per la presència de solapaments verbals en les intervencions. En aquesta part, la jutgessa intervé mitjançant el plantejament de qüestions o matisant aspectes de les línies discursives dels oponents. La segona part, que complementa la primera, el protagonisme és per a les defenses, és el moment narratiu destinat a l'interrogatori de la part contrària. Corresponen a la vista oral del procés, en què predomina l'oralitat i la contradicció, i tenen la funció narrativa de situar a l'espectador en la dimensió i la complexitat del tema judicial en qüestió i aprofundir en les febleses de les postures de les parts.

El segon bloc correspon al debat, moment narratiu de l'opinió i la valoració, en el que, moderats i incentivats en la participació per la conductora, intervenen els litigants i les seues defenses, el públic i els experts. La seua funció narrativa consisteix a reunir, per una part, una visió popular sobre el tema, per altra, la visió dels experts sobre la matèria, al mateix temps que s'apel·la directament als litigants i es polemitzar. Una situació que condueix a sol·licitar la intervenció didàctica de la jutgessa per realitzar l'explicació de la norma jurídica a aplicar al cas.

El tancament del programa consta de dues parts. La primera és la sentència del cas jutjat, emés *in voce* per la jutgessa, acció que dona per tancat el procés judicial. La segona, és el comentari de la sentència i el cas realitzat per la conductora amb l'ajuda dels experts.

En conclusió, es pot apreciar, de forma clara, que la narració s'ajusta a l'estructura bàsica de plantejament, nus i desenllaç. Un plantejament compost per les parts corresponents al resum inicial i la presentació. Un nus que correspon als blocs de l'acarament, interrogatori i debat. I, per acabar, el desenllaç que correspon a la sentència i el comentari final.

D'acord amb tot el que s'ha exposat anteriorment, en particular, amb la relació dels subjectes amb l'espai, cal remarcar en primer lloc el fet que al si de la representació existeixen un espai destinat a aquesta i un altre destinat al públic assistent, conformant el conjunt l'espai de la representació televisiva.

De manera paral·lela, en la dimensió sintàctica estilística, pel que respecta als recorreguts i desplaçaments dels subjectes per l'espai i com s'estableixen les relacions entre aquest i el vestuari de cadascun s'observa, primer, que a cada bloc temàtic el protagonisme narratiu i dels personatges ve determinat per on es situen i com la localització, al seu torn, condiciona la seua mobilitat, permetent identificar els seus rols per la seua capacitat de moviments.

En la presentació del programa, la conductora es desplaça fent un recorregut pel set que ajuda a situar espacialment a l'espectador. En el moment de l'exposició de les postures per part dels litigants, amb intervencions aclaridores de la jutgessa, els protagonistes estan parcialment immobilitzats (parts en conflicte) o totalment immobilitzats (jutgessa). A l'interrogatori les defenses es mouen per l'espai en el qual interaccionen diversos mòduls espacials com l'escena, els pòdiums i la tarima de la jutge. En el temps del debat el protagonisme es desplaça a les grades des d'on es produeixen les intervencions del públic com a personatge i a la vegada interactuen amb l'escena, que és on es troben les parts. El protagonisme es reserva per a la jutgessa, situada en la seua tarima, en la didàctica del cas i la sentència. Aquest personatge presenta la particularitat de trobar-se totalment immobilitzat, ja que funciona a manera de *bust parlant*. Quan acaba la seua intervenció, al dictar la sentència, s'aixeca del seu emplaçament i l'abandona, donant-se per acabat el temps judicial.

En darrer terme, finalitza el contingut amb la conductora i els dos experts en peu, realitzant el comentari-conclusió, situats en el primer graó de l'escala de la grada, com s'aprecia a la imatge 05, on es poden observar moltes de les característiques citades anteriorment pel que fa a l'estil del comportament dels personatges.



Imatge 05

S'aprecia amb açò que els diferents espais de la representació queden connectats per la conductora, l'única que té llibertat total de moviment, que acompanya a l'espectador en cada moment, per a introduir i animar cada bloc temàtic.

Respecte de la resta dels subjectes en l'ús de l'espai s'observa, en primer lloc, que els personatges que representen a les parts en conflicte, els litigants, arriben a ocupar dos espais depenent del bloc del programa, en la vista oral i en la tertúlia debat. En l'exposició de postures de la vista oral, es troben de peu en els pòdiums, açò els permet una visió perfecta de l'oponent i un control visual del seu voltant. En el debat, se'ls pot veure asseguts en el centre del plató destinat a la representació, d'esquena a la jutgessa i totalment encarats al públic per poder participar, defensar-se o rebatre les diferents opinions. La defensa i acusació, per la seua part, empren l'espai de tres maneres diferents. En l'exposició ocupen un lloc prop del públic (imatge 06) i la seua participació és testimonial. En l'interrogatori, com s'observa a la imatge 07, posseeixen capacitat de moviment i s'apropen als pòdiums per tal d'interrogar/acusar a la part contrària. En el debat ocupen de nou els tamborets però mirant cap al públic i acompanyant als seus defensats en el centre. Finalment en el moment de la sentència tornen a ocupar el seu lloc, prop del públic i de cara la jutgessa. El seu moment temporal correspon a la part de l'interrogatori en la vista oral i a la tertúlia-debat.



Imatge 06



Imatge 07

En segon terme, cal destacar a la jutgessa. Aquesta ocupa el seu lloc en la representació, com s'observa a les imatges 01 i 07, de manera que queda integrada en l'espai escènic però totalment separada de la resta dels personatges, ocupant una posició més elevada i diferenciada. Té, visualment, una presència destacada tant en la vista oral, discussió i interrogatori, com en la part final que correspon a la didàctica i la sentència.

Els personatges dels experts, en tercer lloc, formen part del públic i per aquest motiu se situen formant part d'aquest, a dreta i esquerra de l'escala en la primera fila de la grada. Des d'allí responen a les qüestions que se'ls plantegen i participen de forma activa en el temps del debat.

Per acabar, el públic assistent al programa ocupa el seu lloc com a tal i des d'allí realitza la seua funció com a públic, aplaudint, callant i participant quan se'ls requereix.

Pel que fa a l'estil de comportament del subjecte, el vestuari s'integra en l'espai i és un dels elements que col·labora activament a situar cada personatge amb el seu rol i la seua espacialitat, del qual és una bona mostra la toga de la jutgessa.

Les defenses, com a parts enfrontades, contrasten entre elles. La presència d'un defensor i una defensora remarca la paritat que predomina en el programa. Un contrast, marcat en matèria de sexe i d'actitud, accentuat, tal com es pot comprovar a la imatge 06, pel seu vestuari. Mentre que la defensa masculina vesteix, d'acord amb l'etiqueta judicial, amb vestit amb corbata, la defensora, per la seua part, vesteix informal amb camisa vaquera i falda. Dos tipus de vestimenta que els fa destacar d'entre el conjunt de l'espai i permet la seua identificació immediata. Un joc de paritat i contrast que es manté en el cas dels experts col·laboradors i en el que per destacar-los del conjunt

s'empra el recurs escènic de situar als seus costats persones que contrasten per edat i vestuari.

Pel que fa al públic, la seua roba és diversa, com les seues opinions, i d'acord amb el rol que han de desenvolupar pel lloc que ocupen a l'espai. Un ample espectre dels estereotips de la societat apareix representat al públic pel que respecta, a sexe, edat, classe social i nivell d'estudis, amb la clara intenció que qualsevol teleespectador es trobe identificat amb algun d'ells. Per aconseguir que aquests estereotips siguen fàcilment recognoscibles per l'audiència es recorre tant al llenguatge verbal com al no verbal, als pentinats i al vestuari. En el seu conjunt, formen un tot, una massa que queda incorporada al text, a l'espai, tal com es pot apreciar a enquadraments més llargs o panoràmics del programa com els de les imatges 03 i 04. El vestuari, encara que diferent entre els individus, manté una coherència i cohesió amb el que determina el text i l'espai.

El següent punt a considerar és la configuració de la posada en escena del text com a element capital en la relació text-representació. Per aquest motiu se li dedica un tractament més exhaustiu doncs són aspectes que aporten informació sobre la construcció *De buena ley* i la seua finalitat. Un text que té lloc en un espai de representació en què es constata, per una part, que al llarg dels més de 1200 programes emesos no ha sofrit modificacions substancials. Per una altra, que els canvis que s'han produït han estat insignificants, afectant bàsicament a l'ús que fan de l'espai els personatges i els seus moviments. Canvis que, segurament, venen determinats per factors com el guió del programa, el tema a tractar o l'estil del realitzador televisiu.

Al programa s'evidencia la superposició de les operacions de disseny escenogràfic i les operacions d'enregistrament i edició com a construcció del discurs. La posada en escena està feta a partir d'un espai central al plató d'enregistrament, tal com s'aprecia a la imatge 08.



Imatge 08

Pel que es refereix a la sintaxi i estilística de l'espai, es pot observar que aquest s'estructura d'una forma similar als formats propis del *Talk-Show*, ja que aquest i el *Court-Show* comparteixen molts dels codis de representació. Tant un com l'altre aborden la presentació de testimonis, fins al punt que en la posada en escena queda clarament destacat l'espai destinat a aquesta finalitat. En el *Court-Show*, en lloc de les butaques pròpies i identitàries del *Talk-show*, es reproduïxen tribunes per a les parts del litigi i comparteixen tant el paper de la moderadora-conductora com el fet de destinar una part del plató al públic assistent a l'enregistrament.

L'espai apareix distribuït atenent a dos criteris, primer, s'aprecia una simetria que pren com a referència l'eix que es produeix des del lloc ocupat per la jutgessa fins a la porta situada justament enfront d'aquest, la qual cosa permet dividir el set en dos bàndols (Imatge 09).



Imatge 09

Segon, és un espai poligonal de sis costats; format per les tres vores d'un rectangle i la meitat d'un hexàgon. Espai estructura't quasi a semblança dels teatres grecollatins, la *cavea* (destinada al públic), l'*orchestra* i el *proscenium* o *pulpitum* en la que trobem als actors principals i el seu *frons scaenae* que tanca l'espai.

En l'espai de l'*orchestra*, elevats mitjançant podis, com es pot apreciar a la imatge 09, es troben els emplaçaments reservats als actors que representen a les parts, un a cada banda de l'eix de simetria que ve marcat per l'estrada encara més elevada que ocupa la jutgessa. L'*orchestra*, centre de l'espai de la representació i per tant de l'escena televisiva, és l'espai destinat per al moviment de la conductora del programa i de les parts litigants, juntament amb les seues defenses durant el debat. En darrer lloc, en la càvea, distribuït en grades, s'instal·la al públic assistent en directe i als experts.

És inqüestionable que el disseny i construcció del programa crea un espai

espectacular pensat i dissenyat per ser vist, per a l'espectacle (González Requena, 1985), en el que no hi ha res que s'oferisca a la mirada sense definir el quadre d'acció en què ha de ser vist. I en el que, jugant amb l'estratègia de la il·lusió, com es pot apreciar, és mostrada una distribució de l'espai teòricament preparada per als espectadors en la sala; però que amaga, no obstant, la intenció real d'una posada en escena pensada i complementada per la construcció del discurs mitjançant el llenguatge audiovisual amb les seues regles de ritme, de preses i de representació. D'aquesta manera, el teleespectador, còmodament a casa, pot contemplar uns espectadors al plató i una disposició dels elements en l'espai adreçats a destacar l'enfrontament, el conflicte i el drama judicial des d'una construcció pensada i dissenyada de manera exclusiva per a ser exhibida, però que oculta al verdader protagonista, el mateix programa.

Una estructura textual, basada en l'espectacle del conflicte, que motiva, per exemple, que les parts del litigi estiguen situades una enfront l'altra, a la vegada que lleugerament girades cap a l'espectador-públic i amb mobilitat per girar-se cap a la jutgessa. Cosa que no passaria en una sala de vistes espanyola, en el qual la dimensió espectacular és altra i els intervinents com a acusats o testimonis realitzen les seues intervencions d'esquenes als assistents com a públic i de cara al seu veritable destinatari, que no és un altre que el jutge o tribunal.

Cal recordar, d'altra banda, que l'imaginari social està molt condicionat pels referents visuals i legals provinents de les produccions de cine i televisió americanes en les que, al típic cas de judici amb jurat, les intervencions es produeixen de cara al públic assistent i permeten la seua visió per part del jurat i del públic assistent. Cal fer esment, de la mateixa manera, a un aspecte fonamental del procediment judicial civil espanyol on en la vista oral no es dona mai una coincidència temporal de les parts a les tribunes. La distribució dels temps és un dels elements identitaris del funcionament dels procediments judicials que al programa es troba subvertit i condensat.

S'observa, continuant amb l'anàlisi, que l'espai central, tal com s'ha apuntat més amunt, apareix dividit en diferents mòduls que entren en relació amb el bloc narratiu i el rol de cada intervinent (jutge, advocats, experts, públic, etc.) de manera que cada mòdul determina la funció o rol del personatge en la representació i pot influir en la seua dimensió depenent del mòdul espacial en què aquest es trobe.

La relació de connexió entre els diferents mòduls espacials es produeix de forma paratàctica al si de la representació, ja que es troben uns espais junts a altres però al mateix temps es produeixen apropaments d'uns espais a altres en funció de les necessitats narratives, visuals i de l'estructura de l'evolució del programa. Funcionen com a nexes tant les indicacions de la jutgessa com les intervencions de la conductora-presentadora que també s'encarrega de donar pas a les distintes parts del programa-judici determinant quina és la importància de cada mòdul espacial en cada moment i quines són les transformacions sobre aquest.

Cada bloc dona protagonisme a una part de l'espai posant en relació la dimensió semàntica mitjançant referències discursives als significats espacials. Per canviar de bloc i espai, el personatge responsable d'introduir el canvi ho senyala, tal com es pot apreciar en exemples com els relacionats seguidament. Per exemple, quan la conductora, en el pas de la presentació a l'exposició de postures, assenyala «Te escuchamos Juan»; en el canvi de plànol es produeix el desplaçament des del lloc espacial que ocupa la presentadora, on acaba la introducció, al costat de les defenses, fins al pòdium del demandant. Un altre moment s'observa en el pas de l'exposició de les postures a l'interrogatori quan la jutgessa afirma, «...ahora yo, Sandra, creo que es el momento que pasemos al interrogatorio», al que respon immediatament la conductora des de les grades, «claro y ahí nuestros defensores se están colocando en su posición». S'introdueix, d'aquesta manera, a l'espectador en l'espai de l'escena en companyia de les defenses que protagonitzaran aquest bloc, posant en contacte l'espai dels pòdiums amb el central de l'escena.

Un altre exemple s'adverteix en la transició de l'interrogatori al debat, moment en què la jutgessa comença a dir, al mateix temps que colpeja amb el martell, «señores, defensores, visto el cariz que ha tomado el interrogatorio creo que es suficiente y Sandra podemos pasar al debate». En la següent pressa, la conductora afirma: «vamos a la cuestión que nos ocupa: se debe impugnar el testamento en», punt en què es produeix un canvi de pressa a una de les parts (el demandant i la seua defensa) que, efecte de l'edició audiovisual, es troben ja asseguts en el centre de l'espai escènic.

S'aprecia aquest fet, igualment, en el pas del debat a la didàctica de la norma aplicable al cas quan la conductora aprofita per a introduir i desplaçar el protagonisme a l'espai de la jutgessa, «ahora voy contigo Alfonso. Pero claro, ahí hay una cuestión

que mucha gente se está planteando, es: ¿Se puede desheredar legalmente? ¿Qué supuestos existen, Paloma (dirigint-se a la jutgessa) si existen, para desheredar a alguien?», la visió de l'espectador es trasllada d'aquesta forma a la jutgessa que explica la norma. De la mateixa manera, per tornar de la didàctica al debat, al final de la intervenció de la jutgessa, comença a parlar la conductora, solapant-se amb ella, per retornar el protagonisme a l'espai del públic, «estamos hablando, Paloma, entonces, de supuestos muy graves. ¿Qué os parece? En otros países no es así», moment en què la conductora comença a girar-se cap al públic per a tornar a centrar la visió i l'atenció en l'espai del debat.

Per concloure aquest bloc, acostar-se narrativament a la sentència i a l'espai de la jutgessa, la conductora afirma: «Pero también hay otras herencias. Que es esta de la que estamos hablando y la que Paloma Zorrilla tiene que resolver. Adelante Paloma», al que respon la jutgessa amb tres cops de maça introduint a l'espectador en l'espai i el bloc reservat a la sentència.

Pel que fa a les modificacions de l'espai al llarg del text, quasi tots els mòduls espacials romanen invariables. El mòdul que s'ha denominat com *l'orchestra*, en la part inicial, està configurat de manera que l'únic personatge que té desplaçament per ell és la conductora com a connectora entre ells. Des d'una vista zenital s'apreciaria com aquest espai engloba d'altres, els tres dels litigants i el dels defensors/acusadors d'aquests. Les defenses, al seu torn, es troben mirant cap a les parts i la jutgessa, d'esquena al públic assistent.

L'espai sofreix una nova distribució en el bloc temàtic destinat al debat amb el públic, moment en què el denunciant i la denunciada, juntament amb les seues defenses, apareixen asseguts en cadires altes, disposats en una fila amb un lleu semicercle enfront dels espectadors assistents al plató. Aquesta situació els permet respondre a les distintes intervencions que es fan, tant per part del públic, com per part dels actants que funcionen com a experts, situats a la primera fila. Tal com s'aprecia a la imatge 10, la transformació destaca visualment l'autoreferencialitat del programa mitjançant la triple presència del logo al pis i als dos monitors de la paret del fons. Aquest, per altra part, delimita l'espai dels contendents doncs els tamborets queden situats en els seus límits. En la transformació de l'escenografia, els monitors de televisió, situats anteriorment al costat dels *pòdiums*, es desplacen per a ubicar-se

darrere de les cadires dels litigants i les seues defenses, adequant-se a les necessitats de la realització.



Imatge 10

A més de l'anterior, els elements arquitectònics, junt els seus materials de construcció i la seua decoració, formen part i ajuden a configurar la posada en escena i a dotar de sentit al text. Entre ells destaquen, com a elements que ajuden a conformar l'espai de representació, les grades del públic, els pòdiums dels litigants i l'estrada de la jutgessa.

Les grades del públic estan organitzades, servint d'eix de simetria, a partir d'una escala central que permet la distribució dels assistents i la circulació de la conductora i el seu ajudant per fer arribar el micròfon. Composades de quatre graons, culminen en el més alt amb una paret, en el centre de la qual, amb un espai emmarcat per quatre xicotetes columnes, es recrea i s'al·ludeix a l'espai que es troba just enfront, l'estrada de la jutgessa, donant lloc a la línia imaginària que divideix l'espai en dues meitats simètriques. Aquestes grades estan realitzades en fusta de color vermellós, material que l'imaginari social sol vincular tant als espais de representació (teatres o auditoris) com a la justícia (sales de vista), decorades amb un detall metàl·lic en la part superior de la contrapetja que ajuda a identificar visualment cada graó de la grada i de l'escala.

Els pòdiums dels litigants, imatge 11, estan situats un enfront de l'altre, en cada part de la línia de simetria i un poc més avançats de l'estrada central on es troba la jutgessa. Elevats uns 20 centímetres, són semicirculars, amb una base de la mateixa fusta de color vermellós de la grada. Té una barana d'un poc més d'un metre d'alçada, realitzada en suports de metall i planells de vidre corbat translúcid de color blau clar i rematada amb un passamà del mateix color de la fusta que la base. El disseny dels pòdiums permet als personatges estar drets i dirigir-se a qualsevol punt de l'espai, ja

sigui la jutgessa, els experts, o les defenses-acusació. Des d'aquest punt els actors donen expressió als seus personatges mitjançant les intervencions, fent més visibles les gesticulacions pròpies de la discussió.



Imatge 11

El tercer element, l'estrada de la jutgessa, se situa, des del punt de vista de l'espectador, tal com s'aprecia a la imatge 10, al fons, en el centre de l'escena. Té la forma de la meitat d'un hexàgon i s'alça del sol aproximadament uns quaranta centímetres. Realitzada en fusta, ve delimitada en els extrems per dues columnes de metall brillant que van des del sol fins al sostre. Dalt de l'estrada hi ha la taula de la jutgessa, que s'adapta a la forma de l'espai i la prolonga visualment, ja que està realitzada amb el mateix material i té els mateixos elements decoratius, dues bandes de color blanc que recorren el perímetre de l'estrada. En els taulers verticals que formen el frontis de la taula es destaquen les figures geomètriques d'uns rectangles. La paret posterior de l'estrada apareix decorada als seus costats per unes estructures metàl·liques que sostenen els panells de vidre decoratius de les parets. Estan realitzades amb la mateixa combinació de materials dels pòdiums (metall i vidre translúcid) que van des del sol fins a l'hipotètic sostre. En elles ocupa un lloc destacat l'anagrama del programa.

Al tractar-se d'un set televisiu a l'espai del programa no existeixen obertures a l'exterior. Els personatges i els espectadors es troben immersos en una localització totalment clausurada.

Algunes de les parets que delimiten l'espai de la representació estan realitzades seguint l'estètica dels pòdiums, amb taulells de vidre retroil·luminats i metall brillant, amb fusta en la part de darrere que queda a la vista en les separacions entre els panells. Entre cada grup de panells rectangulars, a tall d'element de separació i de subjecció,

se situen unes columnes de metall que presenten seccions transparents també il·luminades.

Altres, formades pel conjunt de parets que tanquen la part posterior de la jutgessa, els laterals que queden entre les estructures on estan col·locats els anagrames del programa i la meitat de l'espai de l'orquestra, queden connectades entre elles visualment pel recobriment en part de la seua superfície per elements semblants a les parts d'una closca de tortuga; en color blanc, il·luminades per la part posterior i emmarcades per elements rectangulars, que recorden des de la distància la decoració de les parets neoclàssiques d'algunes sales de vistes o esglésies.

Finalment, cal citar un element arquitectònic que ajuda a l'escenografia i que solament és visible des del punt de vista de la jutgessa. A la dreta, al final de la grada, es pot apreciar una gran porta, davant de la qual se situa sovint una càmera amb el seu operador. Aquest element arquitectònic, segurament simulat, s'ha pogut comprovar, en el visionament del programa del dia 16/01/14, que apareix exactament igual en el costat esquerre de l'espai, guardant la seua simetria.

Cal incidir, per altra part, en el contrast que provoca en l'escenografia la combinació d'elements moderns junt amb altres de clàssics i que marquen la diferència entre l'espai del referent i l'espai de representació com a separació entre la tradició i problemes de la justícia, per una part, i la modernitat i l'efectivitat de la comunicació mediàtica, per altra. Entre els elements amb caire modern, juntament amb tots els elements arquitectònics citats anteriorment (columnes cromades, vidres i il·luminació), es poden enumerar, a tall d'exemple, elements com els monitors de televisió, els tamborets o els seients del públic.

Els monitors venen muntats sobre un suport realitzat en metall brillant semblant a l'acer i format per una base rectangular i dues columnes que mantenen la continuïtat estilística amb aquelles que es troben en la decoració de la paret de darrere de la jutgessa i l'espai del final de les grades.

Els tamborets alts i cromats, del tipus de barra de bar, destinats a què segueixen les defenses/acusacions i que en la part del debat també empraran els litigants. Es sostenen sobre una única pota que té una base circular i un element per recolzar els peus donada la seua alçada. El seient i el respall, de plàstic transparent, són tota una

mateixa peça que arriba a mitja esquena.

El públic seu en cadires de plàstic blanc i potes cromades, de respatllet no massa alt i que no estan fixades a les grades.

Els elements decoratius que remetent a la part més tradicional de la imatge de la justícia, aquella que probablement es troba més fixada en l'imaginari social, són els realitzats en fusta, com la taula destinada a la jutgessa que presideix l'espai, que destaca visualment i narrativament tant per les seues dimensions, ocupa tota la tarima on es troba, com pel fet de ser com un bloc monolític. La cadira de la jutgessa, poc visible, contrasta amb la resta de les cadires de l'espai doncs és una cadira estèticament molt més seriosa i funcional, amb el respatllet alt en cuir negre.

També els detalls decoratius realitzats en fusta i distribuïts en el set ajuden a mantindre la continuïtat visual que enllaça el lloc i el temps del conflicte (*l'orquestra* i *l'escena*). Aquests es poden observar, per una part, a la taula citada, els passamans dels *pòdiums* i el sòcol de les parets, juntament amb, per altra, l'ampit que remata aquest sòcol amb el lloc destinat al públic assistent, en les grades i els panells que es veuen per darrere dels panells de vidre i la reproducció de l'espai de l'escena en la part superior de les grades.

El logotipus del programa, per la seua part, destaca en el conjunt de l'escenografia, ja que és plenament visible en el centre de l'espai, imprés en grans dimensions. Aquest mateix motiu apareix constantment emés als monitors de televisió i es pot apreciar també en quatre localitzacions més com són les estructures dels panells de vidre situades a cada banda de la taula de la jutgessa i en la paret del fons de la grada quasi enfrontades a les anteriors, que ajuden a mantindre la simetria. Aquesta distribució al llarg de l'escenografia fa que siga quasi inevitable la seua visió en cada imatge del programa i complir amb la funció d'assegurar l'autorreferencialitat del text.

Per acabar amb l'espai i la seua escenografia, no es pot deixar d'al·ludir el paper que juguen els objectes que poden ser definits com d'attrezzo judicial, aprehensibles i transportables. En aquest sentit, com es pot apreciar a les imatges 12 i 13, són visibles, primer, la maça judicial, situada físicament en la taula de la jutgessa a la seua dreta. Una eina emprada a escala judicial o comunicativa en el discurs. Per la primera destaca la seua utilització per mantindre l'ordre durant el procediment com,

per exemple, quan les parts no respecten els torns de paraula i alcen de manera excessiva la veu o en el moment que dicta la sentència *in voce*, altrament, en el vessant comunicatiu és utilitzada per anunciar els canvis de bloc temàtic. El segon dels objectes presents és la campaneta, més pròpia del sistema judicial espanyol, que, com també l'anterior, es troba en la taula però al costat esquerre de la jutgessa, la qual, en cap moment, del programa analitzat, se'n fa ús. En tercer lloc, s'observa un codi jurídic, d'una coneguda editorial de dret, ubicat de forma ben visible i on es pot llegir al seu lloc *Código civil*. En quart lloc, cal esmentar la toga judicial que, encara que és una part del vestuari, forma part de l'escenografia i identifica als professionals de la justícia en el seu exercici. Finalment, estan tots els elements de papereria que té davant ella, que consulta i empra, com bolígrafs, papers i carpetes.



Imatge 12



Imatge 13

El tractament cromàtic i la il·luminació també s'ha de valorar en la construcció escenogràfica, ja que participen en la reproducció de certes condicions de la percepció del referent. De manera general, en l'àmbit del color, es pot apreciar el contrast entre colors càlids i freds presents en l'espai de representació. En aquest sentit actuen, per una banda, els càlids que aporta la fusta i que transmet la sensació de la tradició i rigor de la justícia; per una altra, la gamma més freda, amb el cromatge d'elements i els blaus de la retroil·luminació dels panells de vidre que contribueixen a connotar la transparència, modernitat i claredat de la representació televisiva. Dues gammes cromàtiques que es combinen constantment i que apareixen sempre juntes, ja siga superposades com, per exemple, amb els panells, o siga incrustades, com és el cas de les línies de metall en les grades de fusta o el detall en blanc en la tarima i la taula de la jutgessa.

Un joc d'homogeneïtat i contrast cromàtic que s'estén al vestuari de les parts intervinents en el procés. El personatge que oficia de denunciada i la seua defensa

vesteixen amb colors més propers al camp simbòlic de la justícia, la defensa amb vestit obscur amb camisa blanca i la denunciada amb calçons texans, una camiseta negra i una jaqueta vermella. Enfront, remarcant cromàticament l'enfrontament, el denunciant i la seua defensa vesteixen de manera més informal, amb vestuari texà, en colors propers al blau. Finalment, la conductora del programa i la jutgessa, d'acord amb el seu rol d'autoritats, vesteixen falda negra i camisa vermella, la primera, i la toga negra, la segona.

El color i la llum ajuden, addicionalment, com es pot apreciar a la imatge 14, a transmetre a l'espectador la sensació de transparència, claredat i lluminositat. Per aquest motiu es distingeixen una gran quantitat de cristalls transparents tintats d'un blau clar, molts d'ells amb il·luminació posterior i elements en acer que ajuden a reflectir la llum.



Imatge 14

Fins i tot, es pot considerar que es tracta d'un espai sobresaturat de llum, en el que tot apareix perfectament il·luminat, sense lloc per l'ombra, en què s'aprecien, per una banda, les fonts de llum directa, visibles i evidents per a l'espectador; la funció de les quals és il·luminar l'espai i als personatges i, d'altra banda, les llums indirectes, que formen part de la decoració; destinades a destacar elements ornamentals. Són mostra evident d'açò la il·luminació posterior dels panells de vidre que produeixen una llum tirant a blava o la il·luminació interior de seccions de les columnes de metall.

La llum encarregada d'il·luminar l'espai i als personatges és de tonalitat més clara i es situa en una gamma cromàtica semblant al color de la fusta de l'espai, per contra, les llums de la il·luminació de la decoració, aporten una llum freda, amb tons blaus o blancs, aspecte que s'observa gairebé en tots els plans mitjans o més curts dels personatges.

Aquest tractament lumínic, ajuda a destacar les característiques dels diferents materials amb els quals està construït l'espai de representació (imatge 11). La incidència dels focus lumínics sobre els materials perfectament polits provoca lluentors, per exemple, en el pis de terra, en els elements metàl·lics (potes de les cadires, columnes, detalls de les grades, motlures dels panells), en la taula de la jutge o en la superfície de les grades.

La veu humana, diegètica, és l'element fonamental de la banda sonora del programa, quedant un ús quasi residual a la música i els efectes sonors de l'ambient. La veu humana ocupa un lloc preponderant en tot el text donat el caràcter dialògic que componen tant el discurs del judici com el de la tertúlia i comentari. Donat el format del programa, realitzat totalment a l'estudi, tot el so és recollit amb els mitjans tecnològics que permeten una presa de so correcta i el seu corresponent tractament.

La música és funcional i permet identificar el programa, opera com a nexa entre parts i per a accentuar aspectes del discurs. Aquesta es limita a la capçalera, resum inicial i tancament del programa. Es tracta d'un tema musical original que l'identifica que s'inicia amb una escala musical ascendent, realitzada amb sintetitzador, rítmica amb cops de percussió i que finalitza amb un cop sec que coincideix amb l'aparició de la maça judicial del logotipus del programa. El resum previ es realitza al ritme de la música que sona per sota de les intervencions verbals, consisteix en una música minimalista i que, repetint el mateix motiu amb acords de baix, aporta tensió a la successió de fragments textuais per acabar amb la sintonia identificativa del programa.

Pel que fa als efectes sonors, destaca la utilització d'un efecte de zoom per canviar de bloc a l'inici del programa, així com cal citar el so ambient del programa en què destaquen els cops de la maça judicial que reforça visualment i sonorament la funció de policia de sala que desenvolupa la jutgessa.

El text analitzat ha estat construït mitjançant la modalitat de la realització multicàmara, tècnica que, mitjançant la utilització d'almenys quatre càmeres, permet adoptar els punts de vista ideals i simultanis del que està passant a l'espai de representació. D'aquesta manera es pot intentar mostrar, en tot moment, allò que des de l'enunciació es considera que l'espectador ha de veure.

La disposició de l'escena ve determinada per l'eix que divideix l'acció i que

situa als personatges. Al mateix temps, la multiplicitat de càmeres ubicades en diferents llocs permet realitzar canvis visuals amb plans de diferent escala i punt de vista. Donades les característiques del text, tal com es pot observar en els nombrosos exemples inclosos a l'anàlisi, els plans més abundants són els mitjans dels personatges en el moment de les seues intervencions però aquests, no obstant, es combinen amb altres de conjunt i generals que permeten, entre altres coses, aportar informació nova, donar èmfasi a les intervencions, mostrar les reaccions o, simplement, variar l'atenció del públic.

La realització multicàmara per blocs en què està realitzat el programa permet no renunciar a les possibilitats estètiques que proporciona el fet d'emprar diverses càmeres al mateix temps i, per tant a la realització en continuïtat, però que al segmentar es redueix l'extensió o duració de la narració en continu permetent un millor ajustament del treball i emplaçament de les càmeres als canvis de desplaçament en l'espai dels diferents blocs temàtics (judici, tertúlia-debat).

La conversió en espectacle del referent judicial i la pretensió d'aconseguir els seus efectes sobre els receptors fa que el text es construïska com una exhibició en què es combinen diversos recursos, entre els quals destaquen, per una banda, el tractament visual del producte, tant en l'àmbit específic de l'espai analitzat, com també de forma genèrica la imatge de la cadena i, per altra, la utilització de recursos semàntics i simbòlics.

L'espai, a través de la seua escenografia té un alt poder espectacular i connotatiu, ja que s'intenta transmetre la sensació d'un contingut que combina, per una part, el rigor i la tradició de la justícia, però, per altra, la modernitat del segle XXI. N'és un bon exemple d'açò la distribució a l'espai d'elements que remetent a la tradició, com és la ja citada fusta juntament amb altres que remetent a la modernitat televisiva com són el vidre i l'acer; o, així mateix, els elements tradicionals de la justícia (codis, campanetes, etc.) amb monitors de televisió LCD.

Els monitors, en concret, són un recurs que permet la multiplicitat d'imatge i estan destinats a diverses finalitats, com informar i recordar el cas tractat en el programa «Hoy en de buena ley...Desheredado», fer visibles animacions infogràfiques del logo del programa, mostrar el contraplà de l'altra part litigant. També s'ha pogut

constatar que en altres programes són utilitzats per aportar proves.

En l'àmbit de la semàntica de l'espai, aquesta construcció escènica ajuda a transmetre diversos significats. Primer, la distribució espacial, seguint el model dels teatres grecollatins, destaca el sentit de representació del text. Segon, aquesta construcció escènica introdueix a l'espectador en l'univers simbòlic de la justícia mitjançant la inclusió d'elements que ajuden a arrelar en el receptor el significat de la seua tradició, representada, a tall d'exemple, pels materials en fusta, les seues tonalitats cromàtiques i els elements propis que li són atribuïts a aquesta tradició, la maça, la campaneta, la toga i el llibre de dret. Tots ells elements amb un alt contingut denotatiu i connotatiu. Tercer, l'eix de simetria espacial ajuda a connotar la igualtat de l'enfrontament i l'equitat de la justícia, destacat, així mateix, pel tractament cromàtic i lumínic de l'espai de representació. I, en darrer terme, es troben els elements que destaquen el caràcter televisiu en el seu sentit de finestra oberta al món, en el que s'intenta fer veure a l'espectador televisiu el simulacre d'estar davant d'un text totalment transparent i que no amaga res. Aquest significat de claredat i transparència, fins i tot de modernitat, ve accentuat per elements com els panells de vidre, l'acer, les pantalles de televisió, la il·luminació o el polit de les superfícies.

A la vegada, tal com es pot apreciar en cadascuna de les parts de l'estructura narrativa, els plans emprats en la realització remetent a un contingut amb unes determinades connotacions universals com són la transparència, la justícia i l'espectacle, amb la utilització d'una determinada retòrica en la posada en escena o els títols que apareixen en determinats moments. Cal incidir, en aquest sentit, en l'ús de la sinècdoque, per exemple, amb la campana, el martell, el codi i la toga com representació de la justícia (i la vista oral); o la utilització del recurs del títol sobreimprès en el que es destaca una part del discurs en referència al conjunt. Al text, es fa patent una ideologia, la de l'economia de mercat en la qual es ven el mateix producte audiovisual com a mercaderia amb les constants al·lusions visuals al programa.

L'ús de rètols, ràfegues i cortinetes ajuden a proporcionar ritme, al mateix temps que afavoreixen la seua continuïtat i retroalimenten l'atenció de l'espectador. En aquest sentit la utilització dels faldons i l'*scroll* permeten fixar el missatge. Cal tindre en compte que és un programa d'una durada molt limitada, poc més de 30

minuts, en el qual es tracta un tema judicial civil complex com són els supòsits per a desheretar o ser desheretat. Els recursos citats permeten la fixació de manera escrita d'aquells aspectes considerats per l'enunciació com a més importants i que complementen al relat principal, ajudant a fixar de forma simplificada en el telespectador el missatge que es vol fer arribar.

L'estructura narrativa tradicional de plantejament, nus i desenllaç es converteix també en un recurs que dona lloc, juntament amb la posada en escena, a una cadena sintagmàtica, reforçada amb el llenguatge audiovisual d'aquest format de discursos, amb un significat i la corresponent denotació de tot el que es mostra a la representació.

En definitiva, tot el text no fa més que evidenciar la construcció espectacular del tema judicial mitjançant la utilització tant dels recursos narratius com, sobretot, de la posada en escena i l'edició del programa. Recursos, que contribueixen a espectacularitzar el contingut del referent judicial.

Com a conclusió, es pot afirmar que *De buena ley* és un cas particular de tractament audiovisual del referent justícia amb un notable èxit d'audiència. Un exemple de com aquesta, al ser construïda de manera específica mitjançant un determinat discurs mediàtic, adquireix les dimensions pròpies d'una realitat audiovisual conformada d'acord amb una determinada lògica industrial. Globalment, en aquest cas concret, aquest procés consisteix a realitzar la construcció d'un text destinat a l'entreteniment a partir d'un cas judicial real.

Per a realitzar aquesta construcció, l'empresa Mediaset Espanya, juntament amb Big Band media, desenvolupen un producte per a la cadena privada TeleCinco en el que es dona una hibridació entre elements del referent judicial (símbols i procediment) amb elements propis de la producció espectacular d'un format televisiu determinat, ja que es fa una apropiació dels elements del referent; el cas, el procediment, la vista oral i la seua sentència, per posar-los al servei d'una estructura narrativa. Es realitza, d'aquesta forma, una operació mitjançant la qual el tema judicial és presentat com a entreteniment, controlant des de l'empresa emissora les instruccions de lectura del text i les condicions del seu consum.

El text té les seues arrels, per tant, en dos elements diferents com són la vista

oral d'una jurisdicció judicial i un programa televisiu (proper en la seua posada en escena al *magazine* o el *talk-show*, amb el seu conductor, els testimonis i el seu públic al plató) però que comparteixen la pretensió de proporcionar al públic una mirada espectacular (González Requena, 1992) sobre el principi de la publicitat judicial, siga en la sala de vistes o a través de la pantalla del televisor. Tota similitud acaba, no obstant, en aquest punt, perquè en el moment que la producció inicia la manufactura del relat per a la televisió, el referent judicial es posa al servei d'aquesta, en aquest cas de *De buena ley*, deixant de banda al referent i centrant-se en el producte, en el que la seua autoreferencialitat és un dels trets destacats.

La posada en escena, per altra part, no fa més que destacar la importància de l'espectacle per damunt del realment important, la responsabilitat comunicativa que implica comunicar la justícia. El recurs a actors, al debat, a la participació de personatges, més o menys coneguts per l'audiència, en detriment de vertaders experts que il·lustren o facen pedagogia sobre el cas són una mostra més de les intencions, o fins i tot, de la ideologia que subjau al programa: la justícia com a espectacle o entreteniment, en definitiva com a mercaderia, en el que la qüestió judicial a tractar és simplificada com una confrontació en bàndols tal com evidencia la distribució espacial o la paritat que marquen l'eix visual, els sexes, les gammes cromàtiques o el vestuari, entre altres.

En síntesi, encara que aparentment aquest producte puga semblar una aproximació al referent de la justícia amb intenció explicativa o pedagògica sobre aquesta, aspectes com, sobretot, la seua posada en escena i la seua construcció discursiva fa pensar més bé en la representació televisiva com a espai lúdic que presenta l'entreteniment com la forma natural de mostrar l'experiència «justícia», en el que es juga amb la seua identitat, banalitzant-la i arribant a difuminar la funció referencial, donant prioritat a la paròdia o simulacre del referent judicial mitjançant una posada en escena seductora per a captivar a l'espectador i deixant la pedagogia judicial com un element residual.

5.1.6. *Gran Hermano VIP*

TeleCinco. 2015. Reality Show.

El 23 d'abril de 2000 apareix en la televisió espanyola *Gran Hermano*, el programa que s'ensenyoreix en poc de temps del *prime time* televisiu i que 21 anys després continua a la graella de televisió, amb les seues polèmiques i debats.

Aquest programa és un concurs televisiu en el qual, en la seua versió popular, un grup de personatges anònims s'exposen davant unes càmeres ubicades de manera estratègica, reaccionen espontàniament, intenten superar i sobreviure als seus oponents mitjançant una competència permanent i converteixen en espectacle la convivència. La seua versió VIP consisteix a substituir els personatges anònims per un conjunt de «celebritats mediàtiques» que juguen a exhibir la seua vertadera identitat i intimitat.

El text triat correspon a la Gala 11 de *Gran Hermano VIP 2015* i va ser emès en directe el dijous 19 de març de 2015 per la cadena privada TeleCinco. La seua particularitat més rellevant consisteix en la realització d'un simulacre de judici com a mecanisme d'estranyament per provocar les reaccions dels concursants finalistes.

La gala analitzada, presentada per Jordi González, consta principalment de tres continguts, l'expulsió d'un dels concursants, la fase en què els finalistes són exposats a l'escrutini de l'audiència davant una situació estranya i el comentari final sobre què ha succeït a la part anterior.

El bloc central del programa es fonamenta a convertir una de les sales de la casa de Guadalix, des d'on s'emet, en un jutjat. En ell els quatre concursants són sotmesos, individualment i sense avís previ, a un judici per les seues actuacions al llarg del concurs. La vista acaba amb el corresponent veredictes d'innocència o culpabilitat per votació de l'audiència.

El programa es pot interpretar com una imitació grollera de la darrera fase del procés judicial, una situació on es produeixen diversos cara a cara entre els concursants com acusats i exconcurants expulsats que actuen com acusació o testimonis en cada plet. Un expert en lleis actua com a jutge-moderador i lector del veredictes emés pel tribunal popular que és l'audiència. Els espectadors voten per a emetre el dictamen d'innocent o culpable mitjançant una *app* del programa.

La primera a assegurar en la cadira dels acusats és Belén Esteban a la qual Olvido Hormigos li imputa crear una campanya d'assetjament contra la seua persona i

la seua imatge pública. El visionament dels vídeos que són aportats com a prova provoquen les reaccions nervioses de l'acusada, que pren l'atac com a estratègia defensiva. Els testimonis per al cas són Víctor Sandoval, Ylenia i Ares Teixidó. Les seues intervencions són a favor i en contra de l'acusació i l'acusada, la vista acaba amb el veredict de culpable per a Belén.

El següent judici compleix els patrons del gènere, la competició i les relacions romàntic-sexuals. El concursant jutjat és Coman i l'acusació és assumida per l'ex concursant Ylenia que assevera que aquest hi ha estat un fals i un estrateg durant tot el concurs. La sorpresa arriba a Coman quan la traïció li arriba de la mà de la qual va ser la seua enamorada dins de la casa, Chari, que entra a la vista com a testimoni i afirma estar decebuda amb els vídeos que ha vist sobre ell en l'exterior. Després d'açò, l'acusat és declarat culpable i la seua imatge al concurs queda visiblement deteriorada, un fet que és aprofitat per Belén Esteban.

El tercer a ser jutjat és Fede, acusat per Ares Teixidó d'utilitzar a Ylenia per a arribar a la final de *GH VIP*. Ares li tira en cara el no haver-se deixat conèixer i haver passat pel concurs com un succedani de la seua xica, Ylenia, sense mostrar personalitat pròpia. L'italià és, així mateix, declarat culpable dels seus actes.

L'última de seure a la cadira dels acusats és Aguasantas, a qui se li atribueix la falta de lleialtat. Chari, aquesta vegada com a acusació, manifesta el seu pesar per sentir-se traïda per aquesta. Segons la seua versió, la jove la va deixar de costat per a acostar-se a Belén de cara a guanyar punts per a quedar-se en la final. Ángela també exerceix de testimoni des del plató i fa vàlida la versió de l'acusació. No obstant això, Aguasantas se salva de la crema i és l'única declarada «innocent».

La inclusió d'un programa de les característiques de *Gran Hermano VIP* prové de la necessària representativitat en la construcció de la mostra, que ha d'incorporar i identificar aquelles tipologies de programes més significatius en relació amb els problemes que acara la investigació de la representació mediàtica i televisiva de la justícia.

Gran Hermano VIP endinsa l'anàlisi en la tensió que formats com els proposats pel *Reality Show* produeixen entre la representació de la justícia com a esquema estàtic i garantia de funcionament social i la simulació sobre aquesta com esquema estètic adreçat a l'entreteniment.

Es justifica, així mateix, pel fet de tractar-se d'un exemple evident d'aproximació al referent judicial que té el seu origen en el procés de producció de programes d'entreteniment per a atraure audiències, per satisfer a les masses.

Constitueix un producte amb unes particulars característiques en la construcció del discurs consistent en recorre a fer un simulacre judicial amb la finalitat de representar un «judici d'eliminació», prestant una atenció especial a la posada en escena, focalitzada en l'escenografia i estètica de l'espai televisiu com a estructura representativa del mateix mitjà i de la justícia com a pretext i paròdia.

L'anàlisi ha de permetre posar a la vista, entre altres coses, el procés de significació que se'n deriva de la juxtaposició dels nivells denotatiu, connotatiu i ideològic i, a més, constatar el funcionament dels codis que asseguren la correspondència entre els significants i significats judicials al si del text audiovisual.

Aquesta operació ha d'ajudar a determinar si el referent judicial és respectat o si, al contrari, és objecte d'una banalització espectacular, sotmesa totalment a la lògica mercantil, que deixa de banda la responsabilitat comunicativa que comporta ensenyar al telespectador a analitzar el món i, per tant, obvia el fet de tractar al referent justícia en tota la seua complexitat a la cerca del major rèdit.

Directament relacionat amb l'anterior, l'anàlisi ha de permetre posar al descobert quin és el tractament audiovisual com a codi discursiu de *Gran Hermano Vip* per a representar el món judicial a través de la sintaxi i gramàtica audiovisual. Un procediment empresarial que presenta com a objectiu proporcionar a l'audiència una sèrie de fets «telegènics». És a dir, dotats de trets que els facen interessants, encisadors, dignes de ser transmesos per cridar l'atenció i en els quals no s'ofereixen respostes sinó tan sols escenaris per a l'exhibició dels clixés més vulgars, d'una banalitat més espectacular.

En últim terme, ha de servir per a comprovar com el realisme que es presenta com a tret identificatiu del *Reality-Show* no és tal, sinó que és un simulacre d'aquest. De fet, s'ofereix a l'audiència, a través de l'espectacularització, una imatge de la vida humana i del referent judicial irreal, no tant pel que mostren com pel que s'abstenen de mostrar, a partir d'una representació en la qual els telespectadors creuen convertir-se en un jurat anònim que es mou en les seues decisions per uns judicis que procedeixen dels codis morals i intel·lectuals dels diferents comportaments dels concursants.

La Gala 11 de *Gran Hermano VIP 2015* va ser emesa en directe per la cadena privada TeleCinco, el dijous 19 de març de 2015. Abastava l'horari de *prime time* i *late night* (21.50 hores a 01.45 hores) amb una durada aproximada de 3 hores 15 minuts de programa. Es tracta d'un programa d'entreteniment pertanyent al gènere *Reality-show* amb continguts reals.

Gran Hermano VIP és un concurs en què es fa el seguiment permanent de la convivència d'un grup d'individus reclosos en una casa dissenyada per a proporcionar les millors condicions per a l'enregistrament i l'exhibició a l'audiència de tot el que passa al seu si.

Els concursants són seleccionats a partir d'un càsting que té com a condició principal posseir un cert grau de celebritat mediàtica. Durant el concurs els participants són enregistrats durant setmanes per càmeres de vídeo i micròfons les 24 hores del dia. La superació de les rondes d'expulsió i el premi final són decidides per l'audiència en cada gala setmanal a partir de les seues accions. *Gran Hermano* és un format d'origen neerlandés desenvolupat per la productora Endemol. En el cas Espanyol, és produït per Zeppelin i TeleCinco.

El producte està dissenyat per al *prime time* televisiu en què predomina l'entreteniment. Es construeix a partir de l'expectativa de l'audiència respecte al caràcter aleatori de les relacions entre els participants, el drama, les empaties, els enfrontaments i els pactes. Aquesta combinació aconseguix afermar *Gran Hermano Vip* en la graella i, de forma més concreta, fa possible que el text analitzat, amb un *share* del 31,6%, siga líder en el seu horari d'emissió, igual que tots els programes de *Gran Hermano VIP 2015*. És més, rendibilitza l'audiència i continua amb un altre programa que transcorre de les 1.45 hores fins a les 2.30 hores, *Gran Hermano Vip 2015: la casa en directo*.

La lluita per l'audiència entre cadenes es fa evident quan s'observa l'agressivitat en la contraprogramació en què es competeix en els mateixos horaris. *Gran Hermano Vip* se situa a la graella immediatament després dels informatius de TeleCinco i competeix amb la sèrie d'èxit *Cuentame cómo paso* de TVE1, el partit de la UEFA Europa League, que enfronta a dos equips espanyols, Sevilla FC-Villareal CF i la sèrie de La Sexta *Bones*.

El *reality show* és un format híbrid que fonamenta el seu èxit d'audiència en

tres característiques (Ordóñez, 2005: 51). En primer lloc, la mateixa hibridació en què es barregen, per exemple, gèneres com el concurs amb transmissió en directe, el *talk show*, el documental, l'informatiu, el melodrama o el videoclip. Constitueix un model flexible que permet conjugar recursos expressius de la televisió tradicional provinent de la denominada Paleotelevisió amb recursos propis de la Neotelevisió. En segon lloc, proporciona una suposada interactivitat a l'espectador, ja que la teleaudiència intervé en el transcurs del programa mitjançant via telefònica, aplicacions informàtiques o xarxes socials. Finalment, posa l'accent en la presentació de la realitat en majúscules, proporcionant un contingut que, per una part es presenta com una forma sofisticada de produir en l'espectador la sensació d'assistir, a través la pantalla, a un esdeveniment real i, per altra, aquesta mena de realisme, a més de fomentar la interactivitat, fa funcional i operativa la hibridació.

Gran Hermano Vip promet, per una part, la representació directa de la vida diària i, per altra, l'entreteniment i diversió. Un entreteniment basat en la transformació en espectacle de l'espontaneïtat (Ordóñez, 2005), d'aquesta manera, al situar el *reality* en una sala judicial, el programa tracta d'instal·lar als concursants en un marc narratiu totalment alié a aquests i a la gran majoria dels espectadors.

El format del programa està pensat per a fomentar els enfrontaments entre els concursants. L'entorn es construeix amb la intenció de generar situacions límit que tenen a l'audiència com a còmplice d'excepció. Un context en què tan sols pot haver-hi un guanyador i en què l'audiència, més o menys manipulable, és la responsable de dictaminar-ho gràcies als nexes afectius que s'han establert amb els concursants.

El vot està condicionat per l'òbvia manipulació del producte (muntatge, fragmentació i descontextualització, tòpics, sots títols impresos, etc.) que proporciona al telespectador una visió reduïda i esbiaixada de la realitat, fonamentada en destacar el conflicte causat tant pel disseny del joc (espai tancat, càmeres i micros ocults, impossibilitat d'accés a espais i recursos) com per la gestió realitzada per part dels presentadors i editors.

La interactivitat es converteix en un element fonamental en aquest format, ja que estableix i manté la relació entre el programa i el seu públic. Involucra al telespectador gràcies a l'entramat creat a través dels telèfons i altres mitjans com la televisió, la ràdio, internet i les publicacions impreses, que permet a les diferents franges del públic poder seguir el fil i tots els detalls del programa.

L'espai, al capdavant, ofereix al telespectador, a través de les constants interpel·lacions, una suposada «sobirania mediàtica» que és en realitat un vassallatge (Castelló, 2002) que obliga a consumir el producte i pagar el corresponent peatge en format publicitat.

L'estructura de l'anàlisi està encaminada principalment a posar al descobert tres aspectes, quins són els mecanismes de significació, com apareix representada la justícia i com actua l'espectacularització en el simulacre. Per aconseguir-ho l'anàlisi se centrarà en el tractament de tres components fonamentals, la temàtica objecte del tractament discursiu, la representació que es fa en el text audiovisual de l'estructura i dinàmica del funcionament judicial, així com quins són els recursos tècnics i discursius que són emprats per a representar el referent judicial.

L'anàlisi s'inicia amb l'exposició dels temes que serveixen, d'acord amb els codis del *reality show*, per a proporcionar a l'espectador la visió reduïda i esbiaixada de la realitat del programa.

En segon lloc, s'analitza quin és el tractament i l'enfocament proposat en la narració pel que fa als personatges, les seues intervencions i els rols judicials que desenvolupen, per passar, a continuació a com s'incardinen en l'estructura del programa i el simulacre de procés judicial.

En l'última part de l'anàlisi, es presta especial atenció a aquells elements expressius, recursos del llenguatge audiovisual i narratius, que contribueixen a distorsionar i corrompre la realitat originària, siga la realitat pròpia dels concursants i el concurs o siga la del referent judicial utilitzat com a instrument d'estranyament al servei del discurs espectacularitzador.

La confrontació i el conflicte com a tema és el motor que fa funcionar el relat i li permet moure les passions dels telespectadors, facilitant-los els processos d'identificació i projecció.

El conflicte, a més, és l'ocasió i gènesi de la intervenció judicial. Açò converteix el procés judicial en l'element i el context-contenedor del programa en la seua fase de vista oral i veredicta.

La tematització del procés judicial permet focalitzar l'atenció narrativa en el debat de paraules i actituds telegèniques entre les distintes parts, mitjançant els diferents conflictes al si del text del programa *Gran Hermano Vip*, amb els seus

corresponents temes i continguts propis de la confrontació. El procés acaba, finalment, en l'acte de jutjar i el seu veredictes d'innocència o culpabilitat.

L'espectador assisteix a quatre judicis amb els seus corresponents temes conflictuals. La primera causa enfronta a Belén Esteban i Olvido Hormigos amb el tema del plet «¿Belén es culpable o inocente de acoso y derribo a Olvido?». El segon dels judicis oposa a l'exconcurtant Ylenia a Coman amb el tema «¿Coman es culpable o inocente de falso?». Al tercer, el concursant Federico és acusat per Ares Teixido i es centra el tema en «¿Fede es culpable o inocente de utilizar a Ylenia para prosperar en el concurso?». El darrer dels plets, finalment, té com a objecte de la causa «¿Aguasantas es culpable o inocente de deslealtad?» i l'acara amb l'exconcurtant Chari i la concursant Aguasantas.

La participació dels personatges o veus al text analitzat ve determinat per la dinàmica del concurs. Es pot establir una diferència fonamental, determinada per l'espai, que situa als personatges en dos plans diferents. D'aquesta manera cal distingir entre els que estan en la casa del concurs i aquells que es troben fora, amb els casos aïllats d'alguns personatges que, per la dinàmica del discurs, passen d'un espai a l'altre.

Entre els que es troben fora de la casa cal citar al conductor del programa, els exconcurtants, els convidats, el públic del set i l'audiència anònima que participa, davant del televisor, a través de les seues votacions.

La figura del conductor del programa, Jordi González, és un element fonamental en el decurs del discurs «Gran Hermano VIP». La seua funció, com a gran comunicador, és la d'actuar com a mestre de cerimònies, proporcionar estil i ritme al programa i a cadascuna de les parts, desplegant la capacitat, com a narrador, de crear en l'audiència l'expectativa imprescindible per tindre-la captiva.

Els exconcurtants situats al set participen del programa com a comentaristes, realitzant valoracions sobre els concursants, les seues paraules i les seues accions. Els personatges convidats, com la mare de Fede, tenen un simple paper de comparses que participen mitjançant respostes banals i evidents a les qüestions plantejades pel conductor i ajuden a mostrar el nexse romput de les relacions familiars que implica la participació en el programa.

El públic del set compleix amb una de les funcions escèniques pròpies dels programes d'entreteniment, és a dir, destacar i evidenciar que allò que apareix, que és

vist, està fet per ser gaudit exclusivament com els espectacles de circ. *Gran Hermano Vip*, un exemple paradigmàtic del *reality show*, té com a objecte la mirada, es fonamenta en la necessitat de mirar i obtindre amb aquesta acció el plaer orgànic que implica la necessitat de veure i el desig/plaer de mirar. La presència del públic en aquest tipus de textos, consegüentment, remarca la participació d'aquest com a personatge vicari del telespectador.

Finalment, cal citar el paper de l'audiència en el programa, ja que un dels ingredients constitutius del programa és la interactivitat en què el telespectador intervé en el relat mitjançant l'opinió i la votació.

Pel que fa als personatges que es troben a la casa, cal esmentar els concursants i els no-concursants que participen en el simulacre de judici.

Els concursants són el component central sobre el qual es focalitza la narració. Enfront del format del concurs de telerealtà, en què els protagonistes són el paradigma del ciutadà mitjà, la versió VIP de *Gran Hermano* consisteix a convertir en protagonistes del concurs a un perfil determinat de celebritats mediàtiques que posseeixen com a característiques principals, una gran espontaneïtat, fer un ús del llenguatge pla, popular, a voltes, fins i tot, incorrecte i vulgar, que juguen amb la sinceritat i la hipocresia i que contenen històries de forma senzilla, encara que, de vegades, poc lògiques.

Els seus discursos no narren res extraordinari al llarg de tot el text i es refereixen a fets, comportaments i actituds que tenen a veure amb successos vulgars, que no exclouen l'obscur i degradant. Perquè tot siga més versemblant les històries venen sostingudes per imatges que funcionen com a prova, fins i tot judicial al procés.

Els participants són conscients que les càmeres vigilen tots els seus moviments però que, en un exercici d'interpretació-simulació, tenen assumit que s'han de comportar com si tot el que ocorre fora normal.

Els concursants assumeixen dues funcions al procés, acusat i públic. En el seu moment, són els acusats i, per tant, es desplacen de la seua cadira d'observador fins al lloc destinat per a l'inculpat, un canvi en l'espai que suposa també un canvi de rol.

La presència a la sala, per la seua part, implica acomplir amb els formalismes previstos en aquest judici mediàtic que consisteixen en la filiació, el jurament i la declaració d'innocència o de culpabilitat davant l'acusació presentada, així com,

respondre a les qüestions plantejades pel jutge.

Quan el concursant no desenvolupa el rol d'acusat es transforma en públic de la sala, sense dret a intervenció en el plet que s'està dirimint i subjecte a la funció de policia d'estrades del jutge que pot expulsar-lo de l'espai.

Entre els no concursants es poden citar tres personatges, el director de la recreació judicial, D. Pedro Chamorro, conegut advocat, que com a jutge conductor ocupa el seu lloc a la tarima central de l'espai. Juntament amb ell, entren a la sala dos personatges més amb el rol de figurants. Un que exerceix la funció d'agutzil (o agent de l'administració de justícia en el cas del sistema espanyol) i l'altre que és un agent de seguretat privada. Cadascun d'aquests dos personatges, plans i estàtics, se situen drets en un lloc de la sala, l'agutzil al costat de la porta d'entrada dels concursants i l'agent de seguretat tocant a la porta d'entrada/eixida reservada als testimonis i jutge.

El desenvolupament narratiu del procés judicial del concurs fa que els exconcurants puguin desenvolupar dos rols diferents en funció del judici en què participen, poden exercir com a denunciants-acusació o com a testimonis. Tal com passa amb els concursants, el rol que exerceixen en la narració implica un lloc en l'espai de la representació i viceversa.

Les transgressions de les funcions se sancionen en tots els casos amb advertències i, fins i tot, amb l'expulsió de l'espai judicial televisiu, com passa, per exemple, en dos casos referits a un concursant i a una ex concursant.

De manera paral·lela, el judici obliga a conformar al personatge, com a representació i simulacre, amb una sèrie de significacions més o menys marcades o difuminades per a les quals la posada en escena, en la creació d'aquest, posa en funcionament tota una sèrie d'elements que els configuren i que dirigeixen al telespectador en la seua lectura i identificació. Una bona mostra de com els codis proxèmics i paralingüístics són englobats en codis ideològics n'és com van vestits els personatges amb relació als rols que han de desenvolupar en la representació judicial.

El jutge (imatge 01) apareix vestit amb la tradicional toga de color negre, corbata del mateix color i camisa blanca acomplint amb el que ve a ser l'abillament «oficial» i «obligatori» de qualsevol professional de la justícia a una sala de vistes. Pel seu costat, el personatge de l'agutzil vesteix una jaqueta, calçons i corbata de rigorós negre i camisa blanca. El guarda de seguretat porta un uniforme obscur que quasi arriba a mimetitzar-lo amb les parets de fusta.



Imatge 01

Els concursants són els únics personatges no abillats per a l'ocasió. Suposadament, d'acord amb el precepte de la sorpresa i la reacció espontània, no estan assabentats del que passarà i, per tant, el seu vestuari i la seua actitud ajuda al telespectador a catalogar i classificar als personatges de forma més íntima i menys formal.

El concursant Fede, per exemple, contrasta amb la resta, ja que en ell es compleixen visualment els tòpics pel que fa a elegància i professió. Personatge estudiant de l'últim curs de dret i de nacionalitat italiana. Vesteix jaqueta, d'on sobresurt de la butxaca superior un mocador blanc, corbata i camisa negres. Transmet la sensació d'anar vestit per a l'ocasió i d'acord amb la importància del que succeeix a la primera part del programa, l'expulsió d'un concursant.

Pel que fa a les Aguasanta i Belén, la primera vesteix una granota blau obscur amb punts blancs i Belén un jersei de coll negre sobre el qual porta la seua samarreta reivindicativa de color rosa i calçons negres. Finalment, Coman porta una samarreta blava amb bandes de color negre i verd amb texans blaus.

Els personatges representants pels exconcurants, seguint la línia temàtica de la confrontació i el conflicte, han de complir visualment i narrativament una doble funció, per una part, destacar la seua personalitat com a personatge resultant d'un càsting on predominen els trets mediàtics (han estat seleccionats com a VIP), per altra part, accentuar el rol a desenvolupar en la representació judicial.

Els personatges que actuen com a acusació judicial són Olvido, Ylenia, Ares i Chari. La primera, «acusació popular» segons el presentador, és, per actitud i vestuari, tota una declaració d'intencions. Amb un vestit de lleopard (amb motes negres) i unes sabates de color negre es presenta en escena amb ganes de venjança cap a Belén.

La segona de les acusacions, Ylenia, ha participat en el primer dels judicis amb

el rol de testimoni. La seua estètica està en consonància amb la imatge de dona fatal d'acord amb el model de Hollywood. Apareix vestida totalment de negre i sabates amb taló d'agulla del mateix color. Per l'actitud desafiant i la postura corporal, presenta certa semblança al referent cinematogràfic de Sharon Stone en la pel·lícula «Instinto básico» amb la diferència cromàtica que, en la famosa seqüència de l'interrogatori policial, Sharon Stone vesteix totalment de blanc i en aquest cas el personatge és com el seu negatiu.

Al tercer plet, Ares contra Fede, la primera porta un vestit blanc amb adornaments en color daurat i una banda de color negre a l'altura del ventre.

Chari, per la seua part, vesteix una camiseta blanca o rosada clara i pantalons curts estil militar amb cinturó negre i sabates blanques.

Víctor Sandoval, personatge que participa en el judici com a testimoni en el plet contra Belén Esteban, porta un vestit amb jaqueta i pantalons obscurs i una camisa color salmó amb sabates negres com a complement i mostra en tot moment una actitud corporal i verbal conciliadora.

Per últim, entre els personatges que participen del relat, cal citar la veu en *off* que, a manera de demiürg, ordena i organitza a tots els que són presents a la sala com a instància superior.

El tractament narratiu de la *Gala 11 de Gran Hermano VIP* reflecteix, amb contundència, com la re-creació (Cassetti, di Chio, 1999: 260) no és un reflex de la realitat, sinó que produeix significats a partir d'un sistema de regles en què la posada en escena juga un paper rellevant a escala narrativa i que l'enunciació verbalitza en les intervencions del presentador-conductor de la gala, «recreación, la rèplica de un tribunal [...] Es nuestro juzgado VIP».

La decisió de situar i prendre com a referent de la realitat a la justícia i, de manera més concreta, una part del procés, condiciona el desenvolupament narratiu de l'acció i el comportament dels personatges.

El judici, per una part, com fa notar el conductor del programa, és una situació nova o estranya per a la majoria dels ciutadans i, per altra, ajuda a situar el discurs en un context narratiu determinat «Quien haya tenido la suerte de no haber pisado nunca un juzgado, habrá visto y habrá leído muchas novelas sobre tribunales, ¿no? (*pausa i música dramàtica*)».

Es posa en marxa, d'aquesta manera, una estructura narrativa en la qual

l'imaginari de l'espectador és conduït en una direcció determinada. S'estableix un paral·lelisme demagògic que converteix, per una part, el set televisiu en una sala de judicis, però, per altra, converteix, d'acord amb la telerealitat, el fet de jutjar en un programa de televisió en què el jutge exerceix la funció de conductor de l'espai, indica a la resta de participants que han de fer en cada moment i és la màxima autoritat entre els personatges de l'espai i narració judicial sense deixar d'estar subordinat a l'estructura de la producció del programa, tal com evidencia la veu en *off* del «super».

El fet de convertir el programa en un procés judicial implica narrativament assumir aquest com un marc formal que estructura la narració. Açò és destacat en tot moment, ja que incideix en el formalisme que ha de regir, per una banda, al procés judicial i l'ordre a la sala i, per altra, a les quatre fases del discurs, la situació inicial; l'esdeveniment significatiu de l'estat del concursant, per exemple, d'espectador d'un judici a acusat; les reaccions al canvi d'estat anterior i, al cap i a la fi, la resolució amb el veredictes emés per l'audiència. És per açò que la narració s'inicia amb la presentació de cada judici des del plató central i senyala quina és l'acusació, l'acusat i l'acusador.

El format judicial que adopta el concurs per estructurar el text audiovisual condiona tant la seua estructura narrativa com argumentativa. El text es veu afectat en la seua estructura pel fet que, d'acord amb el suposat formalisme del procés judicial del concurs, el que ha de dominar és una estructura argumentativa causal per la qual una acusació, verificada o refutada mitjançant uns testimonis i unes proves ha de donar lloc a un veredictes d'innocència o culpabilitat. En segon lloc, el text es veu afectat també pel formalisme processal i espacial determinat pels organitzadors, ja que condiona, per una part, la selecció de les veus i participants i, per altra, el comportament i accions, tal com s'aprecia de manera clara en la selecció dels testimonis i el nombre d'aquests en cada cas.

La selecció de veus i accions incardinades en l'estructura formal i narrativa condueixen a les transformacions o canvis que fan que el relat judicial avance fins al veredictes final i les posteriors repercussions sobre els concursants (possibles salvacions o nominacions a eixir de la casa). D'aquesta manera, als judicis de *Gran Hermano Vip*, s'observa, per exemple, com el formalisme processal-narratiu condiona les accions verbals dels participants un cop han de seguir cert ordre temporal, no sempre respectat, com són la filiació, la declaració d'innocència o

culpabilitat, les intervencions de l'acusació i els testimonis, l'exhibició visual de les proves, les rèpliques i, al capdavant, el veredicté emés pel jurat popular (audiència).

Una mostra més de com l'estructura narrativa es veu afectada pel formalisme processal-narratiu del concurs s'observa en la manera en què la determinació del ritual propi de la recreació del món judicial condiona la narració pel que fa a les relacions narratives dels personatges amb la resta dels elements i a l'organització de factors tals com l'orientació espacial de les diferents veus o trets referits al seu aspecte físic, les expressions de la cara, els seus gestos, la seua postura i to de veu; en altres paraules, els codis proxèmics i paralingüístics del llenguatge del programa.

Per concretar, l'estructura del text consisteix en la construcció i recorregut del camí inexorable a aconseguir un guanyador per al programa. Aquesta estructura és determinada pel formalisme propi del concurs, consistent en la seua introducció narrativa i posada en antecedents del que ve a continuació per part del conductor, la dinàmica d'exhibició del conflicte i confrontació en la qual els concursants lluiten per salvar la seua imatge i la proposta de tria a l'audiència per a la salvació dels concursants. L'estructura formal del procés judicial s'insereix en la dinàmica d'exhibició del conflicte a partir de les seues fases processals d'exposició de l'acusació, testimonis i veredicté.

El judici del concurs implica la utilització d'uns personatges que han de desenvolupar i donar vida als diferents rols judicials, a més de l'existència d'un espai on aquests estan presents.

En aquest punt, cal realitzar una aproximació, en primer lloc, a la importància de l'espai en concepte d'estructura representativa amb l'espai profílmic i televisiu. En segon lloc, a com es disposen espacialment les activitats i relacions físiques dels personatges i, en tercer lloc, a l'espai en qualitat de referent pel que fa a la seua construcció estilística.

En la creació del conflicte i la seua visualització, a banda de la dramatització organitzada per a l'eliminació d'un dels concursants, cal incidir en la importància de l'espai en la seua qualitat d'estructura representativa. *La Gala de Gran Hermano VIP* té la peculiaritat de l'existència d'un espai profílmic, el judicial, dins de la localització principal, l'emplaçament televisiu de la casa de *Gran Hermano VIP*.

L'espai central és, d'acord amb la jerarquia que marca la narració, el plató des d'on es realitza i s'orienta la narració del concurs mitjançant les intervencions del

presentador-conductor, la veu en *off* del «Super» i els comentaris dels convidats i comentaristes. La casa de Gran Hermano és el segon espai, pròtesi de l'anterior, però fonamental en la narració, ja que és el lloc on competeixen els concursants. Aquest apareix dividit en diferents mòduls (les parts de la casa: menjador, jardí, dormitori, cuina...) i, el més interessant des de la representació de la justícia, aquell reconvertit en espai judicial.

La casa és un element fonamental de la representació-espectacle i un component del disseny del concurs, a tall de tauler de joc. Està dissenyada escenogràficament per tal d'adequar-se perfectament a les necessitats tècniques de realització televisiva, del discurs de la direcció del programa i promoure les interaccions entre participants.

La casa, en qualitat d'espai profílmic principal, consta d'espais modulars connectats mitjançant portes. El destinat a la recreació judicial té dues portes d'accés, la que comunica amb l'espai central de la casa sintàcticament, que està destinada a l'accés dels concursants i ubicada en la paret esquerra reservada al jutge i acusat, i aquella que comunica l'exterior amb l'espai judicial que és per on s'incorporen la resta de personatges, el jutge, l'agent, les acusacions i els testimonis. Aquesta porta es troba en la paret que enfronta amb l'estrada del jutge.

Les parets de l'espai judicial, per altra banda, apareixen recorregudes de banda a banda, llevat del reservat al jutge i acusació, per un cristall amb espill que impedeix la visió cap a l'exterior.

La localització de la representació judicial és estable, ja que des del moment en què és mostra en pantalla no sofreix cap mena de modificació ni en la seua estructura ni en la seua estilística. Durant el procés judicial aquest es converteix en l'espai central, únic amb uns satèl·lits que venen donats per les pantalles de televisió que ofereixen als participants-encausats, al jutge, als testimonis i als espectadors del programa, les diferents proves dels conflictes enjudiciats, situant-los a tots en diferents espais i temps de la casa.

Les estructures espacials defineixen no tant un món concret com la imatge que els homes es fan de les relacions espacials de la societat en què viuen i dels seus conflictes. L'espai del jutjat-concurs és l'àrea de joc on es produeixen, en aquest cas les relacions, entre elles les corporals dels participants, com mostren, per exemple, les

al·lusions referides a l'espai o a elements d'aquest. En són exemples clars d'açò moments com quan el jutge diu: «ocupe su posición» (dirigint-se a Ares quan trenca l'itinerari establert i corre a abraçar-se a Aguasanta), «por favor, por favor, abandone la sala» dirigint-se a Coman, o, en el moment d'exhibició de les proves quan el lletrat indica als personatges que pantalles de televisió han de mirar per poder observar-les.

El formalisme espacial del procés condiona, paral·lelament, que se'ls assigne als personatges llocs fixos en la sala judicial d'acord amb el rol jugat en la narració. En aquesta recreació, per la dinàmica de la representació, els concursants i exconcurants es veuen obligats narrativament a ocupar un emplaçament fixe, podent-se moure només quan reben les indicacions pertinents per a fer-ho. Per exemple, quan el mestre de cerimònies d'aquesta representació indica que personatge o personatges ha de passar a l'espai o eixir d'ell «Vamos a continuar y a llamar al siguiente testigo», «Doña Ylenia, Chari, abandonen la sala junto conmigo».

Al darrer exemple, es pot observar que al finalitzar alguns dels judicis el jutge abandona el set juntament amb l'acusació i el testimoni. Són moments en que els concursants queden totalment sols a l'espai judicial. Moments d'autonomia limitada que, igual que quan van ser introduïts en aquest, són aprofitats per a parlar i expressar «lliurement» el que han viscut, disposant de la llibertat de moviment de la qual se'ls havia privat, moments aprofitats per algun d'ells per aixecar-se de la cadira i recórrer la sala.

Pel que fa a l'estilística, la construcció sintàctica consisteix en la recreació visual d'un espai judicial que recorre als models cinematogràfics provinents especialment de Hollywood. Per aquest motiu, tots els elements que formen part de l'estilística de l'espai no remetent a una sala de vistes espanyola sinó que ve a ser una espècie de collage dels diferents referents cinematogràfics judicials americans. Una posada en escena on s'observen adaptacions dels elements i dels símbols propis del referent cinematogràfic juntament amb la incorporació d'algun element provinent del sistema judicial espanyol.

L'espai de representació és un espai diàfan en el qual no s'observa cap element estructural (pilar, columnes, parets mitgeres o planells) que pugui impedir la visió entre els personatges ni entorpir la realització del programa amb les seues càmeres.

El mobiliari de la sala és un dels elements escenogràfics adreçats a reforçar la relació entre el referent de l'espai judicial cinematogràfic amb el perfilmic. Aquest

està compost bàsicament per cadires, un banc, la tarima del jutge, la taula i cadira de l'acusat i la tanca i cadira de l'acusador.

La seua distribució pren com a punt de referència el lloc que ocupa el jutge, creant una diagonal que divideix l'espai en la part dreta del jutge i la part esquerra d'aquest (imatge 02).



Imatge 02

A la part dreta del jutge s'han col·locat les quatre cadires fixes amb respall i recolza braços que estan destinades als quatre concursants del programa que, de forma individual, seran els acusats del judici (estan junts però en el procés han d'afrontar acusacions personals).

Entre les anteriors i el jutge es veu una cadira destinada a l'acusat que té al seu davant una espècie de taula amb el frontal tapat.

Enfrontat a l'espai de l'acusat està el destinat a l'acusador/denunciador. El seu mobiliari està compost per una cadira, idèntica a les anteriors i una tanca de fusta amb barrots verticals d'aproximadament uns 80 cm d'altura que impedeix l'accés a l'espai central.

Tant la taula dels acusats com la tanca de l'acusació ajuden a destacar i delimitar espacialment la confrontació, deixant i creant un espai central d'equilibri i neutralitat en què se situa la justícia, representada pel particular logotip judicial creat pel programa.

A la part esquerra del jutge se situa un banc de fusta sense respall, on poden cabre ben bé tres persones, reservat per als testimonis i que denota la fugacitat del seu pas pel programa.

L'espai destinat al jutge (imatge 03) domina visualment aquesta part de l'escenografia. En ella destaca la taula elevada de grans dimensions amb el frontal tapat i una cadira giratòria. Aquesta composició escènica actua tant denotativament com connotativament per a remarcar l'estatus i l'autoritat judicial, com s'observa, per

exemple, pel fet que, per una part, el jutge se situa sempre en altura per damunt de la resta d'actants i, per altra, està dotat de certa mobilitat, ja que pot adreçar-se frontalment, gràcies a la cadira giratòria, sense forçar el cos, a qualsevol dels participants.

En la configuració estilística espacial, cal remarcar l'acumulació d'elements de decoració adreçats a atorgar-li estatus judicial al plató de l'acció.

La presència d'aquesta mena d'elements és constant, cosa que fa quasi impossible la no aparició en el moment de la realització audiovisual d'algun element referencial de la justícia als enquadraments. Un bon exemple d'açò són detalls com l'escut de grans dimensions penjat de la paret que hi ha darrere del jutge (imatges 01 i 03). Un signe icònic que es refereix a un sistema judicial, en aquest cas a la justícia de Gran Hermano Vip. És una composició circular (imatge 03) que disposa en el centre l'espasa de la justícia, de la qual penja la balança i les lletres GHVIP i encerclades per unes fulles de llorer. Tots els elements apareixen gravats en daurat sobre fons obscur.



Imatge 03

El conjunt escènic que es veu a la imatge 03 es completa amb les banderes que flanquegen l'estrat del jutge, en les quals es pot distingir, per partida doble, en color blanc el mateix emblema judicial sobre fons roig, idèntics als que es troba sobre l'estora que recobreix tota l'estança.

El conjunt d'aquests elements, juntament amb la decoració en fusta i els elements de decoració neoclàssics, connoten el pes de la tradició. En aquest sentit, cal fer notar la vinculació existent entre la decoració neoclàssica com a referent d'una tradició que vincula el món judicial amb el ritual, la cerimònia i el que és sagrat.

Crida l'atenció, també, en el nivell visual, l'orientació en la decoració de l'emblema de la justícia del programa (imatge 04). Tal com s'observa, s'ubica a manera de sistema de referència cartesià que orienta al telespectador respecte a les parts, en què l'espasa i els caràcters «GHVIP» marquen l'equidistància entre la part

acusada i acusadora i entre els concursants i els testimonis. Per altra part, deixa descol·locat a qui precisament ha de significar la imparcialitat, el jutge. Es destaca, d'aquesta manera, que la justícia, en aquest cas, suposadament queda en mans de l'audiència.



Imatge 04

Un altre recurs decoratiu que contribueix a la configuració estilística consisteix en la utilització de diferents vinils. Aquests cobreixen elements arquitectònics com parets i portes, on es distingeixen imatges i detalls de columnes d'art corinti. O, per un altre costat, la porta d'accés dels concursants des de la casa a l'espai judicial està folrada amb una imatge d'una escultura de la deessa de la justícia.

De forma més concreta, aquesta imatge és un dels referents icònics de la idea de la justícia més utilitzats als mitjans de comunicació com a imatge recurs. Es tracta d'una estàtua d'estil clàssic situada en Frankfurt on es veu a la deessa amb l'espasa amb la mà dreta i la balança en l'altra, sense els ulls tapats i en posició d'avançar amb determinació cap endavant.

L'emplaçament en l'espai dels dos personatges que guarden les portes, l'agutzil i el guarda de seguretat, ben mirada, aquesta disposició pot ser considerada un element més en la construcció estilística de l'espai judicial. Al llarg dels judicis, els dos personatges ocupen el seu lloc, per exemple, l'agutzil se situa sempre davant de la imatge d'una columna. Tots dos romanen en actitud hieràtica, immòbils durant tot el temps, són convertits d'aquesta manera en mers elements estilístics sense cap incidència en la transformació de la narració.

Consideració a part mereixen aquells elements d'attrezzo més xicotets que, no per dimensions, tenen menor valor tant denotativament com connotativament i que ajuden a investir d'autoritat a l'únic personatge del text que té, per formació i professió, una certa capacitat judicial.

En aquest sentit, es poden distingir clarament, sobre la taula del jutge, a la seua

esquerra el mall, possiblement el símbol de la justícia més utilitzat a tot el món, encara que poc comú en el sistema judicial espanyol i, a la seua dreta, en alguns moments, un llibre d'una coneguda editorial de dret espanyola. Són tots elements que, junt amb el mobiliari en estrada, la toga, l'escut i les banderes ajuden a construir el personatge judicial.

Finalment, dos elements tecnològics que apareixen integrats en la posada en escena, les càmeres de la realització i les pantalles amb les quals els personatges poden contemplar les proves aportades per l'editor del programa, formen part també de la decoració i tenen un ús judicial.

Es distingeixen a la sala dues pantalles situades una enfront de l'altra. Una està en la paret situada darrere del jutge i l'altra en el costat oposat, on es troba la porta d'accés dels personatges provinents de l'exterior, dues possibilitats de visió. Cap d'elles és la que proporciona el visionat de les proves a l'espectador, encara que ajuden a proporcionar la sensació del simulacre de la presència a la sala.

Pel que fa a les càmeres aquestes formen part del tauler de joc del concurs i queda assumit, tant pels concursants com pels teleespectadors, com un element imprescindible per a poder jutjar mediàticament.

En síntesi, tot el tractament de l'espai i la seua posada en escena és atribuïble a que el text del programa implica una espacialitat concreta dissenyada per provocar la relació entre personatges. Aquesta posada en escena és funcional, ja que ha de permetre anar més enllà del que és la concepció normalitzada de la realitat (Carmona, 1996: 128), per a donar lloc a una nova realitat, la del concurs, en el marc d'una part d'un procés judicial.

Tots els components de la posada en escena d'aquesta part del concurs estan en funció de convertir la realitat del programa en un objecte que s'origina des d'una suposada mimesi de la realitat judicial que prové de la barreja de referents reals (sistema judicial espanyol) i referents filmics adaptats a les necessitats productives del programa.

El color, en el llenguatge audiovisual, és un element que tradicionalment ajuda a identificar el gènere del text. En la gala de *Gran Hermano VIP*, serveix, d'acord amb la hibridació, per a separar els tres espais i línies narratives que apareixen al llarg de la gala (l'espai del plató, el de la casa i el de la sala de vistes).

En el cas concret del tractament cromàtic del judici, el color dominant en la

sala és el color de la fusta, una fusta color cirera, amb una tonalitat vermellova que tenyeix tot el mobiliari, les parets i les portes, al que s'afegeix el color vermellós de l'estora que cobreix tot el sol del plató. El color roig és una tonalitat associada a la guerra, la determinació i la passió. Sobre aquest cromatisme, es destaquen els daurats de les lletres i de l'emblema judicial situat darrere del jutge i de les relleus manetes de les portes, al que s'afegeix la sobrietat, seguretat i equilibri emocional que aporta el color blanc dels vinils dels accessos a l'espai juntament amb el gris de les imatges impreses en ells.

En la relació dels subjectes i les interaccions que es provoquen en el text i l'espai, les combinacions cromàtiques, conseqüència del seu abillament, també són importants per a la caracterització dels personatges. S'observa, per exemple, pel que fa a la relació del vestuari amb l'espai, que predominen els tons sobris obscurs, ja que quasi tots els personatges provinents de l'exterior de la casa porten elements en color negre, una mostra de la solemnitat que requereix un judici.

En el mateix sentit, cal subratllar també com el maquillatge femení es presenta cromàticament amb una doble dimensió, per accentuar les característiques del personatge desenvolupat i per marcar la relació amb l'espai. Una bona mostra d'açò són els ulls perfilats en colors obscurs i els llavis en colors vermells d'acord amb les tonalitats predominants del conjunt de l'espai físic i el vestuari.

Aquesta dinàmica cromàtica és tan sols trencada per la concursant Belen Esteban que porta els llavis en concordança amb la seua samarreta reivindicativa (imatge 05). En aquest cas concret, trencar amb la línia cromàtica predominant ajuda a individualitzar més al personatge i el diferencia de la resta de concursants, destacant la seua actitud desafiant, tant corporal com gestual.



Imatge 05

La il·luminació de l'espai col·labora activament per assolir l'efecte cromàtic descrit, ja que aquesta ha de proporcionar l'ambient de la sala de vistes, però no ha de

provocar reflexos i enlluernaments en les múltiples càmeres posades al servei de la realització, tant les visibles com aquelles que es troben ocultes darrere dels miralls. Conseqüentment, es van combinant les superfícies llises, com els taulers superiors de les taules o el banc on seuen els testimonis, amb altres amb decoracions, com poden ser les que hi ha entre la taula del jutge i la de l'acusat. Per acabar, l'estora vermella, a més de la funció simbòlica, pot ajudar també a evitar qualsevol classe de lluentor provocada per la il·luminació superior.

Un *reality show* consisteix a mostrar-ho tot, però també implica escoltar-ho tot. Per aquest motiu, un aspecte tècnic fonamental del programa és aconseguir la millor qualitat en la pressa del so que permeti escoltar i oferir a l'espectador tot el que es diu. Al programa, cadascun dels personatges porta un micròfon personal que capta les seues intervencions. Donada la qualitat amb la qual s'escolta quasi tot, cal suposar també l'existència d'una gran quantitat de micròfons d'ambient i direccionals que contribueixen a completar el mapa sonor de què passa a la casa i a la sala de judicis.

La música, al tractar-se d'un programa d'entreteniment, és sempre omnipresent. El seu ús es vincula als elements referencials del programa, música de capçalera o de separació de segments temàtics; atorgar caràcter, com és el tòpic de la utilització d'acords i música dramàtica amb funció de puntualitzar, per exemple, la presentació de cadascun dels plets, els moments previs a la lectura de les sentències o en la presentació d'alguna prova o intervenció. Finalment, la utilització de la música en les peces editades com a videoclip, en què ni les imatges inserides ni la música triada com acompanyament són innocents per caracteritzar una determinada situació o personatge focalitzat.

La música va canviant el seu caràcter depenent de les emocions que es vol provocar al telespectador i juga en aquest sentit amb els canvis d'intensitat, la velocitat de la pulsació, els obstinats, la forma de les línies melòdiques o amb l'acompanyament.

La música de capçalera s'inicia amb un primer tema musical que identifica al programa, una melodia entretallada, rítmica amb timbres de violí i cops de percussió i que dona pas a un segon tema que acompanya les imatges i els talls de veu que mostren la conflictivitat existent entre els concursants. Aquest segon tema presenta un caràcter en moments dramàtic i, en altres, èpic, mitjançant la utilització de música rítmica, amb colps de percussió que augmenten la intensitat, acords solts separats per silencis i

timbres de sintetitzador que emulen els instruments de corda i la veu humana. La capçalera del programa acaba amb una sèrie de dos cops de percussió que va superposant-se al tema musical i que coincideixen en el temps amb el text fragmentat «Esta noche» «La audiencia decide» «¿Culpables o inocentes?», la breu inserció d'una xiulada que recorda a la «Trilogia del dolar» de Sergio Leone i acaba amb un cop de maça judicial junt amb la seua imatge (imatge 06) que dona pas a l'inici de la gala.



Imatge 06

El programa s'obri, finalitzada la capçalera, amb una ràfega sonora i s'inicia un contínuum musical que, a tall de matalàs, pràcticament no desapareix en cap moment. Aquesta música s'adaptarà a les circumstàncies narratives donant-li el seu caràcter. Per exemple, mentre s'entrevista als concursants en el moment previ de l'expulsió d'un d'ells, la música que acompanya aquesta situació és una melodia que recorda el gamelan, que canvia a tensió en el moment de comunicar a una de les concursants la decisió sobre ella i es transforma a alegre quan la notícia és positiva.

Quan el caràcter que es vol transmetre és el de la tensió, es recorre, per exemple, a l'ús de sons greus sostinguts en el temps, a manera de pedals d'orgue, tal com passa als resums de les imatges dels concursants.

En síntesi, la banda àudio és un dels elements que més influeixen, a part de la imatge, en la percepció del concursant per part de l'audiència, no tan sols pel que diu sinó també per la música i els efectes sonors amb què pot ser acompanyat el que diu i el que fa en la seua construcció de guanyador.

El gènere *reality show* promet tramposament al telespectador la possibilitat de veure i escoltar la totalitat del que ocorre en un espai físic clausurat. Per contra, el que se li ofereix és la superposició dels plans de les operacions de fragmentació i descontextualització de la posada en escena i les d'enregistrament i edició o pla de la construcció del discurs.

L'espai és dissenyat i construït, d'acord amb les necessitats de transmissió del

missatge per facilitar i oferir el moment i enquadrament més significatiu que pot decantar el vot de l'audiència i, per altra part, destacar la importància de qui és el que fa possible aquesta visibilitat.

El següent punt a considerar parteix de les característiques del *reality show* com a generador de tensió entre la representació i la simulació com a esquema estètic. El text no tracta de substituir, «estar en lloc de», mitjançant la representació, sinó el que realment ofereix és la visibilitat de la realitat del concurs, comptar amb fets «telegènics» que puguen cridar l'atenció de l'espectador. Cal capturar els fragments de realitat que puguen ser més rendibles pel que fa al relat audiovisual del programa. Cobra, així, una gran importància tot el tractament realitzat en el relat del concurs, perquè pretén convertir en espectacle totes aquelles situacions i fets que puguen generar interès en l'audiència.

D'ací la importància de la il·luminació i la situació de les càmeres. La primera permet veure els objectes i personatges, facilitant el treball de les càmeres encarregades de recollir tot el que passa en tot moment. La combinació de la il·luminació i les càmeres no fan altra cosa que procurar la sensació de visió total a l'espectador, ja que la disposició de les càmeres pot abastir tots els angles de l'espai, però, sobretot, pot oferir les imatges més dramàtiques, com els primers plans de les reaccions dels participants o les seues actituds corporals.

En aquest tipus de programes, a més, es juga amb l'espontaneïtat dels concursants als estímuls rebuts, la qual cosa, a l'àmbit tècnic, implica tindre sempre disponible una càmera ben enfocada a cadascun dels personatges, alhora que cal que estiguen perfectament il·luminats i amb el micro o micros preparats per tal de no perdre cap detall que es produïska.

L'escenografia del programa està construïda en funció de les necessitats dels tirs de càmera i dels enquadraments menesters en cada moment. Per aquesta raó, les parets de l'espai judicial apareixen recorregudes de banda a banda, llevat de l'espai reservat al jutge i acusació, per un cristall amb espill, que impedeixen la visió cap a l'exterior, i permet, en el pla tècnic, la visió/enregistrament de què passa a l'interior de la sala, alhora que proporciona múltiples punts de vista al realitzador, per a, consegüentment, donar lloc a la construcció d'un relat visual.

A l'espai escènic, es poden identificar fins a quatre càmeres distribuïdes de la següent manera, d'entrada, hi ha una càmera situada en l'espai entre el jutge i l'acusat

a una altura aproximada d'un metre. Aquesta càmera permet enfocar al testimoni i la porta d'accés de l'exterior. Una segona càmera està situada a una altura aproximada d'1,90 metres en l'extrem localitzat entre les dues portes i permet agafar imatges de quasi tota la sala, possibilitant preses frontals dels concursants, de l'acusat i del jutge. Les dues restants es troben agafades del sostre i realitzen preses des d'aproximadament la meitat de cada costat dels laterals de la sala, proporcionant plans frontals dels concursants o dels testimonis o plans i contraplans dels interrogatoris del jutge.

La presència de la càmera té una funció autoreferencial i subratlla la importància de l'enunciador com a mediador entre la realitat del concurs i l'audiència. Així passa, per exemple, a l'espai escènic quan algunes de les càmeres, en quasi tots els plans generals o de conjunt, es fan visibles a l'espectador. Aquesta visibilitat tècnica, a banda de contribuir a la construcció de l'espai i el text judicial, incideixen molt més a destacar aquells elements propis de la Neotelevisió, com a exhibició del simulacre de l'acte d'enunciació posada al servei de l'efecte de veritat.

Les angulacions dels enquadraments són molt variades, ja siga per tal de recollir cadascuna de les reaccions, manifestar visualment les relacions d'autoritat o submissió, o siga perquè les posicions dels personatges en l'espai no permeten una altra possibilitat. Per exemple, es pot observar a la imatge 07 que l'enquadrament destaca l'enfrontament pel fet que la ubicació de la càmera és relativament baixa. En altres ocasions, l'angulació en lleuger contrapicat (imatge 05) marca el caràcter del personatge o la utilització del picat que mostra la relació entre les figures de la imatge 08. El picat s'accentua encara més quan es fa ús de la càmera «cap calent» que permet, en un moviment espectacular des de dalt, amb una angulació aberrant (imatge 10), apropar-se al concurs tal com passa en l'obertura del programa.



Imatge 07



Imatge 08

La utilització del picat és recurrent per tal de proporcionar al teleespectador, pel que fa a la visió, la sensació de la seua superioritat i és un recurs utilitzat

freqüentment quan es mostren plans generals de l'espai (imatges 02, 03, 04 i 09).



Imatge 09



Imatge 10

La panoràmica és utilitzada en aquells moments que s'ha de realitzar el seguiment dels personatges o quan es vol mostrar a un grup de gent, com el conjunt de testimonis o els presents entre el públic.

L'edició, encara que variada, es basa, fonamentalment al llarg de la vista oral, en el canvi d'enquadrament per tall. L'encadenament d'imatges, d'acord amb l'alt contingut denotatiu i emocional, és utilitzat, per exemple, en moments de marcada intensitat sentimental, com són els resums recordatoris d'algun exconcurstant en què expressa les seues emocions i confidències o en les proves aportades a través dels monitors. En alguns casos, l'encadenament porta inclòs un *frame* en negre que afegeix dramatisme a allò que s'està mostrant.

El reality, com a format híbrid, comporta convertir la realitat en espectacle i és un procés en què coincideixen diversos recursos que provoquen una espectacularització del que és mostrat.

L'audiència selecciona *Gran Hermano Vip* d'acord amb els seus interessos personals pel que es refereix a l'empatia produïda davant situacions, sentiments i comportaments dels participants, la qual cosa duu aparellada la seua implicació emocional. Amb aquesta finalitat el text fomentarà aquells recursos que contribueixen a l'espectacularitat i que es complementen, així mateix, amb el control sobre els concursants que permet el seguiment a la xarxa i a la resta de mitjans de comunicació de qualsevol novetat.

La imatge que té el telespectador dels concursants és creada, treballada, amb la utilització de diversos mecanismes que converteixen en espectacle tot el que envolta als personatges, les seues relacions i vivències.

Un exemple evident d'aquest procediment d'espectacularització són la fragmentació i descontextualització que es dona en el moment de les proves aportades

durant la vista judicial o en la presentació del programa realitzat des del set principal de la gala.

Per exemple, gràcies a les pantalles planes integrades a l'espai escènic, són presentades les proves que fonamenten les acusacions. En elles, es pot observar la construcció des de l'enunciació d'un relat espectacularitzant, amb una intencionalitat clarament exculpatòria o inculpatòria. S'elaboren unes peces de vídeo dramàtiques, creades per a l'ocasió, que a través d'una edició fonamentada en la selecció interessada, la fragmentació, la descontextualització, juntament amb la utilització de eines com ara l'alentiment d'imatges o la inserció en la banda so, de música o el destacat de frases dels concursants, es dona poques opcions a les rèpliques de les parts i en cap moment són discutides per cap dels participants del simulacre judicial.

S'observa també, tant en el judici paròdic representat al programa analitzat, com al judici que és realitzat cada dia per aconseguir el guanyador final del concurs, la inserció de fragments audiovisuals, en els quals, en format videoclip, s'exhibeixen imatges descontextualitzades al ritme d'una banda sonora, generalment centrades en accions tant verbals com corporals d'un determinat participant. Aquest recurs caracteritza al subjecte com a concursant i ajuda a conformar el veredict del públic. En el si d'aquesta pràctica és habitual, així mateix, contemplar escenes de plors, violència verbal, crits o enfonsament emocional.

En aquest sentit, la difusió reiterada dels concursants en diferents actituds, sobretot actituds negatives, és un dels mecanismes espectacularitzants més habituals del text. L'enregistrament constant de tot el que fan els concursants proporciona a la producció del programa una gran quantitat de matèria primera, de fets telegènics amb la capacitat suficient per a cridar l'atenció del telespectador i el seu consegüent aprofitament com a recurs del concurs per exhibir de manera espectacular la competència i confrontació entre participants.

De la mateixa manera, un element fonamental en l'espectacularització del text és la imprescindible retransmissió en directe. S'ofereix a l'espectador la sensació d'assistir a través de la pantalla a un esdeveniment real, en el qual les vivències quotidianes dels concursants són presentades com a valuoses en elles mateixes pel simple fet que mostren les seues manifestacions emocionals espontànies i immediates. El recurs del directe participa, d'aquesta manera, d'un mecanisme que, en lloc de

reflectir la realitat, converteix a la televisió en un instrument que la crea, cosa que passa per exemple a l'exposar als concursants a una vista judicial.

Altres dos recursos espectacularitzants que es poden observar són, per una part, la utilització dels titulars i rètols al llarg del programa i, per altra, la pantalla fragmentada, dues vies que tenen com a característiques la saturació d'informació en el mateix espai i el fet de dirigir a l'espectador en una determinada direcció.

Respecte al primer, el text escrit té una funció d'ancoratge del sentit en el discurs. A l'exemple ja esmentat de la capçalera del programa, es poden mencionar distints moments en els quals el text ajuda a remarcar la confrontació com a mitjà per espectacularitzar, com s'aprecia a les imatges 02 i 09, o altres moments en què es pot llegir, per exemple, «Belén, sorprendida con la entrada de Olvido a los juzgados de GH Vip».

La pantalla partida, per la seua part, ofereix en el mateix moment, la duplicitat d'espais (imatge 11), en la que es pot observar l'espai principal del plató i l'espai de la casa en el moment previ de la introducció de la primera acusació al «Tribunal de GH Vip» o, en la imatge 12, en la que es pot observar la pantalla partida en tres per a buscar la reacció de dos dels concursants en el moment de l'exhibició d'unes imatges compromeses, fent coincidir en un mateix moment dos espais i temps diferents.



Imatge 11



Imatge 12

Resumidament, s'ha afirmat que el *reality* busca convertir en espectacle l'espontaneïtat. La utilització del referent judicial és el recurs emprat en aquest cas per a buscar l'espectacularitat des del mateix moment que la seua utilització paròdica, del referent judicial, espai, construcció escènica, formes, procés i presentació té l'única finalitat d'aconseguir unes reaccions en els concursants.

Prova d'açò és, per exemple, la introducció dels concursants a l'espai de la sala de vistes, sense cap informació prèvia, sense ordre, de manera lliure, cosa que els permet, per una part, explorar on es troben, fer les seues interpretacions sobre el que

és, al temps que proporciona a l'audiència la possibilitat d'observar el grau de sorpresa, nivell cultural i coneixement judicial dels concursants.

La justícia, en funció de l'anterior, és convertida en un recurs per a l'espectacle en la producció del discurs. El referent judicial és el dispositiu emprat com a pretext legitimador de la justícia televisiva del programa i en ell descollen dos aspectes principalment pel que fa al seu tractament.

En primer lloc, la utilització dels tòpics de la justícia tant en la part lingüística com en la visual pel que respecta principalment a l'escenografia i la posada en escena. En segon lloc, l'exhibició al programa de l'analfabetisme judicial, intencionat o espontani. Intencionat per la mateixa escenografia del programa que agafa i barreja sense cap mena de prejudici el sistema judicial espanyol (fins i tot amb la figura d'un lletrat que participa encantat de la pantomima) al costat del model Hollywoodià, un fet que condiciona el comportament dels personatges, d'acord amb el model de l'imaginari imposat per les pel·lícules; espontani, pel que fa a les distintes intervencions, provocades pel mecanisme del joc, entre les quals destaca, per exemple, la confusió de la sala de vistes amb el parlament.

La realitat, com a construcció d'un discurs mediàtic, pren les dimensions pròpies d'una concreció audiovisual conformada d'acord amb l'estructura i dinàmica del sistema de comunicació vigent en el moment en què és construït.

El text analitzat és un producte enfocat a l'entreteniment, creat i explotat mercantilment per TeleCinco, una cadena privada de televisió que, des d'un gènere híbrid com és el *reality show*, mostra a l'instant, en directe, la vida diària d'un grup de concursants a un ampli nombre d'espectadors televisius. Aquest mecanisme de producció ofereix més que una representació de la realitat una creació d'aquesta.

Gran Hermano Vip és un programa que, com a *reality*, conta una realitat que no és autònoma, sinó que és condicionada, produïda meticulosament amb un objectiu concret, l'entreteniment a través de l'espectacle.

La creació de la realitat del concurs, d'una realitat judicial, comporta una juxtaposició dels nivells denotatiu, connotatiu i ideològic que asseguren una correspondència en el discurs audiovisual entre els significants i els significats judicials que es completa amb la utilització de la sintaxi i la gramàtica audiovisual.

El text *La Gala de Gran Hermano Vip* suposa, com a conseqüència de la lògica

mercantil, una tergiversació i transgressió greu del marc de referència en la que té lloc una barreja de models, trencant la coherència necessària en tot ordenament judicial.

El referent judicial és manipulat alhora que és objecte d'una pantomima que elimina la complexitat d'aquest, simplificat, per exemple, mitjançant l'explotació dels tòpics. Tot açò pot portar a fer creure a l'audiència en l'existència d'una justícia mediàtica, un model considerat «real» per als telespectadors, però totalment distant de la realitat judicial i de la responsabilitat comunicativa.

Un dels efectes de la barreja és que es provoca en el receptor, d'acord amb els codis del gènere del *reality show*, la sensació d'assistir a través de la pantalla a un esdeveniment real, la part del procés corresponent a la vista oral i la sentència, i proporciona unes imatges sobre la justícia que adquireixen, mitjançant el filtre d'aquest híbrid, una autonomia i acaben regnant sobre la realitat.

Eco (2015: 10) afirma que en la televisió conta més que la mateixa veritat el fet que es parle al públic, el que realment importa és la veracitat de l'enunciació. El presentador i els concursants són conscients d'aquest aspecte i, per tant, encara que el que fan i el que diuen ho fan cara al públic i encara que siga una veritat, no deixa de ser una veritat representada amb un simulacre.

D'aquesta manera, el que aconsegueix aquest tipus de discursos és que, si la realitat judicial no coincideix amb la del *reality*, pitjor per a la realitat, ja que, al final, la justícia televisiva sembla més democràtica que la que emana d'un dels poders de l'estat. En darrera instància, no ajuda a transmetre una correcta visió de la justícia en l'opinió pública.

La presència de la càmera, així mateix, subratlla l'autorreferencialitat de l'enunciador, doncs un dels elements fonamentals que es destaca al text analitzat és el seu protagonisme com a creador productor de la realitat del concurs, és més, com a element imprescindible que fa possible que l'espectador pugui gaudir en «exclusiva» d'aquesta realitat. Aquesta pràctica evidencia dos aspectes crítics amb la intenció comunicativa, tal com s'aprecia al llarg de tot el discurs audiovisual.

En primer lloc, les característiques del gènere i format destaquen l'autoreferencialitat del programa i la cadena, converteix tot el contínuum comunicatiu de la cadena i, fins i tot, del grup corporatiu, com un producte destinat al consum seguint la lògica mercantil del discurs que construeix no un món exterior, sinó que parla d'ella mateixa i de la seua relació amb el públic.

En segon lloc, i conseqüència de l'anterior, es pot observar que la responsabilitat comunicativa és desplaçada per una lògica de l'espectacle i l'entreteniment. El text no tendeix a la formació d'una ciutadania crítica, sinó que crea consumidors que responguen a estímuls d'afectivitat, tal com es pot apreciar, per exemple, pels veredictes emesos pel públic d'acord amb allò que han vist i sentit mentre gaudien del programa.

Amb tot açò, s'obvia el fet que els principis de tot procés judicial són màximes universals i necessàries per a entendre el sistema d'un ordenament jurídic coherent, mentre que, per contra, en *Gran Hermano Vip*, tot està en funció d'una coherència discursiva adreçada a aconseguir el màxim índex d'audiència i que oblida, entre altres, principis fonamentals processals com el principi de defensa o el principi d'igualtat de parts.

És així com es construeix un discurs mediàtic que, sotmés a la lògica industrial de la captació d'audiència, dona lloc a una realitat judicial basada en el simulacre, que busca l'espectacularització d'aquesta mitjançant la utilització destacada de recursos com els llocs comuns judicials i el conflicte.

El concurs és, en si mateix, un productor de conflictes, ja que, els concursants competeixen entre ells en una lluita en la que tan sols pot guanyar un, amb les seues amistats i cuites, però, igualment, els concursants i l'audiència participen d'un enfrontament permanent perquè l'audiència ha de decidir la permanència o expulsió dels participants d'acord a les afinitats sentimentals que es provoquen.

El conflicte, en sentit genèric, s'ha de resoldre mitjançant el judici. En el cas de *GH Vip* aquests, conflicte i judici, són construïts de forma espectacular, que es val d'una posada en escena seductora, semblant, en alguns moments, a l'univers publicitari, fent un ús intensiu de la televisió, de les mateixes imatges produïdes i construïdes pel programa com a testimoni i protagonista.

La representació judicial duta a terme a *La gala de Gran Hermano Vip*, en conclusió, és un exemple contundent del fet que la justícia és utilitzada com a pretext per tal de construir un discurs que busca, en primer lloc, tal com es desprén de l'anàlisi, entretenir a l'audiència com a objectiu econòmic i, en segon lloc, el més interessant per aquest treball, aprofitar-se de tot el que implica el concepte justícia per apropiarse'l i legitimar les decisions adoptades al programa.

5.1.7. *La mañana*

La 1 TVE. 2018. Magazín.

La Mañana és un programa contenidor de diferents gèneres que té com a objectiu que el telespectador s'entretenga, a la vegada, que es manté informat en tot moment. Ha estat realitzat i produït per la cadena pública TVE, de la qual cal esperar com a servei públic, d'acord amb el seu manual d'estil, un alt grau de qualitat i objectivitat.

«La principal razón de ser de RTVE es el derecho de todos los ciudadanos a disponer de una información veraz e independiente. Además, el acceso gratuito al disfrute de un ocio enriquecedor en el ámbito doméstico es un derecho de los ciudadanos, que reclaman de los medios públicos programas y espacios entretenidos, dignos y estimuladores de una visión crítica y participativa.[...] Los profesionales de RTVE tienen el compromiso de ofrecer al conjunto de la ciudadanía contenidos que impulsen la libertad de opinión, el espíritu crítico, la convivencia y la cohesión de ciudadanos y comunidades como miembros de un espacio democrático compartido.»
(*Manual de estilo de RTVE*)

El magazín *La Mañana* era emés en directe per la 1 de TVE de dilluns a divendres en horari matinal. L'espai triat correspon a la transmissió del 23 de gener de 2018, amb una durada, amb interrupcions promocionals, de quasi dues hores i en ell s'inclouen continguts d'actualitat, opinió, successos, entrevistes i crònica social.

L'espai audiovisual del magazín *La Mañana* ofereix a l'espectador televisiu un contenidor on es debat sobre temes d'actualitat, es realitzen entrevistes i es mantenen tertúlies amb distints subjectes de diferents àmbits professionals i del coneixement. Amb la particularitat que es manté un reiterat contacte amb l'exterior des del plató mitjançant les connexions en directe, responsables d'oferir al públic tota l'actualitat informativa mitjançant la intermediació de la seua presentadora.

Al llarg del programa es van enllaçant diferents temes, entre els quals destaquen aquells relacionats amb els successos i l'actualitat, disposats al llarg del text de manera que es van combinant diversos graus d'intensitat dramàtica per tal de mantindre un permanent nivell d'atenció en l'audiència i poder, cap al final, baixar la intensitat dels continguts per acabar de manera amable.

El programa analitzat organitza, per aquesta raó, els seus continguts partint del tema del dia, menors detinguts per l'assassinat de dos ancians, per continuar amb la mort d'un home després d'esperar cinc hores en urgències; l'allau de candidats per una oferta de treball a Madrid; els fraus a les companyies asseguradores; les morts d'ancians en solitud; el frau de les dietes miracle; la busca de dues persones desaparegudes; la possible connexió del crim de Diana Quer amb el de Déborah i, finalment, després d'un breu amb l'accident del mag Jorge Blas, acabar amb un apartat destinat a la premsa del cor amb la presència al plató de Rosario Mohedano i Agoney d'OT.

La justificació de la tria del programa *La Mañana* ve determinada pel propi objecte d'investigació, la representació mediàtica i televisiva de la justícia. La seua inclusió al corpus, a la cerca de la representativitat en la construcció de la mostra, es fonamenta fonamentalment per tres raons, per tractar-se d'un programa emés en horari matinal, perquè el seu emissor és una televisió pública i, finalment, per tractar-se d'un format contenidor com el magazín.

Açò comporta, en primer lloc, l'objectiu principal d'estimar fins a quin punt es revela a la programació de la cadena pública l'essència econòmica, la integració en el màrqueting i els objectius de fidelització de la major quantitat d'audiència durant el màxim temps possible; com a un dels efectes de l'homogeneïtzació de l'oferta entre competidors que, buscant en el mercat que proporciona la franja horària del matí, tendeix a unificar-se al voltant de programes de major acceptació.

La tria i anàlisi d'aquest programa ha de permetre, en segon lloc, identificar com l'homogeneïtat de l'oferta entre competidors i d'estil del programa en qüestió afecten les mecàniques de producció discursiva pròpies del magazín matinal. S'ha comprovat prèviament, mitjançant el visionat de diversos programes en dies i setmanes diferents, que l'espai seguia generalment una pauta similar al llarg de les seues emissions.

Un altre dels objectius consisteix a verificar com es dona en la televisió pública una interpretació de la realitat mitjançant imatges espectaculars, on no interessa tant aprofundir en la realitat dels fets quan insistir en l'aparença dels conflictes, en el cridaner, en el morbós i en tot allò que encise més quantitat de públic, durant més

temps, dins d'una estratègia seductora.

Observar i verificar, finalment, com a una televisió pública d'àmbit estatal, de la que cal esperar un més que destacable nivell d'objectivitat i una garantia de funció pública, el referent judicial és tractat al si d'una estratègia que té com a objectiu donar satisfacció a les audiències, inclús en els requeriments més baixos, per a arribar a perjudicar la qualitat dels continguts. Un model que prioritza i destaca els temes populars, els de conflicte real o artificial, l'exaltació d'estreles, l'entrada en la vida dels famosos, la selecció de notícies espectaculars, en què la informació judicial ocupa un lloc destacat tal com la anàlisi ha de posar de manifest.

El programa *La Mañana* de TVE1 va ser creat per Ricardo Medina, autor, així mateix, dels programes *España directo* de TVE i *Madrid directo* de Telemadrid. Va iniciar les seues emissions l'any 2008 i ha aguantat quasi 12 anys en el primer canal de la televisió pública estatal, finalitzant les seues emissions en setembre del 2020.

La Mañana competia per l'audiència en l'horari matinal, de dilluns a divendres a partir de les 10 del matí, amb altres magazins com són per exemple *Espejo público* de Antena 3 (A3media), *El programa de Ana Rosa* en TeleCinco o *Las mañanas de Cuatro en Cuatro*.

L'estil del magazín depén quasi en exclusiva del presentador com a personificació del programa i responsable de proporcionar una fluïdesa comunicativa amb l'audiència, convertint el plató de televisió en una extensió del saló de la casa del telespectador. El darrer presentador del programa va ser Diego Losada que havia substituït a la periodista Maria Casado presentadora des del 2016 fins a maig del 2020. Pel programa, així mateix, han passat com a presentadores assenyalades Mariló Montero i Inés Ballester.

«Saber vivir», «Saber comer», «Saber moverse», «La abogada en casa», «Corazón» o «El apunte» són algunes de les seccions que han format part del programa en el transcurs del temps. Algunes d'elles s'han acabat convertint en programes independents d'aquest i, en altres casos, han eixit i retornat al programa mare. Cal destacar que, d'entre les diferents seccions, aquelles que s'han mantingut al llarg del temps han estat, encara que des de distints formats, les destinades a successos i actualitat.

El programa analitzat correspon a la 10a temporada i va ser emès en directe el 23 de gener de 2018 amb una durada aproximada d'1 hora i 58 minuts, inclosa la publicitat. Maria Casado va ser la presentadora. La direcció i realització del programa va estar a càrrec de Pilar Cerisuelo i Miguel Román respectivament. Hugo Mendiri consta com a productor i la part tècnica i artística correspon a l'equip tècnic i artístic de Prado del Rey. Els continguts que generalment conformen i predominen al programa són aquells relacionats amb successos i actualitat.

El seu índex d'audiència, tenint en compte que es tracta de la franja matinal, va estar al voltant del 11,6 %, prou lluny del 18,6 % i el 16,2% que van obtenir els seus competidors, *El programa de Ana Rosa* (TeleCinco) i *Espejo público* (Antena 3) respectivament.

El format del magazín presenta la particularitat de tractar-se d'una modalitat de programa en directe en el qual es combina la informació i opinió juntament amb l'entreteniment. No és un programa exclusivament informatiu, encara que hi ha un predomini de referències a l'actualitat i de continguts de qualsevol classe als que se'ls busca alguna vinculació amb l'última hora. Se centra en l'ampliació, anàlisi i comentari de l'actualitat general o de les notícies que s'han donat en altres programes, donant entrada a breus, comentaris, entrevistes, cròniques i informacions de corresponsals.

Es tracta d'un format que es defineix més per l'estructura que tanca i organitza la diversitat de continguts que per l'homogeneïtat d'aquests. Una estructura global fixa, amb unes seccions permanents, que li donen identitat, que permet generar una expectativa en l'audiència. La reiteració diària de l'estructura ajuda a afermar el programa i, consegüentment, un ràpid reconeixement per part de l'espectador.

El gran objectiu de tot magazín és oferir la major varietat de temes, de veus i de situacions sota el mantell de la unitat. Es caracteritza per la seua continuïtat en antena. No es tracta d'un programa aïllat, sinó que té les seues arrels en una intenció de romandre el major temps possible, tant en el dia d'emissió com al llarg de les temporades per convertir-se en un referent de l'audiència.

La seua perduració com a programa diari és precisament la que li aporta una gran consolidació en la graella de programació i, al mateix temps, l'obliga a una

constant renovació que combina components fixes (presentador/a, seccions o els col·laboradors) amb els variables (continguts, situacions o veus).

La programació en continuïtat és, al mateix temps, flexible doncs està oberta a la incorporació de qualsevol contingut informatiu que es pugui donar durant l'emissió. Es converteix, d'aquesta manera, en un programa de llarga durada que, en el cas de *La Mañana*, ha arribat, de més a més, en alguna temporada a les quasi tres hores d'emissió diària, amb una continuïtat i seqüencialitat administrada per una presentadora que dona coherència a la diversitat de continguts.

El primer dels aspectes que s'abordarà a l'anàlisi del programa és la identificació dels temes que apareixen als seus continguts i la seua relació amb el referent judicial. En segon lloc, donades les característiques del magazín, es tractarà els trets de les veus que apareixen en ell i les distintes funcions que desenvolupen. En tercer lloc, s'exposarà com apareix organitzada globalment la seua estructura. Es passarà, en darrer terme, a identificar els recursos emprats en el llenguatge audiovisual i es farà especial esment a aquells que contribueixen a l'espectacularització, que actuen de manera individual o de forma combinada amb altres recursos.

El programa es presenta amb la intenció d'apropar-se a qualsevol tema delicat amb sensibilitat. Es dona lloc a un text en el qual, a pesar que uns dels trets característics del format magazín és l'heterogeneïtat de continguts, aglutina, des de la crònica social, una certa homogeneïtat temàtica al voltant de la justícia.

Deixant a banda els temes no judicials, allau de candidats per una oferta de treball i l'autopromoció de la cadena del programa OT, la resta de continguts apareixen vinculats temàticament, en major o menor mesura, des de l'àmbit dels successos al referent judicial en distints moments del procés.

D'aquesta forma, el tema judicial es pot desglossar depenent de la fase judicial en què es trobe, la jurisdicció a la qual pertany o la determinació de quin és l'objecte judicial en qüestió. Per exemple, la detenció dels menors per la mort violenta de dos ancians, les morts d'ancians en solitud, el cas de dues persones desaparegudes i «El misterioso crimen de Déborah» es poden inscriure com a continguts vinculats temàticament amb la fase inicial d'investigació policial.

El contingut referit a la detenció dels menors per la mort violenta de dos

ancians, de manera més concreta, és una línia temàtica que es vincula a la fase d'investigació en el procés de la jurisdicció penal, ja que està adreçada a identificar els presumptes autors dels fets delictius i implica la intervenció judicial, encara que es tracta també d'un contingut amb temàtica social per tractar-se de menors assimilats a un estereotip social.

Així mateix, vinculat amb el procediment, al text es tracta el tema de la jurisdicció, doncs la determinació de les causes de la mort i si existeixen indicis de delictes motiven quina via processal s'ha de seguir i quin seria l'òrgan jurisdiccional competent.

La cerca de dues persones desaparegudes i el cas de Déborah corresponen a la reobertura de les actuacions d'investigació pròpies per a establir la possible comissió d'un delictes penal i el seu responsable. Aquest darrer apareix relacionat, així mateix, amb el crim de Diana Quer, un cas situat en una fase més avançada d'instrucció de sumari penal.

El contingut relacionat amb la mort d'un home a la sala d'esperes d'un hospital es vincula amb la fase incipient del procés, denúncia i valoració d'inici de procediment judicial, i la determinació de la via, penal, civil o ambdues. A més, el tema que acara aquest contingut és el de la determinació de responsabilitats.

Per la seua part, els assumptes relacionats amb les denúncies mediàtiques d'intents de frau a les asseguradores i frau a la salut, incideixen temàticament en la importància de la denúncia per poder iniciar les actuacions de la justícia que, en funció de la gravetat dels fets, pot obrir el camí tant en la via civil com en la penal.

De forma paral·lela a la detenció de menors es tracta al text el tema de la delinqüència juvenil organitzada en què els actes mostrats i narrats serien considerats pertanyents als jutjats de menors i a la jurisdicció penal.

En darrer terme, s'observa de manera evident com la temàtica social té una presència destacada en el programa, convertint a aquest en un exercici de portaveu mediàtic d'una hipotètica denúncia popular a través dels seus continguts, com són tractats els temes de la qualitat en l'atenció als centres sanitaris públics, la protecció als majors o el problema de l'atur. Així com no es pot deixar d'esmentar la relació temàtica que s'estableix en algunes de les matèries entre classe o ètnia social amb

criminalitat.

És més, la selecció temàtica realitzada al programa permet l'elaboració d'un discurs polèmic tendent a plantejar una discussió social entorn de temes com, per exemple, el canvi de la legislació penal relacionada amb delictes comesos per menors, el canvi de protocols d'actuació en sanitat a les sales d'espera d'urgència o la creació d'una normativa per atendre als majors que es troben sols.

En definitiva, la tematització judicial té una forta representativitat al discurs elaborat al programa *La Mañana* del 23 de gener de 2018, ja que aquests temes ocupen més d'un 80 % del seu temps i la major part d'aquests pertanyen a la justícia penal.

Els únics temes que es poden considerar no judicials són un tema social de l'àmbit laboral i l'apartat dedicat a la premsa del cor. Fins i tot, l'espai destinat al contingut del mag Jorge Blas formaria part, de forma secundària, de la temàtica judicial, ja que va ser atropellat per un conductor que va donar positiu al control d'alcoholèmia.

El magazín és un marc unitari per oferir i combinar varietat de temes, situacions i veus. La unitat és proporcionada per la veu de la presentadora i complementada pels col·laboradors i tertulians habituals. La varietat, per la seua part, ve proporcionada per la intervenció dels diferents participants en cada programa. El conjunt de tots ells proporcionen una multiplicitat de veus al text.

La presentadora, veu i personatge principal, és la responsable de connectar els temes i com han de ser tractats aquests, per exemple, mitjançant les associacions temàtiques, visuals o, fins i tot, de noms. Ella permet donar una continuïtat narrativa, ajuda a proporcionar identitat al programa i marca l'estil i ritme d'aquest. Cal destacar que és l'única dels personatges que té llibertat de moviment. La resta apareixen immòbils en pantalla, ja que o seuen darrere la taula, al sofà del set de la secció del cor o apareixen parats de peus davant la càmera.

En el personatge múltiple dels col·laboradors cal distingir entre aquells que es responsabilitzen de presentar i dirigir les seccions; els especialistes que tracten aspectes concrets, salut, psicologia, assumptes jurídics o econòmics, etc. i els participants a la tertúlia diària, els analistes del dia.

Aquells que presenten i dirigeixen seccions són, per una banda, Fernando Díaz

de la Guardia, copresentador d'actualitat del programa, que té una clara funció informativa, està dotat d'una limitada mobilitat per tal de poder explicar i comentar la informació que apareix a la pantalla de contextualització dels continguts. Per altra, Jota Abril, responsable de dirigir i copresentar la secció dedicada al cor i crònica social.

Es poden citar com a personatges que desenvolupen el rol d'especialistes al representant de l'asseguradora Línia Directa que té una funció informativa perquè explica els modes de frau i les conseqüències que provoquen en la resta d'assegurats; el responsable de la investigació en el contingut del cas de Déborah o la intervenció de l'exportaveu de *Juezas y jueces por la democracia* en el contingut dels ancians en solitud.

En el rol de personatge entrevistat estan les veus del familiar del mort a urgències de l'hospital, el mag Jorge Blas que parla del seu accident de trànsit, Rosario Mohedano i el participant del concurs OT.

Partint del tema principal del programa, la detenció dels menors presumptes assassins dels ancians, la taula d'analistes (polemistes) del dia està formada per Juan Baño, periodista de la COPE especialista en seguretat i periodisme; Javier Durán, professor de la Universidad Isabel I, criminòleg que va desenvolupar funcions de policia judicial durant la seua vida laboral com a Guàrdia Civil; Beatriz Gris, advocada, i Javier Urrea, psicòleg forense en la fiscalia del Tribunal Superior de Justícia i Jutjat de Menors de Madrid, el qual també ha exercit el càrrec de defensor del menor de la Comunitat de Madrid.

Per al tema de les dietes s'afegeixen a la taula d'analistes, el doctor Nicolás Romero, que té un apartat de salut al programa, i Ángeles Castellano, membre de l'associació de consumidors Facua.

Com és evident, la major part dels analistes anomenats apareixen vinculats d'alguna manera, per formació i vida laboral, al procés judicial i la seua comunicació.

La casa-plató del magazín comunica amb l'exterior mitjançant les connexions en directe amb, per una part, els reporters desplaçats de *La Mañana*, Eneko Carazo des de Bilbao, la periodista de les persones desaparegudes o Isabel Otero a la cua de l'entrevista de treball a Madrid, i, per altra, amb les veus dels personatges entrevistats que aporten el seu punt de vista sobre el tema tractat en aquell moment.

Entre les veus que són mostrades al text, cal distingir entre aquelles que, des dels seus distints oficis, donen un punt de vista professional sobre el tema tractat, tal com passa amb la presència del representant de l'empresa contractant al contingut de l'oferta de treball; la participació de Patricia Alcaraz, una forense que col·labora habitualment al programa; el jutge Joaquín Bosch, un dels jutges més actius tant als mitjans de comunicació tradicionals com als digitals, que aporta la seua visió sobre el bloc «Ancianos que mueren solos»; i, per últim, el marmessor de les difuntes, que explica les tristes i burocràtiques circumstàncies que han conclòs amb la mort d'una de les germanes ancianes.

La participació d'especialistes en alimentació apareixen, pel seu costat, en el bloc destinat a les dietes juntament amb Youtubers que, tenen una funció informativa i incideixen en els aspectes negatius d'aquest tipus de règims.

No pot faltar la participació d'aquells personatges que donen veu a l'opinió pública i són incorporades al discurs a través de la recollida de testimonis a peu de carrer, ja siguen demandants de treball, veïns i veïnes opinant sobre seguretat ciutadana o opinions sobre les dietes. Un recurs habitual que té la finalitat d'oferir a l'audiència el suposat punt de vista del conjunt de la societat amb la clara intenció d'aconseguir la seua identificació.

Finalment, cal citar la participació vicària com la fórmula que s'ofereix al telespectador per a la seua participació. Aquesta consisteix en la seua intervenció mitjançant missatges de text telefònics que aporten la seua veu, mediada i filtrada per l'enunciació, i que ajuda, suposadament, a augmentar l'espectre de veus. Un procediment que converteix a l'audiència en un personatge més del programa i que és gestionat per l'enunciació a través de la realització i la figura de la presentadora.

El magazín s'organitza com un discurs híbrid que presenta diferents possibilitats de continguts, entre altres, notícies d'actualitat, reportatges, entrevistes, successos, debats, secció de notícies del cor, actuacions musicals, formats publicitaris, etc. L'estructura narrativa està dissenyada conforme a una unitat i coherència d'estil discursiu plasmat generalment en la personalitat del presentador com a autor definitiu del programa. La seqüencialitat que aquest crea és l'element que dona força al text, fins i tot, per damunt de la identitat i personalitat de les seccions dirigides i presentades

per altres col·laboradors.

El text analitzat distribueix els temes i seccions mitjançant una estructura prou equilibrada que combina unes seccions de durada amplia (menors delinqüents i ancians sols) amb altres de duració curta (cua de demandants de treball o frau a les asseguradores) per tal de cercar un ritme variat que evite la monotonia. L'estructura global fixa del programa, implica unes seccions permanents i reiteratives al llarg de la setmana que li donen identitat, a les quals s'introdueix la variació dels continguts propis de cadascuna de les seues subestructures, proporcionant la necessària varietat i novetat per a mantindre l'audiència.

L'estructura narrativa que organitza els continguts del programa els presenta partint del tema del dia, menors detinguts per l'assassinat de dos ancians, i va encadenant la resta per acabar buscant un final amable amb l'entrevista al mag i l'apartat destinat a la premsa del cor.

Els continguts apareixen organitzats per seccions i tenen una identitat pròpia distingible per la participació d'un responsable o copresentador. Per exemple, sobre el tema principal que obre el programa, amb una durada aproximada de 35 minuts, s'insereix la secció d'investigació, en la qual s'inclou la recerca sobre un presumpte clan criminal al qual pertanyerien hipotèticament els tres menors, que d'acord amb el discurs del programa són l'explicació a la inseguretat ciutadana al barri on es troben. El copresentador Fernando té un protagonisme destacat en aquesta secció, ja que és l'encarregat d'introduir els dos reportatges d'investigació i de presentar les dades que contextualitzen als menors i al clan.

Fernando presenta, així mateix, el contingut referit a l'oferta de 100 llocs de treball, que dona continuïtat a la narració del programa a la cerca de la varietat i el contrast. Després del primer tema, se situa un altre més suau, de durada considerablement menor, poc més de tres minuts. Es passa, a continuació, també de la mà del mateix presentador, al següent contingut, el frau a les asseguradores, d'una durada de 7 minuts. Aquest funciona com una secció sobre consum en la qual participa directament una coneguda empresa d'assegurances; en un format proper a una promoció comercial al si d'un discurs proposat com informatiu.

L'estructura narrativa entra, una vegada finalitzats els anteriors, a partir de la

focalització realitzada per la presentadora, en dos continguts de successos que toquen la fibra sensible de l'espectador com són «Muere tras cinco horas en urgencias» i «Ancianos que mueren solos». El primer, de durada aproximada de 13 minuts, es desenvolupa narrativament mitjançant el relat dels fets a través d'un familiar directe de la víctima present a la taula d'analistes, una narració matisada i dirigida per les intervencions de la presentadora i els comentaris puntuals dels polemistes que remarquen aquells aspectes que augmenten el dramatisme del fet relatat.

El segon, també introduït per la presentadora, és també un contingut d'alt potencial dramàtic «Ancianos que mueren solos». Ve, en certa manera, provocat per la intervenció d'un magistrat i es vincula narrativament amb el succés de la mort dramàtica d'una anciana. Durant 10 minuts s'aborda a tres bandes –conduïda, jutge i marmessor– la temàtica de la solitud dels ancians i la responsabilitat de la societat amb ells. Des del vessant social, per una part, però també, per altra, es destaca que és mitjançant les intervencions judicials com s'entén la dimensió del problema.

El següent contingut, «¿Sabemos lo que comemos? Desvelamos el fraude de las “dietas milagro”» implica un nou canvi tant de temàtica com de ritme narratiu. Pertany a una de les seccions que són senya d'identitat del programa i que es mostra com un servei públic, potenciant la salut i tractant el tema del consum. Des del punt de vista genèric del frau s'aproxima al receptor a un tema de salut com és el de les distints règims alimentaris i com aquests poden perjudicar a la salut dels consumidors.

Aquest contingut és presentat en quatre blocs (reportatge d'investigació - tertúlia comentari - reportatge d'investigació - recomanacions) que combinen dos gèneres narratius. El primer bloc mostra, després de la presentació, un reportatge centrat en l'anomenada «dieta del militar» i passa, a continuació, a la tertúlia-debat al plató amb una conclusió final en la qual es destaca el missatge que el consumidor sempre ha de denunciar davant la sensació d'estafa. El tercer bloc consisteix en un segon reportatge amb intencionalitat didàctica que tracta de mostrar els distints intents de parany que signifiquen les dietes investigades. Finalment, el contingut es tanca amb una sèrie de recomanacions per part del doctor del programa.

La mañana continua amb un conjunt de continguts que funcionen com una mena de breus de la crònica de successos, «Desaparecidas desde 1987. Buscan en un

cobertizo los cuerpos de una mujer y su hija», ja que s'informa i es contextualitzen els motius judicials per realitzar la cerca en a penes tres minuts. Aquest breu permet, per una banda, enllaçar narrativament amb un altre succés, «El misterioso crimen de Déborah» i, per altra, mantindre un dels elements narratius més apreciats en aquest format televisiu, la serialització d'un relat.

Segons s'aprecia al programa, el cas de Déborah ha estat tractat ja en altres espais de *La Mañana*. El cas de «Diana Ker» ha permés reobrir diversos casos de desaparicions i homicidi. Aquesta circumstància és aprofitada pel programa per convertir-se en portaveu de la família davant l'audiència, que sol·licita que s'investigue si hi ha cap mena de responsabilitat, qüestionant la investigació policial i la instrucció realitzada en el seu moment.

A partir d'aquest punt, es prepara l'entrada en la part narrativa més suau, aquella dedicada a la premsa del cor. La transició es realitza mitjançant les pauses d'autopromoció de la cadena i un breu bloc temàtic dedicat a un accident sofrit per un conegut mag, «Jorge Blas, Atropellado», contingut vinculat, així mateix amb la justícia doncs l'autor del sinistre va donar positiu en alcoholèmia. Aquesta intervenció, dins la dinàmica de l'espectacle, serveix per a afegir al magazín el toc de varietat a través de la realització d'un truc de màgia. Acabat aquest bloc, es passa al del cor que està compost de dos temes, un sobre la polèmica amb una cantant *celebrity* i un altre que és l'entrevista al darrer expulsat del programa OT de la mateixa cadena. Aquesta part és dirigida per un copresentador, Jota Abril, i compta amb els seus particulars comentaristes-analistes.

En síntesi, es pot comprovar de manera fefaent com el programa analitzat compleix amb l'estructura bàsica del magazín, amb unes seccions fixes, «Actualidad y sucesos», «Salud y consumidores» i «Corazón y crónica social». Al mateix temps, procura la combinació i varietat de temes, aspectes, gèneres i tractaments. L'estructura narrativa apareix organitzada de manera que es posa en marxa el text a partir del tema del dia i es va transcorrent per cadascun dels continguts fins a arribar a un final agradable. Per acabar, cal destacar que el referent judicial és un dels eixos principals de l'estructura narrativa que permet cohesionar el conjunt del text.

El magazín és un programa àgil i variat en què l'espacialitat televisiva es

mostra de manera sintètica, en la qual els diferents espais, com a escenaris, són commutatats i es fonen en una mateixa unitat, el plató-saló de casa. Les localitzacions múltiples i fragmentats, unides i separats per analogia, donen lloc a un espai mental consistent en una síntesi de fragments visibles de contingut espacial.

Des dels distints espais geogràfics es mostren bocins de la realitat i el seu context que arriba, fins i tot, a ser esquarterat en fragments més petits i distints com passa, per exemple, a l'incloure els reportatges d'investigació o, formalment, amb el recurs de la pantalla fragmentada. L'espai apareix dotat, d'aquesta manera, d'una funció discursiva i es converteix en un dels factors que constitueixen la forma del conjunt de la història plural que ens relata aquest format audiovisual.

La Mañana combina els espais tancats i els oberts amb la realització en estudi i les connexions en directe amb el carrer.

L'espai principal de *La Mañana* consisteix en un plató ampli amb almenys tres sets que permeten diferenciar les distintes seccions. El set principal és espaiós (imatge 01) de forma semicircular amb dues taules separades on seuen els polemistes, per on pot circular lliurement la conductora del programa.



Imatge 01

El segon set (imatge 02) és el dedicat a la informació d'actualitat, en el qual el copresentador mostra les dades i dona entrada als reportatges d'investigació. És un espai reduït que permet, no obstant, la introducció d'un segon personatge si el contingut ho requereix.



Imatge 02

El tercer set correspon a la secció del cor, un espai prou més ample que l'anterior, que, de forma més informal, manté la disposició semicircular del principal i les pantalles del fons per mostrar imatges dels continguts, com es pot apreciar a la imatge 03.



Imatge 03

Els espais oberts provenen, per una part, de les connexions en directe amb l'exterior realitzades amb equips mòbils que se situen allà on està la notícia, o el comentari sobre aquesta, i ajuden a proporcionar a l'espectador la multiplicitat de veus pròpia del format. Per altra, prové del material recollit per realitzar els reportatges d'investigació. Per aquest motiu, els espais que es poden observar en la major part dels casos són carrers o places (imatge 04).

Aquestes localitzacions són les pròpies de la vida i dels esdeveniments, espais referencials o geogràfics i topogràfics relacionats amb els fets narrats, així com també dramàtics que busquen una finalitat immanent del discurs, tal com es pot apreciar a les imatges 04 i 05, en les que es mostren moments de la recerca d'unes víctimes (04) o la retirada el cadàver d'una víctima (05).



Imatge 04



Imatge 05

El següent punt a considerar és el de l'enunciació pel que respecta al llenguatge audiovisual en les seues dimensions visuals i sonores. La majoria dels aspectes s'aborden de manera separada, però l'anàlisi posa en relleu les relacions que s'estableixen al discurs entre el color i la il·luminació o el so, tant pel que fa a la seua dimensió verbal, a la musical o efectes sonors, com també el fet que el format posa en relació els aspectes anteriors amb la gramàtica i la sintaxi de les imatges. Al mateix temps, no es pot deixar de banda com es realitza el tractament visual del producte, tant en l'àmbit específic de l'espai analitzat (capçalera del programa i posada en escena), com també, i de forma genèrica, la seua imatge, és a dir, allò que es coneix com a línia gràfica (capçalera, grafisme o transicions).

La mateixa natura híbrida del text es manifesta en el tractament visual al qual es veu sotmés. A tall d'exemple, es pot citar el plató televisiu amb els seus sets on es pot apreciar una saturació d'elements visuals relacionats amb el color i la il·luminació. El plató principal apareix fortament il·luminat (imatge 01), com s'aprecia per les lluentors i reflexos del mobiliari, en el que destaquen les gammes cromàtiques clares, el blanc de les taules o el color clar de la fusta del sòl, juntament amb la combinació de cristalls translúcids, tant en les davanteres de les taules com en el terra de l'estudi. Destaquen també els marcs rojos dels vidres dels frontals de les taules i el fons del decorat on s'observen pantalles de projeccions amb colors obscurs i titulars en color roig.

El set principal, destinat a la secció del cor (imatge 03), presenta una il·luminació semblant, però dotat d'una estilística totalment distinta amb un sofà central de color viu, roig, amb coixins morats i un context en el qual es combinen els colors blaus amb els rojos i on cal apreciar com s'integren cromàticament els

personatges amb el blau predominant en parets i terra, l'ocre de la guitarra situada al fons o el lila dels coixins.

Els espais exteriors mostren i accentuen la distància geogràfica i estilística amb l'estudi, ja que es realitzen amb llum natural i diferents condicions climatològiques. La conseqüència és proporcionar al programa la varietat ja citada i fornir al contingut de gestos, expressions i tota una gamma de colors que suposadament apropen al telespectador a la realitat, emprant, fins i tot, imatges de qualitat deficient pel que fa a la seua il·luminació i factura tècnica.

La utilització de les gammes cromàtiques, per altra part, no és en absolut innocent, doncs el factor cultural o sociocultural, condicionat per les tradicions, convencions i hàbits compartits, determina la percepció del receptor. D'aquesta manera, el color de les imatges o de la tipografia en què estan conformats els titulars ajuden, per exemple, a ubicar els continguts en els successos o en la premsa del cor.

Pel que fa a la banda so, cal distingir entre el so diegètic i el no diegètic que provenen de dues menes de fonts distintes, les provinents de la presa directa del plató o de les connexions en directe i aquella incorporada durant la realització del programa o en el procés d'edició dels reportatges mostrats. En aquest darrer cas, cal distingir igualment entre el text oral i la música.

El so diegètic, quasi sempre en *in* i oral, és inequívoc en les fonts derivades de la presa directa en què es visibilitza clarament la font, declaracions a càmera, opinions, comentaris, etc., una opció que possibilita que l'enfocament general dels continguts es balancegen entre l'informatiu i l'espectacular, ja que el magazín pretén ampliar la informació, però també crear un espectacle.

Per altra part, la incorporació del gènere tertúlia, mitjançant la taula d'analistes i les seues intervencions orals, permet proposar una impressió, un comentari improvisat sobre els temes tractats, destacant la part oral sobre la visual mitjançant la varietat de veus i l'agilitat de les intervencions. Per aquest motiu a la part sonora del text es requereixen perfils d'intervinents que siguin comunicadors (polemistes) més que analistes rigorosos.

El so no diegètic té la seua presència als reportatges, on la veu *off* o *over* s'instal·la en paral·lel a les imatges, sense relació amb elles, procedent d'una font

exterior als elements que intervenen diegèticament al relat audiovisual i força la imatge en un sentit concret com a marca clara de l'enunciació.

La música extradiegètica està present al llarg de tot el programa. Apareix de forma destacada en la capçalera i funciona com un matalàs que no desapareix en cap moment al llarg de tots els continguts. Es tracta d'una música repetitiva, formada per bucles de obstinats realitzats per sintetitzador que denoten actualitat. La música que acompanya els continguts, sempre en segon pla, es va modulant amb xicotets matisos dependent del discurs. Per exemple, al contingut «Muere tras esperar 5 horas en urgencias», s'escolta una música, amb timbre de piano en forma d'obstinat melòdic rítmic minimalista. El caràcter de la música canvia en la secció destinada al cor i passa a ser un poc més extravertida, encara que més difuminada en el segon pla.

El fet que l'estructura narrativa estiga dissenyada conforme a una unitat i coherència d'estil fa que, encara que els continguts siguin variats, el text siga rebut per l'espectador com un tot, el programa *La Mañana*. En realitat, la presència intencionada, controladora i manipuladora de l'enunciació gestiona el conjunt dels recursos associats a l'ús de les imatges visuals i acústiques, les escales de plans, il·luminació, color i les articulacions (edició) d'acord amb el seu interès comunicatiu.

Respecte als diversos elements del llenguatge audiovisual que participen en el discurs, cal incidir en el fet que aquests prenen la seua rellevància no de forma aïllada sinó que ho fan principalment pel contacte dels uns amb els altres. És per açò que a l'anàlisi, sempre que aquest ho permet, els diferents elements del llenguatge audiovisual són abordats de forma aïllada, però cal destacar que en moltes ocasions aquesta opció no serà possible, per tant, seran analitzats de forma conjunta i en relació entre ells, amb la intenció d'abastar tota la seua dimensió com a producte, facilitant la concreció del nivell d'espectacularització existent al text.

Pel que fa a la sintaxi audiovisual, la participació múltiple de veus als continguts del programa s'aconsegueix mitjançant les declaracions i testimonis dels distints personatges que es mostren. Açò fa que abundin els enquadraments en plans mitjans o americans, provinents de les intervencions dels reporters i de la recollida de testimonis, aspecte que fa que les preses siguin realitzades des d'angulacions neutres amb el personatge a peu dret en mig d'un espai obert, comunament el carrer;

enquadraments i angulacions que situen als personatges a l'altura de l'espectador, mirant-lo als ulls, al mateix temps que contribueixen a connotar l'actualitat informativa.

També és fàcil identificar aquesta tipologia de preses en la realització del plató principal, en el qual els intervinents, analistes o entrevistats, apareixen en pla mitjà, amb la peculiaritat que en l'espai tancat, llevat de la conductora i els seus ajudants, l'enquadre i angulació es realitza tenint en compte que aquests personatges estan asseguts darrere la taula, com s'aprecia a la imatge 06.

El tipus d'enquadrament passa a ser americà i fins i tot sencer, imatge 07, quan el discurs canvia de mòdul i el protagonisme passa al copresentador i el seu espai. En aquests casos la càmera realitza un moviment per mostrar-lo i situar al personatge o personatges juntament amb la informació mostrada en el *videowall* situat al fons.



Imatge 06



Imatge 07

Els plans generals són el recurs utilitzat, tant en interior com en exterior, per a aconseguir la contextualització referencial de l'espai. Al plató, ajuden a situar als personatges en aquest i establir les referències pertinents entre ells i la presentadora. A l'exterior, situen els fets en el seu context geogràfic i social (província, localitat, tipus de barri, classe social, etc.).

L'ús dels plans detall queda reservat per a destacar, per norma general, elements amb poc contingut informatiu, però amb una forta càrrega dramàtica, o també per a resaltar elements del discurs verbal, com passa, per exemple, amb el pla detall dels timbres de l'interfon del bloc de vivendes de les víctimes o en un pla detall d'una panxa prominent per parlar dels règims (imatges 08 i 09).



Imatge 08



Imatge 09

El format basat en testimonis fa que la major part dels plans inclosos consistisquen en preses fixes vinculades als plans mitjans anteriorment citats que mantenen l'atenció en aquell que parla o informa.

Els moviments de càmera, per altra part, tipus càmera calenta, s'observen a l'espai tancat del plató (imatge 10) on els mitjans tecnològics ho permeten i exhibeixen distintes angulacions i apropaments als personatges i l'espai.



Imatge 10

També s'observen, encara que en menor mesura, moviments de càmera en les imatges que il·lustren el programa, panoràmiques verticals i horitzontals que ajuden a contextualitzar els fets i que venen acompanyats, de vegades, d'apertures o tancaments de la profunditat de camp per tal de reenquadrar elements o persones.

La realització del programa és en directe però algunes de les seues seccions contenen parts amb material enregistrat amb anterioritat a l'emissió, com són els reportatges d'investigació i els bucles d'imatges que acompanyen els comentaris de la presentadora, els reporters i els analistes.

Açò fa que el material enregistrat siga organitzat en el moment de l'edició i, per exemple, en els reportatges s'organitze un material heterogeni, procedent de distintes

fonts, juxtaposant-lo, encadenant-lo i/o controlant el seu ritme visual mitjançant la seua durada (Aumont, 1996: 62); com un exercici de l'enunciació per organitzar el món visible en el sentit fixat pel discurs verbal de la presentadora del programa.

Un magazín d'actualitat com *La Mañana* intenta exposar visualment els fets, per això, la unió entre presses més habitual és l'edició per tall, que permet passar directament d'una imatge a una altra sense transició. La seua força expressiva radica en la seua instantaneïtat que imprimeix un caràcter dinàmic en l'associació de dues situacions. Aquest aspecte estilístic queda enunciat de manera prou diàfana, per exemple, en la caràtula d'apertura del programa, en la qual totes les imatges venen mostrades per aquesta classe d'edició.

La capçalera de l'espai, d'acord amb aquest estil d'actualitat que impregna tot el text, aprofita el recurs de l'edició i la tipografia per apropiar-se d'alguns dels trets estilístics dels programes informatius. S'explicita així una clara pretensió d'associar-lo amb el rigor, objectivitat i imparcialitat atribuïble al gènere informatiu. Tant les imatges com la tipografia i colors que la componen presenten un aspecte propi de noticiari (imatges 11 i 12). Per exemple, els colors utilitzats són els dels informatius de TVE, el blau i el blanc juntament amb dues notes de roig que aporten una banda vertical i la vírgula de la lletra ñ. En ella, tal com s'anticipava, es poden observar, per edició per tall, una sèrie d'imatges on apareixen persones i vehicles en moviment en diversos espais públics per transformar-se, en el darrer moment, en la banda vertical de la L de *La Mañana*.



Imatge 11



Imatge 12

L'afany d'exhibició dels fets també és apreciable quan s'utilitza el recurs de dividir la pantalla. En aquests casos la pantalla apareix fragmentada al llarg d'una connexió en directe per inserir imatges que poden, fins i tot, produir confusió temporal

entre directe, actualitat i editat. Una bona mostra es produeix quan les imatges mostrades contrasten visualment, doncs en una connexió a les 10 del matí les imatges són nocturnes. En elles es poden observar diversos cotxes, suposadament policials amb membres de l'ertzaintza que entren i ixen d'ells. Per proximitat visual sintàctica, sense que hi haja cap element que ho confirme, l'espectador no pot fer una altra cosa que relacionar la informació verbal de la detenció amb aquestes imatges.

La utilització de determinats recursos pot servir, siga de manera individual o siga combinada, per a identificar trets que ajuden a detectar el tractament espectacularitzador del contingut informatiu en la part més visible, però, en definitiva, del referent judicial en el fons.

És així com l'anàlisi constata l'existència de trets que emmarquen el format del programa dins de la categoria d'entreteniment amb tendència a l'espectacularització informativa a través de l'augment del dramatisme.

En primer lloc, perquè es pot observar el recurs de la difusió reiterada d'imatges de les víctimes al llarg de l'espai, per exemple, en el contingut dels menors detinguts i en el de «El misterioso crimen de Déborah». En el primer, s'aprofita, sense cap mena d'objecció ètica ni de respecte, l'esquela de les víctimes perquè el teleespectador els pose rostre. En el cas de la segona, es repeteix, al llarg del comentari del cas, una seqüència d'imatges en què es pot veure a la víctima en diversos moments de la seua adolescència.

El segon dels recursos utilitzats aprofita precisament que es tracta d'un magazín, per això, es recullen veus i testimonis, circumstancials o ocasionals, que aporten poca o cap informació. Intervencions que són refutades o qüestionades en ocasions pels analistes, suposadament experts. A més a més, inclouen imatges i declaracions de forta càrrega emocional.

El contingut de «3 menores detenidos por asesinato» es pot considerar un exemple significatiu perquè el mateix periodista responsable del directe aplica la lògica de l'espectacle impactant i realitza la contextualització del barri (habitants, edat, condició social) quan al comentari introductorí remarca que és un barri «...humilde y tranquilo. Pero que en los últimos meses han notado un repunte de los robos con violencia» i finalitza la frase en *off* juntament amb la imatge d'un vehicle policial. A

continuació, s'inclouen al reportatge els testimonis de gent de diferent edat i sexe (joves, majors, etc.) que completen el discurs de la por, la violència i la demanda de major presència policial o, fins i tot, es qüestiona l'adequació de les normes legals respecte als menors. Per reomplir el reportatge visualment s'empra el recurs d'incloure imatges amb poca o nul·la informació amb el tema tractat, però de gran pregnància que incideixen en la part emocional del receptor.

El tercer dels recursos que col·laboren en l'espectacularització és la difusió d'imatges que serveixen per a il·lustrar el discurs verbal a través d'actituds violentes. Aquest fet és molt evident en la construcció realitzada al reportatge d'investigació sobre «El clan de los Pichis».

La intenció de vincular, de crear una connexió, si no explícita sí implícita, entre els menors detinguts amb el denominat clan comporta la construcció d'un discurs marcadament acusatori i condemnatori sobre una família gitana on es barregen testimonis de víctimes juntament amb imatges (13 i 14) que mostren a suposats membres de *Los Pichis* exercint violència verbal i física o accions delictives.



Imatge 13



Imatge 14

El quart recurs que destaca i contribueix a l'espectacularitat és l'hegemonia del directe a la cerca de la primícia. Tal com s'ha afirmat, el magazín és un format realitzat en directe i un dels seus trets característics és aquesta classe de connexions. L'ús del directe marca la prioritat del fet visible, tota informació presentada té interès en la mesura que es disposa d'imatges sobre ella, inclús, imatges amb pot valor informatiu o d'evident manca de qualitat.

És per açò que en pràcticament tots els continguts s'inclou una connexió en directe amb els reporters del programa, com s'observa a la imatge 15, o amb algun dels seus col·laboradors o testimonis. Un recurs que aporta poca informació, però que

permet introduir diversitat de veus al mateix temps que manté la tensió en l'espectador.



Imatge 15

El recurs del directe permet també enfocar els continguts des del diàleg, un format que consisteix en la narració de la notícia mitjançant una conversació entre els actors del programa. La seua finalitat és convertir a l'audiència en assistent d'allò que ha passat, o pot passar, i incrementar d'aquesta forma el seu interès i curiositat.

El ritme, dinàmic encara que assossegat i suau, té relació amb les característiques del relat i la tipologia d'espectador a la que va adreçat el magazín matinal, amb la pretensió d'aconseguir la implicació d'aquest. D'aquesta forma, el discurs intenta provocar un major dramatisme, en primer lloc, amb la tria dels temes, ningú vol que li passe res ni a ells ni als seus fills o nets; i, en segon lloc, mitjançant el ritme visual i la tria de les imatges que han d'il·lustrar el discurs oral.

Els criteris de selecció de continguts que es dedueix d'exemples com el dels ancians morts de forma violenta o en solitud, el cas de Deborah, les dues persones desaparegudes o el fet morir en la sala d'espera d'urgències, posa de manifest que aquests criteris estan contaminats, més enllà que per raons informatives, per la lògica de l'espectacle impactant. És a dir, es busca aconseguir la implicació emocional, per aquest motiu, les imatges que acompanyen els continguts inclouen per igual tant a les víctimes com el llocs on ocorren o poden ocórrer els fets; llocs comuns, carrers i places semblants a aquells per on transita l'audiència i amb veus anàlogues a les seues, com es pot observar a la imatge 16 que transmet un missatge clar, és a dir, açò que ha passat i et mostrem et pot passar a tu o a algú que coneixes.



Imatge 16

El cinqué component del repertori de recursos a tindre en compte que contribueixen a l'espectacularització de *La Mañana*, és la utilització de titulars, rètols i lemes d'impacte i el seu anunci com a reclam o avanç de suposades exclusives durant el desenvolupament d'un altre contingut informatiu o abans d'un tall publicitari.

L'afany d'espectacle, element conformant d'aquesta mena de subgènere televisiu, no contribueix a la comprensió del problema plantejat a cadascun dels temes informatius amb contingut judicial, és més, mostra una intenció de cridar l'atenció i trasllada el discurs al terreny del sensacionalisme. El fet que la major part del text estiga compost per notícies o continguts referents a assumptes tals com morts i desaparicions, denúncies individuals o veïnals, accidents, violència contra la dona i delictes, faltes contra menors o gent major, situa el text en una òrbita propera a *l'info-show* de crònica policial/judicial, un cas particular d'info-entreteniment.

La tria dels titulars centren la temàtica del text en el succés, el fet insòlit i les trames socials. D'aquesta forma, al tema del dia exhibit en el *videowall* es pot llegir perfectament el titular genèric «ANCIANOS ASESINADOS por MENORES», en la que la tipografia, amb part del titular amb lletres capitals, juntament amb els colors vinculen el contingut amb els successos, alhora que apareix il·lustrat visualment (imatge 17) per imatges amenaçadores de gent amb la cara coberta i actituds violentes o el primer pla d'un puny enguantat.



Imatge 17

Una altra mostra pròpia de la lògica espectacular és la utilització del reclam de l'avanç informatiu o la suposada exclusiva. Per exemple, durant una de les intervencions de l'analista Javier Urra, a la banda inferior de la pantalla es pot llegir el missatge que s'esmuny a l'*scroll* «Investigan si los menores detenidos por el brutal asesinato de dos ancianos forman parte de un peligroso clan con un amplio historial delictivo. Desvelamos cómo actúan “Los Pichis”, una banda que aterroriza a los vecinos».

Aquest recurs enllaça, al seu torn, amb un altre consistent en la descontextualització del material real per afavorir una determinada tesi. Concretament, la tesi plantejada pel programa al contingut dels menors va en la línia de la generalització d'aquests com a delinqüents i la seua vinculació amb suposats grups criminals. És una mostra clara de la vulneració del principi de presumpció d'innocència, de com en l'espectacularització es juga amb els estereotips a través de l'associació de criminalitat amb determinats sectors socials i de com el discurs aprofita el contingut per a plantejar el sempre productiu tema de la necessitat de l'enduriment normatiu.

El recurs de la descontextualització i utilització de dades fragmentàries extretes d'informació televisiva, periodística o del saber popular per afavorir una determinada tesi és perceptible en una de les intervencions de l'analista Javier Urra. En ella, el personatge parla sobre la responsabilitat penal dels menors d'acord amb la llei i incideix i dona rellevància de manera reiterada a aspectes tals com l'origen gitano i marroquí de dos dels detinguts o la desestructuració familiar. És a dir, descriu, des de la generalització, com aquest tipus de menors entren en la delinqüència i van formant el que ell denomina una «jauria». Destaca, a més, l'anomalia que suposa el fet que, encara que la fiscalia i el Jutjat de Menors havien ordenat la detenció de dos d'ells,

aquests estaven lliures. En aquest mateix sentit, el polemista enumera la progressió violenta que, suposadament, es dona en aquestes situacions.

Es tracta, en definitiva, de un discurs espectacular que, sense respectar el principi d'innocència, tendeix a focalitzar, condemnar i criminalitzar a determinats grups socials i individus.

Les tècniques infogràfiques com a recurs expositiu participen en la construcció d'aquest discurs criminalitzador, per exemple, mitjançant la presentació visual, realitzada pel copresentador, dels diferents elements suposadament relacionats amb els menors. Amb l'ajuda dels mitjans informàtics aquest va situant paraules clau a la pantalla: *menores, familias desestructuradas, absentismo escolar, los profesores los cualifican de impulsivos, inestables y agresivos*, etc., referències que creen un sentit evidentment negatiu. Visualment crida l'atenció l'ús de la tipografia, en la qual es destaquen aquelles paraules que es dirigeixen inequívocament cap al camp semàntic dels successos. Per exemple, es destaquen en un determinat moment en majúscules i color roig, enfront d'altres, en minúscula i color negre, les paraules: «14 y 16 años», «Desestructuradas», «Agresivos», «Asaltan», «Apuñalan», «Golpean».

En el contingut dedicat al cas de Débora, a més a més de la vinculació entre casos, el programa aprofita un dels elements més valorats en l'espectacularització, la serialització, la possibilitat de perllongar en el temps o reprendre depenent de l'actualitat un fet o succés. El cas Débora, com es pot apreciar, no és novetat i és un fet ja tractat en altres programes. En aquesta ocasió, és aprofitat pel discurs per a establir nexes amb un altre succés mediàtic seguit des del programa, l'assassinat de Diana Ker. Un recurs rentable del qual es beneficien, per una part, la família de la víctima, conscients del potencial dels mitjans per a mantindre viu un fet que va succeir en el 2002 i, al seu torn, els mitjans que l'esprenen com a mercaderia disfressada de servei públic donat el seu alt contingut dramàtic.

El recurs d'espectacularització, com a fórmula per realitzar la vinculació i donar continuïtat a la serialització, consisteix a introduir, després de la presentació de la conductora, un sumari-recordatori del cas de contingut emocional, amb narració en *off*, on es poden contemplar imatges de vídeo i fotografies casolanes de la jove, intervencions de la germana en altres programes en els que s'ha tractat l'assumpte,

imatges d'arxiu de televisió, etc.

Acabat el sumari, es continua amb l'espectacularització del cas judicial al plató a través sembrar la sospita sobre les tècniques d'investigació policial i el tancament judicial provisional del procés. En la conversa entre el policia retirat responsable de la investigació inicial i els col·laboradors, a la taula de l'estudi de televisió, s'incideix en els dèficits de la investigació judicial i les noves possibilitats d'anàlisi de les proves. En aquest ambient espectacularitzador crida l'atenció el fet que les imatges del *videowall* (imatge 18) associen el contingut de la taula amb la doctrina del populisme punitiu, podent-se llegir ben clar el títol «Prisión permanente revisable».



Imatge 18

El següent dels recursos tècnics de caràcter espectacular emprat sovint al magazín consisteix en la utilització de la pantalla fragmentada, en la qual s'ofereixen diverses informacions visuals i textuais al mateix temps, per exemple, en una, la persona que parla, en altra, imatges de recurs i, al mateix temps, la utilització de diferents textos escrits que avancen continguts, van arreplegant l'última hora de les informacions, formulen interrogants o valoracions que ajuden a espectacularitzar el text.

El contingut «Ancianos que mueren solos» (imatge 19) recorre, d'aquesta manera, al recurs de l'*split screen* o combinació de diverses escenes presentades simultàniament en la pantalla. Totes elles són en directe. L'espectador es troba, per tant, simultàniament en tres espais diferents, al plató, a Almazán (Sòria) i al jutjat de Moncada en la Comunitat Valenciana.



Imatge 19

Un recurs que és repetit en cadascun dels continguts i de forma reiterada al tractament informatiu dels menors, dividint la imatge i incorporant informació visual, en directe i editada, en un mateix espai. Per exemple, es passa de la pantalla dividida en dues parts, en directe, a tres, deixant al periodista a la banda esquerra, la presentadora al mig i en la part central es passa una seqüència d'imatges, en bucle, mentre transcorre el discurs verbal, i a la banda de baix s'afegeix la informació del text escrit (imatges 20, 21 i 22).



Imatge 20



Imatge 21



Imatge 22

El recurs de l'edició ajuda a crear seqüències visuals en què es mostren imatges d'alt contingut dramàtic juntament amb altres quotidianes que col·laboren, per una part, a què no decaiga el morbo i, per altra, a mantindre la connexió emocional amb l'espectador.

Es pot citar, a tall d'exemple, la seqüència amb xicotets canvis emprada com a recurs repetit en diferents moments del tractament del contingut. De les més rellevants és una seqüència formada per imatges d'espais i temps diferents; un pla de l'ertzaintza i la policia científica o judicial en la porta d'entrada del bloc de pisos de dia; una panoràmica descendent de la finca de nit fins a arribar al carrer; una foto fixa dels dos ancians assassinats; la imatge de la porta en què es veu als membres de la funerària traguen una llitera amb un dels ancians assassinats; en altres ocasions s'incorporen imatges del carrer o places. Un recurs que, a banda de les funcions citades anteriorment, permet evitar l'estatisme visual que provoca el pla mitjà de la intervenció dels col·laboradors del programa o les connexions en directe i que continua abundant en la saturació informativa, visual i textual.

Per acabar, contribueix també a l'espectacularització i explotació sentimental dels continguts el mètode d'anar vessant hipòtesis sense confirmar, elucubracions o judicis de valor que, en moltes ocasions, poden resultar arriscades o improcedents. D'aquesta manera, s'observen al text intervencions del caire de la realitzada per la presentadora i que vincula als menors amb un clan delictiu, «¿Yo no sé si tienes la sensación, Yeraí, de que la muerte de Rafael y de Lucia se podría haber evitado si se hubieran tenido en cuenta vuestras reivindicaciones?», com no, el testimoni afirma que sí i, en aquest punt, apareixen les polèmiques (Juan Baños i Javier Durán) sobre els fets i es qüestiona el funcionament del sistema, moment aprofitat per un dels analistes per incidir en la necessitat de l'enduriment del Codi Penal rebaixant l'edat penal.

La justificació de la tria del programa *La Mañana* subratllava com a objectius importants de l'anàlisi determinar fins a quin punt s'evidenciava l'essència econòmica en la programació d'una cadena pública, en horari matinal i en un determinat format, el Magazín, al si d'un context de competència per l'audiència que fomenta l'homogeneïtzació de continguts al voltant d'aquells formats amb major acceptació.

La importància del gènere radica en el fet que determina, d'acord amb l'anterior, unes dinàmiques de producció discursiva a les que cada cadena tracta de dotar d'un estil propi, i que, en el cas concret del magazín, es caracteritza fonamentalment per la presència de la figura del presentador/conductor del programa.

El següent objectiu vinculat a l'anterior no és altre que determinar com

l'essència econòmica manifestada en la competència per l'audiència provoca una interpretació de la realitat encaminada a aconseguir un discurs espectacular, verbal i visual, en el qual no interessa tant aprofundir en la realitat dels fets com en crear, fomentar i ressaltar el conflicte, el cridaner o el morbós en tots aquells temes i continguts que aconseguisca enganxar, mitjançant una estratègia seductora, al major nombre d'espectadors i durant el major període de temps. Una modalitat de discurs que afecta de manera directa el tractament que es fa en general de la informació, en concret, del referent judicial, ja que és aquest darrer la matèria primera de la qual es nodreix la major part dels continguts del programa analitzat.

D'acord amb tot açò, l'anàlisi posa en relleu que, a pesar de tractar-se d'un programa de producció i emissió d'una cadena pública, de la que s'espera un servei amb un alt grau de qualitat i objectivitat, aquest producte presenta una sèrie de trets que evidencien un sotmetiment al joc del mercat i la competència.

Entrar en la lògica mercantil de la competència per l'audiència amb la resta d'emissors, de la lluita en la franja horària i la necessitat de la creació d'un producte d'acord amb un perfil determinat de telespectador provoca que *La mañana* es convertisca en un discurs en què la funció que emergeix és la de ser una mercaderia fonamentalment enfocada a l'entreteniment, proper a l'*info-show* o info-entreteniment.

El programa, de partida, es presenta com un espai d'actualitat des d'un suposat rigor, objectivitat i imparcialitat, que intenta exhibir siga formalment, siga en el seu contingut, com s'aprecia a l'anàlisi, per exemple, a la capçalera del programa, que adopta una imatge pròpia dels informatius, o siga en l'allau d'informació que se li ofereix a l'espectador i la pretesa etiqueta d'«investigació» exhibida en diferents moments del discurs.

Però també, pel fet de tractar-se d'un format miscel·lani, en el que, depenent del tema o contingut i els protagonistes intervinents, es transita des d'un ús del llenguatge audiovisual amb un caràcter representatiu-informatiu objectiu i referencial fins a un llenguatge audiovisual commovedor, sentimental, especulatiu i, molt sovint, no referencial que cau, d'acord amb l'anàlisi, en l'espectacularització dels esdeveniments o notícies.

S'arriba a aquesta conclusió a partir de la utilització combinada que fa el text

de cadascun dels recursos que es manifesten a l'anàlisi i que li proporcionen un estil clarament sensacionalista consistent a sotmetre a l'espectador a un excés d'informació que, conforme amb la teoria de la comunicació, pot tendir a l'entropia i que, en lloc d'acabar informat, acabe desinformat. Aquest excés s'ha pogut observar, entre altres formes, amb la utilització de recursos com la disbauxa informativa a la pantalla que provenen de les imatges, directe i edició, i del text, oral i escrit.

L'estil sensacionalista o espectacularitzant es veu reforçat per la utilització de recursos tècnics com la pantalla partida, la desmesurada importància del directe amb la intenció d'aportar al receptor una falsa sensació d'ubiqüitat i que aferma el fet que la referència última de la televisió és ella mateixa, doncs parla d'ella i del contacte que s'estableix amb el públic (Pérez, 1995; Eco, 1986), al mateix temps que consolida l'«efecte de connexió» (Lochard i Boyer, 2004) amb la realitat.

L'estil espectacularitzant és reforçat, sens dubte, mitjançant el recurs de la inserció dels bucles d'imatges en què es repeteixen aquelles que resulten més impactants, que poden ser més adients al to del discurs dramàtic, espectacular, morbós, etc.

Es dona, igualment, una prioritat al visible pel que fa a l'espectacle. Tota informació presentada té interès en la mesura que pot ser il·lustrada amb imatges, encara que siguin imatges amb poc valor informatiu o amb una evident manca de qualitat. La seua intencionalitat no és altra que provocar un efecte de realitat que pugui convertir aquesta en espectacle informatiu i provoqui una resposta emocional en l'espectador. Eixe fet condiciona, així mateix, la tematització del programa, la jerarquia dels temes tractats, les veus triades i la necessitat d'elaborar un discurs polèmic que tendeix a plantejar discussió social mitjançant l'anàlisi en calent amb els membres de la taula del programa.

Per últim, està el caràcter serial del programa en la seua doble dimensió com a espai diari i pel seguiment i allargament en el temps d'aquells successos que poden vincular-se a altres o reprendre's en els moments que mediàticament es consideren oportuns.

Aquest tractament espectacularitzador determina, igualment, que el tractament i el respecte al referent judicial no siga una de les prioritats del text i que, en realitat,

s'aproxima en moltes ocasions, al judici paral·lel, doncs al llarg del seu discurs, per exemple, es realitza l'avanç de conclusions aventurades sobre els inculpats, com s'assenyala a l'anàlisi en el cas dels tres menors detinguts o en el tractament del clan gitano. Així com, per l'allau d'abocament d'opinions sense rigor dels col·laboradors del programa, dels testimonis in situ i, fins i tot, dels presentadors que dirigeixen el discurs.

El programa també intenta mobilitzar les accions judicials des de l'alarma social aprofitant el seu impacte en l'audiència per atorgar a les seues actuacions un valor de suposada denúncia i control dels poders públics. Açò s'evidencia, per exemple, amb la promoció de la controvèrsia sobre la gestió de la seguretat ciutadana (menors i el clan de los Pichis), els dubtes plantejats sobre la investigació judicial (Déborah), els temes de l'abandonament de funcions (mort ancians), la salut (dietes) o el consum (asseguradores), tal com s'aprecia en el tractament informatiu de la seguretat a Bilbao, la mort de l'anciana, les dietes miracle o el frau a les asseguradores.

Encara que, de vegades, es tracta de mostrar una perspectiva didàctica sobre la justícia, per exemple explicant el funcionament de l'internament dels menors, en línies generals, el discurs del programa busca la polèmica i, per tant, alimenta, entre altres coses, el qüestionament del marc normatiu, amb el corresponent enduriment penal, i el funcionament de les institucions.

La dimensió econòmica també és evident al programa en la constant autopromoció de la cadena, mitjançant l'anticipació de continguts i la seua hora d'emissió, com es pot apreciar a moltes de les imatges incloses a l'anàlisi o, fins i tot, dedicant un bloc a parlar d'ells (programa concurs OT).

En essència, es pot concloure que *La mañana* és un programa que ostensiblement busca l'espectacularització de l'actualitat en general, i, en aquest cas concret, realitza una clara manipulació i tergiversació del referent judicial que posa per davant l'entreteniment a la informació i l'explicació de la complexitat judicial. Aquest plantejament està adreçat principalment a seduir i mantindre una audiència en la franja horària del programa i també a evitar la fuga cap a altres cadenes, lluitant per fidelitzar a l'espectador mitjançant el recordatori i proposta d'altres productes d'entreteniment.

5.1.8. Telediario

La 1 TVE. 2019. 21 hores. Noticiari.

La Justícia, element fonamental de la realitat social, constitueix un contingut quasi inevitable, qualitativament i quantitativament, de qualsevol programa informatiu. Per tant, la confecció d'una mostra representativa que permeta observar com es dona la representació mediàtica i televisiva de la realitat judicial ha d'incloure forçosament un text del gènere informatiu amb el format del noticiari.

Aquest text permet observar com es desenvolupa la representació mediàtica i televisiva de la justícia des d'un format de periodicitat diària que incorpora alguns exemples d'aquelles tipologies de programes molt significatives pel que fa al problema que afronta la investigació d'aquesta tesi doctoral.

El document analitzat correspon a l'emissió del *Telediario noche* de TVE 1 que reuneix com a característiques principals que es tracta d'un programa d'àmbit nacional, d'emissió diària, en l'horari de *prime time* i durada aproximada d'una hora. El text està conformat per diferents peces al voltant de l'actualitat diària als àmbits nacional, internacional, social, esportiu i meteorològic i es presenta amb la intenció comunicativa de realitzar una representació dels fets reals de manera objectiva i responsable mitjançant la comunicació en directe, en temps present.

L'emissió triada consta de 35 continguts en què se seleccionen temes rellevants relacionats amb actualitat judicial. Destaca, entre ells, el tractament informatiu dedicat al veredictes del cas anomenat «La manada», que obri el programa i dona lloc al segon contingut, centrat en les reaccions a aquest veredictes.

El tema judicial, per reiteració i pel temps consumit de la totalitat del text, es converteix al *Telediario* del 21 de juny de 2019 en el contingut destacat de la narració. De fet, 7 de les 35 notícies tractades fan referència a temes vinculats amb decisions judicials i queden distribuïdes al llarg del text de la forma que es mostra a la taula següent.

Posició al noticiari	Notícia Tractada	Temps dedicat
1	Sentència Suprem	7' 44''
2	Reacció feminista a la sentència	1'42''
3	Resolucions del Tribunal Suprem respecte als presos del Procés	2' 21''
5	Professora acusada per agressió	0'25''
15	Suïcidi d'un menor a Getxo	1'27''
17	Sentència conciliació laboral i familiar	1'11''
25	Sentència absolutòria de «Sériesyonkis»	0'26''

El temps total dedicat a informació judicial és de 15' 27'', aproximadament el 27 % del total del temps del noticiari. La qual cosa evidencia el pes de l'actualitat judicial en el conjunt del text, com participa de la seua estructura i fins a quin punt està present en la major part de les seccions temàtiques.

És més, la notícia de la sentència del suprem, objecte principal de l'anàlisi, constitueix un exemple, dins d'aquesta estructura, del funcionament de l'agenda dels mitjans perquè desplaça dels primers llocs altres continguts que poden ser considerats més transcendents, per exemple, les negociacions per a la investidura del govern de la nació, la crisi catalana o la possibilitat d'una nova guerra al món; convertint una informació de tribunals, com la sentència del Tribunal Suprem sobre el cas anomenat «La manada», en el fet informatiu que obri i centra l'atenció principal d'aquest.

Aquest cas, també tractat en un altre dels textos estudiats, versa sobre la violació d'una jove per cinc individus, autoanomenats a les xarxes socials com «La manada», durant les festes de Sant Fermí del 2016. El cas, que reuneix moltes de les característiques inherents per a convertir-se en mediàtic, actualitat del tema, proximitat i forta ressonància emocional i imaginària, se li afegeix el fet de ser una notícia inserida en una sèrie, ja que els mitjans de comunicació han cobert al llarg del temps de manera episòdica tot el procediment judicial en les seues diverses fases; des de la inicial investigació i identificació dels autors dels fets i la vista a l'Audiència Provincial per

passar, posteriorment, al Tribunal Superior de Navarra i arribar, finalment, al Suprem.

El text analitzat proposa un resum del recorregut judicial des del format del reportatge. Un format que és aprofitat per a posar l'accent, per una part, en les resolucions de les dues instàncies anteriors, on els fets van ser qualificats d'abús i no com a violació; i, per una altra part, focalitzar les mobilitzacions d'una part considerable de la societat espanyola a aquestes decisions; reaccions que, des de la perspectiva aportada pel discurs del noticiari, culminen en la revisió del cas per la darrera instància judicial de l'estat espanyol, el Tribunal Suprem.

La resta de continguts que apareixen al sumari inicial, no tenen vinculació directa amb la justícia i es relacionen amb la Política, «Oferta de Sánchez a Iglesias»; Internacional, «Ataque cancelado a Irán», «Protestas en Georgia» i «A empujones»; Social i laboral, «Oposiciones a profesor»; Cultura, «Música cabecera del telediario»; i Esport «Fernando Torres. Final del trayecto».

Per últim, en la construcció del discurs del text *Telediario*, pareix que no importa tant el contingut objectiu com la capacitat de cridar l'atenció sobre la informació (Luzón, Ferrer, 2007: 271). Aquest aspecte és molt evident tant per la conformació del sumari i titulars com per la inclusió de notícies, intrascendents però impactants, que desplacen a altres de major profunditat i abast social.

És per açò que la resta de continguts que completen el noticiari, distribuïts per blocs, són del següent tenor, Política Nacional, «Cumbre europea», «Pacto de gobierno en Castilla y León»; Internacional, «Visita a Venezuela», «Protestas en Hong Kong», «Las otras Greta Thunberg»; Societat, «Por estar vacío», «Pastores trashumantes conducen sus ovejas por Soria», «Playas con Q de Calidad», «Noche de San Juan», «¿A vueltas con el destino de vacaciones?»; Cultura, «Miradas afines» (Museo del Prado), «Arranca Gamergy, la mayor feria de E-sports de España», «La nueva aventura de Spiderman», «Dia de la música»; Esports, «70 puntos de sutura», «España sueña con una sorpresa ante EE.UU.», «Tenis en Queen y Halle», «“Huracan” Hawkins, una atleta de 103 años».

El fet de triar un informatiu com a objecte de l'anàlisi ve determinat bàsicament per tres factors. El primer, la cerca d'un fet informatiu judicial de rellevància mediàtica. El segon, la tria, d'entre els noticiaris de les distintes cadenes, d'aquell que permeta

realitzar una aproximació, sense intenció de generalitzar el tractament mediàtic d'una notícia judicial de gran impacte, que va marcar l'agenda informativa de tots els mitjans. Finalment, triar d'entre tots els noticiaris, a la cerca de la representativitat, un text provinent d'un model generalista, produït per una corporació pública d'àmbit nacional, que ha estat referent durant molt de temps per a l'audiència pel que fa a la informació.

Cal remarcar també, que l'elecció de RTVE d'entre tots els informatius que van tractar la notícia es justifica, en primer lloc, per tractar-se de l'informatiu de més tradició a la història de la televisió espanyola i, per tant, un dels que més ha marcat el model de noticiari, per a imitar o diferenciar-se, de l'estat . En segon, es tracta d'un operador públic, del qual se suposa que la seua obligació no és la competència per quotes de mercat sinó oferir als ciutadans una informació veraç, plural i contrastada.

El manual d'estil de la corporació indica, en efecte, que «los profesionales de RTVE tienen el deber de ofrecer a los ciudadanos una información rigurosa, neutral, imparcial, plural e independiente de cualquier grupo político, económico o de presión. Estas obligaciones conciernen no sólo a los espacios informativos sino al conjunto de la programación y, dentro de ella, muy especialmente, a los considerados programas de actualidad. RTVE debe ser referencia informativa de la sociedad española no sólo por la calidad de sus productos informativos sino por la calidad de su información en todos los medios, géneros y formatos».

En tercer lloc, i a partir dels dos motius d'elecció anteriors, l'anàlisi d'un *Telediario* ha de permetre comprovar fins a quin punt és cert que l'entreteniment, des dels recursos de l'espectacle i la dramatització, ha penetrat en els productes audiovisuals i fins on ha arribat a impregnar un format com és el noticiari.

Aquesta anàlisi ha de dur, en definitiva, a constatar si dins de la lògica mercantil es compleix la predicció de Postman (1993: 134) del «I tot seguit...» de la presentació de les notícies com a entreteniment pur, fragmentades amb un tipus de discurs, que en paraules del mateix autor explicita una teoria de l'anticomunicació «que presenta un tipus de discurs que abandona la lògica, la raó, la successió i les normes de la contradicció».

En darrer lloc, i fonamental per l'objecte d'aquest treball, l'anàlisi d'aquest *Telediario* ha de permetre comprovar com s'apliquen els aspectes anteriors al tractament de la informació judicial, des de la tematització, l'agenda informativa i el

seu tractament formal, prestant especial atenció al fet que la notícia central pren com a referent la part que dona fi al procés judicial, la sentència.

Telediario és el programa informatiu de la cadena pública d'àmbit estatal, Televisión Española que pertany a l'ens RTVE. La seua primera emissió va ser el 15 de setembre de 1957 i actualment té tres edicions diàries de dilluns a divendres i quatre edicions el cap de setmana. D'acord amb la informació que proporciona la cadena en la seua pàgina web, *Telediario* informa de les notícies més rellevants als àmbits nacional, internacional, social, esportiu i meteorològic. És més, la paraula «Telediario» és, per la seua trajectòria històrica, la que popularment es fa servir per a designar els informatius en format noticiari, independentment de la cadena que l'emet i el seu mateix nom.

Fins a 2004, *Telediario* va ser l'informatiu líder en la seua franja d'emissió, moment en què els informatius d'Antena 3, *Antena 3 noticias* li van arrabassar el lideratge per primera vegada. A finals de 2007, va tornar a liderar els rànquings d'audiència fins als inicis del 2013, quan els informatius de TeleCinco van ser, en aquesta ocasió, els que el van destronar. Entre 2016 i 2018 va recuperar el primer lloc en diferents moments.

Els informatius de TVE eren superats en audiència, en el moment de l'emissió del text analitzat, pels d'Antena 3, líders a finals de juny de 2019, amb una mitjana de més de dos milions d'espectadors; i els de TeleCinco, amb un poc menys dels dos milions.

El programa objecte de l'anàlisi, emés el divendres 21 de juny de 2019 a les 21 hores, davant d'una notícia de gran transcendència informativa va ser, d'entre les cadenes generalistes, el tercer informatiu més vist, amb un 10% de quota de pantalla i 800.000 espectadors menys que el més vist, «Informativos T5», amb un 18% de *share*, d'acord amb la informació que publica «Barlovento Comunicación» a la seua pàgina web.

Els programes informatius com *Telediario* es caracteritzen per difondre un macrotext compost per un conjunt de notícies d'actualitat que funciona com a resum i actualització dels fets que han passat al llarg del dia o en les darreres hores i, a més, pot proporcionar a l'audiència una expectativa del que pot ser notícia en el futur

pròxim.

El temps limitat del programa obliga a una selecció restrictiva de les notícies a mostrar, triant aquelles que teòricament tenen un major interès comú per a una audiència heterogènia. Aquesta tipologia de text ofereix una mescla de notícies fragmentades i sense connexió, una línia narrativa trencada en la qual el format és l'únic nexa d'unió entre elles.

Els informatius televisius seleccionen un fet i el separen del seu context per situar-lo en un altre mitjançant les dinàmiques de producció informatives pròpies de l'emissor i la seua ordenació al si del discurs. En altres paraules, el fet de triar un fet com a notícia implica la seua descontextualització del seu entorn per, a continuació, recontextualitzar-lo en el conjunt narratiu del text, en aquest cas *Telediario*, convertint-lo en una nova realitat simbòlica.

Aquests espais informatius inclouen la notícia, com a gènere habitual, a més d'altres com l'entrevista o el reportatge, resum de notícies, informacions en format breu i les entradetes dels presentadors que enllacen una notícia amb altra o serveixen de nexa per a separar diferents continguts.

De forma més concreta, en casos com l'abordat en aquest treball, al tractar-se d'una notícia de gran impacte, la seua extensió en el global del text és més extens i, inclús, en casos excepcionals poden arribar a convertir en monotemàtica una part important o tot el noticiari amb diferents peces que compleixen els requisits d'alguns gèneres, com poden ser, entre altres, el reportatge, el docuinforme, la crònica o l'entrevista.

Pel que fa a la relació temporal entre el moment què es produeix la notícia i quan és transmesa a l'audiència, aquesta busca la instantaneïtat, per aquest motiu, les connexions en directe, amb els corresponsals o enviats especials, prenen una especial rellevància.

Una premissa bàsica, per altra part, és l'obligació de servei públic de la televisió, inútil si no hi ha audiència que consumisca el producte (Luzón, Ferrer, 2007: 268). És per açò que es constata un canvi en els darrers temps en les característiques dels informatius televisius. Una transformació que caldria inscriure en el progressiu desplaçament de l'audiència des de la televisió com a font informativa fonamentada en el model típic i conegut del format *Telediario* cap a fórmules més pròpies de

l'entreteniment com són els magazins d'actualitat.

Les conseqüències són evidents en els continguts, en els programes, les programacions i en els formats que converteixen, d'aquesta manera, el noticiari en una mostra de com el periodisme evoluciona des de la prioritització de la informació a la incorporació i imposició de les característiques pròpies i definitòries de l'entreteniment com una forma natural de representar tota experiència.

L'anàlisi està encaminada a posar al descobert com es recrea la realitat i experiència de la justícia en un informatiu a través de l'estudi de tres aspectes fonamentals, els temes que són objecte del tractament discursiu, com es representa l'estructura i dinàmica del funcionament judicial i quins són els recursos tècnics i discursius que són emprats per a abordar el referent.

Cal advertir prèviament que, sempre que l'anàlisi ho permeta, aquest se centra principalment en el tractament del referent judicial dut a terme en la notícia principal del noticiari, « “La manada” ya está en prisión» i les seues derivacions.

Per tant, s'aborden, en principi, les característiques generals del programa pel que fa a la seua descripció com a text, la tematització i el seu tractament, la seua estructura, la selecció de personatges i veus i l'espai i el temps de la notícia seleccionada. A continuació, s'analitza quin és el tractament audiovisual que es fa del text *Telediario* com a unitat global, de manera més concreta, d'aquelles parts del relat relacionades de forma més directa amb el referent judicial, atenent a l'ús del so i la música, prestant especial atenció als recursos emprats i a la retòrica audiovisual. Una part de l'anàlisi està dirigida, per aquesta raó, a identificar aquells recursos que poden contribuir, o tenen la funció, de convertir la informació en espectacle.

El sumari del programa, primer i principal instrument tematitzador del macrotext *Telediario*, presenta una divisió en quatre blocs informatius: nacional, internacional, local, societat i esports.

El bloc de nacional està format per quatre notícies, les tres primeres estan relacionades amb la informació judicial, «“La manada” ya está en prisión», «Las feministas celebran el fallo», «El tribunal del procés» amb els seus subapartats, «Rechaza excarcelar a los presos» i «Acuerda el traslado a cárceles catalanas».

El segon bloc del sumari inclou les notícies de la cinc a la set, corresponents a l'actualitat internacional, conformat per la notícia de l'anunci de Donald Trump de la

cancel·lació d'un atac a Iran, les protestes en Geòrgia per la visita d'una delegació russa amb més de 200 ferits i l'incident amb una activista protagonitzat per un secretari del govern anglès.

Les notícies de tipus local o societat constitueixen el tercer bloc, notícies huit i nou del sumari. La primera parla de les oposicions a professors després de molt de temps sense convocatòries i la següent és plantejada des del misteri, ja que no es presenta, sinó que s'emplaça a l'espectador al final del programa per esbrinar quin és el contingut d'una notícia relacionada amb el dia de la música.

Finalment, el bloc d'esports presenta dues notícies, la primera, l'acomiadament del futbol actiu del davanter Fernando Torres i la segona es refereix a la imprudència al volant de l'exporter de futbol italià Buffon que tanca el text del sumari i està vinculada també, almenys indirectament, amb un tema judicial, ja que parla d'una imprudència temerària comesa per un personatge amb dimensió pública.

La tematització de la justícia es concreta al text a partir de molts dels seus problemes. Per exemple, el tema principal i problemàtic que subjau a les notícies de la sentència de «La Manada» i del tribunal del procés és el de la independència i imparcialitat judicial i la seua percepció per a la ciutadania, receptora del missatge televisiu.

Aquesta focalització temàtica implica que la independència, encara que és un atribut que predica una entitat institucional com és l'Administració de Justícia, en la pràctica és exercida pels jutges i depèn inevitablement de les peculiaritats ideològiques i caracterològiques de cada jutge en concret, cosa que pot donar lloc a distintes formes d'entendre i practicar l'abast i sentit de la norma. En conseqüència, la interpretació i la manera de mostrar la decisió judicial que fa l'enunciació pot condicionar l'opinió del receptor. Per altra banda, el ciutadà també pot percebre que els tribunals poden haver estat influïts pels mitjans de comunicació, interessos i pressions del govern o de grups econòmics i socials en el moment de dictar sentència o prendre determinades mesures.

A la tematització de la independència i imparcialitat judicial s'afegeix com a tema noticable la reacció social front a la decisió, ja siga per oposició, com per celebració. Aspecte que és tractat des de la simplificació, doncs és assimilat

exclusivament al moviment feminista, tant a la portada com al cos de la notícia i al vídeo (imatge 01), que dona lloc a un tractament molt més extens en la segona notícia del *Telediario*, inclús, amb titulars d'impacte a la portada del sumari com «Las feministas celebran el fallo» o al cos de la notícia amb «Organizaciones feministas quieren que sea ejemplarizante» (imatge 02).



Imatge 01



Imatge 02

La primera notícia que obri el *Telediario*, la sentència de «La manada», està dividida en tres blocs, l'entrada en presó, la sentència del Suprem i la seua contextualització. A banda del tema principal ja citat, hi ha una sèrie d'elements temàtics que destaquen i recorren transversalment els tres blocs anteriors, és a dir, la caracterització temàtica d'alguns dels elements que li són propis a la justícia i aspectes relacionats amb el dret processal com la jurisdicció, Penal, Audiència i Suprem, o les decisions judicials (ingrés en presó, llibertat sota fiança, recurs, revisió, sentència); així com el lèxic jurídic i les seues implicacions (abús, violació o intimidació). Finalment, tota l'escenografia, o aspectes formals de la justícia (togues, sales, escrits), que ajuden a fixar el tema, centrant-se en la part més tràgica, punitiva i dura d'aquesta.

Existeix una correlació entre els temes presentats pels mitjans i aquells que són considerats pels ciutadans com els més importants, entre els quals es troba la relació seguretat-privació de llibertat. Les lleis penals, en una mena de reparació del dany, són per a castigar, per causar dolor (Carmena, 1997; Tamarit, 2009) i l'objecte de la pena és un bé suprem, la llibertat.

La presència de la criminalitat a la televisió, en la forma del delictes contra les persones que implica la violació, afavoreix el tractament al text d'un dels motius temàtics associats al tractament de la justícia penal, la necessitat d'un canvi normatiu, en una mostra del discurs del denominat populisme penal que actua sobre les emocions

dels ciutadans.

La tematització d'un canvi normatiu des del noticiari analitzat posa en relleu com els mitjans, a la cerca de determinats objectius propis, concentren la seua atenció en alguns aspectes de l'actualitat, i arrossegueu en una determinada direcció les posicions i les accions de l'opinió pública, dels governants i dels partits polítics. Promoure la idea del càstig més dur per als criminals es converteix en un camí fàcil i ràpid per aconseguir simpaties d'audiència i de vots. Com a mostra, sempre que es demana o s'advoca per un canvi normatiu aquest és encaminat a endurir la norma o normativitzar determinades actuacions, com per exemple passa amb la inclusió al text d'intervencions a favor de la presó permanent revisable sense plantejar-se, ni analitzar críticament, si les penes imposades no són ja suficientment dures.

En aquesta línia, cal posar l'accent en com és tematitzat, així mateix, l'impacte mediàtic de l'esdeveniment des de l'autorreferencialitat (imatge 03). La televisió i la cadena parla d'ella mateixa i del contacte que estableix amb la seua audiència, siga des del mateix canal, programa o siga des d'altres pertanyents a la corporació RTVE, com és el canal 24H, és a dir, converteix el canal en tema i protagonista.



Imatge 03

En relació a les veus que apareixen al relat, en principi, cal diferenciar entre les veus principals i les secundàries d'aquells que donen veu i imatge a les diferents notícies.

La veu principal del macrotext correspon al presentador-conductor del noticiari, Carlos Franganillo, que és el responsable de la presentació des de Torreespaña i de la introducció del cos de la notícia. Així mateix, és l'encarregat de donar pas a les connexions en directe.

El presentador-conductor del *Telediario*, com a responsable i coneixedor de la informació, és el mitjà de contacte comunicatiu amb l'audiència. Les seues paraules i la seua presència actuen, amb la mirada dirigida directament al telespectador, com a canal de transmissió de la informació en directe, i proporciona un sentit de present, de realitat, al fet informatiu. Com afirma Imbert (2008: 142) «es figura mediadora y, al mismo tiempo, soporte de un texto, como una especie de metáfora del palimpsesto: cada noche [...], reescribe el texto de la actualidad, con la porosidad que hay entre lo verbal y lo corporal».

Les veus secundàries en la notícia sobre la sentència s'identifiquen, en primer lloc, per la seua presència física i la seua ubicació fora de l'estudi. És així en el cas dels reporters de les connexions en directe amb la presó de Sevilla (imatge 04), Adrián Arnau i amb el Tribunal Suprem a Madrid (imatge 05), Patricia Rodríguez. Aquestes són les veus, que participen de la il·lusió del present que crea el directe, encarregades de glossar i donar a conèixer, quan se'ls sol·licita, la novetat de l'esdeveniment, la seua immediatesa i autenticitat aconseguida mitjançant la seua presència *in situ* (Lochard, Boyer, 2004: 65).que «avala la ilusión de «contacto» (in)mediato con una realidad que a partir de ese momento se impone como algo incuestionable»



Imatge 04



Imatge 05

Les veus en *off* de les peces de vídeo articulen els dos primers blocs citats del cos de la notícia. Són secundàries en el discurs global, però passen a un primer pla en el moment que entren en pantalla com a veus principals de la narració que constitueix la peça informativa. La utilització del vídeo editat permet un desenvolupament més extens de diversos aspectes de la notícia. La primera veu en *off*, la veu masculina de Javier G. Martín, relata què ha succeït des del moment que s'ha conegut la resolució judicial fins que els condemnats han entrat en presó. La segona, la veu femenina de

María Doval, és l'encarregada al segon bloc temàtic de donar veu a la sentència i als fets que l'envolten.

En tercer lloc, s'incorpora la veu en *off* femenina del reportatge que tanca la notícia i que condueix a l'espectador pel relat del context històric i social que ha envoltat tot el procés.

Un altre grup el conformen totes aquelles veus que intervenen de manera directa per l'apel·lació dels mitjans o per citació de les seues intervencions en el procés. Són veus pròpies de la justícia i formen part, quasi totes, de les parts actives del procés. Són incorporades al relat, per mitjà de talls de veu i imatge, les intervencions de l'advocat de «La Manada», imatge 06; de la fiscal i l'acusació particular, imatge 07; del jutge de l'Audiència de Navarra i, fins i tot, amb motiu del tema del canvi normatiu, del Ministre de Justícia, Rafael Català.

Cal incloure, en darrer terme, tal com s'aprecia per exemple a la imatge 08, la veu que el mitjà atribueix suposadament a l'opinió pública, una veu col·lectiva que es manifesta, sobretot al reportatge, a través dels diferents talls en els quals es pot veure i escoltar a grups de gent participant en les mobilitzacions socials.



Imatge 06



Imatge 07



Imatge 08

L'enunciat narratiu relacionat amb el missatge que és el text informatiu, tant en la portada, el conjunt del noticiari, com en el cos de la notícia, és realitzat en tercera persona. La narració del noticiari necessita un responsable, un subjecte de l'enunciació. El conductor-presentador és el narrador-font d'informació que, com a coneixedor del conjunt d'aquesta, organitza i proporciona al telespectador un relat. El mateix passa als vídeos, narracions igualment en tercera persona, però amb el recurs de la veu en *off* i en la que no és visible el personatge emissor, però sí que està present com agent. La tercera persona és, en definitiva, des del distanciament que teòricament aporta, el filtre de tots els materials del relat i responsable del treball de la seua construcció del text en el si del macrorelat del noticiari i de cadascuna de les notícies en la seua individualitat.

Pel que fa als protagonistes, d'acord amb l'estratègia discursiva i el plantejament narratiu realitzat pel *Telediario*, aparentment recau aquest pes sobre els condemnats però realment la protagonista principal és la sentència. Açò es justifica pel fet que l'esdeveniment noticiós és la resolució judicial i aquesta és l'expressió de la decisió del tribunal com a veu o personatge, ja que, d'acord amb Greimas (García, 1996: 43) és narrativament l'operador de les transformacions que configuren el desenvolupament narratiu. És la sentència, com a expressió de la veu del tribunal, la que opera les transformacions en la narració als altres personatges com són, els condemnats, la fiscalia, l'acusació particular, la defensa, les mobilitzacions socials i, fins i tot, el conjunt dels mitjans de comunicació.

El *Telediario* està compost per una successió de fragments de realitat que, des de la perspectiva de l'estructura narrativa, es constitueix com un macrodiscurs resultat de la confluència de diverses unitats, les notícies. És a dir, cadascuna de les que componen l'edició triada té un sentit i una forma narrativa pròpia.

Encara que algunes de les informacions, com s'ha comprovat, estan relacionades temàticament entre si, el conjunt de totes presenta un cert desordre narratiu en què s'evidencien desconexions entre els seus continguts. El *Telediario* és un exemple de noticiari que presenta una estructura de tall generalista pel que fa a l'agenda temàtica, ja que aborda tota mena d'informacions.

La confecció de la portada té una funció semblant a un sumari o índex i és una

bona mostra de què la jerarquització en la selecció de les notícies dona lloc a una estructura narrativa en què s'atribueix una major importància als esdeveniments situats en primer lloc enfront d'aquells que venen a continuació. El sumari del *Telediario* presenta, d'aquesta manera, una estructura de blocs distribuïda en nacional (amb els seus apartats, tribunals i política), internacional, social, cultural i esports, que organitzen els continguts com es proposa a continuació.

Continguts
1. «“La manada” ya está en prisión»
2.1. «Las feministas celebran el fallo»
3. «El tribunal del procés»
3.1. «Rechaza excarcelar a los presos»
3.2. «Acuerda el traslado a cárceles catalanas»
4. «Oferta de Sánchez a Iglesias»
5. «Ataque cancelado a Irán»
6. «Protestas en Georgia»
7. «A empujones»
8. “Oposiciones a profesor”
9. Música capçalera del Telediario en el día de la música
10. «Fernando Torres. Final de trayecto»
11. «Un deportista imprudente»

La consecució d'una anàlisi, la més concisa possible, comporta que aquesta se centre bàsicament en el tractament narratiu que es fa de la primera notícia. No obstant, al llarg d'aquesta, es podrà fer referència a la resta de les notícies amb la intenció d'establir relacions en un marc narratiu més ample que abasta tot el noticiari.

Cal recordar prèviament que la narrativa audiovisual és la capacitat que disposen les imatges visuals i acústiques per a contar històries juntament amb l'acció mateixa de relatar-les (García, 1996: 13), cosa que implica un cert tractament narratiu i dels seus elements, components, esdeveniments, accions, personatges, espai i temps, amb la particularitat, que els textos donen sentit, al noticiari, a les imatges, les ordenen i les situen en el context apropiat, estableixen les relacions que siguen necessàries per a aconseguir una unitat informativa. La imatge, per tant, s'articula d'acord amb el text oral.

L'esdeveniment central és la sentència del Suprem i les seues conseqüències, al voltant de la qual es construeix el relat de la notícia principal. Aquest fet dona lloc

a un tractament, una estructura narrativa del fet informatiu, des de tres aproximacions diferents: la portada, el cos mateix de la notícia i un vídeo inclòs al final que funciona a tall d'epíleg.

L'enfocament narratiu de la portada ve determinat per una de les conseqüències de la resolució judicial que actua a manera de titular «No es abuso, es violación». S'inicia així un dels diferents fils narratius, l'entrada en presó dels condemnats, conseqüència del principal, tal com es destaca al relat textualment i visualment, «Miembros de la manada en la cárcel», «Detenidos sus cinco miembros».

A continuació, es presenta al telespectador el fil principal i conductor, la resolució judicial, destacada a la portada pel que s'ha considerat des de l'enunciació l'aspecte narratiu més rellevant de la notícia, amb transcendència judicial i social, la qualificació dels fets com a violació, esmenant les resolucions judicials anteriors, «No es abuso, es violación» (imatge 09), juntament amb alguns dels fets que motiven la resolució al llarg del relat, com s'observa en el «Auténtico escenario intimidatorio» de la imatge 10.



Imatge 09



Imatge 10

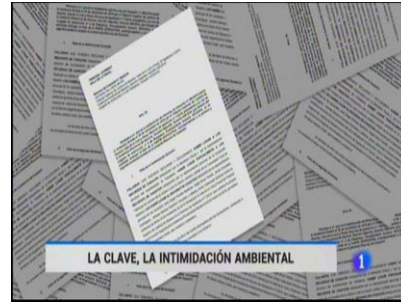
El cos de la notícia basteix el seu fil narratiu, igual que al sumari, a partir de la resolució judicial.

Si se sintetitzen les accions informatives que es donen al text, es pot observar clarament la seqüència. Primer, les penes dels condemnats amb el seu enduriment amb frases com «Las penas suben de 9 a 15 años» o resums individualitzats per a cadascun dels condemnats (imatge 11). Segon, les conseqüències immediates de la resolució judicial, ingrés en presó. Tercer, repercussió mediàtica provocada per la sentència. Per acabar, la mateixa sentència del Suprem, on s'inclouen (imatge 12) fragments destacats

d'aquesta, al mateix temps que es passa un vídeo amb imatges de San Fermín i es mostren talls de les distintes parts del procés judicial, fiscalia, acusació particular i defensa.



Imatge 11



Imatge 12

La notícia es tanca amb un vídeo realitzat per Patricia Pereira i Sara Rancaño, «“La manada”, un antes y un después». Un text que intenta contextualitzar la sentència situant aquesta al si del seu recorregut judicial i ubicant-la en el context històric i social en què té lloc el fet.

L'estructura narrativa de la notícia d'apertura del *Telediario* presenta, per tant, un plantejament que va de més a menys des del punt de vista de la consonància i significativitat de l'esdeveniment noticiable en dues direccions, les suposades expectatives de l'audiència i com connecta amb els seus interessos i cultura sobre la justícia. Per aquest motiu, el relat s'articula des de la punició i, en darrer terme, es realitza la contextualització de tot el procés judicial. A més, es destaca, d'aquesta forma, el factor de continuïtat al conjunt de la notícia, temporal i discursiu, que estableix una relació entre els diversos esdeveniments que tenen relació amb ell i que estan determinats pel procediment.

Els espais de la narració de la notícia van des de l'espai nuclear de l'estudi del *Telediario* fins als dos satèl·lit de les connexions en directe, l'entrada de la presó de Sevilla i la façana del Tribunal Suprem, juntament amb aquells vinculats a les accions dels personatges, Pamplona o les dependències judicials i policials.

La representació al macrotext de l'espai *Telediario* a la televisió, com a resultat de la superposició de les operacions de disseny escenogràfic (posada en escena) i les operacions de gravació i edició (construcció del discurs) (Casetti, Di Chio, 1999: 274), parteix de la posada en escena, com a espai «profilmic», d'una ubicació central al plató

de Torrespaña, una localització estable, invariable que apareix regularment en cadascun de les emissions del noticiari i que denota i connota, a més, el temps i el moment de la informació.

El tractament de la notícia sobre la sentència de la manada posa de relleu també uns altres espais «profilmics», ja que els espais mostrats provinents de les connexions en directe impliquen un estudi i preparació previs de l'enquadrament de la presa d'acord al nivell de denotació i connotació que s'intenta transmetre.

El presentador té al seu darrere un mur d'imatges a l'espai tancat de l'estudi (imatge 13), un *background* informatiu que suggereix que l'actualitat està convocada al set televisiu i situa a l'espectador en l'ara de la informació. El primer es mostra, per posició i actitud, des d'aquest espai nuclear, com un amic intermediari que proposa una visió coherent del món.



Imatge 13

L'espai de representació als informatius, com també passa en altres textos híbrids dels quals la informació forma part, està conformat amb contorns corbats que són els més utilitzats en el traçat del decorat i, com s'observa a la imatge 13, en la planta de les taules de l'informatiu.

La taula del presentador és un element fonamental en la construcció de l'espai central que condiciona la forma del missatge, ja que la taula permet, com a element escenogràfic, controlar la simetria, ajudant a reforçar el concepte d'equilibri i ordre propi dels informatius i, a més, el fet que aparega instal·lada sobre una tarima que aixeca tot el conjunt més amunt del terra del plató ajuda a donar més presència al set principal amb relació a la resta del decorat. Aquest recurs escenogràfic indica a l'espectador que aquest és el centre neuràlgic on arriben i des d'on es transmeten totes les informacions.

A part de l'espai nuclear, que constitueix el set del plató central de TVE, els espais satèl·lit són tots aquells que formen part de les filmacions que s'inclouen als vídeos i les connexions en directe, jutjats, carrers o voltants de la comissaria que situen les accions i els fets fora de l'estudi.

Pel que respecta al temps de la narració, aquesta presenta tres temporalitats diferents. La primera té a veure amb l'enunciació personificada en el presentador-conductor del noticiari que com a narrador és el responsable darrer del text, instaura el temps del relat del noticiari en el seu conjunt i de la notícia en particular, establint distàncies amb la resta dels personatges, denotant objectivitat, o identificant-se amb ells, o, com passa en els directes, fent coincidir els corresponents temps de l'enunciació i de l'enunciat; un temps, en definitiva, lligat a l'actualitat de la sentència i les seues conseqüències i reaccions.

El segon té a veure amb l'ordre des de l'anacronia en la seua forma d'analepsi o retrospecció com a recurs per narrar els fets ocorreguts que han donat lloc al procés judicial i al fet noticiable.

Finalment, el temps que té a veure amb la duració i que regula el ritme narratiu. Un temps històric que es fonamenta en l'el·lipsi mitjançant l'elisió de cert material diegètic que no és inclòs al relat del noticiari, de forma més evident, en la seua modalitat de sumari que permet la concentració d'aquest, a través de la síntesi, per mostrar i relacionar els fets inicials amb la resolució judicial, que a la fi donen lloc a la frase que tanca la narració, fent retornar a l'audiència al temps de l'actualitat, «Según los expertos con una sentencia histórica y ejemplarizante. Por reconocer el contexto machista y de violencia, aseguran, en el que aún hoy viven las mujeres».

La concordança entre els elements de l'espai escènic i la llum és un dels factors que ajuda al lector-espectador a descodificar el text com a un noticiari. La tonalitat cromàtica dominant identifica la cadena i influeix en la capacitat selectiva de l'audiència.

El disseny de l'espai i la seua il·luminació són, d'aquesta manera, part fonamental de la imatge corporativa de les cadenes, en aquest cas de TVE i dels informatius del primer canal de la corporació. Tots els components del text *Telediario*, capçalera, grafisme i espai escènic s'unifiquen amb relació a una gamma de color

dominant com és el blau i el blanc. El blau és el color que tradicionalment ha optat TVE com a bàsic per al disseny dels seus informatius, ja que és un color fred amb poques connotacions, alhora que elegant, que transmet a l'audiència la sensació de formalitat i objectivitat pròpia de la informació.

El blanc i les seues brillantors en les superfícies de la taula i el decorat, per altra part, ajuden a fer que la informació que ens proporciona el text sembla envoltada de tecnologia, al mateix temps que s'associa amb significacions de claredat i transparència. Així mateix, el mobiliari irregular amb elements transparents a l'espai central ajuden a connotar les arestes de la realitat i la claredat de la informació. Finalment, el conjunt es veu reforçat pel fons de l'enquadrament, on es destaquen determinats elements emmarcats pel color blanc (imatge 13), que ajuda a situar l'atenció visual del teleespectador en els rostres dels cinc condemnats.

Els espais satèl·lit, enregistrats en l'exterior, estan filmats amb llum natural, encara que, en el cas de la presa del Suprem, sembla existir algun tipus d'il·luminació de reforç, tal com es dedueix de la claror a la cara de la periodista. La il·luminació natural és un dels elements que ajuden a connotar en el directe una major realitat a aquest tipus de connexions i a les preses d'actualitat, com són el seguiment de detinguts, les entrades i eixides de jutjats, etc. De la mateixa manera que les imatges incorporades als reportatges ajuden a dotar de valor documental al text.

El so apareix al noticiari de forma plenament diegètica amb relació a la paraula i és aquesta la que fa el balanç i valoració de l'actualitat.

El text oral és l'element principal del macrotext *Telediario* i apareix acompanyat i glossat per les imatges. És precisament el text, per la veu del presentador, el que dona sentit informatiu al contingut visual que conformen els distints relats informatius. La veu en *in* o en *off* del presentador serveix de fil conductor dels diversos blocs i notícies, desenvolupa la informació o dona entrada a les veus dels reporters desplaçats. La veu en *in* es dirigeix directament a l'espectador i la en *off* apareix en moments tals com el sumari, on la narració principal és acompanyada per les imatges. Les connexions amb els reporters també donen lloc a intervencions en *in*.

Als vídeos editats destaca la utilització de veus en *off* diferents de la del presentador. En efecte, el tractament de la notícia de «La Manada», als textos dels vídeos inclosos en el desenvolupament de la notícia, posen de relleu que es produeix una alternança tímbrica de masculina-femenina-femenina, que distingeix auditivament

les diverses parts narratives que componen el text i evita la confusió entre el relat del presentador, les intervencions del directe i els vídeos inclosos.

En el tractament sonor de la notícia, a més, destaquen també les intervencions en *in* de les veus recollides als diferents vídeos, advocats, testimonis, fiscals, etc.

Amb relació al muntatge musical, destaca la sintonia de *Telediario* que, per exemple, es desenvolupa al llarg del sumari, fonamentada en un ritme insistent amb una melodia fàcil de recordar i envoltada d'un fons que, a sota, evoluciona i condueix fins a la resolució final del tema que inicia el text, al que s'afegeix un colp de percussió que marca el final del sumari, en definitiva, una música sense pausa que connota la successió sense fi de l'actualitat.

A la segona part del sumari, a més, tal com es presenten les notícies, mentre sona la sintonia de capçalera, s'incorpora un so electrònic, un breu *bip* seguit d'un petit trinat, que funciona com a element separador de les notícies.

La funció de tot el conjunt musical i dels efectes sonors associats al text no és altra que subratllar els atributs que vol transmetre el programa informatiu, és a dir, dinamisme, seguretat, urgència, rigor o confiança.

Cal ressaltar, al cas concret de la notícia de «la manada», l'absència de música i tan sols apareix la incorporació del so ambient en aquells moments que es vol denotar algun aspecte (presa, reivindicació, aglomeració, directe, etc.). Crida l'atenció també que en moltes de les intervencions dels narradors no desapareix del segon pla el so ambient amb sorolls del carrer o intervencions dels distints protagonistes, siga en declaracions o en els talls procedents de la vista judicial, i passen a un primer pla quan s'utilitza el recurs de la citació, en aquest cas sonora. Es dona lloc d'aquesta manera a una polifonia informativa que reforça el missatge que es vol transmetre des de l'enunciació del text a través de sumar els dos missatges verbals i la imatge.

El format exigeix que el pla general i el pla mitjà siguin el principal punt de vista del teleespectador en un informatiu en directe. Aquest aspecte condiciona la tasca del realitzador perquè estableix tota la sèrie de relacions funcionals entre el presentador-conductor i la posada en escena que han de garantir aquells tirs de càmera i aquells enquadraments que ajuden a transmetre millor el sentit del missatge informatiu.

La distribució de càmeres respon a un model ja previst en el disseny de decorat

per a permetre que la seua disposició facilite el màxim nombre d'articulacions narratives. L'espai central propicia situar dues càmeres, encara que normalment es poden utilitzar tres, una general i dues dedicades a les preses curtes i amb la possibilitat de realitzar *travellings*, com passa a la instantània de la imatge 13. El cap calent facilita realitzar plans generals i panoràmics del plató, tal com es pot apreciar a la imatge 14, moment en què es dona entrada al final del sumari a la informació esportiva i el presentador estableix un diàleg amb el responsable d'esports, Sergio Sauca.



Imatge 14

D'acord amb la posada en escena (imatge 13), l'altura del conductor del *Telediario* respecte a la posició dels objectius de les càmeres afavoreixen els enquadraments lleugerament contrapicats que atorguen a aquest una superioritat comunicativa i li aporten un aspecte de credibilitat, ja que, com afirma Millà (2000: 95) «el seu angle de mirada amb relació a la posició de l'espectador no fa més que confirmar la seua condició de posseïdor i transmissor de la informació, sensació que queda reforçada per la imatge dels ordinadors portàtils a sobre la taula».

Les formes corbades o el·líptiques dels contorns de la taula, per altra part, contribueixen a reforçar la perspectiva visual i la fondària dels plans quan l'objectiu gran angular de la càmera se situa a prop i a una altura no gaire superior a la de la taula.

El *videowall*, o projecció d'imatges en el fons del decorat, és l'element central i més espectacular d'aquest, ja que té un paper molt important fornint d'identitat visual a l'espai informatiu. La seua espectacularitat es posa de manifest, sobretot, en els plans generals picats (imatge 14) que enllacen diversos moments del text i proporciona una visió impactant, espectacular i imponent del decorat, reforçada per la utilització de l'objectiu gran angular i la càmera en moviment que consoliden la sensació de grandesa.

Les connexions en directe, donada la urgència, complexitat i limitacions tècniques que impliquen, es realitzen mitjançant els plans curts (pla mitjà i pla mitjà curt), amb la càmera fixa sense cap mena de moviment. La resta de preses són heterogènies, ja que varien depenent de l'espai, l'accessibilitat i les necessitats narratives. Es pot citar, a tall d'exemple, que predominen les preses curtes i les preses en pla general a les sales de vistes (imatge 15), doncs aquestes estan condicionades pel fet que normalment els tribunals i jutjats possibiliten la presa d'imatges als mitjans en els moments previs de l'inici de la vista oral, per condicionar el menys possible la dinàmica normal d'aquesta.

El seguiment dels mitjans als condemnats i parts donen lloc a les preses triades i les condicionades. Les triades són aquelles preses en els que els operadors de càmera poden ubicar-la còmodament d'acord amb les seues pretensions, per exemple, en les que s'entrevista qualcun testimoni. Les imposades, per la seua part, són aquelles en les que l'operador troba algun tipus de limitació o restricció (imatge 16), barreres separadores, multituds, vies rodades, companys d'altres mitjans, moviments, etc. A més, es percep al text, en el cas de les darreres, molta panoràmica de seguiment de subjectes, preses tremoloses, rectificacions d'enquadraments o *zooms*.

Finalment, cal referir les preses de recurs; preses simbòliques o significatives d'espais o objectes que ajuden a construir la narració visual i en les que s'observa una especial cura en la seua qualitat tècnica i estètica, són preses dotades d'un alt grau connotatiu com, per exemple, (imatges 17 i 18) aquelles on es pot observar un detall de la façana del Tribunal Suprem o un pla general contrapicat del Palau de Justícia de Pamplona.



Imatge 15



Imatge 16



Imatge 17



Imatge 18

Als espais satèl·lits de les connexions en directe, destaca, en darrer lloc, la tria dels fons utilitzats als enquadraments que, per una part, denoten una certa cura estilística i, per altra, ajuden a concretar el significat juntament amb el text oral. Per exemple, a la connexió en directe de la presó (imatge 10) es pot veure una presa realitzada mitjançant una focal amb profunditat de camp que permet observar perfectament elements com la barrera i la caseta de control de l'entrada a la presó al costat esquerre de l'enquadrament i un l'edifici rectangular de maons rojos amb finestres de dimensions reduïdes situades a certa altura a l'esquerra del periodista.

En canvi, la connexió en directe al Tribunal Suprem (imatge 11) es realitza mitjançant una presa amb una focal amb poca profunditat de camp, on es visualitza de fons, un poc difuminada, la façana del tribunal, recurs que ressalta la figura de la presentadora i on es destaca l'eix de simetria amb les dues portes situades una a cada costat de la figura humana.

Existeixen una sèrie de recursos textuais, visuals i sonors que proporcionen ritme a l'informatiu, afavoreixen la seua continuïtat i ajuden a mantindre l'atenció de l'espectador. Entre els utilitzats a *Telediario* cal destacar els rètols, les ràfegues i les cortinetes.

Els rètols són, segurament, la manifestació més important de la paraula escrita en l'informatiu. Amb una funció d'ancoratge, a través de la sobreimpressió en la pantalla, complementen i destaquen el text oral, evitant la polisèmia de la imatge. La major part dels títols que apareixen tant en el decurs general de l'informatiu com en el cas concret de la notícia principal actuen a manera de titulars i evidencien un clar caràcter simplificador, descontextualitzador i fragmentari en moltes ocasions.

Altres tipus de rètols són els que identifiquen a qui apareix al televisor, els de

datació, que ubiquen en el lloc i el temps; i els tècnics que permeten aclarir les característiques tècniques del que es visualitza, per exemple, si es tracta d'una connexió en directe.

Les ràfegues són un element recurrent en la segona part del sumari i serveixen per a separar una notícia de la següent, constitueix un element visual en moviment que es va desplaçant cap a l'esquerra de la pantalla de la notícia al mateix temps que se'n va incorporant aquella que entra, acompanyat de l'element sonor citat anteriorment (aconseguint una sensació de passar pàgines).

Les cortinetes, per la seua part, són un efecte de realització utilitzat a l'inici del sumari per a separar els diferents blocs de la notícia principal. Consisteixen en efectes visuals que igual van cap a una banda de la imatge que van de dalt a baix quan se separa el primer text del segon.

Al si del tractament visual cal tornar a citar el *videowall*, recurs que contribueix de forma dinàmica a fixar la imatge del programa com a producte, situant-lo en la cadena i el format i, a més, ajuda a contextualitzar la informació. El *videowall*, com a pantalla que està de fons en l'escena, situa a l'espectador en el context de la notícia i fixa el sentit d'aquesta focalitzant i destacant aspectes visuals i textuais.

Arribat a aquest punt, es fa necessari identificar aquells recursos que són emprats en la construcció del noticiari, i en concret en la construcció i tractament de la notícia sobre el referent judicial, que poden provocar dramatisme i contribuir a una construcció espectacularitzant de la informació i, en definitiva, de la justícia.

En aquest sentit, a banda dels plans de recurs o dels fotogrames destacats al *videowall*, cal incloure com a dispositius que ajuden a construir una retòrica visual espectacularitzant l'ús del directe. El predomini del directe a la cerca de la primícia fa que s'arriben a introduir, en el transcurs de la notícia sobre la sentència de «La Manada», fins a quatre connexions, dues en el sumari i dues al cos.

La seua utilització provoca que el tractament concret de la notícia de portada consumisca de forma percentual, tant al sumari com al cos, molt més temps que la resta de notícies que conformen el conjunt del text. El seu ús es pot justificar perquè, des de la perspectiva del receptor, el directe afegeix un plus de significat a la seua interpretació, convertint-lo en valor social (Arnau, Bernardo i Ganga, 1998: 375-379) i, addicionalment, és substitutiu del context. És més, donada la importància que se li

dona al fet noticiós amb el directe, es reforça en el receptor la sensació d'immediatesa i participació en l'esdeveniment.

Durant el directe, per altra part, com també en el desenvolupament general del noticiari, es fa un ús freqüent del recurs de la pantalla fragmentada en diverses finestres. En una, la persona que parla, en altra, imatges de recurs, conjunt al que es suma la utilització de titulars. S'ofereix al receptor una saturació d'informació visual a la qual s'afegeix la informació verbal que proporciona el comentari del reporter o el conductor del programa. Aquest recurs aporta, suposadament, una major informació o elements per a la valoració crítica per part de l'espectador-lector mitjançant la fragmentació i la relació per contacte visual.

La reiteració d'imatges com a recurs espectacularitzant s'observa principalment en relació als condemnats, que són mostrats repetidament en el moment de posar-se a disposició judicial o quan són introduïts al furgó policial que els ha de conduir a presó. De la mateixa manera, és reiterativa la utilització d'una imatge (imatge 19) extreta de les xarxes socials del grup «La manada» als dies que van succeir els fets que han motivat la condemna.

La utilització de dispositius propis de la ficció en determinats fets mitjançant les recreacions que inclouen imatges que poden ser considerades impactants –tot i no ser reals– és un altre dels recursos que col·laboren en l'espectacularització de la notícia. Recreacions que són introduïdes per il·lustrar el relat oral, per exemple, al reportatge de contextualització que tanca la notícia i en la que s'ofereixen a l'espectador imatges borroses (imatge 20) en càmera subjectiva, en preses a l'altura de la cintura, amb color modificat i, en algun cas, emprant l'alentiment de la imatge que crea un espai a la subjectivitat en el text. Aquestes recreacions busquen l'impacte emocional, que es veu reforçat, de vegades, pel discurs de la veu en *off*.

Un altre recurs que tendeix a l'espectacularització consisteix en la inclusió reiterada, sobretot en la segona notícia del noticiari, d'imatges de manifestacions en contra de les sentències anteriors i a favor de l'actual. En elles (imatge 21) es pot apreciar la mobilització social, les mostres d'enuig (o d'alegria), la violència visual que implica la presència de la policia per a la contenció de les masses i l'omnipresent visualització dels mitjans com a part de l'espectacle visual. Aquestes imatges solen situar-se en el nivell sintagmàtic després que el discurs haja exposat la postura dels tribunals, mostrant de manera clara com es qüestionen, critiquen o s'alaben les

actuacions jurisdiccionals, pressionant la seua independència i imparcialitat.

El muntatge visual on es mostren parts de la sentència és, així mateix, un altre procediment que aporta un tractament que pot ser considerat espectacularitzant. Aquest procediment es fonamenta en fragmentar i ressaltar distints punts de la resolució amb diversos mètodes com, entre altres, frases subratllades en bolígraf blau (imatge 22). D'aquesta manera, junt amb el relat paral·lel de la veu en *off*, es posa el focus visualment i textualment en uns determinats punts, d'una resolució judicial molt amplia, extraient-los del seu context i posant-los al servei del discurs.



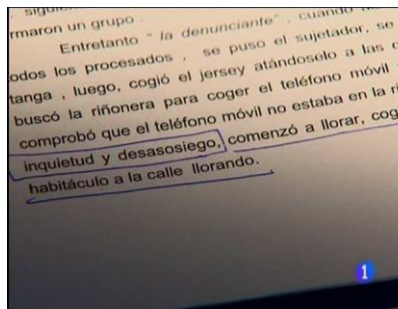
Imatge 19



Imatge 20



Imatge 21



Imatge 22

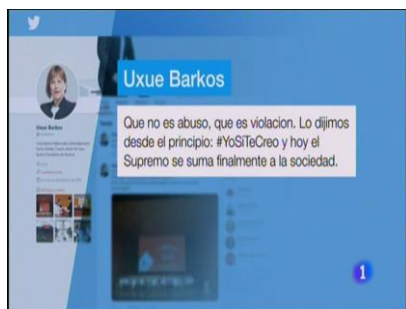
La urgència i manca de temps propis del noticiari no pot servir d'excusa perquè l'ús de rètols i titulars siga poc rigorós, tendencios o que incloguen frases d'impacte. En canvi, i a tall d'exemple, al text destaquen titulars del tipus «Las feministas celebran el fallo» i «Organizaciones feministas quieren que sea ejemplarizante», que centren les reaccions en un únic col·lectiu social i que indueix, de forma indirecta, a estigmatitzar-lo com a radical per l'estil del text i les imatges que acompanyen la notícia.

Un altre exemple semblant es troba a l'inici del sumari amb la inclusió de titulars que busquen un impacte directe en l'espectador com «La Manada ya está en prisión» o el *leit-motiv* de la notícia, «No es abuso, es violación», crit amb el qual

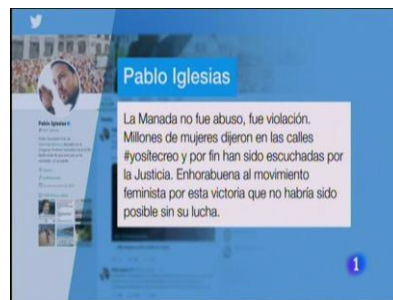
s'obri la notícia de la reacció feminista a la sentència.

A més, el fet de televisar les notícies per ser vistes des del paradigma de l'entreteniment i no des de l'educació o la reflexió, comporta que el tractament del referent judicial es veja afectat per un model de producció que té un caràcter bàsicament persuasiu i publicitari a través dels recursos de producció del discurs que evita explicar la complexitat de la justícia, tal com es s'aprecia en diferents moments del text.

El cas de la imparcialitat judicial és un exemple significatiu, ja que es fan diferents al·lusions a les sentències prèvies, a la constant pressió social i a les reaccions que provoca la sentència final. En aquest, es crea una narració espectacular mitjançant la fragmentació i la descontextualització en què està present el qüestionament implícit de la imparcialitat judicial. En un exemple de periodisme *tuit*, al subapartat que apareix al final de la notícia de la satisfacció feminista per la sentència, es mostren reaccions de diferents líders polítics (imatges 23 i 24) al voltant de la resolució judicial, evidenciant una gran desconeixença del funcionament de la justícia, ja que els tribunals no escolten el que suposadament demanda la societat, la seua funció no és altra que la d'interpretar la norma i aplicar-la d'acord amb tot el procés, salvaguardant totes les garanties per a les parts i emetent una resolució fonamentant-se en els fets provats durant la vista oral.



Imatge 23



Imatge 24

La imparcialitat judicial també és qüestionada al donar per suposat el biaix ideològic d'alguns dels magistrats. Així mateix, l'estructura argumental de la notícia es presenta com una espècie de victòria del moviment feminista. Es a dir, una possible lectura que es pot fer de la notícia és que el Suprem ha acabat fent la resolució que una determinada part volia sense destacar en cap moment de la narració que als tribunals

se'ls ha de suposar una imparcialitat funcional en la qual existeixen garanties de que, en cada cas concret de l'acció judicial, aquesta siga honesta i honrada, lliure de qualsevol mena de condicionament o perjudici.

Finalment, l'eficàcia judicial és qüestionada en el moment que es destaca, visualment i textualment, el temps que s'ha tardat a fer «justícia», per tant, el que han tardat a entrar a presó els ara condemnats i el fet que la justícia ha tardat a fer una sentència d'acord amb el que en teoria demandava la societat, que invalida la resolució anterior considerada injusta. No hi ha cap al·lusió ni referència al fet que aquesta darrera sentència és la mostra evident d'un sistema que funciona, que té previst un procediment de revisió de les decisions judicials per garantir precisament que es fa «Justícia».

La qüestió del canvi normatiu és també un altre dels aspectes que està present i participa de la tergiversació del referent judicial al discurs, doncs al text se li dona rellevància a aquesta, a través d'una mantinguda focalització mediàtica al llarg del temps, en la direcció d'una hipotètica pressió cap a la necessitat d'un canvi normatiu, fet que obliga als responsables polítics a pronunciar-se al respecte davant els mitjans i l'opinió pública.

Un clar exemple de l'anterior es pot veure al reportatge «El dia después», on es pot escoltar com la veu en off, després de la sentència de TSJ de Navarra, comenta que «la opinión pública vuelve a pedir justicia y el gobierno plantea cambios legislativos. Una comisión de juristas revisa una posible modificación del código penal, que aún no ha llegado, como la que se recuperaría el término violación». Paral·lelament es mostren imatges de multituds en actitud de protesta i preses de recurs del codi penal per incloure, per acabar, les declaracions del ministre de Justícia en el mateix sentit (imatge 25), en una mostra clara de com la fragmentació i descontextualització es converteixen en un recurs discursiu al servei de l'enunciació.



Imatge 25

La qüestió principal de la present anàlisi era comprovar quina és la representació mediàtica de la justícia en un noticiari per tal de poder verificar fins a quin punt influeixen les dinàmiques d'elaboració del discurs audiovisual en la comunicació d'aquesta i si aquestes dinàmiques deixen de banda la responsabilitat comunicativa presumible de tot servei públic, posant el referent judicial al servei d'altres interessos complexos.

El noticiari funciona a tall de ritual caracteritzat per la seua repetibilitat, el seu caràcter previsible, i, sobretot, que el seu origen és tan antic com la mateixa televisió; fins i tot, abans amb els noticiaris radiofònics. Ve a ser quasi immemorial per la gran part del públic i, com a tal, té una funció tranquil·litzadora, intervé en tot el que ocorre.

La línia editorial de cada cadena decideix en la configuració d'aquest ritual, que notícia obre el programa i tria quines l'acompanyaran, en una mena de resum, d'emmarcament i actualització dels fets que han passat al llarg del dia. La construcció del ritual del text *Telediario* de la cadena pública nacional expressa el seu posicionament editorial i de producció pel que fa als seus criteris d'apertura del text o sumari des del moment que decideix oferir la notícia i les imatges que s'han considerat més seductores per tal d'atraure l'atenció de l'espectador.

L'obligació de l'operador públic es suposa que no és la competència per quotes de mercat, sinó la d'oferir als ciutadans una informació veraç, plural i contrastada. El text del 21 de juny de 2019 pren el tema judicial com a referent de l'actualitat i el converteix en l'element central i destacat de la narració que recorre tota la seua estructura, el sotmet a una dinàmica productiva que consisteix, en primer lloc, en la confecció i reconfiguració de l'agenda informativa, ja que la sentència del suprem desplaça dels primers llocs en atenció mediàtica a altres notícies que poden considerar-se importants més importants per les seues conseqüències, les negociacions per a la

investidura del govern de la nació, la crisi catalana o la possibilitat d'una nova guerra al món.

En segon lloc, realitza una selecció que situa en el centre d'atenció de l'espectador/consumidor un determinat tema comú que ajuda a reduir o simplificar la complexitat social per la selecció i tractament d'aquest a través dels principis bàsics d'actualitat, proximitat i psicoafectius.

Finalment, d'acord amb la perspectiva del *Newsmaking*, el text és el resultat final d'un procés de concentració de l'atenció sobre un tema destacat mediàticament i que ha d'aconseguir un dels objectius buscat per la cadena, la permanència informativa al llarg del temps, com s'observa al reportatge que tanca la notícia.

A l'anàlisi es constata que el tractament de la notícia de la sentència del Tribunal Suprem és un exemple evident de com l'entreteniment s'ha convertit en el format natural per representar tota experiència, inclosa la informació més densa i complexa com és la judicial. Aquest tractament espectacular fa que l'espectador no es prenga amb la necessària seriositat els temes tractats i les seues implicacions, convertint el noticiari, tal com afirma Postman (1993: 112), en un format per a l'entreteniment, no per a l'educació o la reflexió. De fet, l'ús de recursos formals en el discurs comporta una dramatització de la informació que implica, consegüentment, la seua espectacularització.

El text analitzat revela l'ús de recursos més propis de continguts vinculats a l'espectacle que no a la informació. Entre altres, la difusió reiterada de les imatges dels condemnats, mitjançant fotografies o imatges en moviment, en determinades situacions i fonts; la mostra evident de manifestacions individuals o en grup a favor o en contra de les resolucions judicials; la preeminència del directe com a recurs d'actualitat; la utilització dels rètols o titulars d'impacte; la vinculació amb altres casos amb la necessitat d'un canvi normatiu; la combinació d'imatges reals i dramatitzacions al llarg del tractament de la notícia i la combinació de distints formats i gèneres, intervencions a càmera, talls de veu, directes, vídeos editats i reportatges; la descontextualització del material real, talls de veu, vídeo o fragments destacats de parts de la sentència, per recolzar la línia discursiva; la confecció del sumari i el seu desenvolupament; o la pantalla fragmentada en diverses parts.

Telediario és, en aquest cas, una mostra de com aquestes pràctiques

contribueixen a elaborar un discurs que tendeix a difuminar la frontera entre el que és entreteniment d'allò que no ho és, ja que ofereix al telespectador no solament notícies fragmentades, sinó informacions sense context, sense valor i en les que l'autorreferencialitat a la cerca de l'audiència és un dels seus elements identitaris, tal com evidencien les connexions en directe, les referències a altres moments de la graella de la cadena o la presència constant de micros i càmeres amb els seus logos.

Tots aquests aspectes permeten comprovar, com s'ha afirmat, fins a quin punt la dinàmica de l'entreteniment ha penetrat en la praxi de la creació del discurs de la notícia, afectant la qualitat d'aquesta, abandonant la lògica, la raó, la successió i les normes de la contradicció, prioritzant una lògica mercantil a la cerca d'uns índexs d'audiència mitjançant l'espectacularització i l'entreteniment en lloc de la lògica sociocomunicativa que caldria esperar d'acord a qüestions com tractar-se d'un text del gènere informatiu, del fet de ser un format noticiari referent en la història de la televisió espanyola i del fet de tractar-se d'un mitjà generalista de titularitat pública.

El tractament del tema de la justícia pel que fa a les seues resolucions i com es construït el seu discurs audiovisual porten, en conclusió, a considerar que certs aspectes i problemes fonamentals d'aquesta es convertisquen, a causa de les dinàmiques productives de TVE, en un mitjà que posa el referent judicial al servei d'uns altres interessos que no són els de donar veu i comunicar de forma clara la complexitat de la justícia, sinó que s'incorpora a la tendència mercantilista dominant encaminada a aconseguir i mantindre una audiència. S'abandona, així, l'obligació d'oferir i garantir als ciutadans una informació veraç, plural i contrastada que complisca amb la seua funció de servei públic (CAA, 2008); a la que cal afegir, i no oblidar, la important funció pedagògica que pot comportar un tractament adequat de la informació judicial.

5.1.9. *El objetivo: ni una menos*

La Sexta, 2019. Anàlisi de fets.

«Ni una menos» és el títol del programa *El objetivo*, emès per la cadena privada La Sexta el 23 de juny de 2019. El programa es presenta en directe davant l'audiència cada diumenge com un espai televisiu d'aprofundiment en els fets. «Suyas son las conclusiones» es fa constar a la pàgina d'inici del programa a la web de la cadena explicitant la intenció de proporcionar al telespectador elements per formar-se la seua pròpia opinió i extraure les seues conclusions. Aquest espai és una manufactura de la productora Newtral per a Atresmedia Televisión.

Els aproximadament 60 minuts que dura el programa «Ni una menos» proposen, com a material narratiu principal, l'anàlisi de la sentència del cas judicial conegut com «La manada». Aquest és el pretext per a abordar el tema general de la violència de gènere des de la particularitat d'un esdeveniment concret.

El fet de tractar-se d'un programa de periodicitat setmanal permet que els fets tinguen un desenvolupament suficient en el temps perquè es puga realitzar una aproximació al contingut i abast real alhora que valorar la seua repercussió social.

D'acord amb la presentació i introducció realitzada per la conductora, Ana Pastor, el contingut del programa, des d'un enfocament pluritemàtic, realitza un recorregut que s'inicia amb «1001 mujeres muertas por violencia de género» i prossegueix amb la resolució del Suprem sobre el cas de «La manada», l'entrevista a la fiscal del primer judici a «La manada», les polèmiques declaracions en contra del veredict judicial del líder de VOX d'Andalusia i magistrat, Francisco Serrano, el punt de vista de la presidenta de l'associació «Supervivientes a la violencia de género» i el reportatge sobre la «Cámara Gesell».

El format del programa condiona el seu contingut general, ja que els diferents blocs que el conformen són introduïts a través de la presentadora i amb l'ajuda de diferents gèneres com el docuinforme, l'entrevista i el reportatge.

En aquest sentit, un dels continguts consisteix en la presentació infogràfica i comentari de dades estadístiques sobre la violència de gènere provinents de fonts solvents com el Consell General del Poder Judicial sobre el nombre d'afectades, l'evolució de les denúncies al llarg del temps, la seua edat i altres dades que permeten l'anàlisi i posterior comentari, al mateix temps que es destaca que darrere de les dades

hi ha sempre històries personals.

Dues de les seccions fixes setmanals del programa que, per altra part, es presenten des del gènere del docuinforme són «Sé lo que hicisteis...» i «Fake News».

«Sé lo que hicisteis...» és un bloc destinat a exposar a l'audiència la gestió dels diners públics. En el contingut d'aquesta secció, s'esbossa l'evolució de la inversió en la lluita contra la violència de gènere al llarg del temps i es fa una comparativa amb altres països per tal d'aproximar-se a quina és la situació a Espanya. En termes globals, el balanç a l'anàlisi resulta positiu per al cas espanyol.

L'apartat anomenat «*Fake News*» està adreçat al descobriment de notícies o informacions falses que es difonen per les xarxes socials, mostrant-les i refutant-les mitjançant la presentació de les dades vertaderes i informacions existents al voltant d'aquesta, prenent, en aquest cas, les *Fake News* relacionades amb la violència de gènere.

L'entrevista en directe a la Fiscal de la Comunidad Foral de Navarra, per la seua part, és el gènere emprat per a realitzar la valoració de la resolució del Suprem. Elena Sarasate participa en representació del ministeri públic i com la fiscal que va intervindre al primer i segon dels judicis celebrats a l'Audiència de Navarra i Tribunal Superior de Navarra. El discurs incideix en el fet que la fiscal Sarasate ja va qualificar al seu moment processal els fets en els termes que finalment el Tribunal Suprem ha contemplat al seu dictamen.

Finalment, altre dels gèneres que inclou el programa és un reportatge sobre la Càmera Gesell, en el que es mostra i s'explica com funciona aquesta, un espai amable i controlat en què es poden dur a terme determinades actuacions del procediment judicial amb la intenció que l'experiència siga el menys traumàtica possible per als menors.

El motiu principal per a la tria de «Ni una menos» es fonamenta en tres aspectes. El primer i principal és el tractament que es fa del referent Justícia en aquest cas. El segon, el fet que es realitza des d'una cadena privada dins l'horari del *prime time* del diumenge. El darrer, pel format des del qual s'aborda el tema, un programa de periodicitat setmanal, informatiu i centrat en la verificació de fets.

El text planteja una aproximació que es pot considerar raonable i rigorosa a la violència de gènere. Per fer-ho, es pren com a fil discursiu l'anàlisi i comentari d'una sentència judicial i es compta amb la participació de diferents veus expertes en el tema.

La incorporació al corpus es justifica, aleshores, perquè s'ajusta a l'objecte d'investigació, la representació mediàtica i televisiva de la justícia i per la necessària representativitat de la mostra, en la que han d'existir exemples d'aproximacions objectives i no aberrants al referent que desplacen a l'entreteniment com a prioritat i prenguen plena consciència del concepte de responsabilitat comunicativa.

La selecció d'aquest text ha de permetre, en primer lloc, valorar com es crea, des de l'àmbit de l'empresa privada, l'espai i l'oportunitat per generar una tipologia de productes comunicatius que oferisquen als ciutadans i telespectadors un veritable servei. Aquesta prestació no necessàriament ha d'estar renyida amb l'essència econòmica de la comunicació i els legítims drets dels propietaris de la cadena d'obtenir guanys. Implica, a més, la consideració dels destinataris no tan sols com a mers consumidors, sinó com a agents i copartícips del procés comunicatiu, un procés que tan sols es pot considerar complit i acabat amb la participació independent, autònoma i crítica dels receptors, tal com inicialment proposa el programa.

En segon lloc, cal suposar, per tant, que el programa triat pretén que el telespectador extraga les seues pròpies conclusions des de l'aprofundiment en el tema. Açò implica comprovar si el text, com a producte, s'adequa a la realitat social, evita les representacions aberrants i distorsionades d'aquesta, al mateix temps que prioritza l'interés comunicatiu i informatiu com a mostra de responsabilitat comunicativa i com a crítica a la lògica mercantil imperant.

L'anàlisi ha de posar al descobert, per exemple, si des de l'enunciació es planteja al ciutadà una doble crítica. Cap a determinades pràctiques socials (predomini del patriarcat, neoliberalisme, etc.) i cap a la necessitat d'una crítica que permeta distingir la indispensable denúncia de la complicitat de la televisió amb les manipulacions del poder i els interessos mercantils que tendeixen a l'alienació social i que actua, a més, per neutralitzar la democratització de la informació i la culturització mitjançant la banalitat i mediocritat de continguts a través de prejudicis masclistes i racistes (Martín-Barbero, 1999: 18).

Finalment, el tercer objectiu té com a propòsit observar quina és l'aproximació realitzada al referent judicial, quina és la presència i importància de recursos vinculats amb l'espectacularització, si aquests arriben a espectacularitzar la realitat i, en conseqüència, el referent judicial o si el text, en el seu conjunt, el que fa és presentar

una realitat espectacular (Prado, 2002: 197-198) sobre la justícia a través d'un discurs en el qual se suggereixen preguntes, es creen dubtes i incerteses i es promouen accions socials que no necessàriament han de coincidir amb els desitjos del poder polític i econòmic.

El objetivo es va estrenar el dos de juny de 2013, és un programa del gènere informatiu, presentat i dirigit per la periodista Ana Pastor que se centra en la verificació de fets i manifesta la intenció de confirmar i comprovar dades i fets més enllà de les opinions, apunta, a més, el propòsit d'ajudar a l'espectador a traure les seues pròpies conclusions promovent un esperit crític. Es proposa també com un producte amb un visió didàctica sobre la comunicació.

La productora Newtral, creadora del text, té com a única accionista a la mateixa periodista presentadora i directora, Ana Pastor, com es fa constar a la seua pàgina web (www.newtral.es). L'empresa presenta tres àrees de negoci, la producció de programes de televisió i noves narratives en xarxes socials, la innovació en el periodisme mitjançant la verificació de dades i una línia d'investigació fonamentada en els protocols de la Intel·ligència Artificial.

El programa (imatge 01) està reconegut com a signatari per la IFCN (International Fact-Checking Network), ja que compleix els codis de principis adreçats a la verificació de dades i les bones pràctiques periodístiques.



Imatge 01

El seu horari d'emissió es troba en el *prime time* dels diumenges, en què predomina l'entreteniment, oscil·lant entre les 21.30 i les 22.30 depenent de la temporada.

El text analitzat, «Ni una menos», correspon a l'emissió del programa del diumenge 23 de juny del 2019 a les 21.30 hores. Segons la pàgina web «www.vertele.eldiario.es» (consulta realitzada el 9.07.2019), el programa va obtenir un 6,4% d'audiència amb 804.000 espectadors. L'estudi citat situa en un quart lloc al

programa en les preferències d'aquesta nit. És l'únic programa ofert per les principals cadenes generalistes que no està destinat a l'entreteniment, tal com es pot observar seguidament, constatant l'arriscat de la proposta en un moment de la programació en què l'homogeneïtat de la graella és la tendència en la lluita per l'audiència.

Cadena	Programació	Share	Telespectadors
T5	Supervivientes: conexión Honduras	23,60%	2.401.000
La 1	Película de la semana: The amazing Spider-man	11,40%	1.427.000
A3	El peliculón: El caso Sloane	8,80%	1.016.000
La Sexta	El objetivo de Ana Pastor: ni una menos	6,40%	804.000
Cuatro	Fútbol Europa Sub-21: Austria-Alemania	5,00%	605.000
La 2	Versión española: Somos gente honrada	3,00%	383.000

«Ni una menos» és un programa realitzat a l'estudi, en directe, amb una durada aproximada d'una hora huit minuts en què s'inclouen connexions amb l'exterior i reportatges enregistrats i editats.

El format de periodicitat setmanal permet, per una part, proporcionar un marge de temps perquè els continguts tractats puguin analitzar-se i interpretar-se des d'un cert distanciament que, per exemple, la immediatesa dels informatius diaris no permet. Per altra, permet fixar en l'audiència uns hàbits que contribueix al pacte comunicatiu mitjançant una cita que respecten ambdues parts.

L'opció del format setmanal també implica una decisió fonamentada en components com les exigències temporals i econòmiques de la producció, el tipus de contingut, si la recollida d'informació i la seua gestió és ràpida o lenta i l'adequació a l'audiència en l'horari del grup destinatari.

El format adoptat en «Ni una menos» presenta un enfocament pluritemàtic que se centra en una notícia important produïda al llarg de la setmana, a la que se li dona un tractament especial i és vinculada a fets de l'actualitat permanent com, en aquest cas, la violència de gènere. A més a més, hi va més enllà de la mera enunciació, exposició de notícies i fets per aprofundir en el contingut.

S'acosta, d'aquesta manera, a una notícia que, per la seua extensió i

complexitat, ha tingut un tractament propi de noticiari i que, al si d'una qüestió complexa que és present de forma constant en l'actualitat informativa, requereix un major aprofundiment i contextualització.

Un altre element que el caracteritza és el fet que incorpora en ell el multiperspectivisme de situacions, de persones i d'escenaris per aconseguir la varietat en un programa d'una durada de poc més d'una hora.

La varietat es refereix a l'estructura i la combinació de gèneres. El discurs es desenvolupa prenent com a punt de partida la recent sentència del Tribunal Suprem sobre «La manada» i s'organitza en diferents seccions al voltant del tema de la violència de gènere.

La part principal, protagonista del text, adopta el format de la taula redona en la qual participen quatre experts. Al llarg d'aquesta, es van intercalant diferents gèneres periodístics amb els seus respectius formats, com són l'entrevista en directe, un reportatge i tres seccions específiques; destinades dues al tractament i comentari de dades amb ajuda de l'estadística i la tercera al tractament de les *fake-news*.

La taula redona, encara que té una estructura semblant al debat, és més intensa doncs permet als convidats desenvolupar més i millor les seues intervencions i no afavoreix l'enfrontament dialèctic, sinó l'exposició d'idees i comentaris que proporcionen al públic una visió general i enriqueixen a l'audiència pel seu valor didàctic.

En última instància, una part fonamental és la figura de la presentadora com a responsable d'enllaçar els temes i blocs del programa. És l'encarregada de justificar en la presentació la vigència del tema, la seua contextualització amb altres fets o destacar l'aspecte o aspectes sobre els quals es vol cridar l'atenció.

L'anàlisi contempla, en primer lloc, una caracterització del programa a través dels temes tractats i la seua relació amb la justícia. A continuació, es realitza, d'acord amb el multiperspectivisme del format del text, una aproximació a les veus que intervenen. En tercer lloc, es pren en consideració com s'organitza l'estructura pel que fa a la distribució del material narratiu del text i que constitueix la seua trama. El següent aspecte té a veure a com és representat el món, i, en aquest sentit, cal prendre en consideració l'espai com a suport de l'acció i la seua relació amb altres components de l'estructura narrativa com els personatges i el temps. Per acabar, s'estudien aquells elements expressius de l'enunciació, recursos del llenguatge audiovisual i narratius que

caracteritzen el text, destacant aquells que poden influir negativament en la representació del referent.

Els programes pluritemàtics van més enllà de la mera enunciació i exposició dels fets per tal de realitzar un tractament del fet noticiable que el genera. La dinàmica utilitzada al text analitzat per mostrar la complexitat consisteix a realitzar l'exposició d'un tema, com a component d'un sistema, per a establir les pertinents correspondències amb altres que apareixen relacionats o són interdependents.

El programa parteix d'una temàtica de gran impacte, la violència de gènere, amb tres eixos argumentals que permeten abordar-la discursivament, la xifra de 1001 dones mortes des que es comptabilitza aquesta lacra i l'acompanyament a les víctimes, la sentència de «La manada» emesa pel Tribunal Suprem i el marc normatiu sobre aquest tipus penal. En tercer lloc, les reaccions socials, polítiques i jurídiques a la sentència i a la mateixa llei.

Consegüentment, a partir del plantejament que presenta el títol del programa «Ni una menos», el nucli temàtic a través del qual es van produint les relacions o interdependències temàtiques és la violència de gènere. El fet noticiable que dona lloc a aquest sistema de tematització és la sentència del Suprem sobre el cas de «La manada».

La tematització realitzada pel programa estableix la inevitable interdependència entre dos àmbits, la societat i la justícia, ja que és el bé comú el que inspira les lleis i la seua aplicació.

La justícia apareix tematitzada a través del procediment judicial i els seus problemes i virtuts. D'aquesta manera, es pot observar al programa com el procés i procediments (instrucció, qualificació, vista oral, sentència o càmera Gesell) són elements temàtics abordats, analitzats i comentats en diferents moments.

Els problemes de la justícia que apareixen citats al text són els típics d'aquesta, el seu lent funcionament, els problemes provocats en la comunicació de les decisions judicials (lèxic, formalismes, etc.), la necessària publicitat i transparència de la vista oral o la manca de mitjans que de vegades deixa desprotegida a la víctima.

Es destaquen, entre les virtuts, el sistema de garanties que permet, per una part, la presumpció d'innocència dels encausats i, per altra, l'existència de mecanismes que garanteixen la revisió i esmena, si cal, de les resolucions judicials, la qual cosa mostra

que el sistema funciona i fa valdre la importància del procés. A més, també es constata que la llei de violència de gènere és positiva, a pesar que no existeixen els recursos suficients per a la seua aplicació.

El tractament temàtic intenta aprofundir des de la perspectiva social en les conseqüències del patriarcat, la relació entre sexes i el posicionament de la societat vers la violència masclista, tal com es pot apreciar al rètol de la imatge 02. Per exemple, s'exposa la necessitat d'un canvi de perspectiva que ha d'incidir en el fet de focalitzar més el comportament de l'home com a actor de la violència o, inclús, la mateixa consideració d'aquest com a víctima del sistema patriarcal. La importància de l'educació sexual i emocional és també un dels temes que apareix vinculat a la violència de gènere.

La relació entre els subsistemes judicial i social fan emergir al programa temes tals com la raonable crítica a les resolucions dels jutges i magistrats però també el fet, no obstant, que quan es converteix en pressió poden provocar un qüestionament de la imparcialitat i independència d'aquests. El tractament realitzat per part dels mitjans de comunicació és un altre dels temes, ja que, quan un cas es converteix en mediàtic, la pressió es manifesta de forma més enèrgica, amb els consegüents possibles efectes negatius com poden ser, entre altres, l'exposició o criminalització de les víctimes.

Altres temes que sorgeixen al programa són la promoció en la carrera judicial i la necessitat d'una major presència femenina en la seua cúpula per tal que es pugui proporcionar a aquesta i a la doctrina jurídica una perspectiva de gènere (imatge 03).



Imatge 02



Imatge 03

Cal citar també, l'al·lusió al tema de la contradicció que de vegades es produeix entre llei i justícia. Un aspecte polèmic que comporta el fet que determinades resolucions judicials no siguin considerades justes des del punt de vista d'una part de l'opinió pública, però que, com es destaca al programa, s'han d'acatar doncs, en tot cas, aquestes són una interpretació de la norma, de vegades limitades, i, per tant, són

justícia a pesar de les seues imperfeccions.

La banalització i discussió de les normes, realitzades per part de determinats sectors socials, és un tema que apareix al programa quan s'exposa com la llei de la violència de gènere és criticada per esferes polítiques i socials d'una determinada ideologia caracteritzades per la imposició del patriarcat.

La tematització de la violència de gènere, en resum, és duta a terme fonamentalment des de la perspectiva temàtica de la justícia en el seu conjunt que, com no pot ser d'altra manera, és mostrada a través de les intervencions de diverses veus en la seua complexitat i imperfeccions com una eina imprescindible per a la convivència i la col·laboració entre ciutadans a través de les lleis.

D'acord amb el multiperspectivisme que proporciona el format de la taula redona, amb la intenció d'analitzar els personatges, aquesta anàlisi parteix de la seua consideració com una funció dialèctica de mediació on conflueixen estructures diverses amb determinades funcions (Ubersfeld, 1993: 89) i en la que un mateix personatge pot desenvolupar-ne diferents o també una sola pot ser desenvolupada per diversos intervinents.

Els personatges presents al programa són, en primer lloc, els integrants de l'equip. La presentadora-conductora Ana Pastor, que al mateix temps és la directora; Lorena Baeza, periodista i col·laboradora ajudant de la presentadora, responsable de la presentació del reportatge «Cámara Gesell» i qui proporciona la informació sobre les dades del tema tractat, a més de presentar la secció «*Fake News*»; finalment, Inés Calderón, periodista especialista en temes econòmics, que és col·laboradora i responsable de l'apartat «Sé lo que hicisteis...».

En segon lloc, cal citar la varietat de veus que conformen la taula de convidats del programa i aquella que intervé mitjançant la connexió. Aquestes són les encarregades de mostrar la complexitat dels temes a través de la introducció dels diferents vessants temàtics i l'aprofundiment en els diversos aspectes des de cadascuna de les seues especialitats o experiències.

La taula està composta per Ignacio González Vela, portaveu de l'associació *Juezas y juezes para la democracia*; Cristina Almeida, advocada, política i una de les fundadores d'Izquierda Unida; Marina Subirats, catedràtica emèrita de sociologia de la Universitat de Barcelona, feminista i experta en temes de gènere; Ana Bella,

supervivent de violència de gènere i presidenta de la Fundació Ana Bella d'*Ayuda a las Víctimas*; i, en darrer terme, cal esmentar la incorporació d'Elena Sarasate, Fiscal de la Comunidad foral de Navarra, responsable de l'acusació pública en el primer judici a «La manada», mitjançant la connexió en directe.

Altres personatges, per altra banda, encara que no tenen presència física en el programa sí que desenvolupen funcions en la trama i estan presents mitjançant el recurs de la citació. Són personatges que ajuden a evolucionar el discurs, entre els quals cal destacar el personatge grupal «La manada» i a un membre del partit polític VOX que apareixen citats en diferents moments del discurs.

«La manada» és un personatge grupal compost pels cinc condemnats a la sentència del Suprem i que apareixen mencionats al text de diverses maneres, de forma individual o grupal, visualment o a través de la narració d'altres personatges, així com mitjançant els fragments escrits de la sentència.

Francisco Serrano, per altra part, és el líder del partit d'ideologia ultra VOX a Andalusia. És magistrat en excedència i conegut per haver estat condemnat per prevaricació. El seu posicionament en contra de la llei de violència de gènere i les seues crítiques a la sentència del Suprem el converteixen en personatge citat al discurs.

Aprofundint en els personatges per les accions que duen a terme, Ana Pastor és principalment un figura anafòrica doncs és la referència que ordena el relat, que assegura els vincles entre les funcions i qui administra el sistema del relat. És també una figura privilegiada, de la qual es troben signes, en determinats moments, que permeten classificar-la com a un personatge d'íctic o connector que marca la presència dels autors o actua com a portaveu de determinades expressions.

En el mateix sentit, poden considerar-se personatges d'íctics o connectors a Ignacio González Vela, Marina Subirats, Cristina Almeida, Ana Bella, Lorena Baeza, Inés Calderón i Elena Sarasate, que en determinats moments actuen com a personatges portaveu i traslladen el punt de vista de determinats col·lectius (juristes, víctimes o acadèmics).

Els personatges citats de «La manada» i Francisco Serrano es poden inscriure com a referencials de tipus social, amb la funció narrativa de dolents. La fiscal Sarasate també podria ser considerada un subjecte referencial del tipus social com a heroi, experta o, fins i tot, com a figura al·legòrica de valors com la fermesa i la justícia. De la mateixa manera, Ana Bella pot ser considerada com a personatge social d'heroïna,

víctima o supervivent, depenent del moment del relat. La resta també poden ser considerats personatges referencials, ja que els espectadors els identifiquen com a experts sobre la matèria tractada.

Els diferents components de l'estructura narrativa queden organitzats d'acord amb l'eix temporal, amb la següent distribució: presentació del programa per part de la directora-presentadora, la taula redona, la connexió en directe per a la intervenció de la Fiscal de Navarra, la continuació de la taula redona, l'apartat d'exposició dels panells de les dades estadístiques sobre el tema, el reportatge «Cámara Gesell», continuació de la taula redona, la secció «Sé lo que hicisteis...» i la secció «Fake News». Per tancar el programa, la ronda final de la taula redona.

L'estructura narrativa de la taula s'organitza a partir de la proposta d'un tema o qüestió per la presentadora a través de la seua enunciació verbal, de l'entrevista a un protagonista (Fiscal de Navarra), el reportatge «Cámara Gesell», o mitjançant la informació proporcionada per les seccions «Sé lo que hicisteis...» i «Fake News». A partir de la proposta, els convidats opinen i ofereixen a l'espectador, de forma global, un cúmul d'idees i comentaris amb un cert valor didàctic.

Les seccions «Sé lo que hicisteis...» i «Fake News», junt amb l'apartat de l'estadística de la violència de gènere, estructuren la informació des del gènere docuinforme i ofereixen a l'audiència unes dades comparatives, cronològiques, estadístiques i documentals que complementen i amplien la visió sobre la matèria tractada, alhora que ajuda a explorar els arguments dels fets i el seu abast. Per contra, el reportatge, com el de la «Cámara Gesell», se centra en la narració d'un fet, en aquest cas, la utilitat d'aquests dispositius en l'exploració de menors i, en ell, conviuen informació i opinió d'acord amb la selecció que fa el periodista del material narratiu.

En conclusió, l'estructura del programa ve determinada, d'acord amb el format, per la taula redona. Aquesta trama narrativa permet el comentari i la intervenció de les distintes veus explorant varietat de matisos i punts de vista sobre les qüestions tractades i els diferents temes que van sorgint.

El programa organitza l'espai des d'un lloc central format per tres mòduls diferenciats, la taula de debat, l'espai per a l'anàlisi de dades i el del públic al plató.

Per exemple, a la imatge 04 s'aprecia la distribució de la localització central englobant al seu interior els mòduls de la taula redona i el destinat al públic i es pot

contemplar com queda la distribució de personatges en l'escena, en la que es destaca l'element central de la presentadora.

A la imatge 05, per altra banda, s'observa de manera més concreta el mòdul dedicat a l'exposició i anàlisi de les dades que s'ofereixen als panells infogràfics. Aquest és un espai situat i connectat sintàcticament amb el mòdul de la taula redona (imatge 06), que ajuda a completar el central per un dels seus fons. En aquest sentit, la presentadora-conductora és l'únic personatge dotat de mobilitat, ja que és la responsable de connectar ambdós mòduls.

La presentadora-conductora enllaça els distints indrets i mòduls de dues maneres: verbalment introduint cada espai i desplaçant-se a ell, per exemple, la conductora abandona la taula per situar-se al mòdul corresponents en els apartats dedicats al tractament de dades i les «Fake News».

Ana Pastor, personatge principal de l'enunciació en el relat, per altra banda, és la figura que ordena la mobilitat d'altres com les col·laboradores, que s'incorporen a l'espai i l'abandonen d'acord amb les instruccions d'aquesta. La resta de personatges, convidats i públic, romanen immòbils.



Imatge 04



Imatge 05



Imatge 06

Al text es perceben també tres espais satèl·lit. Un, a l'entrevista en directe que, com s'observa a la imatge 07, es connecta espacialment amb el central per la presentadora mitjançant el recurs de la pantalla partida. Els altres dos, els vídeos de

presentació d'Ana Bella en «Previo El Objetivo» i el reportatge sobre la «Cámara Gesell» que posa de manifest com els personatges, com s'aprecia a la imatge 08, tenen una major mobilitat donat que no existeix coincidència espacial i temporal amb el central.



Imatge 07



Imatge 08

Els espais que apareixen al llarg del programa que formen part del material audiovisual que acompanya i il·lustra el discurs verbal poden considerar-se també «satèl·lits». Per exemple, les imatges dels condemnats en diferents localitzacions (carrer, entrant en dependències policials o judicials, en Pamplona, etc.) o les imatges dels espais judicials vinculats amb les sentències (imatges 09 i 10).



Imatge 09



Imatge 10

L'espai central, per la seua part, roman invariable al llarg del temps i dota, d'identitat al programa i li proporciona la continuïtat necessària perquè l'espectador l'identifique de manera immediata.

Com a lloc escènic, el programa tracta de representar, de forma general com a *El objetivo* i de forma particular en el cas de «Ni una menos», una simbolització de l'espai sociocultural de la informació en profunditat, del diàleg i la pedagogia televisiva. Un punt en el qual les relacions espacials entre els personatges, la seua posició i la dels elements disposats en aquest ajuden a fer que l'espectador identifique cada element narratiu i realitze una lectura del text inequívoca.

La representació de l'espai al programa comporta una posada en escena en què

cal destacar la disposició del decorat a partir d'un espai hexagonal en el qual es distribueixen els diferents mòduls espacials.

El nucli espacial principal se situa en la part central. La seua disposició està dissenyada per proporcionar al públic televisiu el millor punt de vista i, al mateix temps, converteix al públic del set en un element escenogràfic més. Açò explica, per exemple, que els actors-personatges de la representació, participants en la taula, es troben d'esquena al públic del plató (imatge 03), ja que el seu centre d'atenció discursiu són la presentadora-conductora, interlocutora en la taula, i els telespectadors.

Consegüentment, en el disseny d'aquest espai central es destaca la figura de la presentadora-conductora que es converteix en l'element principal i sobre el qual, per imposició escènica, recauen totes les mirades.

El públic, al seu mòdul, està distribuït en grades mirant cap al fons, a la paret de l'hexàgon que hi ha enfront, destinada al *videowall*; a la projecció de les distintes imatges que van glossant cadascuna de les parts del discurs.

El mobiliari, per altra part, està format per elements amb materials associats a estils tècnics o moderns (acer, cristalls, reflexos, transparències) que ajuden a connotar actualitat i claredat. S'observen en ells, com en diferents punts de l'espai, tant formes geomètriques ben definides (cercles, rectangles), com la inserció d'elements tecnològics com pantalles des d'on controlar les infografies.

En el mateix sentit, les dues taules que es mostren a les imatges 03 i 05 formen part del mobiliari però alhora tenen la important funció de gestionar la distribució escènica perquè marquen i destaquen l'eix de simetria des de la seua centralitat en la representació.

La taula central té forma de semicercle amb un tauler en forma d'arc de color negre, al voltant del qual es reparteixen els quatre personatges convidats. En el nucli se situa la presentadora-conductora, un punt, que marca, per una part, quin és el centre del programa com a element principal i, per altra, es marca l'equidistància de la presentadora amb els convidats. Aquest element, al contrari que el tauler de l'arc, és totalment transparent.

Prop del *videowall* (imatge 04), es troba el mòdul destinat a l'anàlisi de dades, on els personatges són mostrats lateralment, fet que permet incidir en la importància i dimensió de les informacions mostrades als diferents panells.

En aquest mòdul, destinat als docuinformes, destaca la taula rectangular central, en la que es ressalta al tauler el nom del programa i que, quasi en l'extrem, s'eixampla per donar cabuda a la pantalla tàctil, mitjançant la qual la col·laboradora del programa gestiona les dades. Aquesta i la presentadora se situen cadascuna (imatge 05) a un costat quedant disposades de perfil i enfrontades.

Per fi, com s'observa a la taula del mòdul anterior, cal posar l'accent en l'omnipresència del logotip del programa, visible en pràcticament tots els elements que conformen l'espai. Funciona com una referència visual directa per a l'espectador, per una part, mantenint la permanent identificació del text a través dels diferents mòduls espacials, i, per altra, insisteix en l'autoreferencialitat (imatge 11) que converteix al mateix programa en protagonista.



Imatge 11

Els colors blanc i negre són els que predominen en l'aspecte cromàtic i constitueixen part de la identitat del programa. El blanc és el color de la perfecció i significa, així mateix, seguretat i equilibri. El negre representa el poder, l'autoritat i la fortalesa. Aquests dos colors dominen l'espai tal com es pot apreciar, per exemple a les imatges 04 i 06. Per altra banda, la dicotomia del blanc i el negre també pot contribuir a aportar altres connotacions en el moment que a l'imaginari social es pot al·ludir, per exemple, el contrast entre el bé i el mal.

Altres colors, com el roig i el groc, ajuden a connotar perill, passió o alerta. Aquests estan presents tant en alguns elements tipogràfics, com en el vestuari dels personatges. En aquest sentit, resulta interessant com es distribueixen les notes de color en l'espai (imatge 03) en què apareixen perfectament situades i equilibrades a la taula (groc) i entre el públic (roig).

A la imatge 12, de fet, es pot comprovar com es produeix visualment la combinació cromàtica de l'espai-personatges-tipografia en una mateixa imatge, al que

cal afegir el color verd del logotip de la cadena que queda també destacada d'aquesta manera. Aquest sol representar harmonia i frescor, que en l'àmbit emocional té una forta relació amb la seguretat, ja que suggereix estabilitat.



Imatge 12

Cal remarcar, d'acord amb el caràcter informatiu del programa, la presència del color blau, el més identificat amb la informació que, al mateix temps, és transmissor de vitalitat i de formalitat.

La il·luminació juga, així mateix, un paper essencial, doncs aquesta incideix també en les gammes cromàtiques. S'observa la predominança d'una il·luminació freda i dura (imatge 13) que, en determinades ocasions, fa destacar el blau informatiu (imatge 14). El treball d'il·luminació combina llums més dures i lluminoses amb altres de més obscures, depenent del moment en què es trobe el relat.



Imatge 13



Imatge 14

Les llums dures, com s'aprecia a la imatge 13, remarquen la presència de llum blanca en les superfícies del decorat i ajuden a transmetre que el contingut que se li ofereix a l'espectador està envoltat de tecnologia, al mateix temps que les brillantor també signifiquen la força i solidesa del mitjà.

L'aspecte més destacat al tractament del so es troba en el muntatge musical i la utilització de la música extradiegètica al llarg del text.

La música emprada, en termes generals, és aquella que pot ser considerada com a prototípica dels informatius o programes d'actualitat informativa. Es caracteritza principalment per la utilització dels següents recursos musicals: ritmes insistents, amb

baixos marcats i accentuacions (inesperades en certs moments), utilització d'instruments electrònics, melodia entretallada, tempo accelerat i moments en què s'inclouen sons que remetent als senyals horaris.

Aquest tipus de música transmet a l'oient la sensació d'immediatesa, actualitat i notícia. Una música que convida a contemplar els fets, les dades en viu, en cru. Música que acompanya al discurs, per exemple, en la careta i en els apartats destinats a l'estadística.

Per contra, d'acord amb les característiques del text i la seriositat que vol transmetre, les parts destinades a l'entrevista o la taula redona no tenen cap mena de música doncs aquests són els temps per a l'escolta de les diferents veus, la reflexió i la formació de l'opinió.

El tercer bloc on està present la música, el reportatge, presenta la particularitat que, com a gènere narratiu, pot ser emprat tant en els programes informatius com en els d'entreteniment i, per tant, utilitzen alguns dels recursos propis d'ambdós. Aquest reportatge consisteix en un vídeo que presenta un enfocament amable i positiu del contingut, per aquest motiu la música emprada es basa en una melodia més ondulant, amb un tempo tranquil i fent ús del timbre d'un instrument que es pot considerar «amic», la guitarra.

L'espai representat en la televisió és el resultat de la superposició de dos plans diferents, les operacions de disseny escenogràfic o posada en escena i les operacions d'enregistrament i edició o pla de la construcció del discurs.

L'escenografia és un suport per a transmetre el missatge i està construïda en funció de les necessitats dels tirs de càmera i dels enquadraments menesters en cada moment. En «Ni una menos» les càmeres no es visibilitzen, encara que pels moviments se'n dedueix l'existència de vàries, amb combinació en la seua funcionalitat, siga per operadors o siga remotament, al que s'afegeix la utilització d'un cap calent que permet la realització de plans aeris picats i modificar el tir de càmera depenent de les necessitats narratives.

Els enquadraments més comuns són, com el que es pot observar a les imatges 07 i 15, els del pla mitjà, ja que la majoria dels personatges, tal com ja s'ha fet notar, estan immobilitzats i el seu protagonisme depèn de les seues intervencions.

Els plans sencers es reserven quasi sempre per a la conductora, sobretot en el

primer apartat, el sumari del programa.

El pla general és el principal punt de vista que s'ha tingut en compte durant el procés de disseny del decorat, ja que és la primera imatge. Després de la capçalera del programa, aquest s'inicia (imatge 13) amb un pla general en el qual es destaquen la presentadora-conductora, la taula del mòdul d'anàlisi de dades i la gran imatge del *videowall* amb el 1001 en colors blanc i negre.

El cap calent, per altra part, permet realitzar plans generals amb una certa zenitalitat i amb apropaments o allunyaments als personatges a distintes altures, tal com es pot apreciar a les imatges 05 i 11. En altres ocasions, són les càmeres situades en diferents llocs del set els que realitzen els moviments d'apropament o allunyament cap als diferents personatges del programa ajudant a situar a l'espectador.



Imatge 15

En la major part dels enquadraments prepondera una angulació o molt picada (en el cas del cap calent) o lleugerament picada. Es tracta d'una angulació que contrasta amb la prototípica dels informatius, en els quals destaca la utilització de l'enquadrament lleugerament contrapicat per a destacar al conductor com a posseïdor de la informació. Per contra, en aquest cas, l'angulació en picat sembla proporcionar a l'espectador un punt de vista elevat des del qual poder triar i formar-se la seua opinió.

Les imatges que pertanyen als vídeos que s'incorporen al programa per glossar el discurs, per altra part, abasten una gran tipologia d'enquadraments i moviments de càmera (pla detall, primer pla, de conjunt, seguiments de càmera en mà, imatges fixes amb ampliació...), ressaltant en ells la diferència narrativa de la realització en directe d'aquella que no ho és.

En l'escenografia ocupa un lloc destacat el *videowall*. Aquest element pot ser considerat com una font de llum variable que forma part del decorat i és un recurs estètic espectacular que permet reproduir una imatge de grans dimensions tal com es pot observar per exemple a les captures 13 i 14. En ell, es poden afegir, des de la

realització, les imatges de síntesi i veure a cadascuna de les parets del set, els vídeos, les imatges o les dades.

Al programa també es donen altres recursos tecnològics, visuals i sons que ajuden a proporcionar ritme i dinamisme al mateix temps que intenten aportar informació, afavoreixen la continuïtat i retroalimenten l'atenció de l'espectador. Entre ells, cal citar, per exemple, la utilització de la pantalla partida, en la que sempre apareix una imatge del moment (plató o directe) combinada amb altres com l'entrevista a la fiscal, els diferents vídeos en els quals es poden veure als condemnats en distintes situacions, les manifestacions o protestes de moviments socials (imatge 16), moments de les vistes orals, etc.

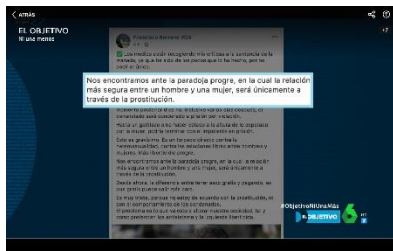
Els rètols i titulars són la principal manifestació de la paraula escrita en el text. Apareixen de dues maneres: projectats al *videowall*, durant la taula redona, o en els vídeos, destacant aquelles frases més rellevants (imatge 17). També es mostren a la pantalla documents, o part d'aquests, en els quals es destaquen aquells aspectes que a criteri de l'enunciació poden ser més rellevants o polèmics com es pot apreciar a la imatge 18.

La connexió en directe és altre dels recursos tecnològics emprats al text audiovisual que permet incorporar a la fiscal amb un doble paper, com a entrevistada i com a experta que aporta llum sobre el tema tractat.

Finalment, l'ús de la infografia ocupa un lloc destacat, siga en la composició escènica del text o siga incorporant i oferint informació a l'espectador. Es pot parlar d'infografia i d'imatges de síntesi, doncs es poden considerar d'aquesta manera totes les projeccions i composicions realitzades, que apareixen com una sola imatge als nostres receptors. S'inclouen dins aquestes tant les gràfiques estadístiques que es mostren al programa com totes les composicions que es projecten i es transmeten (imatge 19), que ajuden a crear un determinat ambient visual i, fins i tot, anímic al relat.



Imatge 16



Imatge 18

Imatge 17



Imatge 19

La imatge de síntesi cal entendre-la com aquella en la que es combinen diferents capes visuals. En aquest sentit, a la imatge 19 es pot apreciar l'existència de saturació d'informació visual. En la part inferior de la imatge, en primer terme, es veu la part del plató destinada a la taula redona. Al fons s'observen distints missatges visuals i textuals: a la part inferior, es destaca a la pantalla i en el seu reflex a terra, el text d'autorreferencialitat del programa amb lletres transparents amb la vora blanca. Darrere la connexió en directe amb la fiscal amb el rètol, text en lletres blanques sobre fons roig, que indica el tipus de connexió. Com a fons de tota la composició visual una imatge d'una massa judicial, element denotatiu que ens transporta immediatament a l'espai de la sala judicial i la justícia.

En darrer terme, cal citar la careta d'entrada. Aquesta està formada per una sèrie de nou imatges en consonància, a través de la condensació, amb el tema a tractar, en què apareixen alguns dels aspectes que més endavant formaran part dels arguments emprats al llarg del discurs, juntament amb elements referencials, tal com es mostra a les imatges 20 a 23. Aquestes venen editades per tall amb el ritme de la música amb l'estil d'actualitat de la banda sonora dels informatius anteriorment descrit.



Imatge 20



Imatge 21



Imatge 22



Imatge 23

El tractament del referent mostra, així mateix, la utilització d'alguns dels recursos que pot considerar-se que tendeixen a l'espectacularització i troben la seua explicació en les rutines de producció. L'ús d'uns determinats models formals, com els utilitzats al text analitzat comporten l'establiment d'unes maneres o formes en què els relats han de ser enunciats.

És per açò que es produeix al llarg del programa una certa reiteració de fotografies o imatges en moviment dels condemnats, com s'aprecia a les imatges 09 i 12, constants al llarg, sobretot, de la primera part de la taula redona.

L'ús dels rètols i titulars anteriorment citats, des de la seua funció d'ancoratge, complementen el relat principal. A pesar que en aquest cas no es tracte de rètols d'impacte que destaquen el més sòrdid o morbós del cas, sí que es dona una utilització insistent d'aquest recurs per destacar aspectes significatius de les intervencions de les distintes veus que ajuden a fixar la línia argumental del discurs. Per exemple, al comentari de la sentència del suprem a la taula, mentrestant es produeixen les intervencions dels participants, es mostren rètols tals com «Esta sentencia es un triunfo de las mujeres porque está cambiando la sociedad» (Subirats), «Es necesaria la presencia de las mujeres en la cúpula judicial» (González de Vega).

De manera més extensa i concreta, al llarg de l'entrevista a Elena Sarasate, fiscal de la comunitat foral de Navarra, es pot llegir als rètols, «El fallo de TS fue una satisfacción para la fiscalía», «Estabamos cargados de pruebas para desmostrar que era una violación», «La única conducta que se juzga en un proceso penal es la de los acusados», «La manada pensaba que gozaba de cierta impunidad», «Al ver las imágenes, para mi fue patente que no hubo consentimiento», «No creo que el fallo del TS se viera influenciado por la presión popular», «La resolución se dicta acorde a derecho, no a lo que la gente pueda querer», «Que la víctima fuera hombre no habría

modificado nada».

S'aprecia també el recurs a la vinculació amb altres casos que pot ser considerada com a pertinent, ja que el motiu narratiu consisteix a recórrer a un cas particular per poder tractar amb certa profunditat el tema general de la violència de gènere i les seues implicacions.

La descontextualització del material real amb la intenció d'emfatitzar la línia argumental del programa és, de la mateixa manera, un dels recursos que poden resultar espectacularitzants i és evident tant en els rètols anteriorment citats i com en el destacat de parts de la sentència o dels missatges de *Twitter* que s'observa a la imatge 18.

En «PREVIO EL OBJETIVO», una mena de sumari del programa, un recurs que també pot considerar-se que contribueix a l'espectacularitat és el moment en què la conductora explica els diferents fets tractats al programa, amb imatges i fragments d'àudio triats pel seu impacte emocional mentre els seus comentaris reforcen els aspectes més polèmics i controvertits dels fets.

Com s'ha apreciat a alguns dels exemples mostrats, cal tornar a incidir en la pantalla fragmentada, en la qual, per exemple, una persona parla, en una altra, imatges de recurs i, juntament amb aquestes, s'inclouen rètols o titulars que van destacant parts del discurs o avançant continguts, ja que aquest és una de les fórmules més utilitzades en la major part dels espais que tendeixen a espectacularitzar el referent i convertint-lo en un element que és mostrat a l'espectador com aportació d'informació.

Per acabar, l'ús de tècniques infogràfiques a través del *videowall* és un altre mecanisme molt espectacular a *El Objetivo*, que impacta en l'espectador, incideix directament en la seua atenció i focalitza determinats aspectes, siga la visibilització dels condemnats o les dades de la violència de gènere.

Entre les finalitats que motiven la tria d'aquest text es troba la necessitat de comprovar l'existència d'exemples d'aproximacions al referent que siguen prou objectives, rigoroses i no aberrants, perquè, a pesar de la lògica del benefici predominant en l'àmbit comunicatiu, s'apropen al concepte de responsabilitat comunicativa.

En aquest sentit, es constata que «Ni una menos» és un producte funcional en el qual s'aprecia una intenció informativa i formativa que es pot considerar que s'aproxima en gran mesura, a pesar de l'utilització de recursos espectacularitzants, al concepte de responsabilitat comunicativa, doncs, per una part, l'anàlisi del text posa

en evidència que el tractament que es fa del referent judicial no incorre ni en inadequacions ni en incoherències greus en la representació del referent de la justícia. Per altra, la consideració que es té del receptor no és tant com a consumidor sinó com a ciutadà, ja que el document inclou un propòsit o intencionalitat útil des del punt de vista comunicatiu, social i educatiu.

El objetivo, situa al *prime time* del diumenge una proposta arriscada en un mercat dominat per la tirania de l'audiència. En aquesta competició obté un acceptable quart lloc quedant per davant d'altres ofertes adreçades a l'entreteniment. Aquests resultats posen en relleu el fet que productes que cerquen aplicar una lògica sociocomunicativa, en què els emissors i productors adequen els seus productes a la realitat social i eviten les representacions aberrants i distorsionades, poden tindre el seu espai dins la programació televisiva.

L'experiència en el mercat audiovisual demostra que el tema de la violència de gènere és un dels més recurrents dins de la lògica mercantil de la comunicació per tal d'aconseguir una major audiència i majors guanys. El programa analitzat realitza una aproximació que, a pesar de ser un producte d'una cadena de televisió pertanyent a una corporació privada (Atresmedia), s'allunya considerablement de les dinàmiques productives predominants que fan que la informació i el tractament de determinats temes, per part dels productors mediàtics, públics i privats, estiguen més en la línia de la cultura de l'espectacle.

El format triat, de periodicitat setmanal, en directe, pluritemàtic, amb multiperspectivisme i varietat de gèneres com la taula redona, el reportatge, l'entrevista i el docuinforme permet atansar-se al referent des del rigor i el respecte que es mereix, evitant convertir en espectacle el fet noticiable. L'anàlisi constata que aquest format aprofundeix en el contingut mostrant que la violència de gènere i la justícia són realitats amb dimensions plurals, a pesar que la construcció mediàtica-televisiva que es fa d'aquests siguen el resultat d'una lògica industrial.

La valoració realitzada fins al moment del contingut, del format i de la intencionalitat d'aquest text està fonamentat sobretot en les diverses constatacions extretes de l'anàlisi, que es plasmen a continuació de forma més concisa.

El tractament del tema constitueix un intent d'apropament a aquest mitjançant l'elaboració d'un discurs adreçat a acomplir les funcions de, primer, informar a

l'audiència adoptant el model discursiu del rigor, l'objectivitat i imparcialitat, amb la mostra de dades, documents i punts de vista.

En segon lloc, divulgar, a través d'informar adoptant models pedagògics que busquen d'explicar els termes i les qüestions del tema abordat en els seus vessants, com, per exemple, l'explicació del concepte violència de gènere des de la sociologia; les diferències entre les primeres sentències i la darrera; el reportatge de la «Cámara Gesell» o la identificació dels anomenats *Fake*.

Tercer, visibilitzar la importància de la investigació periodística, tal com es mostra en els apartats dedicats a la recopilació i exposició de dades al voltant de la violència de gènere o les *Fake News*.

Quart, treballar l'educació cívica, amb la intenció de formar a la ciutadania en valors com la democràcia, la justícia, el respecte, la igualtat i la llibertat, com es desprén de les intervencions de la taula redona i l'entrevista on s'han defensat aquests valors en diverses ocasions, «Yo creo en la justicia» (Cristina Almeida), «Lo importante es que todo el mundo piense que tenemos un sistema de garantías que funciona» (Elena Sarasate), «En ocasiones la sentencia no nos gusta, pero es justicia» (Ana Pastor).

Cinqué, generar opinió pel que fa al discurs elaborat al llarg del producte audiovisual, ja que ofereix la possibilitat que el destinatari d'aquest tinga l'opció de realitzar una aproximació crítica i dialèctica a partir de la seua pròpia i peculiar competència comunicativa.

Sisé, aportar elements i arguments per a l'anàlisi del problema de la violència de gènere, i en segon terme del funcionament de la justícia, «Se sigue educando a los niños para que sean guerreros, cuando la sociedad ya no necesita guerreros» (Marina Subirats).

Seté, es tracta, a més, d'un programa que amb el seu discurs té una funció transformadora en el sentit de ser partícip de la promoció d'un canvi cultural i social, «la raíz del problema no se debe tratar solo desde el punto de vista jurídico. Ya que sinó siempre se acaba con aumento de las penas. Con mayor represión. Esto no resuelve el problema. Hay que ir a la base. Antes, antes es la educación» (Marina Subirats), «No se educan las emociones» (Cristina Almeida).

En darrer lloc, a pesar que el simple fet de seleccionar (per exemple els integrants de la taula o les imatges o fins i tot les dades) ja implica un biaix, una pressa

de postura en un determinat sentit i, inclús, el fet que la presentadora-conductora-directora del programa i el seu realitzador són els encarregats de mantindre el discurs dins d'uns determinats límits que venen marcats pel que en periodisme s'anomena línia editorial, al programa en cap moment hi ha lloc a un discurs polemitzador o crispat. La participació i les intervencions són assossegades, rigoroses i coherents, en la línia de la funció divulgativa i educativa citada al paràgraf anterior.

És cert, no obstant, que es pot comprovar també l'existència d'elements vinculats a l'espectacularització que es justifiquen des de les mateixes dinàmiques i rutines de producció dels programes, part quasi ineludible del llenguatge audiovisual i que difícilment es poden eliminar totalment. En aquest sentit, cal destacar que, fins i tot, l'ús d'unes determinades tècniques o recursos en principi no és ni bo ni dolent, el que determina que ho siga és la intencionalitat en què són utilitzades.

Per tot l'anterior també és factible afirmar que el programa «Ni una menos» deixa de banda l'espectacularització del referent, per apropar-se al que és una realitat espectacular (Prado, 2002: 197-198) en el sentit que es tracta d'un discurs en el qual se suggereixen preguntes, creen dubtes i incerteses i promou accions socials que no necessàriament han de coincidir amb els desitjos del poder polític o econòmic.

En definitiva, i pel que respecta al plantejament d'aquesta tesi, «Ni una menos» és un producte que fa una aproximació més que acceptable al referent judicial, amb un tractament de la justícia crític, amb el sentit que posa en evidència tant les seues virtuts com les seues mancances, a través d'una aproximació des de diversos àmbits socials que incideix d'una manera més positiva en la relació entre lògiques jurídiques i mediàtiques en el sentit que afirmen Gavaldà, Bernardo, Pellisser (2001:14) «informar des de los medios no sólo no implica poner en crisis conceptos tan trascendentes como la independencia judicial, sino que, en cierto modo, esa misma información puede significar también la aportación de elementos de contextualización, formación de opinión, si no directamente al juez sí a los ciudadanos a los que, en democracia, representa, por delegación, el propio juez».

5.1.10. *Nevenka*

Netflix, 2021. Miniserie documental.

La plataforma d'entreteniment digital NETFLIX va posar el març de 2021 a la disposició dels seus usuaris la docuserie de tres episodis *Nevenka* on es revisa el primer judici contra un polític espanyol per assetjament sexual.

El text audiovisual reprén el tema 20 anys després de l'inici del procés judicial i, com afirma la productora del contingut, Ana Pastor, intenta posar a l'audiència i a la societat espanyola davant l'incòmode mirall del seu propi masclisme.

El documental descriu, al llarg de tres episodis, el cas d'assetjament sexual que va sofrir la regidora del Partit Popular Nevenka Fernández. La pàgina web de Netflix España resumeix el contingut de cada episodi en els termes següents. L'episodi 1 és sintetitzat com «una joven Nevenka Fernández es nombrada concejala de Ponferrada, pero pronto se convierte en el objetivo de su carismático y conservador alcalde». L'episodi 2 es resumeix d'aquesta manera «acosada por el alcalde tanto en casa como en el trabajo (la llama 30 veces al día), una destrozada Nevenka huye a Madrid hasta que decide presentar cargos». En el darrer, el contingut dels 41 minuts de l'episodi queden condensats com «el juicio contra Ismael Álvarez divide Ponferrada (la primera de su clase en España), Nevenka paga un alto precio».

El conegut com a «Caso Nevenka» es va donar a conèixer a l'opinió pública quan l'afectada, Nevenka Fernández, va anunciar, a una roda de premsa celebrada a un hotel de Ponferrada en abril de 2001, la seua intenció de dimitir del seu càrrec de regidora d'hisenda alhora que manifestava el propòsit de posar una querrela criminal per assetjament contra l'alcalde de Ponferrada, Ismael Álvarez.

El text aprofundeix, per una part, en la qüestió de com la víctima intenta posar fi, amb les decisions de fer pública la situació i d'iniciar accions legals, a una tortura que havia començat molt abans, en gener de 2000, moment en què ella va decidir donar per finalitzada la relació sentimental que ambdós havien mantingut. Al mateix temps incideix en el problema de com el suplici continua des d'una opinió pública i uns mitjans de comunicació que, llevat d'alguna excepció, es van posar del costat de l'assetjador.

A *Nevenka* són protagonistes tant la víctima com l'atmosfera que va envoltar el cas. És a dir, s'atorga protagonisme al temps, a les dues dècades que han passat, i a

quin és l'estat del canvi de perspectiva que s'ha produït en l'opinió pública sobre el cas.

Aquest període cronològic fa anar a l'espectador des dels temps del «España va bien» d'Aznar i el boom de la rajola que van encimbellar a Ismael Álvarez en 1999 com a alcalde amb majoria absoluta i home fort del PP de Castellà i Lleó, fins a l'actualitat del «Me Too».

El documental exposa un context econòmic i social en el qual, gràcies a una realitat històrica consensuada socialment, un empresari, alcalde i polític d'èxit en una deprimida Ponferrada podia permetre's assetjar sexualment, sentimentalment i laboralment a una de les seues regidores sense que la víctima poguera defensar-se, llevat que estiguera disposada a trencar el consens masclista i caciquil al voltant del que era i no era realitat i assumir el preu que aquesta ruptura comportava.

La realitat social del moment, per altra part, va permetre o va obligar a fer que la víctima, d'acord amb el punt de vista que exposa el documental, haguera d'abandonar Espanya conscient de la repulsa general que provocava. Per contra, al mateix temps, l'assetjador, condemnat en sentència ferma, rebia mostres i manifestacions populars d'afecte mentre es passejava triomfalment per Ponferrada, fins al punt que encara es mostra ferm en la seua postura a pesar del pas del temps i dels canvis produïts en la societat.

La incorporació de *Nevenka* al corpus té la intenció d'aconseguir la necessària representativitat de la mostra. El text presenta l'originalitat de considerar en el seu contingut el referent judicial des del gènere documental i que està produït i difós per una de les plataformes d'entreteniment per subscripció en línia amb més quota de mercat a Espanya. Conjumina, d'aquesta manera, l'aproximació a la realitat que representa el gènere documental amb els interessos comunicatius i empresarials de l'empresa privada.

Nevenka s'ajusta a l'objecte d'investigació de la present tesi perquè el text aborda en la representació mediàtica i televisiva de la justícia els dos àmbits de referència de l'objecte d'investigació, el mediàtic, pel que fa a la representació de la justícia i la seua influència en l'opinió pública; i el judicial, pel que toca a l'estructura i dinàmica de la justícia.

El contingut s'aproxima 20 anys després dels fets a l'anomenat «Caso

Nevenka» des de la perspectiva que aporta el temps passat i des de la visió de la seua protagonista. Realitza un procés de documentació per situar el context econòmic, polític, social i mediàtic del moment de l'esdeveniment, per una banda, i, per altra, revisa el procés judicial a través del sumari, la sentència del Tribunal Superior de Castella i Lleó i els recursos posteriors a aquesta.

La construcció textual posa l'accent, per altra part, en el fet que guanyar un judici, en el context social i cultural del temps històric en què se situa la història, amb les particularitats de l'assetjament sexual en l'àmbit laboral, no et feia guanyadora de res, tan sols afegia a la condició de víctima la de repudiada social. Açò obliga a l'espectador a tindre una mirada activa i reflexiva sobre els fets succeïts observant fins a quin punt ha canviat la societat, quin ha estat i és el tracte que la justícia i l'opinió pública concedia i concedeix a les dones en els 20 anys transcorreguts.

L'anàlisi del text ha de permetre, endemés, observar si es tracta d'un exemple de la superació de la lògica mercantil dominant en l'acció dels mitjans de comunicació, el que comporta, consegüentment, que el referent judicial siga respectat en la seua complexitat i preval la responsabilitat comunicativa amb les seues implicacions, ja que es tracta d'un producte concebut i realitzat per una empresa privada de comunicació per a una plataforma de vídeo sota demanda.

L'anterior implica prestar especial atenció a les qüestions que el text com a producte posa de relleu i, naturalment, com són enfocades qüestions com l'abús de poder, l'assetjament sexual, la judicialització del tema, l'enfocament mediàtic i la responsabilitat comunicativa i, observar, l'existència d'una component pedagògica en el fet de contar la història d'una víctima de la violència masculista que puga servir de referència per a altres persones.

El text, com a construcció mediàtica, consisteix en un processament de la realitat que passa per distintes decisions creatives. Per aquest motiu, és igual d'important observar si en el tractament del referent poden haver-hi qüestions a les quals no s'al·ludeix, quedant relegades o marginades, que poden aportar moltes pistes per comprovar el respecte o la perversió i transgressió a què pot estar sotmés el mateix referent.

Nevenka, creació de la productora Newtral, és una sèrie documental original per a la plataforma Netflix que la va estrenar el 5 de març de 2021. El documental consta de tres episodis amb guió de Marisa Lafuente i producció executiva d'Ana

Pastor i Esperanza Martín. La realitzadora Sánchez-Maroto ofereix la versió de Nevenka Fernández amb testimonis majoritàriament favorables a ella i, per contra, l'excalcalde condemnat és presentat com a populista i faldiller.

Es tracta del primer projecte per a Netflix de Newtral, *startup* multimedia que té al capdavant a la periodista Ana Pastor. L'empresa Newtral es dedica, entre altres línies de negoci, a la producció de programes de televisió, la innovació en el periodisme mitjançant la verificació de dades i una línia d'investigació fonamentada en els protocols de la Intel·ligència Artificial o noves narratives en xarxes socials. Entre les produccions televisives de Newtral, es poden destacar «El Objetivo de Ana Pastor» i «¿Dónde estabas entonces?», programes emesos per la cadena privada generalista *La Sexta*.

Netflix, per la seua part, és una empresa d'entreteniment i un servei per subscripció nord-americà que opera a escala mundial. En Espanya, ho fa des de 2015 i és la plataforma de *streaming* que lidera, pel nombre de subscriptors, el sector de les plataformes de vídeo sota demanda, un mercat molt fragmentat i de forta competència empresarial.

Netflix, que té un 28% de la quota de mercat, és la plataforma amb més subscriptors i la segueixen de prop *Amazon Prime Video* amb un 23% i HBO amb un 14%, d'acord amb la informació de data 28.04.2021 que proporcionava *Panoramaaudiovisual.com* (consulta realitzada l'11 d'agost de 2021).

L'anunci i posterior estrena de *Nevenka* en Netflix no va passar desapercebut en els mitjans de comunicació i per a l'opinió pública. La seua vinculació amb el moviment feminista contemporani del «Me Too» o la del «Yo sí te creo», en el que les dones es recolzen públicament davant les conductes masculistes, ha ajudat a l'actualització del tema i, el seu tractament al documental, ha estat seguit per la major part dels mitjans de comunicació nacionals.

Destaquen en aquest sentit, per exemple, en primer lloc, l'extens seguiment realitzat pel diari *La Vanguardia* que l'aborda almenys fins en huit ocasions i des de diversos gèneres, del dia 5 al 12 de març; en segon lloc, com el documental és motiu de tematització des dels distints mitjans, «“Nevenka”, un documental sobre la pionera del “no es no”» (*Las mañanas de Radio Nacional* de Pepa Fernández el 16 de març), «Nevenka Fernández, el primer “Mee too”, habla 20 años después» (*La Razón*, 26 de

febrer), «Nevenka Fernández, el primer MeToo de España, rompe en Netflix un silencio de 20 años» (*La Vanguardia*, 5 de març), o centrat en el context «Nevenka, el doble acoso: sexual i social» (RNE, 10 de febrer), «Netflix recuerda el caso “Nevenka”, la deriva de una sociedad machista» (*Metrópoli – El Mundo*, 26 de febrer), «Nevenka Fernández y el precio de la Verdad» (Juan José Millás el dia 26 de febrer a la revista *El País Semanal*).

En relació a la plataforma de continguts i el gènere documental, Netflix és una de les empreses de *streaming* de pagament més vista al món i en la que els documentals tenen una major presència i acceptació. Plataformes com Netflix proporcionen un espai en què els problemes socials, mediambientals o econòmics són mostrats. Tractaments audiovisuals que difícilment es podrien veure en altres espais i quasi impensable trobar-se a la cartellera dels cines. D'aquesta manera, el feminisme, com a moviment social, es converteix en una de les línies temàtiques que la plataforma, com a estratègia de mercat, ofereix als seus subscriptors a través de les sèries i els documentals.

Nevenka opta pel gènere documental com a marc per al tractament de la realitat. Un gènere capaç de representar amb major precisió les relacions amb la vida, barrejant la investigació pròpia del periodisme i el relat de fets de manera narrativa.

El gènere documental està basat en fets i penetra en la realitat per adquirir un coneixement durador en el temps, se centra en el que és perdurable i porta implícita l'eterna discussió entre veritat i representació, o siga, entre ficció i documental. El posicionament, en una opció o en altra, implica distintes estratègies de producció de sentit, però no un problema de referents reals o imaginaris.

La ficció i el documental són gèneres distintos, però no tan distants com puga semblar, de fet, en tot documental hi ha part de ficció, una dramatització més o menys encoberta, en què es mostra o es conta a través d'un punt de vista i s'espera d'ell un compromís cap a la veritat a partir d'una edificació imaginària de recuperació de l'experiència viscuda.

La construcció i el punt de vista son dos elements que ajuden a definir el format del documental. La primera, com a mètode de treball, afirma Gómez-Tarín (Gómez-Tarín, Marzal 2015: 118), segueix quatre estratègies: «1) A partir de un profilmico atendido como tal por el equipo de rodaje, con el menor grado de manipulación possible. 2) Con personal y recursos técnicos limitados y actuando in situ. 3) Haciendo efectiva la acción de informar (documentar) sobre un hecho o acontecimiento real

sobre el que se lleva a cabo un proceso de investigación sistemático. 4) Adoptando una posición (punto de vista) discursiva manifiesta, de tal forma que se efectúe una determinación previa de las prioridades sobre el espacio el tiempo y la perspectiva».

L'adopció del punt de vista, del posicionament, per la seua part, és una de les característiques del gènere documental i l'identifica en el seu format social. El documental social es diferencia del documental en general i dels reportatges informatius precisament pel punt de vista defensat de forma inequívoca per l'autor, director i productors del text que exigeix la premsa d'un posicionament. En el cas concret de *Nevenka* aquest ha estat el de, des del feminisme, la denúncia de la criminalització de la víctima.

El posicionament comporta al seu torn una tasca de selecció sobre el material documental amb la finalitat de crear un relat sobre la veritat. El text, junt amb el testimoni en primera persona de la víctima, recupera documents de diversa índole com les decisions judicials, retalls de diari i imatges dels fets com, per exemple, la presa de possessió dels regidors, reactivant-los a través dels diversos testimonis inclosos en el discurs.

El format de *Nevenka* presenta, a més, la particularitat d'aparèixer fragmentat des de la serialització perquè és oferit a l'espectador en el seu conjunt en tres episodis que donen lloc a una minisèrie o docusèrie, un producte habitual de la plataforma d'entreteniment. Les seues quasi dues hores de durada són fraccionades en tres episodis de 39, 34 i 41 minuts respectivament, un format que permet a l'espectador esmicolar, al seu torn, el visionament o optar, d'acord amb les opcions de la plataforma, a contemplar-lo de manera continuada i en el moment que el teleespectador considere oportú.

L'estructura de l'anàlisi de *Nevenka* seguirà la metodologia adoptada en el present treball, adreçada a la constatació dels elements que es poden comprovar en el text. Per aquest motiu, en primer lloc, s'abordarà la tematització, quins són els temes seleccionats i la seua relació amb el referent judicial, ja que en *Nevenka* a la fi, del que es parla, és d'una qüestió social amb una resolució judicial i ha d'evidenciar el punt de vista adoptat per l'agent enunciator.

En segon lloc, s'analitzen quines són les veus, els personatges seleccionats, la seua delimitació i funció al text per crear el seu relat.

En tercer lloc, l'anàlisi continua partint del fet que el documental és una construcció narrativa que adopta un punt de vista i té la seua estructura pel que fa a la forma del contingut com a cadena d'esdeveniments que motiva que els elements de la història siguen conceptualitzats i tractats d'una determinada manera.

L'espai serà tractat a continuació com a element narratiu que serveix de fil conductor i com a ordinador de l'univers del relat del documental.

Per acabar, es prestarà atenció a la forma d'expressió pel que respecta a la natura material dels significants que configuren el discurs narratiu: so, color, gramàtica i sintàctica audiovisual i els recursos emprats, centrant l'atenció especialment en aquells que puguen afectar a la representació del referent judicial.

La història del documental s'articula des del punt de vista del feminisme, al voltant del tema de l'assetjament sexual i les seues implicacions. Des d'aquest punt de partida, el text va mostrant diferents aspectes temàtics sobre aquest com són l'àmbit laboral de l'assetjament, la resposta social a la denúncia dels fets, el recorregut personal de la víctima i el paper dels mitjans de comunicació.

Aquests temes tenen la seua correspondència en la justícia i la converteixen en l'element temàtic que ha d'aportar una solució des de la complexitat. Al relat, per tant, l'assetjament sexual dona lloc a un procés judicial, amb l'adient denúncia dels fets, apertura de diligències, investigació, vista oral i les corresponents sentències.

La justícia com a tema és abordada des del procediment judicial i posa en evidència aspectes tals com el seu funcionament o com aquesta és un reflex social del moment, com es desprén de les actuacions del ministeri fiscal en el seu aspecte més masclista, o pel que fa a la legislació aplicable als fets en relació a les penes, una indemnització de 12.000 € i una multa de 9 mesos per un total de 6.480 € que el Suprem va rebaixar posteriorment al considerar que no existia l'agreujant de superioritat laboral entre alcalde i regidora.

El documental aprofundeix també en la importància del pas donat per la víctima al judicialitzar l'assumpte, ja que en aquell moment, tal com s'observa al text, el més habitual en aquestes situacions era sofrir l'assetjament en silenci per no haver de pagar el cost social que s'hauria de satisfer, de segur, en aquell moment concret. La judicialització del cas i les seues conseqüències són una de les línies temàtiques més enèrgiques, que converteix el cas en una història universal que ajuda a provocar l'empatia en la majoria de les dones i homes de tot arreu.

Així mateix, la novetat que implica que la protagonista denunciï els fets, l'abús de poder, davant les càmeres en roda de premsa fa que la relació amb els mitjans i la postura que aquests adopten siga un altre dels temes destacats que recorren transversalment la narració.

Cap procés judicial havia tingut tanta repercussió i seguiment mediàtic a Burgos en el darrer quart del segle XX com el que es va celebrar en abril de 2002 en la seu del Tribunal Superior de Justícia de Castella i Lleó contra Ismael Álvarez.

La relació de les parts i el procés judicial amb la premsa, com a transmissora de l'opinió pública, és un tema que apareix al documental centrat fonamentalment en el tractament mediàtic que se li va dedicar a la víctima. La perspectiva del temps permet observar que un dels mals de què va pecar el tractament del cas dut a terme des dels mitjans de comunicació va ser, precisament, l'orientació de l'opinió pública al voltant dels fets en un determinat sentit; amb un suport majoritari, sinó de forma directa, sí de forma indirecta, a l'encausat Ismael Álvarez.

Per a la major part dels mitjans de comunicació, llevat entre altres de la cadena SER, l'assetjador Ismael Álvarez no apareix com el centre de la història judicial i mediàtica. El focus se situa sobre la part acusadora i la narrativa dels mitjans presenta com a víctima a l'acusat. En aquest sentit, l'escriptor Juan José Millás indica que Nevenka tenia massa coses bones per tal de ser acceptada com a víctima. De fet, ho tenia tot en contra, era de dretes i regidora del PP, intel·ligent, no es deixava manejar, era guapa i tenia carrera universitària. Amb tot açò, el paper de víctima estava destinat mediàticament a l'assetjador.

Al joc mediàtic s'afegeix el fet que la figura central del text, llevat de l'al·ludida roda de premsa que dona inici a tot el procés i al documental, no va entrar en el joc de l'espectacle dels mitjans en cap moment, no es va deixar espectacularitzar perquè no els va proporcionar la seua veu ni la seua presència en els diferents espais en els quals va ser requerida.

Finalment, el documental presenta la víctima com a tema, és a dir, Nevenka és convertida en el tema que dona lloc a la història i és tematitzada des del mateix moment en què la narrativa del documental la converteix en un referent pedagògic de valentia i dignitat davant les conseqüències personals i socials de sofrir l'assetjament sexual i, especialment, per la seua decisió de denunciar-ho i judicialitzar la seua vivència, per

una part i, per altra, la sanació i superació d'aquesta experiència. El text destaca en el seu epíleg que Nevenka, a pesar que va «guanyar» el judici en els tribunals, va perdre el judici popular. 20 anys després ha estat capaç de construir una nova vida allunyada de tot el que significa el seu passat a Ponferrada; a més, de ser capaç de contar l'experiència des de la perspectiva de la distància temporal i espacial.

Nevenka és un text que es fonamenta en la paraula. El discurs audiovisual que integra la successió d'esdeveniments es construeix a partir de les veus, dels testimonis que participen del relat. Per aquest motiu, no pot haver-hi història sense personatges, la construcció dels quals és fonamental per a contar la història.

La tria del protagonista i a quines veus s'atorgarà visibilitat és crucial entre les distintes decisions creatives de la construcció del relat. És més, la categoria «personatge» (Casetti, di Chio, 1999: 256) contribueix activament a posar en consideració aquells elements de la història que responen a determinades necessitats i característiques narratives.

El personatge central de la història és Nevenka Fernández, que fa un relat en primera persona i dona força a la seua temàtica. El seu testimoni és acompanyat pel d'altres persones que van viure i actualitzen el cas al seu costat.

Nevenka és un personatge que es mou al relat per la necessitat de justícia, administrativa i social. El discurs la presenta en 2001, a la roda de premsa de l'Hotel el Temple, com la personificació del dolor i la pena. 20 anys després, apareix amb els cabells recollits, jersei roig i fons obscur relatant, des del principi, com es va integrar en la llista del PP i com es va activar la rumorologia, que la relacionava amb Ismael Álvarez, pel seu aspecte físic, per la seua joventut i per la fama de l'alcalde.

Els primers minuts del documental serveixen per a posar en relleu la psicologia del personatge, la manera en la qual afronta el problema, des de la valentia, per damunt de la por i especialment, la seua dignitat, com queda reflectit en la frase «Tengo 26 años y tengo dignidad». El seu objecte com actant narratiu no és altre que, com s'ha dit, la justícia que implica l'erradicació o sanació de l'agressió sofrida.

El seu antagonista principal, Ismael Álvarez, és un personatge citat, no apareix directament al text perquè va refusar participar-hi. El personatge, a partir de les seues aparicions en documents visuals o escrits, és dotat de dimensió psicològica i contextualitzat en el lloc i moment històric de la narració.

Les imatges que il·lustren la història de *Nevenka* situen a l'espectador davant

un exemple de representant de l'Espanya del «pelotazo», de la bombolla immobiliària, d'un país en què un alcalde podia regir una població com un senyor feudal. Un moment històric en el qual el personatge Ismael Fernández es converteix en guanyador de les eleccions municipals per majoria absoluta a Ponferrada, amb 16 regidors de 25, acompanyat d'una jove Nevenka Fernández, número tres de la llista electoral.

En una ciutat industrial, amb immigració amb necessitat de llocs de feina, l'alcalde és presentat al text com el promotor de l'explosió urbanística a la ciutat que dona lloc a una xarxa ben gran de clients per a l'ocupabilitat, una manera d'actuar pel qual moltes persones se sentien compromeses, altres callades i, com afirma el personatge de Charo Velasco, molta gent pensava que era un alcalde que gestionava bé i feia bé les coses pel seu propi interès o no. Aquest context ajuda a justificar els motius pels quals, a pesar de perdre en el procés judicial, guanya el judici social i, per altra part, els motius pels quals ell no és el centre del cas, sinó Nevenka, la víctima.

El documental mostra de manera extensa com, enfront de la cercada desaparició mediàtica de Nevenka a partir de la denúncia, el personatge d'Ismael s'ensenyoreix de l'escena mediàtica amb constants intervencions públiques, aprofitant els mitjans per a traçar un discurs en què ell es presenta com a víctima i perfila, al seu torn, a Nevenka, sense pudor, com una joveneta frívola, capritxosa, fantasiosa, mentidera i incapaç per a ocupar un lloc de responsabilitat com el que havia ostentat a l'Ajuntament de Ponferrada.

La resta de personatges es distribueixen a partir de Nevenka, entre els quals cal destacar aquells que, per exemple, són part fonamental de la seua vida i la seua supervivència, com Charo Velasco, Adolfo Barreda o Lucas, la seua parella.

Entre els personatges que intervenen en la narrativa de la supervivència, cal començar amb el personatge de Charo Velasco. En efecte, la veu de Charo Velasco contribueix doblement al desenrotllament de la trama al primer episodi del documental. Per una part, el seu testimoni ajuda a situar el personatge de Nevenka en el context de la Ponferrada del «pelotazo» i territori feudal d'Ismael des de la seua perspectiva de rival política. Al tercer episodi, l'aleshores cap de l'oposició de l'ajuntament bercià, és presentada al documental com un exemple de sororitat i relata el seu paper en relació al personatge principal, convertint-se narrativament en la seua ajudant. La, en aquell moment portaveu del PSOE i cap de l'oposició a l'ajuntament,

es converteix en l'aliada de Nevenka des de l'empatia, perquè, d'acord amb la narració, posa a la persona per davant de la utilització partidista de l'assetjament sexual i laboral.

La segona veu a destacar en la supervivència de Nevenka és el seu advocat, Adolfo Barreda. El documental s'inicia amb la roda de premsa a l'Hotel Temple, moment en què la protagonista llegeix la seua declaració. A partir d'aquest moment i fins a la vista oral, la veu de Nevenka desapareix de la història, que no de la trama, i es transmuta en la veu de l'advocat Barreda que és qui realitza les accions judicials i dona les explicacions pertinents als mitjans.

L'advocat desenvolupa narrativament dues funcions, per una part, es converteix en un ajudant del personatge principal, ja que ajuda a Nevenka a aconseguir el seu objectiu, guanyar el procés judicial, però, per altra part, al documental actua com a destinador des del moment que intervé en la situació, aconsellant i dirigint al personatge de Nevenka cap a la seua salvació a través de les recomanacions d'assistència terapèutica, les indicacions per ordenar la història i l'enfocament legal del problema.

El personatge de Lucas, finalment, és una figura citada que, en cap moment, apareix directament al relat, però la seua presència com ajudant del personatge principal és enaltida, sobretot en el que es pot considerar l'epíleg de la història, quan Nevenka dedica una part a glossar la seua figura i el que ha significat en la seua supervivència.

El psicoanalista José Antonio Bustos i la psiquiatra Rosa María Mollá són altres dels personatges que ofereixen la seua veu al relat des de la seua perspectiva professional, funcionant en algun moment com ajudants i destinadors del personatge principal i la seua vivència.

José Antonio Bustos ajuda a situar en el conjunt del documental a l'espectador en el procés d'assetjament i els efectes anímics que provoquen en la protagonista. És presentat al text com un destinador i ajudant doncs la condueix en el seu camí a l'assimilació del trauma mitjançant «articular los hechos vividos» i la guia per a cercar el camí cap a la possible salvació anímica.

És també el responsable, per una part, de situar la història de Nevenka en el nou enfocament que significa l'actuació del fiscal en la vista oral i que centra la mirada pública en el tracte que se li està donant a Nevenka i, per altra, és qui fa la síntesi pedagògica de la història de la protagonista, quasi al final del documental, quan afirma

«(...) enseñanza para nosotros. (...) Es posible reivindicar una vida nueva y incluso buena a pesar de un infortunio de este tipo si somos capaces de afrontarlo».

La participació de Rosa María Mollá és important en el relat del documental i en el de Nevenka perquè és el personatge que realitza, en el moment vital de la protagonista, el primer i encertat diagnòstic. La psiquiatra de l'hospital de Madrid fa en la seua intervenció una descripció de la situació en què troba a la víctima i com s'inicien les primeres accions terapèutiques, li dona la baixa laboral, la deriva a altres professionals i actua en qualitat de pèrit al judici. La participació del personatge de Rosa María Mollá i el seu diagnòstic significa el començament d'una nova Nevenka, d'acord amb el relat del documental.

Altres veus que ajuden a construir-lo en diferents moments són les d'Ana Gaitero, periodista del *Diario de León*, el periodista i escriptor Juan José Millás i Menchu Monteiro, membre de la *Coordinadora 8M El Bierzo*. Aquestes veus ajuden a glossar i actualitzar el relat realitzat per Nevenka i situen els fets ocorreguts en context.

La veu de la periodista Ana Gaitero apareix als tres episodis i aporta una mirada sobre el cas, els seus personatges i el seu context en el Bierzo des de la perspectiva d'un professional dels mitjans que ha fet el seguiment del cas objectivament des dels seus inicis i, per altra part, per tractar-se d'una figura que l'ha viscut *in situ*.

Al primer episodi ajuda a contextualitzar la realitat econòmica, política i social de Ponferrada l'any 2000 i l'arribada a la política de Nevenka. Al segon episodi, és l'encarregada d'iniciar el discurs sobre els rumors i faules sobre Nevenka i, al tercer, és la veu que intenta donar una explicació al mecanisme de justificació social del comportament de l'alcalde i del grup municipal del Partit Popular, que va tancar files al voltant d'ell, la solitud de la protagonista i l'estratègia de l'alcalde de presentar-se al judici com la víctima del cas. És més, Ana Gaitero és la veu que verbalitza i estableix al documental la vinculació de Nevenka amb els moviments actuals #Me Too.

Juan José Millás s'apropa al cas des de fora i penetra en ell a partir de l'entrevista personal en profunditat. Exposa un punt de vista que analitza i interpreta allò que ha passat, fins i tot, amb un alt grau de subjectivitat. Millás evidència en les seues intervencions un gran coneixement de la qüestió alhora que una gran empatia, no sols pel personatge de Nevenka, sinó pel que representa com a agredida i supervivent, a més, s'ofereix a l'espectador, des d'aquesta perspectiva, una visió, un

punt de vista, una apreciació d'una veu amb autoritat intel·lectual.

Millás aporta la seua visió en els tres episodis i ajuda a situar i fixar el sentit del relat. Al primer, per exemple, se'l pot escoltar en la banda àudio de la presentació com fixa, de manera molt sintètica, la línia argumentativa del documental, en aquests termes «esta es la historia de una mujer sensata, que cuando se dio cuenta de que todo lo que le habían contado era mentira, fue al juzgado y denunció los hechos y lo puso todo patas arriba».

Un recurs literari de l'escriptor aprofitat al discurs audiovisual és el símil dels peixos que apareix al final de la introducció del segon episodi i constitueix un recurs poètic que ajuda a transmetre narrativament el procés d'assetjament de la protagonista, en ell, el peix de colors representa a Nevenka i el peix negre a l'alcalde (imatges 01 i 02).



Imatge 01



Imatge 02

La veu de Millás serveix, així mateix, per completar la imatge de l'aïllament social en què es troba la protagonista i com el desig col·lectiu era que aquesta responguera a l'estereotip de dona pèrfida que arrossega a la perdició als homes de bé.

Menchu Monteiro, membre de la *Coordinadora 8M El Bierzo*, per la seua part, és la veu encarregada de situar a l'episodi 1 el context social de l'inici dels fets i de descriure, en l'episodi 3, d'una banda, el clima de condemna social a Nevenka i, per altra, l'assetjament social que va sofrir el moviment feminista tal com es posa de manifest en les mostres de suport popular a Ismael Álvarez (imatge 03).



Imatge 03

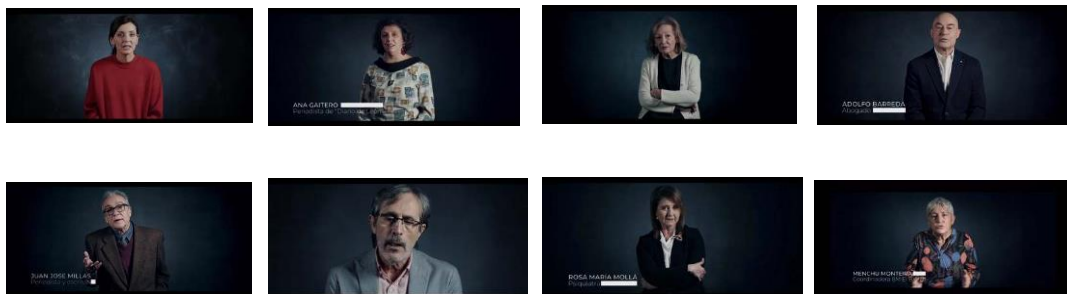
Un personatge citat, amb protagonisme especial en el tercer episodi, és la veu de José Luís García Ancos (imatge 04), fiscal del judici, que funciona al relat com a ajudant de l'antagonista i oponent de la protagonista. En ell es personifica una visió masclista de la societat i de la justícia.



Imatge 04

El fiscal exemplifica una tradicional concepció popular i processal, en molts casos, del consentiment. De fet, es destaca al documental l'extrema severitat amb que tracta el fiscal a la víctima durant l'interrogatori dut a terme en la vista, que arriba al punt de provocar l'amonestació del president del tribunal fent-li constar que ella no és l'acusada sinó la víctima. Constitueix un personatge que es presenta als fragments documentals audiovisuals inclosos com la concepció de la impunitat del càrrec, quan afirma «¿Cómo me van a apartar del caso a mí?» i del masclisme i el classisme «Ni que fuera usted una cajera del supermercado, que tiene que aguantar que le toquen el culo». Aquestes actuacions són les que, com explica l'advocat Barreda, van provocar que se l'apartara del cas. Sense dubte, un fet extraordinari, ja que era la primera vegada que es separava a Espanya d'un procés a un Fiscal en cap d'un Tribunal Superior de Justícia pel seu comportament inadequat.

El documental Nevenka pot ser considerat un acte de parla, una enunciació que realitza la producció i realització del text i que se serveix d'un conjunt d'actes de parla particulars (conjunt de la imatge 05) que contenen la història i conformen un relat coral.



Imatge 05.

L'enunciació del text organitza el discurs a partir del relat principal de la protagonista com a l'element que li dona continuïtat, el dota d'un protocol que implica temps, accions i una relació lògica de causa-efecte entre elles.

El documental s'inicia amb la roda de premsa en què la protagonista anuncia la seua decisió de dimitir com a regidora i presentar la corresponent denúncia per assetjament sexual i laboral, però el relat s'estructura posteriorment de manera cronològica i abasta des de l'entrada en política de Nevenka fins al moment en què el tanca parlant de la protagonista i la seua família vivint feliçment fora d'Espanya.

L'enunciació fragmenta el conjunt de l'obra en tres episodis, cadascun dels quals se centra en un període de temps i d'acord amb la lògica causa-efecte que aglutina el que passa en ell. D'aquesta manera, l'episodi 1 se circumscriu al context social i els motius de l'entrada en política de Nevenka i com es converteix en objectiu de depredació sexual. L'episodi 2 es focalitza en el concepte d'assetjament, què és i com es dona, i com afecta anímicament al personatge, que s'ha vist obligada a fugir a Madrid on és diagnosticada. L'episodi 3, per la seua part, situa la narració en el procés judicial, l'atenció mediàtica (imatge 06), la divisió social i el rebuig del qual és objecte. A tall d'epíleg, aquest episodi final consta d'una part que se centra en el present i el procés d'acceptació i reconciliació del personatge amb ella mateixa.



Imatge 06

Cada episodi s'estructura, al seu torn, de forma tripartida amb una part introductòria, un fragment semblant a una capçalera i el cos. El cos s'inicia sempre mitjançant una ubicació geogràfica que situa l'acció i dona pas al contingut. Quan acaba, d'acord amb el format episòdic del documental, s'inclou un avançament del següent capítol. En el darrer no hi ha avançament, però sí una mena d'epíleg que el tanca.

Les introduccions tenen tres funcions bàsiques en l'estructura de la narració,

aportar informació essencial a l'espectador sobre què van a veure, d'acord amb la fragmentació que implica l'estructura episòdica; ajudar a inserir l'episodi en el conjunt; i, tractant-se d'un documental emocional, apel·lar a l'emotivitat.

La introducció del primer episodi és llarga, dura aproximadament 4 minuts, i consisteix fonamentalment en l'àudio del text de la roda de premsa amb el suport d'algunes imatges relatives a plans recurs de Ponferrada en l'actualitat, imatges d'arxiu de diferents actes municipals (plens, reunions, etc.), documentació periodística i la roda de premsa de l'alcalde desmentint totes les acusacions. El fragment inclou en la banda sonora de la part final afirmacions d'algunes de les veus que participen en el documental.

L'episodi 2 consta d'una introducció d'un minut, s'inicia situant a l'espectador en Ponferrada en el 26 de març de 2001 i se sustenta en el relat de Nevenka quan intenta reconduir la situació d'assetjament en què es troba.

La introducció del tercer episodi, que dura aproximadament 2 minuts, s'inicia igual que l'episodi 2 situant a l'espectador en espai i temps en Ponferrada en el 26 de març de 2001 en la roda de premsa. Prèviament, Nevenka relata quines eren les seues sensacions i pors en els instants previs a aquell moment transcendent. La introducció continua amb el fragment audiovisual i part del text d'aquesta.

Totes les introduccions acaben amb un punt d'alta intensitat dramàtica que donen pas al que ve a funcionar com la capçalera del programa.

Aquesta consta, entre altres elements, d'un conjunt d'imatges provinents de fonts periodístiques on es destaquen les paraules «Caso Nevenka» i «Nevenka». Al mateix temps, es poden escoltar a la banda so les veus de reconeguts presentadors d'informatius televisius que donen pas a la notícia i on es destaca la paraula Nevenka. La capçalera continua amb imatges de la manifestació d'adhesió a l'alcalde. En el conjunt, destaca també el moment en què apareix la imatge d'Ismael Álvarez i la seua veu que diu de manera contundent «es falso».

En conclusió, en tant que tot relat és una construcció artificial, *Nevenka* organitza el seu material narratiu per a buscar l'empatia de l'espectador. El projecte narratiu del text organitza la successió d'esdeveniment des de la causa-efecte, per a establir, dins la lògica narrativa, una causa-efecte general que va des de l'assetjament i denúncia fins al #Me Too de 20 anys després. Això no obsta perquè el relat, al seu

interior, estiga organitzat i totalment farcit de diverses concatenacions de causes-efectes que van fent progressar el relat fins al final, que, cal dir, adopta, així mateix, l'estructura narrativa dels contes amb un final relativament feliç i la seua corresponent lliçó.

El món construït a la pantalla pel documental s'articula, a banda de l'eix temporal, per l'eix espacial. L'espai, com a concepte ordenador de l'univers del discurs, actua com a forma intel·lectual, com a un fil conductor que evidencia, així mateix, el punt de vista adoptat per l'enunciació. Tanmateix posa en relació la percepció externa il·limitada de l'omnisciència externa de la narració heterodiegètica del relat del text en el seu conjunt amb la percepció interna limitada de la introspecció que prové de la narració homodiegètica dels testimonis de les veus participants. Aquesta relació s'estableix amb la diferenciació i separació espacial entre les dues instàncies.

La visió de la percepció externa il·limitada queda evidenciada a partir de la pluralitat i la mobilitat espacial que permet il·lustrar al receptor, a través de la ubiqüitat, tot el que és relatat i actualitzat en els més variats i distants escenaris, uns espais naturals, passats i actuals, que han estat i són part de la història. Es proporciona a l'espectador, d'aquesta manera, l'accés a espais, entre altres, les sales de plens i dependències de l'Ajuntament, la sala de vista judicial, els carrers de Ponferrada, hospitals, cafès o els llocs de treball de l'advocat Barreda o Juan José Millás (imatge 07).



Imatge 07

Els espais tenen, per una part, un valor referencial en què s'identifica el referent (Ponferrada, Ajuntament, Audiència Provincial, etc.) o ajuda a comprendre el sentit retòric afegit des de l'autor del text (solitud, por, angoixa, etc.). Per un altre costat, també poden tindre un valor dític o connectiu, en la mesura que remeten a una instància de l'enunciació, siga l'autor o una de les veus incorporades al text.

Aquest tipus d'espais desenvolupen la funció d'un apart escènic que

complementa el relat de la protagonista i els testimonis que l'acompanyen. A més, d'una banda, denuncia la presència de l'autor però, per altra, implica al lector-espectador en el relat. Es troben actualitzats a partir de la narració homodiegètica realitzada per la protagonista i la resta de veus.

Per contra, l'espai de la narració homodiegètica es contraposa formalment a l'anterior, doncs es tracta d'un espai fixe, estàtic i idèntic per a totes les veus (imatge 05) que es caracteritza per la immobilització a la qual se sotmet al personatge (imatge 08) per destacar el poder de la veu, de la paraula, en definitiva, de la narració oral.



Imatge 08

Aquest espai funciona a tall d'ubicació central, bàsica, des del qual es proporciona unitat al relat i que funciona a escala connotativa des de la neutralitat del fons i la superposició dels plans del disseny escenogràfic i les operacions d'enregistrament i edició. Per exemple, a la imatge 08, es pot observar clarament el set base emprat per als testimonis, amb el fons neutre, la il·luminació i des del punt de vista des d'on se situa la càmera.

En resum, les dues tipologies d'espais s'oposen formalment, d'acord amb la descripció realitzada, però, al seu torn, són complementaris i donen lloc a la realitat textual de *Nevenka*.

El punt de vista creatiu i artístic que comporta el gènere documental afecta els codis visuals del color i la il·luminació emprats. La selecció del material, l'acurat tractament estètic de la imatge, de la llum i de l'ombra, té al text una intenció que correspon al gènere de narrar una veritat de la forma més adequada i oferir al receptor la il·lusió de la nul·la intervenció sobre el referent.

Els efectes de significació d'un documental sorgeixen a través de l'articulació de signes i codis com el color. Aquest, com a codi visual, és emprat de distintes maneres i amb diferents finalitats. Per exemple, la solució estètica del blanc i negre, o els virats que es poden observar al text es converteixen en funcionals, ja que marquen la pretensió de produir l'efecte de realitat propi del cine documental i de la informació,

sobretot com a referència a la documentació periodística. Açò pot observar-se, per exemple, a la imatge 09, que pertany a la introducció de l'episodi 1, o les imatges de l'exemple 10 que tenen, fins i tot, la trama i el gra de les fotos de la impressió dels diaris i, al mateix temps, subratllen el temps passat.



Imatge 09



Imatge 10

La cerca de l'efecte de realitat documental es pot veure, així mateix, a les imatges provinents d'arxius videogràfics de l'època dels fets, uns documents visuals que presenten la peculiaritat de posseir unes gammes cromàtiques i una definició que són substancialment diferents de les actuals de les càmeres digitals i, fins i tot, en determinats moments se li apliquen efectes que distorsionen la imatge i els colors.

Les imatges de l'espai central o bàsic (conjunt d'imatges de la imatge 05), són construïdes cromàticament sobre la base del fons neutre obscur. Damunt el fons, se situen els diferents personatges vestits amb colors sobris; blancs, negres, marrons o grisos que fan destacar poc la figura sobre el fons. Tan sols el personatge de Nevenka es destaca sobre el fons com a protagonista amb el seu jersei vermell, un color associat a l'energia, la fortalesa o la determinació.

El color també és important al símil dels peixos (imatges 01 i 02), en les que, el peix de color roig representa a la víctima i el peix de tonalitats negres representa a l'agressor, doncs, el color negre pot ser associat a l'autoritat i la intransigència.

La il·luminació, al seu torn, també influeix en el cromatisme de les imatges, en la definició dels personatges i marca les dues tipologies d'espais citades. D'aquesta manera, predomina la utilització de la llum natural en els espais corresponents a la narració heterodiegètica. Açò es pot observar, per exemple, en els enquadraments que mostren espais referencials (carrers i edificis de Ponferrada, espais naturals). També s'identifiquen espais i personatges que tenen un tractament lumínic amb un fort contingut simbòlic, servint per a definir un ambient o una situació, la importància d'un personatge o el punt de vista que articula la composició, que ajuda a caracteritzar el personatge, l'espai o la situació narrativa. Així passa, per exemple, en moments del

documental en els quals el punt de vista representat per la càmera mostra als personatges Charo Velasco, Adolfo Barreda, José Antonio Bustos (imatge 11) i Juan José Millás (imatge 07) en actituds quotidianas a ca seua, en el lloc de treball, en un cafè o repassant material relacionat amb el cas.



Imatge 11

A les imatges enregistrades pertanyents al present, s'adverteix la tendència a utilitzar una il·luminació suau i una predominança cromàtica que es mou pròxima al beix o marró, tonalitats que ajuden a transmetre la sensació de reflexió i serenitat que aporta als testimonis, als documents i al text en el seu conjunt la perspectiva del temps i contribueix a convertir al mateix text en document (imatges 07 i 11) o en imatges recurs com la 12 que acompanya l'element principal, la veu, i ajuda a il·lustrar el relat, com un exemple evident de la imatge al servei de la paraula.



Imatge 12

Per contra, la il·luminació dura dels noticiaris, dels documents videogràfics i fotogràfics de l'època (imatges 03 i 05) ajuden a connotar la duresa de les reaccions, la soledat de la protagonista o el caràcter de l'agressor (imatge 13).



Imatge 13

Finalment, la il·luminació de l'espai central és totalment artificial i està en funció d'aconseguir destacar l'oralitat de la narració, la veu sobre la persona i l'espai. Per aquest motiu, com s'observa a la imatge 07 i 14, s'han instal·lat tres punts de llum; un posterior, per a separar la figura del fons, i dos laterals que, per una part, eviten ombres en els rostres i il·luminen la figura, però, per altra, amb els seus difusors eviten que aquesta il·luminació siga dura.

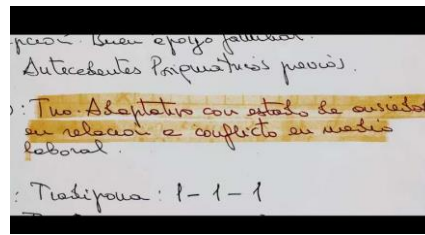


Imatge 14

Una de les diferències principals del documental, com a gènere en general i en *Nevenka* en particular, enfront altres gèneres audiovisuals pel que fa al so és l'absència del diàleg. Aquest es veu substituït a *Nevenka* pel protagonisme de la veu com a testimoni que posa valor a la narració oral com a mecanisme de transmissió del coneixement de forma dinàmica, com una experiència que permet crear i valorar tots els aspectes de la cosa narrada alhora que potencia l'aspecte emocional.

Al documental, destaca la intel·ligibilitat de la veu, enregistrada en condicions òptimes, en espais lliures de les interferències pròpies del so directe. Aquesta qualitat del so permet passar del testimoni en presència al mateix testimoni convertit en veu *off*, il·lustrat i complementat amb imatges.

En segon lloc, cal destacar el fet que la utilització d'efectes especials i ambientals és molt subtil a la banda so. Per relacionar alguns dels molts que apareixen al text, es poden citar, per exemple, la incorporació de *clics* fotogràfics mentre es mostren imatges de retalls de diari, la incorporació de tons de cridada telefònica en el relat de l'assetjament telefònic, moments en què es pot escoltar el so d'una màquina d'escriure a les diligències prèvies, el teclat d'un ordinador mentre va apareixent el text escrit a la pantalla o el so d'un subratllador sobre el paper alhora que es destaca una part del text escrit del document (imatge 14).



Imatge 14

En tercer lloc, cal esmentar la utilització a la banda so de material sonor procedent de les fonts documentals incorporades al text. D'aquesta manera, l'espectador pot escoltar, acompanyant les imatges, les declaracions, les intervencions, els crits d'altres moments temporals com, per exemple, els enregistraments de les rodes de premsa o els àudios de les intervencions dels participants en la vista oral (fiscal, acusat i la protagonista). Incorporacions sonores que, a pesar del seu tractament tècnic, no posseeixen la qualitat sonora dels testimonis, però que, no obstant, afegeixen un plus de realitat al documental, ja que la realitat mai és perfecta.

Finalment, la música té una funció pragmàtica en la banda sonora que completa l'espai sonor del text. La música col·labora en el relat en el terreny estructural i en l'expressiu. La seua utilització continua, en períodes prolongats, provoca que el telespectador s'acostume a ella com a un element sonor permanent associat a la imatge, que la identifique amb el que se li està relatant i que associe, sense crítica, la seua utilització com a recurs per a valorar, il·lustrar o emfatitzar determinats moments o aspectes narratius.

En aquest sentit, la música té la intenció d'acomplir funcions tals com ajudar a crear l'atmosfera adequada de l'acció del discurs, influir en l'emoció i crear un efecte psicològic determinat en el qual reforça l'acció de la pantalla carregant una escena de tensió, d'alegria o de tristesa, per tal d'apropar l'emoció dels personatges a l'espectador. A tall d'exemple, es pot citar el moment del relat en què el cercle sobre Nevenka es va estrenyent i la melodia minimalista que acompanya les imatges comença a accelerar el seu ritme fins a l'instant en què indica l'apropament de l'amenaça, moment en què es poden escoltar notes greus contrastades amb notes soltes.

L'ús continu d'una melodia minimalista repetitiva de piano que incorpora notes llargues d'orgue, colps de percussió que ajuden a mantindre l'atenció i la utilització de línies melòdiques planes, són recursos musicals que col·laboren a sostindre

l'estructura de la narració i dona un sentit de continuïtat al text. Serveix de fons neutre per emplenar els passatges buits i unificar el muntatge de les diferents escenes. És el tipus de música que passa desapercebuda per a l'espectador perquè no utilitza grans melodies ni instrumentacions espectaculars, però que compleix una funció estructural importantíssima.

En darrer terme, al text s'aprecia la constant la superposició de sons d'ambient en la banda so, veus i música que elaboren un teixit sonor més espès o aclarit depenent de les necessitats narratives.

El punt de vista adoptat pels autors del documental implica una focalització narrativa al servei de les estratègies del discurs audiovisual que, a través de la utilització de determinades escales de plans, de les posicions de càmera o de la profunditat de camp justifiquen en cada moment el tractament de l'espai filmic i de la perspectiva narrativa més apropiada i funcional.

Els enquadraments que presenten un major poder narratiu al documental són els plans mitjans dels testimonis (imatge 15) que poden acurtar-se progressivament (imatge 16) fins al primer pla per recollir les emocions.



Imatge 15



Imatge 16

Els plans més oberts, els generals i els grans plans generals, són emprats bàsicament per a descriure l'espai, mostrant, per exemple, les places, carrers o jardins de Ponferrada o edificis amb un alt poder simbòlic com la façana del Palau de Justícia de Burgos (imatge 17).



Imatge 17

Els plans detall apareixen en contades ocasions i serveixen, per exemple, per destacar algun document o prova que atorga autenticitat al relat oral (imatge 14).

Pel que fa a l'angulació dels enquadraments, sol predominar un mínim, quasi imperceptible, contrapicat, en el cas dels testimonis que ajuden a donar valor a aquests, i el picat que es converteix en molt més acusat quan es vol destacar el seu simbolisme (imatges 17 i 18).



Imatge 18

El text recorre a angulacions de càmera zenitals proporcionades per recursos aeris en què es poden observar, a vista d'ocell, aspectes tals com ciutats o vies de comunicació. Aquests enquadraments tenen la intenció referencial de situar a l'espectador i proporcionar-li la poderosa sensació de l'observador total (imatge 19).



Imatge 19

Els moviments de càmera als que recorre el text actuen per il·lustrar part del relat i proporcionen la recreació de la visió del personatge mitjançant la utilització del pla subjectiu. Són plans que introdueixen a l'espectador en espais com la casa consistorial de Ponferrada (imatge 20), que mitjançant el recurs tècnic de la *steadicam*, permet fer recorreguts espacials situant el punt de vista a l'altura dels hipotètics ulls d'un personatge, en aquest cas, el mateix telespectador.



Imatge 20

Els moviments de càmera emprats al documental, com el citat de la *steadicam* o l'ús de les panoràmiques lentes i moviments semblants a *tràvelings*, ajuden a descriure els espais i els ambients. Per exemple, per mostrar els espais de l'Hotel Temple, de la cafeteria de Ponferrada, on se li va proposar a Nevenka l'entrada en política, o la sala de vistes actual del Palau de Justícia. Les panoràmiques que apareixen són de dues classes, en els espais tancats generalment no hi ha presència humana i, en els espais oberts, poden aparèixer individus, però la seua existència forma part de l'espai i no tenen cap protagonisme narratiu, el que importa és la descripció de l'espai, del context.

Les imatges que corresponen a les fonts documentals mereixen una atenció a banda, provenen de distints orígens i formats, abasten una major varietat d'escales, angulacions i moviments de càmera i s'insereixen en el contínuum com a testimoni visual d'allò que es narra. No és difícil trobar exemples que van des del primer pla dels personatges, en certes actituds o situacions, als plans de conjunt (imatge 21) i generals de les manifestacions, els plans fixos de les sessions de plens consistorials o les panoràmiques de seguiment dels personatges entrant o eixint d'espais com la sala de vistes.



Imatge 21

La unitat del film a través de l'organització dels plans busca crear un muntatge narratiu que avança de forma lineal des de la introducció en l'any 2001 del primer episodi fins a la conclusió amb l'epíleg de l'actualitat de l'any 2021. La narració es va

realitzant mitjançant un muntatge alternat en què a la narració oral, realitzada en el present, s'incorpora la simultaneïtat d'unes escenes i imatges que poden correspondre, o no, al temps de la història i que presenten espais diferents que ajuden a crear una associació d'idees en l'espectador.

L'edició, en definitiva, tracta d'aconseguir un efecte d'invisibilitat de l'enunciació per assolir el fi del documental, contar una història, cosa que s'aconsegueix a través d'utilitzar una edició fonamentada en l'edició per tall i l'ús del ràcord visual, però, sobretot, sonor que permet la continuïtat de la narració oral.

El discurs fa ús de determinats recursos per a aconseguir uns efectes de sentit que combinen diferents elements del text. S'enumeren a continuació alguns dels que apareixen i que exemplifiquen com es construeix i s'enuncia el text.

El text es fonamenta en el relat en primera persona de la vivència de la protagonista, acompanyada pels testimonis dels altres personatges que parlen sobre ella i la relació d'aquesta amb ells o amb altres personatges o esdeveniments.

En aquest sentit, és molt freqüent l'aparició d'imatges de la víctima i del seu agressor en diferents situacions i actituds. Aquestes imatges, en moviment o fixes, provenen de diverses fonts, entre altres, informatius, diaris i fotos familiars.

Aquesta reiteració és apreciable també en el text escrit on s'observa (imatge 22) que el nom de la víctima és destacat del conjunt del text.



Imatge 22

La focalització en el personatge principal porta a l'enunciació a utilitzar recursos que transmeten a l'espectador l'estat anímic del personatge i aconseguir la seua implicació emocional, per exemple, la utilització del ja citat pla subjectiu.

Una bona mostra d'açò es pot trobar a l'episodi 2 quan Nevenka fa esment a «tener que volver a ese psicoterror» i el discurs intenta transmetre el temor de la protagonista a tornar a l'ajuntament mitjançant el pla subjectiu que presenta la imatge desenfocada en determinats moments (imatge 23), de inestabilitat en el moviment de

la càmera, al mateix temps que la banda so acompanya les imatges amb una música de notes llargues d'orgue i se senten uns cops de percussió que semblen el batec del cor.

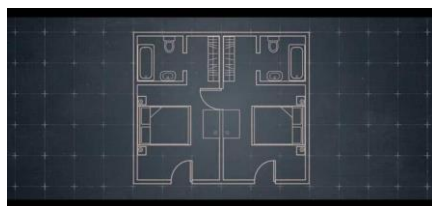


Imatge 23

En un altre moment del documental, l'efecte s'aconsegueix mitjançant la incorporació al relat d'una imatge en acusat contrapicat a la qual se li afegeix una panoràmica de dreta a esquerra on es contempla, d'acord amb la narració, l'edifici de l'hospital corresponent a psiquiatria.

La recreació en els llocs dels fets és un altre dels recursos utilitzats amb freqüència. El documental obliga a visitar a l'espectador en l'actualitat aquells espais on van succeir els fets i se'ls porta a fer un recorregut visual per l'habitació d'hotel descrita per la narració oral, fer una part del trajecte en cotxe de Ponferrada a Estella, o un tràveling visual per l'hospital de Madrid.

Aquestes reconstruccions poden vindre acompanyades de recreacions infogràfiques (imatge 24) com la dels plànols de l'hotel i l'habitació on va ser assetjada, que manifesten de manera fefaent a l'espectador, a tall de prova pericial, la comunicació entre les dues habitacions.

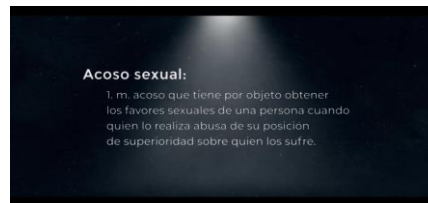


Imatge 24

La utilització del text escrit també és un recurs que ajuda a aportar veracitat al documental i a aconseguir l'anomenada implicació emocional de l'espectador. La utilització de la transcripció de determinats fragments del relat mitjançant el recurs del subtítulat es pot afegir a la ja citada informació escrita de dades com ciutats i dates que ajuden a ancorar el relat, per exemple, la declaració de Nevenka al judici se subtitula «(...) y él por otra parte se masturbaba...»; i de la declaració d'Ismael es subtitula

«Nunca hubo un acoso ni constante ni inconstante de mí hacia Nevenka.»; o el subtítulat del text de la jura de possessió de l'Alcalde, «Prometo por mi conciencia y honor cumplir fielmente las obligaciones del cargo de alcalde y guardar y hacer guardar la Constitución como norma fundamental del Estado», el que transmet a l'espectador la possibilitat de perjuri.

El text escrit, en altres casos, té una funció de concreció tal com s'observa en el tractament de un concepte com l'assetjament sexual (imatge 25). En aquest cas la concreció és realitzada mitjançant una presentació visual que, per una part, remet al cinema negre amb el fons obscur i la il·luminació zenital, i, per altra, recorda la didàctica de l'encerat escolar sobre el qual destaquen les lletres negres. Dos sentits que, en principi, son contradictoris, però que en aquest cas es complementen. El primer incideix en l'aspecte sòrdid del delicte que representa el concepte i, el segon aspecte, el posar llum, destaca la descoberta, el coneixement, que comporta la seua concreció a través de la definició, ja que aquestes, juntament amb la delimitació, són el camí per poder aportar una solució i en el cas de la justícia tipificar el delicte.



Imatge 25

El símil de la peixera és un recurs pres del text «Hay algo que no es como me dicen. El caso Nevenka Fernández contra la realidad» de l'escriptor Juan José Millás. El documental recorre a aquest símil de forma visual (imatge 26) en diversos moments del relat i es pot veure a un peix de colors envoltat per altres peixos com a recurs per transmetre a l'espectador el procés d'assetjament i la situació de solitud de la víctima.



Imatge 26

La fragmentació i descontextualització del material documental és, així mateix, un dispositiu emprat sovint per a destacar la línia argumentativa del text i es realitza de dues maneres, mitjançant la inclusió de fragments videogràfics i de material fotogràfic (fotos familiars i imatges provinents de premsa escrita) i, per altra part, a través de la fragmentació, descontextualització i destacat de text escrit, com poden ser parts de text de premsa escrita o de les diligències de declaracions dels implicats.

Es pot citar, així mateix que el text també fa ús d'un recurs propi del cinema dels primers temps a l'envoltar les imatges amb un filtre o masquera negra (imatge 09) que les emmarca, situant el que es veu quasi en el camp del subconscient, de l'oníric i del record.

Per acabar, al text es troba un recurs més elaborat i complex que, per una part, té com a funció principal mobilitzar les emocions, aconseguir un major dramatisme i implicació emocional de l'espectador i, per altra part, és un recurs narratiu a través del qual, l'autor del documental fa coincidir l'actualitat amb la història que va començar 20 anys abans a través del personatge Nevenka.

Aquest recurs consisteix en un treball acurat de la banda sonora en combinació amb imatges dels dos moments temporals del relat, els de 2001 i els de 2021 i que fan coincidir dos moments d'actes de parla, amb dues intencions comunicatives distintes. A través d'aquest mètode s'incideix en els aspectes més personals de la víctima i rellevants en el cas i es dona forma al cercle narratiu que implica el recorregut de la protagonista al relat.

El documental s'inicia a l'episodi 1 amb el pla del cartell de l'Hotel Temple, un recorregut per la sala on va tindre lloc la roda de premsa en l'actualitat i posteriorment les imatges d'arxiu referides a aquest acte.

El text llegit per Nevenka és converteix ací en el centre a través de la veu i se la pot escoltar fa 20 anys llegint «Os he convocado para que conozcáis que en el día de hoy presento mi dimisión como concejal de esta ayuntamiento que tanto quiero. Porque tengo 26 años y dignidad. Durante los primeros meses, la relación con mis compañeros de grupo municipal y más concretamente con el alcalde fue fluida, incluso me atrevo a afirmar que, al menos por mi parte, llegó a ser de amistad. Muy pronto el alcalde de esta ciudad, Ismael Álvarez, quiso ir bastante más allá. Tras varios meses de sutil insistencia lo consiguió. Poco después, aproximadamente en el mes de enero del año 2000 la relación se acaba».

Just en aquest instant se li afegeix a la veu de la Nevenka del 2001, com homofonia musical, la veu del 2021 i l'espectador escolta a les dues, amb la mateixa cadència, dir «Es a partir de ese momento cuando empieza para mi un infierno. Mi negativa provocó su acoso».

La Nevenka del 2001 calla en aquest punt i continua la lectura del text únicament la del 21 «Su actitud de presión se tradujo en notas manuscritas, mensajes en el teléfono móvil, cartas, comentarios verbales que prefiero no reproducir literalmente y un desprecio absoluto, hacia mi trabajo y hacia mi persona, mediante descalificaciones, actos y vejaciones que atentaron contra mi integridad física y psíquica. Quiero también que sepáis que he meditado mucho antes de tomar esta decisión».

Moment en el que es tornen a escoltar les dues veus alhora, «Que he pasado muchas noches sin dormir» i continua ja sola la del 2021, «Tratando de olvidar lo ocurrido pero no puedo».

Segueix sola la Nevenka del 2001, «Estas y sólo estas son las razones que han motivado el que hoy presente mi dimisión irrevocable como concejal de este ayuntamiento que también es el mío porque me vio nacer. Por supuesto, ya he presentado la correspondiente querrela criminal y espero que con el tiempo se haga justicia», fragment que finalitza amb un primer pla de la protagonista del 2021 plorant.

En aquest punt, la imatge queda en negre i s'escolta clarament la veu en off d'Ismael Álvarez que diu amb contundència «Es absolutamente falso», introduint a continuació imatges de la roda de premsa convocada per l'alcalde per desmentir les acusacions a la sala de plens de l'ajuntament.

L'episodi 3 s'inicia amb un pla en moviment arran de l'aigua corrent per un riu en què es destaca el so del rierol i, sobre aquest, comença el relat de la protagonista expressant el que sentia al seu interior. En el moment que fa una pausa, el so de l'aigua s'atura bruscament, es produeix el silenci i es passa a la imatge de la protagonista que continua el seu relat.

En aquest fragment, cal destacar com es combina i es tracta la banda imatge i el so. Per una part es presenta la imatge poètica del riu com el fluir de la vida en què res és permanent. Per altra, quan la protagonista fa la pausa, s'apuja el volum a l'edició del so per tal que, quan aquest es talla abruptament, l'efecte siga més potent i la imatge

de Nevenka introduïda per tall siga més efectista. A partir d'aleshores, el documental continua en la mateixa tònica que ha mantingut fins ara amb la veu i música de fons.

El text de la roda de premsa és reprès novament a la introducció de l'episodi 3 amb la veu del 2001, «Quiero que sepáis que he meditado mucho antes de tomar esta decisión. Que he pasado muchas noches sin dormir. Tratando de olvidar lo ocurrido pero no puedo. A pesar de saber que esta decisión puede hacer sufrir aún más a la gente que quiero». Al dir aquestes paraules, s'insereixen fotos familiars com la de la imatge 27.



Imatge 27

Mentre el text continua, «A pesar de saber que tal vez las consecuencias de esta denuncia pública signifique más mentiras, más amenazas y más miedo, es la verdad y os la debo a todos. Por supuesto, ya he presentado la correspondiente querrela criminal y espero que con el tiempo se haga justicia».

En resum, a través de l'anàlisi d'aquest recurs, es pot observar clarament com un text de gènere documental s'ha construït combinant de manera molt subtil recursos espectacularitzants com la fragmentació, la manipulació tècnica, la sintaxi i la gramàtica audiovisual amb la clara intenció de provocar, a través d'augmentar el dramatisme, uns efectes emocionals sobre la recepció que provoqe els mecanismes d'identificació del receptor, dirigint la lectura del text en una determinada direcció.

El text *Nevenka* representa, des del gènere documental, una manera d'aproximar-se a la realitat amb unes dinàmiques concretes d'elaboració del discurs que, des d'una plataforma privada de comunicació en *streaming*, proposa a l'espectador una aproximació a una situació personal que té implicacions tant en l'àmbit judicial com en el mediàtic.

El referent judicial apareix perfectament reflectit en la seua complexitat, estructura i dinàmica. Aquesta es mostra en diferents moments del text exposant el context econòmic, polític, social i mediàtic del «moment de la Justícia». En la seua estructura i dinàmica perquè al seu discurs s'ofereix una visió positiva de la justícia,

ja que es pot comprovar com aquesta pot arribar a funcionar, inclús, quan es produeix alguna tensió en la seua dinàmica com la pressió popular, la mediàtica o, fins i tot, des del seu interior.

Per altra part, el documental incideix en la seua complexitat des del moment que expressa amb claredat com la justícia administrada no correspon necessàriament amb la desitjada per una part de la societat i destaca el conflicte creat pel fet que guanyar un judici no comporta necessàriament la pau social ni la de la víctima.

A més, una part important del text analitzat fa valdre el paper dels mitjans no tan sols en la història personal de Nevenka, actuant com un factor més de la història, o com a part documental d'aquesta a través de fragments de noticiaris i de premsa escrita, sinó també com a element conformant de la complexitat del cas, en què l'exemple més clar és que són els mitjans els que li posen el nom de «El caso Nevenka» i participen, directament o indirectament, de la perversió de convertir en agressor a la víctima.

L'anàlisi posa en evidència que, encara que es tracte d'un producte creat per a una empresa privada de comunicació, aquest fet no impedeix que el referent judicial siga respectat en la seua complexitat i, per tant, el text aconsegueix una funció sociocomunicativa a partir de la revisió del cas i el seu context.

El gènere documental, tal com s'ha observat, no implica neutralitat. Tot el contrari, decisions creatives com la selecció d'actors, els temes, la utilització de la gramàtica i sintaxi audiovisual mostren quina és la presa de posició, l'adopció d'una determinada perspectiva en la línia del punt de vista de la guanyadora judicial que obliga a l'espectador a seguir la línia argumental a través de la narració i els documents que l'acompanyen.

És més, el text apel·la de manera significativa a l'espectador per tal d'aconseguir la seua empatia. Es tracta, d'acord amb els recursos narratius, visuals i sonors emprats, d'aconseguir una reacció emocional en l'espectador que li permeta posar en relació els fets ocorreguts fa 20 anys amb la sensibilitat social actual enfront del masclisme i l'assetjament sexual en l'entorn laboral, alhora que es valoren les decisions judicials.

En síntesi, a pesar que el text fa un ús i, en certs moments un abús, de recursos espectacularitzants que apel·len a les emocions de l'espectador, es pot concloure que

és un text que, a pesar que té la seua gènesi i difusió en empreses privades amb interessos mercantils, s'ajusta en gran mesura al concepte de responsabilitat comunicativa, que tracta de crear una realitat espectacular que manifesta la intenció de promoure accions socials tractant al receptor més com a ciutadà que no únicament com a consumidor i que, fins i tot, presenta trets d'una certa intenció pedagògica vers a la cultura judicial en la seua complexitat.

CAPÍTOL 6. CONCLUSIONS

CONCLUSIONS

El plantejament i desenvolupament d'aquesta tesi doctoral estan definits fonamentalment per la selecció de l'objecte i les dimensions que el caracteritzen. De manera genèrica, l'objecte fa referència a l'estudi de les representacions que els mitjans, específicament les televisions espanyoles, duen a terme de l'estructura, la dinàmica i els problemes de la justícia. La delimitació genèrica d'aquest objecte es concreta a partir de la formulació de la hipòtesi tal com exigeix la posada en pràctica del mètode hipotètic deductiu triat com el més adequat i eficaç per a la realització d'aquesta investigació.

La hipòtesi que s'intenta verificar a partir de l'anàlisi i interpretació d'un corpus significatiu de documents audiovisuals, televisius, fa al·lusió bàsicament al predomini de la lògica mercantil enfront de la sociocomunicativa en la construcció d'aquests documents i les manifestacions d'aquesta lògica en els continguts i formats.

Els eixos fonamentals d'aquesta tesi al·ludits anteriorment han de ser estudiats d'acord amb els supòsits bàsics que defineixen el desenvolupament dels continguts d'aquest treball de recerca que inclouen la delimitació específica de l'objecte, els aspectes metodològics generals i específics, que tenen a veure amb la plasmació i contextualització dels elements claus de la tesi i, com és lògic, dels procediments metodològics i tècniques d'investigació que subjauen a la verificació de la hipòtesi.

La delimitació de l'objecte ha posat en relleu, d'una banda, el referent o base sobre la qual es construeix l'objecte, això és l'estructura, dinàmica i els problemes de percepció de la justícia per part dels ciutadans. Per una altra, la representació mediàtica i televisiva del referent, és a dir, la construcció mediàtica de la comunicació específica de la justícia. L'objecte té una dimensió complexa que participa dels trets propis del referent i, al mateix temps, de l'estructura i dinàmica de l'acció comunicativa en què s'emmarca.

La caracterització i estudi de l'objecte està inserida en la formulació i verificació de la hipòtesi, tal com s'exposarà posteriorment, ja que aquesta formulació al·ludeix tant als aspectes i elements que conformen el referent com els que caracteritzen l'estructura i dinàmica comunicativa general del sistema de comunicació global i, per descomptat, l'específica del sistema comunicatiu espanyol.

Tot l'anterior condueix a definir l'objecte i la hipòtesi com a fets complexos que interrelacionen diferents factors i elements i que ineludiblement ha de considerar de manera especial el paradigma d'estudi des del qual es plategen i desenvolupen els continguts d'aquesta investigació.

Aquest treball ha seleccionat i explicat com el model o paradigma adequat i eficaç per a afrontar l'aproximació a l'objecte i aconseguir els objectius més apropiats és aquell que Bernardo (2006) denomina complex o eclèctic i que pretén donar resposta a l'exigència de totes les dimensions que caracteritzen l'objecte i que s'emmarquen dins dels subsistemes que conformen la societat en el seu conjunt. El qualificatiu d'eclèctic i complex constitueix la plasmació de la complexitat en l'àmbit teòric i té a veure amb la interdisciplinarietat, ja que aquesta pluralitat de dimensions comporta un tractament en el qual intervenen diverses disciplines autònomes i complementàries alhora.

Es tracta, aleshores, d'una teoria de la comunicació integradora i complementària dels paradigmes dominants en la investigació comunicativa actual. Sorgeix d'una doble constatació, la naturalesa complexa de l'objecte d'estudi i la fragmentació i parcialitat de la resta de paradigmes que fan ineludibles la consideració del conjunt de dimensions de l'objecte, la interdisciplinarietat i la complementació dels paradigmes a través d'un model que pot considerar-se transdisciplinari.

La selecció d'aquest paradigma ha estat la base de la configuració del conjunt d'apartats que conformen aquesta tesi doctoral, ja que una de les raons fonamentals d'aquesta selecció és, precisament, fer possible no sols la representació i l'anàlisi de l'objecte, sinó, i de manera especial, la interpretació crítica del conjunt d'elements i resultats de la investigació.

A partir de la delimitació de l'objecte i de l'elecció del paradigma d'estudi, s'ha optat pel mètode hipotètic deductiu com a marc i guia del procés d'investigació. Això és, la formulació de la hipòtesi i les tècniques d'investigació que s'apliquen per a la

seua verificació a partir de l'estudi del corpus.

El mètode d'anàlisi textual i les tècniques d'investigació pertinents han de ser entesos, a més, com una aproximació crítica que suposa establir una relació necessària entre l'anàlisi empírica dels formats i continguts dels documents televisius i la interpretació dels resultats des d'una perspectiva crítica que es deriva de la connexió entre les dades de l'anàlisi i la formulació, desenvolupament i verificació de la hipòtesi.

La interpretació de les dades empíriques provinents de l'anàlisi estan relacionades amb l'aplicació d'una proposta que incideix en els aspectes més rellevants que conflueixen en la selecció dels continguts i la seua construcció a través dels formats que presenten els textos televisius seleccionats. L'aproximació als diferents textos audiovisuals triats condueix a la constatació de les particularitats del tractament que cadascun d'ells realitzen de la justícia com a referent i que es plasmen a les diferents formes de representació televisiva.

La interpretació d'aquesta operació empírica és la que es duu a terme a partir de la formulació, desenvolupament i verificació de la hipòtesi que implica la valoració crítica dels resultats de l'anàlisi i que es dedueix de la consideració dels documents com a construccions audiovisuals televisives realitzades d'acord amb els interessos específics de les empreses o cadenes televisives.

La interpretació incideix, sobretot, en la lògica, mercantil o sociocomunicativa, que es posa de manifest en cadascuna de les construccions. És a dir, el resultat final de les anàlisis és verificar les peculiaritats de cada text respecte a la plasmació d'una determinada visió de la justícia que es dedueix de la conformació d'aspectes com ara els temes tractats, la selecció de personatges, l'àmbit de la justícia contemplat i els recursos formals emprats.

La formulació de la hipòtesi d'aquesta tesi doctoral proposa i intenta provar que les empreses, els amos, de les diferents cadenes televisives espanyoles, públiques i privades es guien per principis derivats de la lògica social i comunicativa dominant que s'ha definit com a econòmica i mercantil, que no respecta la naturalesa complexa de la realitat jurídica ni està encaminada a la construcció de textos que contribuïsquen a conformar ciutadans competents i crítics, compromesos amb la dinàmica de la societat.

El model o paradigma d'estudi triat per al desenvolupament dels continguts d'aquesta tesi exigeix que la comprensió correcta de l'objecte d'investigació i la hipòtesi de treball siguin inserides dins d'unes coordenades específiques que fan referència bàsicament al context social i comunicatiu com a marc en el qual es duu a terme la representació de la justícia. En altres termes, no es poden entendre adequadament els supòsits i implicacions de les representacions mediàtiques i televisives de la justícia si no s'estableixen els factors i elements que defineixen tant la societat actual com l'estructura i dinàmica de la comunicació global i espanyola.

Les maneres de nomenar la societat actual responen a perspectives d'aproximació específiques, econòmiques, socials, polítiques, ideològiques-culturals i comunicatives. Per això mateix, els especialistes trien, entre altres denominacions rellevants, la de societat neoliberal, la societat del capitalisme financer, la societat de la comunicació, la societat informe, la societat de l'espectacle i la societat xarxa.

Una revisió concisa d'aquestes denominacions, en funció del plantejament del paradigma d'estudi que se segueix en aquesta tesi, està encaminada a ressaltar els trets més rellevants en els quals se sustenta el que s'ha subratllat sobre la lògica dominant en l'estructura i dinàmica de la comunicació mediàtica i, en aquest cas, la televisiva.

La societat actual és una societat global regida bàsicament per paràmetres econòmics i financers, els valors fonamentals dels quals tenen a veure amb la persecució del benefici valga el que valga dels amos de l'economia i l'acceptació per part dels ciutadans d'aquesta lògica. No obstant això, aquesta dinàmica comporta una gran bretxa social, desigualtat de les classes socials més desfavorides i especialment marginades. Al mateix temps, la majoria de ciutadans i, sobretot, els més marginats assumeixen normalment aquesta lògica economicista dominant com una cosa establida enfront de la qual és impossible rebel·lar-se.

La mateixa lògica regeix també la comunicació global i nacional i, per això mateix, els grans conglomerats mediàtics són els que determinen l'estructura i dinàmica del sistema de la comunicació i, més concretament, el televisiu. De fet, l'estudi del sistema de comunicació dominant en la televisió ha conduït al fet que diversos autors coincidixen a definir la televisió actual com a televisió econòmica caracteritzada per trets comuns als de l'economia, entre altres, la globalització, la

concentració, l'homogeneïtzació i la financerització.

L'estudi del procés de creació i consolidació de la televisió espanyola, per la seua part, ha sigut delimitada d'acord amb uns certs criteris que donen com a resultat l'afebliment de la televisió com a servei públic, específic de la televisió nacional i de les cadenes autonòmiques, i la imposició i consolidació progressiva de la televisió comercial com a efecte, no sols de les cadenes privades, sinó de la mimetització dels emissors públics que han desembocat en la imposició progressiva d'una lògica comercial conduent a la tirania de les audiències com a criteri dominant.

Aquest model dominant té, com és lògic, una sèrie d'implicacions en els formats i continguts dels programes televisius que, a manera de resum, conformen el que Imbert (2008) denomina transformisme televisiu com a específic de la societat informe. Els seus trets més rellevants són la fragmentació, la descontextualització, l'homogeneïtzació i l'espectacularització dels discursos televisius. Els discursos mediàtics i televisius, són construïts, doncs, d'acord amb aquests trets dominants i, com posa de manifest l'anàlisi del corpus, incideixen en els temes tractats, en la selecció i delimitació dels personatges, en la conformació de la sintaxi audiovisual i, per descomptat, en l'ús de determinats recursos que consoliden la lògica mercantil enfront de la sociocultural exigida per la responsabilitat comunicativa que hauria de caracteritzar l'acció dels mitjans, públics i privats, com a servei públic.

La realitat de la justícia, la seua estructura, dinàmica i la percepció que té la societat sobre ella és el referent sobre el qual es construeixen els textos constituents del corpus. La justícia apareix en ells com a tema i com a exemple de com aquesta ha adquirit una centralitat creixent en la dinàmica de les societats contemporànies i un lloc destacat en els discursos dels mitjans.

El protagonisme social i mediàtic és el resultat de la convergència de tot un conjunt de factors de molt diversa índole vinculats a la mateixa complexitat de la justícia junt amb els canvis socials, culturals i polítics dels darrers 30 anys que han provocat un procés de canvi en la manera de veure i construir discursivament la justícia, fins i tot, trencant amb la seua configuració tradicional.

Aquest procés (Toharia, 2001) es visualitza a l'anàlisi, en primer lloc, pel fet que la complexitat de la justícia s'ha vist incrementada a l'augmentar les funcions

d'aquesta com a conseqüència d'una ampliació del conjunt del sistema legal, a abastar més temes, afectar a més persones, reconèixer nous drets i crear noves obligacions. En segon lloc, per la creació d'una nova cultura cívic-jurídica de reclamació, afirmació i defensa dels drets individuals. En tercer lloc, s'observa el que s'anomena com a «judicialització de la vida pública» que amplia l'acció dels tribunals de justícia a qüestions i àmbits que tradicionalment eren territori polític. Finalment, el necessari reconeixement de la importància d'una justícia que funcione com a condició essencial per a la bona marxa de la societat.

L'efecte creuat d'aquests quatre grans factors condueix a una redefinició del paper de la justícia en la societat que comporta la seua percepció, no ja com un fi en ella mateixa, sinó com un mitjà per a aconseguir determinats objectius socials. Aquesta concepció instrumental de la justícia, equival a posar l'accent, no en el sentit tradicional de poder, sinó en la configuració del concepte justícia com a servei.

Un servei que, de partida, ja té una complexa delimitació de la mateixa noció de justícia i jurisdicció, al que se suma una, a simple vista, enrevessada estructura on s'inclouen els diferents òrgans judicials i jurídics amb les seues respectives competències i jurisdiccions i una complexa dinàmica processal referida fonamentalment als diversos processos judicials i els problemes que es relacionen amb les diferents valoracions i percepcions de la justícia per la societat.

Per altra part, una justícia democràtica és una justícia pública. L'Estat de Dret que sosté la convivència democràtica pivota sobre els poders executiu, legislatiu i judicial. Cap d'ells, no obstant això, aconseguiria els seus objectius de no ser per un quart i poderós aliat, els mitjans de comunicació, sense els quals la justícia mancaria de la seua funció exemplaritzant, que es concreta a través de la publicitat de les seues actuacions i del caràcter públic dels judicis i les sentències que destaca la importància que es concedeix al principi de publicitat i la seua vinculació amb el dret a difondre informació sobre l'actuació de la justícia.

És per tot açò que convé incidir especialment en el fet que el referent s'entén en aquesta tesi com la base i el supòsit per a comprendre les construccions, en aquest cas mediàtiques i televisives, de la realitat de la justícia. Unes construccions que, com s'ha observat, proven de reduir o eliminar aquesta complexitat i tendeixen a simplificar el

referent centrant els seus discursos, per exemple, quasi exclusivament, en la jurisdicció i el procés penal, la part més marginal en la societat del dret i de la justícia, mentre que el Dret civil, que afecta a totes les persones des del seu naixement, és desplaçat de les seues construccions a no ser que discursivament pugua ser vinculat amb la crònica de successos.

A més, cal destacar la important qüestió que els resultats de la justícia no es veuen en un dia, que ve a ser el temps mitjà de la informació televisiva. La complexitat de la justícia s'evidencia també a través dels principis i garanties que protegeixen als ciutadans i que obliguen a un temps judicial que difícilment coincideix amb el dels mitjans, fet que dona lloc a algunes de les transgressions mediàtiques més importants sobre el referent.

Tot l'explicat fins al moment constitueix el resum dels supòsits i implicacions del paradigma eclèctic i complex i el desenvolupament dels continguts de la tesi té la seua plasmació més concreta en la posada en pràctica del mètode hipotètic deductiu i les tècniques d'investigació pròpies de l'anàlisi textual crític.

La formulació i exposició de la hipòtesi de treball d'aquesta investigació conforma la part central d'aquesta tesi i, com s'ha dit, suposa la seua verificació, l'exigència fonamental de la qual és intentar posar de manifest que la representació de la justícia en els diferents discursos televisius obeeix fonamentalment a la posada en pràctica de la lògica mercantil, econòmica i comercial enfront de la sociocomunicativa.

El procés de verificació s'ha dut a terme assumint els supòsits i implicacions que es deriven de l'anàlisi textual crític dels documents audiovisuals que s'han seleccionat per a construir un corpus el més significatiu possible de la representació de l'estructura i dinàmica de la justícia, incidint en els aspectes més rellevants que puguin contribuir a la verificació de la hipòtesi. El desenvolupament de l'anàlisi textual es conforma d'acord amb els supòsits explicats en el capítol dedicat a l'epistemologia i metodologia que, no obstant això, són establits bàsicament en funció de l'eficàcia i adequació per a dur a terme la comprovació de la hipòtesi.

El primer requisit d'aquesta operació ha sigut la pretensió de presentar un corpus representatiu dels documents televisius i, per això, s'han tingut en compte dos criteris fonamentals. Primer, l'elecció proporcional de textos produïts per cadenes televisives

públiques i privades amb la finalitat de comprovar l'existència de lògiques productives similars o diferents en funció de les exigències que comporta la comunicació com a servei públic.

Després, aquesta exigència s'ha completat amb la selecció de diferents continguts per a integrar el corpus amb la finalitat de constatar els distints àmbits en els quals es duen a terme les representacions de la justícia. Per aquesta raó, s'han inclòs textos de caràcter informatiu, documental, didàctic i, fins i tot, algun pertanyent als denominats *reality*. L'aproximació a aquests documents es regeix per la intenció de posar en relleu els elements específics de cada gènere, però, sobretot, les particularitats d'aquests productes a l'hora de tractar el referent en les seues versions més complexes o les clarament més fragmentàries.

Aquests dos primers criteris o supòsits d'anàlisi s'inclouen en els apartats que es denominen presentació i identificació dels documents en l'estructura proposada i fan al·lusió als elements que serveixen per a establir tant la cadena de televisió responsable de la producció com les particularitats textuais que es refereixen específicament als gèneres textuais en els quals s'emmarquen i que s'expliquen de manera adequada per a comprendre la seua especificitat respecte a la construcció de les representacions de la justícia.

L'anàlisi pròpiament dita inclou una sèrie d'aspectes rellevants per a l'establiment i verificació de la hipòtesi que té com a nuclis centrals la tematització, la selecció i el tractament dels personatges en la dinàmica narrativa, els espais, temps, so i color com a elements complementaris del desenvolupament de la narració, la sintaxi i gramàtica audiovisual i els recursos audiovisuals més significatius.

La tematització presenta una sèrie de coincidències i divergències en la selecció i tractament dels temes relacionats amb la plasmació del referent. La característica més important és la seua naturalesa complexa derivada dels molts elements i factors que defineixen i conformen l'estructura i dinàmica de la justícia.

No obstant això, el resultat de les anàlisis dels programes i documents audiovisuals evidencia una clara fragmentació temàtica que consisteix fonamentalment a marginalitzar la majoria dels elements d'aquesta complexitat i centrar-se en aspectes específics que posen en relleu la selecció de temes relacionats quasi

exclusivament amb els processos penals i les seues fases per considerar-los els més apropiats per a aconseguir una audiència eficaç, deixant de costat l'exigència d'aproximar-se a la justícia en el seu conjunt.

Les divergències tenen a veure amb el tractament d'aquests temes, de tal manera que es percep en alguns textos un cert aprofundiment en l'enfocament dels mateixos i en la inclusió, per exemple, d'aspectes i elements que contribueixen a la contextualització dels processos encaminada a fer comprendre als receptors la complexitat dels casos tractats, bé perquè incideixen en els aspectes judicials més significatius o bé perquè es presenten les circumstàncies que els envolten.

En altres casos, no obstant, només es mostren aquells aspectes que contribueixen a la descontextualització i, sobretot, a l'espectacularització de problemes que, de cap manera, hauria de formar part de la construcció dels textos, ja que alguns dels documents posen en evidència que la justícia es pren com un pretext o donen lloc a un simulacre de la dinàmica judicial que contribueix a una visió de la justícia basada en transgressions barroeres d'aquesta. Unes tergiversacions concordes amb la conformació d'un document predeterminat per l'interés de la cadena a cridar l'atenció de l'audiència amb elements o factors espectaculars, clarament irrellevants, que contribueixen quasi sempre al desprestigi de l'acció judicial.

Aquestes diferències en el tractament dels temes han de comprendre's dins del conjunt d'aspectes que formen part, com es veurà, de la posada en escena, de la selecció i tractament dels temes i de l'ús de certs recursos emmarcats en la construcció espectacular, en la descontextualització i en la fragmentació dels temes que contribueixen al descrèdit de la dinàmica judicial en favor d'una lògica mercantil que s'allunya radicalment de la sociocomunicativa que ha de caracteritzar l'acció comunicativa com a servei públic regit per la responsabilitat com a supòsit productiu ineludible.

La selecció i tractament dels personatges coincideix, en certa manera, amb el que s'ha dit de la tematització, encara que adquireix particularitats específiques. Tenint en compte l'elusió de la complexitat del referent, els personatges seleccionats en la majoria dels textos que s'han analitzat fan referència al procés judicial penal en cadascuna de les seues fases, obviant aquells actors de la justícia que intervenen en altres àmbits de l'estructura i dinàmica judicial.

La perspectiva adoptada en cada text concedeix major o menor rellevància als protagonistes del procés i la funció d'aquests en cadascuna de les fases, atés que es poden constatar diferències fonamentals entre els textos que s'acosten més a la contemplació de la complexitat i aquells en els quals l'acció judicial és un mer pretext, o simulacre dut a terme pels productors per a introduir els elements i aspectes que més afavoreixen l'objectiu i l'interés de contribuir prioritàriament a la consecució de l'audiència prèviament establida.

Els programes amb certa component didàctica, per exemple, solen respectar una selecció adequada dels personatges i les funcions que se'ls atribueix perquè el seu objectiu principal és mostrar el funcionament de la justícia, dels processos judicials, en cadascun dels casos que són objecte de la construcció televisiva.

El mateix passa amb aquells documents en els quals s'intenta fer una representació més d'acord amb la dinàmica judicial i intenta acostar-se a la complexitat característica de la realitat jurídica de manera que els personatges estan seleccionats i dissenyats de forma més adequada i d'acord amb la mateixa realitat judicial. Això ocorre, sobretot, en aquells textos eminentment informatius, ja siga quan forma part dels telenotícies, dels reportatges o dels documentals.

Els més allunyats de la realitat jurídica són, sens dubte, aquells en els quals la dinàmica judicial constitueix un mer pretext o simulacre de la mateixa per a conformar-se d'acord amb una visió espectacular de la realitat social en general i de la jurídica en particular. Per això, el referent és manipulat, transgredit en el disseny i tractament dels personatges, construïts en molts casos de forma més d'acord amb la reproducció d'estereotips narratius o directament importats de la ficció cinematogràfica americana en lloc d'intentar plasmar la realitat jurídica espanyola.

El tractament del temps i l'espai que fan els distints textos seleccionats tenen a veure amb les opcions estratègiques que la producció els atorga en el discurs d'acord amb els temes seleccionats, l'acció i les seues relacions amb els personatges.

L'anàlisi evidencia que el tractament del temps és un tret distintiu del respecte del referent des dels distints gèneres i formats. Aquesta afirmació es fonamenta en el fet que la major part dels productes audiovisuals analitzats que mostren un major grau de respecte del referent judicial són justament aquells que presenten una temporalitat que

avança linealment. Uns textos que, des del reportatge i la sèrie documental, articulen la seua estructura narrativa d'acord amb l'esquema arquetípic de plantejament-nus-desenllaç, amb les imprescindibles el·lipsis temporals, tot posant en relació les accions i els personatges. En alguns casos, presenten, a més, la particularitat del muntatge alternat que permet fer transcórrer al mateix temps distints relats.

Per contra, els textos que més trenquen amb la linealitat temporal, combinant el·lipsis i *flash-back*, són aquells que mostren un menor respecte pel referent, doncs situen l'interés principal del producte en la connexió emocional amb el receptor a través de la identificació amb els personatges i la fixació d'aquests en els estereotips, la repetició en el temps dels fets o centrats en els moments més dramàtics d'aquests i la recreació morbosa. És a dir, són productes que busquen una dramatització del discurs en el qual s'escenifica en imatges al llarg del temps un esdeveniment i s'exagera la seua importància.

Açò es duu a terme de diverses maneres. Per exemple, la reiteració és un dels recursos més emprats i, a través de la qual, l'espectador queda atrapat en un relat que no avança i que se sustenta en la repetició de bucles d'imatges de contingut dramàtic o emocional. La fragmentació del temps a partir de blocs temàtics és també un recurs que dona lloc a distintes línies temporals que s'inicien des de diferents punts. En altres casos, el trencament de la linealitat temporal mitjançant l'analepsi és un tret distintiu del gènere cinematogràfic del suspens i obliga, d'acord amb les necessitats narratives del relat, a realitzar salts temporals en els quals juga un paper destacat el *flash-back* amb la funció d'omplir o afegir incògnites.

Hi ha casos en els quals el referent no és respectat a pesar d'oferir a l'audiència un relat lineal. La seua justificació rau en què són formats polemitzadors, que es basen en el conflicte i la seua característica temporal és la síntesi. Es banalitzen el referent judicial a través de la simplificació de tot un procés judicial civil en poc menys de trenta minuts o es perverteix la temporalitat del procés judicial que serveix de referent, per a utilitzar-lo com a pretext i motiu d'espectacularització.

En darrer terme, en el tractament narratiu del temps, ocupen un lloc a banda aquells formats que se sustenten en el comentari d'un fet concret ocorregut en un moment puntual i, per tant, el seu temps és el temps del programa. Són formats on la seua estructura narrativa no té com a objectiu el desenllaç, sinó l'exposició i anàlisi

dels esdeveniments, en aquest cas una resolució judicial que es fa des del respecte al referent judicial. Altrament, aquells textos que s'acosten al referent judicial des de la temporalitat pròpia del noticiari i parteixen de la discontinuïtat temporal que provoca la fragmentació del format que sotmet al referent judicial a una descontextualització de la seua realitat per passar, a continuació, a la seua contextualització en el conjunt de la realitat del macrotext noticiari i que l'obliga a establir relacions discursives amb la resta de fets que conformen el conjunt del text.

La combinació i articulació dels eixos temporal i espacial donen lloc a diferents estructures representatives en les quals aquest últim actua com a un fil conductor del discurs. Les distintes combinacions d'espais donen lloc a diferents mons o realitats televisives que s'apropen o allunyen del referent judicial i que venen determinades així mateix per l'opció del gènere triat en la seua producció.

D'aquesta manera, en textos més propers al reportatge o el documental predominen els espais oberts o naturals, en què la perspectiva del relat s'apropa als personatges en el seu ambient i les localitzacions dels fets són convertits en part del relat. Per contra, els gèneres de plató atorguen un major protagonisme a l'espai televisiu, a la televisió en ella mateixa, tot incorporant els fets, la justícia, al seu espai que queda constituït així en referent. Per altra part, en el joc de la hibridació de la informació, hi ha textos que combinen les dues tipologies d'espais citades aprofitant el recurs del directe o els reportatges.

Els textos ficticials i les recreacions dramàtiques dels fets que s'incorporen a alguns dels treballs analitzats es recolzen en el model d'espai recreat o món possible propis dels relats de ficció i en el qual es combinen els escenaris naturals i els tancats per donar lloc a l'espai de la realitat pròpia del relat, unes eleccions que actuen al text com a filtres interpretatius del referent.

El predomini d'un tipus d'espai o altre, en les diferents construccions dels mons dels relats, no és indicatiu d'una major o menor transgressió del referent judicial. Ara bé, sí que són determinants per a la construcció de l'espai i el model de món que es representa, les relacions que s'estableixen entre la posada en escena de l'espai, pel que fa a la identitat del programa i del referent judicial, i les operacions de sintaxi i gramàtica audiovisual en relació a la construcció del discurs.

Pel que fa a la posada en escena, són representatius de la tergiversació del referent judicial aquells programes en els quals es realitza una acurada disposició farcida de tòpics sobre la justícia en que, fins i tot, es barregen referents judicials. En aquests casos, el referent queda en un segon pla tot posant-se al servei de la construcció, que passa a ser la protagonista i encarregada de l'exhibició de l'autorreferencialitat del producte. En altres paraules, la posada en escena no fa més que destacar la importància de l'espectacle que ofereix l'enunciació a través de la creació d'una realitat judicial basada en el simulacre, una operació que té la intenció de seduir visualment al telespectador i dona lloc a un producte amb nom propi.

Els programes que parteixen de la posada en escena de la informació d'actualitat i el seu comentari són formats amb una identitat i trajectòria clarament definides al llarg del temps i es diferencien dels anteriors pel fet que construeixen un espai escènic on destaquen dos elements que potencien el poder del comentari i de l'espectacle visual. Per una part, les taules que es converteixen en el centre de gravitació informatiu i textual de l'espai i, per altra, els *videowalls* que omplien d'imatge i informació els fons dels enquadraments.

Aquest darrer, el *videowall*, és una mostra de la importància que se li dona a la imatge en el discurs televisiu i de com l'enunciació, com a configurador de la realitat del text, incorpora a l'espai, mitjançant les operacions de fragmentació, simplificació o exemplificació, aquelles imatges o informacions que, d'acord amb els seus interessos, resulten més efectives. Quan predomina una lògica discursiva tendent a l'espectacularització del referent judicial són incorporades a l'espai aquelles imatges impacte que tendeixen a la dramatització o a la consolidació d'estereotips. Si pel contrari, el punt de vista adoptat es troba més en la línia de la lògica sociocomunicativa, el *videowall* és un punt d'entrada de la informació i la seua contextualització.

La il·luminació i el color també són elements que actuen sobre l'espai i col·laboren activament a què l'espectador identifique el gènere i format en què cal inscriure el text informatiu, ficció, *reality*, etc. Una variació en el to, en el matís o en el grau de saturació d'un color ajuda a donar personalitat al text en qüestió o pot donar lloc a comparacions amb altres programes de la competència i, perquè no, influir en noves interpretacions.

La crominància ajuda a inscriure el text en el seu gènere, però, així mateix, és

també un tret que forma part de la hibridació que presenten, per exemple, l'informatiu o el reportatge d'investigació, gangrenats, en determinats casos, per gèneres propers a l'entreteniment i l'espectacularització; així com també col·labora estèticament a difuminar la frontera entre la ficció i la realitat o la informació i l'entreteniment a través de la confusió de gèneres.

L'homogeneïtat cromàtica, en canvi, és pròpia d'aquells textos en els quals precisament és dona un major respecte en l'aproximació i tractament del referent judicial a través de formats, com el documental o el reportatge, que intenten aproximar-se des d'una determinada perspectiva a la realitat i, en els quals, aspectes com el color i la il·luminació impliquen també adoptar una postura estètica.

El tractament sonor és part ineludible dels relats audiovisuals i cal diferenciar entre el text oral, els efectes sonors i la música. Tots tres són elements bàsics que contribueixen a construir la impressió de realitat. A través d'ells es pot observar, juntament amb la part visual, com s'opera sobre el referent.

Gran part dels textos en què s'ha advertit un tractament inadequat del referent, la combinació del text oral, els efectes sonors i la música estan adreçats a provocar una resposta emocional en l'espectador. Les seues diverses formes en què es pot donar el text (veu en off, intervencions dels conductors-presentadors, participació d'experts i polemistes o a través de la fragmentació i descontextualització de les intervencions de les veus), són les encarregades de destacar aquells aspectes que més afavoreixen l'espectacularització. Entre altres, els relats dramàtics, les hipòtesis no fonamentades, les declaracions que provoquen la polèmica, la confrontació o aquelles que desacrediten les actuacions policials o judicials.

Els tòpics de la justícia són en molts dels textos convertits també en efectes sonors. En ells es poden escoltar, per exemple, les sirenes de la policia, el colp de la maça judicial, els forrellats de les portes de les cel·les, o els crits i plors de la gent.

La música és, així mateix, un element que ajuda a espectacularitzar des de les seues diverses funcions. La música serveix, depenent del gènere i format, per a acompanyar les imatges, substituir al text oral, com a element estructurant de puntuació i separació, d'unió com a matalàs sonor, anunciar o avançar el que passarà o ajudar a crear un clima determinat per a implicar emocionalment al telespectador.

La gran diferència en el tractament de la música radica en l'abús efectista que realitzen aquells textos que més busquen la resposta emocional del receptor, tractat com a consumidor; en canvi, aquells textos que persegueixen provocar una reacció crítica com a ciutadà fan un ús més mesurat d'aquesta, a pesar que sovint puguen caure en certs usos efectistes.

Les operacions de sintaxi i gramàtica, per altra part, situades en el pla de la construcció del discurs, operen sobre l'espai manipulant-lo, fragmentant-lo i recomponent-lo a través de la combinació d'enquadraments i l'edició. Aquestes operacions són significatives doncs col·laboren a la juxtaposició dels nivells denotatiu, connotatiu i ideològic que asseguren una correspondència en el discurs entre els significants i els significats judicials.

La tipologia de plans, moviments de càmera o la composició dels enquadraments són elements que ajuden a definir el gènere i el contingut dels textos i, així mateix, col·laboren en l'espectacularització del referent al proporcionar imatges que tenen com a nexa d'unió el format, entre les quals destaquen les imatge espectacle o imatge impacte, icones atractives no pel seu contingut informatiu sinó per l'emoció i l'efecte d'atracció que provoquen en l'espectador.

Els textos que més espectacularitzen la informació i la justícia són precisament aquells on s'inclouen amb intenció dramàtica els plans detall, els primers plans, els vídeos domèstics, les panoràmiques de seguiment o els zooms que tenen com a objectiu aconseguir una reacció emocional.

Per altra part, la gramàtica audiovisual actua sobre el temps i l'espai a través de l'edició i recursos mecànics com l'acceleració, l'alentiment o el congelat són mecanismes que depenen dels text i el seu gènere col·laboren en l'espectacularització.

Aquells textos que s'aproximen a la lògica sociocomunicativa recorren de forma majoritària a l'edició per tall i eviten en la mesura del possible emprar recursos mecànics com l'acceleració o l'alentiment de la imatge. És cert també que aquests textos fan un ús de la fragmentació visual i sonora que es justifica en gran mesura per l'economia narrativa, alhora que es constata en ells que la selecció, fragmentació i posada en continuïtat es realitza amb un cert grau d'objectivitat i en funció del punt de vista adoptat per l'enunciació.

Per contra, els textos que mostren una major tendència a l'espectacularització fan un ús i, fins i tot, abús dels recursos sintàctics citats, recreant-se en l'edició per crear un temps i un espai a partir d'aquelles imatges que aporten major dramatisme al relat o donen lloc a un producte que s'endinsa en la hibridació de gèneres. Des d'aquesta perspectiva, es pot justificar, per exemple, l'ús de la fosa encadenada als textos de ficció que fonamenten el suspens en el salt temporal i espacial, encara que aquest recurs tècnic és poc habitual en els formats informatius o el documental.

Per últim, l'anàlisi posa de manifest una sèrie de recursos que caracteritzen l'inadequat tractament del referent judicial a televisió. En primer lloc, cal destacar que, com s'ha observat, el tipus de gènere o format emprat per al tractament del referent judicial no és irrellevant, ja que les estratègies de producció emprades en l'elaboració de cada text marquen la seua intenció comunicativa. La hibridació de gèneres implica la barreja dels recursos propis que identifiquen cada gènere o format i provoquen la corresponent confusió entre informació i entreteniment. De fet, els formats com l'*infoshow*, el *court-show* o el *reality* es fonamenten precisament en aquesta confusió per donar lloc a uns productes més persuasius per a l'audiència.

En segon lloc, cal esmentar com el temps que es dedica a la informació, als successos, sobretot els vinculats amb la informació penal, és excessiu i se sustenta en recursos tals com el directe en el qual, a l'espera de la primícia, es produeix un allargament temporal innecessari. L'espera temporal s'ompli als textos mitjançant recursos com la reiteració i bucles d'escenes tràgiques, compostes de plans i enquadraments que incideixen en el dramatisme. Als quals s'afegeixen la insistència oral i visual en els detalls o la inclusió de declaracions, de talls d'àudio i vídeo que poden ser matèria primera per a la polèmica o que evidencien una indignació familiar o popular. Aquests són, en definitiva, procediments discursius que afecten especialment al procés judicial en la seua fase d'investigació, però que també s'han observat en la fase oral i la sentència.

Els textos eminentment informatius mostren exemples d'un tractament espectacular, morbós i dramàtic dels fets mitjançant una gran varietat de recursos. Entre els més destacats, es poden citar, en primer lloc, l'emissió de seqüències amb imatges de familiars de les víctimes en moments d'expressar el seu dolor o de gent en actitud violenta expressant la seua ira pels fets ocorreguts. En segon lloc, la més que

qüestionable pràctica de la inclusió de dramatitzacions dels fets. En tercer lloc, es destaca el recurs a la personificació del mal, lingüística i visual, en determinats individus o grups socials sense respectar la presumpció d'innocència o simplificant la seua culpabilitat a partir d'estereotips, pràctica que condueix generalment a situar la violència i la criminalitat en uns espais i classes socials determinades. Finalment, l'exagerada exhibició en pantalla dels desplegaments policials i mediàtics en diverses situacions que contribueixen a l'alarma social.

El recurs de la simplificació és apreciable també en la major part dels textos que espectacularitzen el referent. Una bona mostra d'açò es troba en els rètols que apareixen en faldons o *scrolls* a la pantalla, que a més de provocar una sobreabundància d'informació, augmentada pel recurs de la multipantalla, s'aprofiten per a fragmentar i simplificar les novetats informatives i les declaracions realitzades en el discurs oral, convertint-los en una mena de titulars d'impacte.

Cal citar igualment el recurs a la polèmica mitjançant l'emissió de judicis de valor sobre els fets ocorreguts (innocència o culpabilitat, adequació de la investigació o del procediment judicial, encert o errada de la decisió judicial, etc.). En ells, s'expressen conclusions agosarades i es provoca la confusió entre informació i opinió. Tertúlies o taules de debat-comentari on participen criminòlegs, policies o psicòlegs de suposat prestigi per realitzar perfils o suposicions sense la informació suficient i, entre tots ells, cal destacar el paper dels presentadors i conductors dels distints espais que actuen esperonant la polèmica i submergint el discurs en l'emoció i la tragèdia, aprofitant, si cal i es deixen, la presència destacada dels familiars de les víctimes com a un element dramàtic més del discurs.

A manera de conclusió o resum final, pot afirmar-se que la hipòtesi plantejada és correcta i verifica àmpliament la seua formulació en aspectes especialment rellevants. En primer lloc, la majoria dels documents analitzats, produïts tant per les cadenes públiques com les privades, responen a la lògica mercantil i economicista que caracteritza en general l'acció dels mitjans i, per tant, s'allunyen de la naturalesa de l'acció comunicativa com a servei públic que ha d'estar guiat per la responsabilitat comunicativa.

La segona acotació fa referència al fet que les representacions de la justícia del la major part dels textos analitzats solen evadir la complexitat del referent, la justícia, i

opten per la fragmentació i descontextualització en aspectes com la selecció i tractament dels temes i dels personatges que poc tenen a veure amb la seua l'autèntica estructura i dinàmica de la justícia, en aquest cas, l'espanyola.

El gènere o format emprat apareix com un element rellevant en el tractament del referent judicial. L'espai, el temps, el color i el so es mostren com a components essencials de les estratègies de producció usades en l'elaboració de cada text doncs constitueixen instruments de percepció d'una determinada realitat del referent judicial, esbiaixada d'acord amb la lògica dominant.

La gramàtica audiovisual, especialment els recursos emprats, sobretot l'espectacularització, condueixen a pensar que la intenció i interès dels mitjans no es regeix per l'esperable pretensió d'oferir als receptors una versió adequada de la justícia i per la finalitat de construir productes que responguen a la conformació d'una audiència responsable i informada rigorosament. Abans bé, cerca conformar una audiència acrítica alimentada per la producció d'un espectacle televisiu alié, sens dubte, a l'exigència comunicativa i mediàtica de la contribució a la formació, no tant de mers consumidors, sinó de ciutadans crítics que puguen exercir un paper responsable i determinant en la dinàmica de la societat.

CAPÍTOL 7. BIBLIOGRAFIA

CAPÍTOL 7. BIBLIOGRAFIA

Abril, G. (1996). «La noticia, lo cotidiano y el espejo de la ficción», en *CIC: Cuadernos de información y comunicación* (2), pp. 57-62.

Abril, G. (2003). *Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*. Madrid: Cátedra.

Abril, G. (2007). *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis.

Abril, G. (2007). «La información como formación cultural», en *CIC: Cuadernos de información y comunicación* (12), pp. 59-74.

Aguaded, J.I. (2000). «El discurso televisivo: los fundamentos semiológicos de la televisión», en *Las Nuevas tecnologías para la mejora educativa*. Huelva: Universidad de Huelva, pp. 653-673.

http://cvonline.uaeh.edu.mx/Cursos/Especialidad/TecnologiaEducativaG13/Modulo4/unidad%203s1/lec_3_el_discurso_televisivo.pdf

Aguaded, J.I.; Pérez, M.A. (2005). *El discurso televisivo: un lenguaje seductor que cuenta un mundo virtual*. Huelva: Universidad de Huelva.

Aguadero, F. (1997). *La sociedad de la información*. Madrid: Acento Editorial.

Aguado, J. M. (2003). *Comunicación y cognición. Bases epistemológicas de la complejidad*. Sevilla: Comunicación social ediciones y publicaciones.

Aguilar, T. (2017). *Políticas educativas y educación audiovisual. Cinema Jove*. Tesis doctoral. València: Universitat de València.

Almirón, N. (2002). *Els amos de la globalització*. Barcelona: Rosa dels vents.

Almirón, N. (2006). «Poder financer i poder mediàtic: banca i grups de comunicació.

Els casos del grup SCH i PRISA (1976-2004)», Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

Almirón, N. (2006a). «Los valores del periodismo en la convergencia digital: civic journalism y quinto poder», en *Revista Latina de Comunicación Social* (61),

<http://www.ull.es/publicaciones/latina/200609Almiron.htm>.

Almirón, N. (2007). «Poder financer i poder mediàtic: banca i grups de comunicació. Els casos del grup SCH i PRISA (1976-2004)», en *Treballs de Comunicació [Societat Catalana de Comunicació]* (23), pp. 37-51.

Almirón, N. (2008). «La financiarización de los grupos de comunicación en España: el caso del grupo PRISA», en *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*, vol. X, (2). www.eptic.com.br

Almirón, N. (2008a). «Conglomerats de comunicació al Segle XXI: financiarització i déficit democràtic», en *L'Espill*, núm. 28, 2008, pp. 60-74.

http://www.almiron.org/Almiron.org/Journal_Articles_files/Espill%3AConglomerats.pdf

Almirón, N. (2008b). «Crisis financiera, economía y medios de comunicación», en *Mientras Tanto*, vol. 108-109, pp. 83-90.

Almirón, N. (2009). «Grupos privados propietarios de medios de comunicación en España: principales datos estructurales y financieros», en *Communication & Society*, Vol. 22 (1), pp. 243-273.

http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/resumen.php?art_id=36

Álvarez, J.T. (1989). *Historia de los medios de comunicación en España*. Barcelona: Ariel.

Álvarez, M.; Barrero, A. (coord.); Presno, M. A.; Salazar, O.; Pérez, J. (2011). *Derecho al cine. Una introducción cinematográfica al Derecho Constitucional*. València: Tirant lo Blanch.

Amela, V. (2008). *La televisió spectacle*. Barcelona: UOC.

Amer, A. (2017). «La publicidad de las actuaciones judiciales», en *Noticias Jurídicas*.

<https://noticias.juridicas.com/conocimiento/articulos-doctrinales/11742-la-publicidad-de-las-actuaciones-judiciales/>.

Andrés, P. (2011). «Dar al enjuiciamiento lo que es del «juicio»», en VV.AA. *84 cuestiones sobre la dirección y publicidad del juicio oral*. Consejo General del Poder Judicial, pp. 5-9.

Aparici, R.; García, A. (2008). *Lectura de imágenes en la era digital*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Aran, S.; Barata, F.; Busquet, J.; Medina, P. (2001). *La violència en la mirada. L'anàlisi de la violència a la televisió*. Barcelona: Trípodos.

Arnau, R. (1998). «La justicia en 625 líneas», en *Revista Latina de Comunicación Social* (8). <http://www.revistalatinacs.org/a/54arn.htm>

Arnau, R. (2000). «Alcàsser: la televisión en el banquillo», en Chicharro, A., Pulido, G. (eds.), *Espacios literarios y espacios artísticos. Actas del VII Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*. Jaén: Universidad de Jaén, pàg. 441-454.

Arnau, R. (2000a). «Justicia y medios de comunicación», en *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán, nueva época* (212), pp. 32-37.

Arnau, R.; Bernardo, J. M.; Ganga, R. (1998). «El directo informativo. Un mito contemporáneo» en *Mitos: actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, pp. 375-379.

Arroyo, L.; Becerra, M.; García, Á.; Santamaría, O. (2012). *Cajas mágicas. El renacimiento de la televisión pública en América Latina*. Madrid: Tecnos.

Arroyo, M.; Roel, M. (2006). *Los medios de comunicación en la democracia (1982-2005). Prensa, radio, televisión, Internet y grupos de comunicación*. Madrid: Fragua.

Augé, M. (2000). *Los no "lugares" espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Augé, M. (2001). *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona: Gedisa.

Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M.; Vermet, M. (1996). *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Barata, F. (coord.); Aran, S., Busquet, J.; Medina, P. (2001). *La violència en la mirada*.

L'anàlisi de la violència a la televisió. Barcelona: Trípodos.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

Beltrán, E. (2001). «Los procesos penales y los medios de comunicación», en Gavaldà, J.; Bernardo, J.M.; Pellisser, N. (eds.). *Justicia y representación mediàtica*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 29-50.

Berger, P.; Luckmann, T. (1995). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrurtu. 13a red.

Bernardo, J. M. (1996). *La construcción de la lingüística. Un debate epistemológico*. Valencia: Universitat de València, Departament de Teoria dels Llenguatges.

Bernardo, J. M. (1997). *Los textos, el texto*. Valencia: Nau llibres.

Bernardo, J. M. (2006). *El sistema de la comunicación mediática. De la comunicación interpersonal a la comunicación global*. Valencia: Tirant lo Blanc.

Bernardo, J. M. (2009). «*Epistemología, comunicación y lenguaje. Mirada ecléctica a la comunicación mediática*». En, Veyrat, M.; Serra, E: *La lingüística como reto epistemológico y como acción social*. Madrid: Arco/Libros.

Bernardo, J. M. (2009a). «De “consumidor” a “ciudadano”. Crítica de la construcción del receptor en la producción mediática», en Francés, M.: *Hacia un modelo televisivo*. Barcelona: Gedisa, pp.111-129.

Bernardo, J. M.; Gavaldà, J.; Pellisser, N. (eds.), (2003). *Justicia y representación mediática*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Bernardo, J. M.; Gavaldà, J.; Pellisser, N. (2003). *El debate sobre la cultura de la imagen*. València: Nau llibres.

Bernardo, J.M.; Pellisser, M. (2007). «El comentari de textos audiovisuals: un marc d'aproximació», en *Revista Articles Didàctica de la Llengua i de la Literatura*. Número 043 (Juliol, Agost, Setembre 2007). Barcelona: Editorial Graó.

Bernardo, J.M.; Pellisser, M. (2009). «La transgresión de la realidad en el reportaje televisivo. El tratamiento del caso “El Cabanyal”». En *Revista Latina de Comunicación Social*, Vol. 12 (64), pp.328-340.

Bernardo, J.M.; Pellisser, N. (2010). «Alternativas a la “espectacularización”

- televisiva», en León, B. (coord.): *Informativos para la televisión del espectáculo*. Sevilla–Zamora: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, pp. 30-40.
- Bernardo, J.M.; Pellisser, N. (2014). «Responsabilidad comunicativa y responsabilidad televisiva», en Boix, A.; Vidal, J.M. (coord.). *La nueva regulación del audiovisual: medios, derechos y libertades*. Cizur Menor: Aranzadi, pp. 193-212.
- Bernardo, J.M.; Pellisser, N.; Pruñonosa, M. (2006). *Lingüística y discursos mediáticos. Análisis e interpretación de algunos recursos*. 7è Congrés de Lingüística General. 18-21 de abril. Barcelona.
- Bernardo, J.M.; Pellisser, N., Vicent, C. (2010). «De la autorregulación a la Responsabilidad Comunicativa», en *Comunicación y desarrollo en la era digital: Congreso AE-IC 2010*.
- Berrio, J. (1983). «Estudis per a una tipologia dels discursos». *Anàlisi* [Bellaterra] (7), pp. 50-51.
- Berthet, J-P. (2003). «Profession, chroniqueur judiciaire», en *La justice saisie par la télévision*. Dossiers de L'audiovisuels (107).
- Bertoldi, G. (2009). *La campaña emocional. Comunicación política en el territorio de los sueños*. Buenos Aires: editorial Dunken.
- Bettetini, G. (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bielsa, R. (1999). *La justicia por su nombre*. Buenos Aires: Ediciones B.
- Bobes, M. C. (1997). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros.
- Bonet, A. (2007). «El acceso a la justicia» », en VVAA. *Justicia: poder y servicio público*. Cuadernos de Derecho Judicial XVIII-2006, pp. 13-121.
- Bosch, J.; Escolar, I. (2018). *El secuestro de la justicia. Virtudes y problemas del sistema judicial*. Barcelona: Libros eldiario.es, Roca editorial.
- Bourdieu, P. (1996). *Sur la télévision. Suivi de l'emprise du journalisme*. Paris: Liber – Raisons d'agir.
- Bourdieu, P. (1997). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Bravo, G. (2012). «Ponencia Magistral. Derecho a la información y populismo

mediático» en *La presunción de inocencia y los juicios paralelos*. Madrid: Editorial La Ley.

Brisset, D. (2011). *Análisis fílmico y audiovisual*. Barcelona: UOC.

Bueno, G. (2000). *Televisión: apariencia y verdad*. Barcelona: Gedisa.

Bustamante, E. (1982). *Los amos de la información en España*. Madrid: Akal.

Bustamante, E.; Zallo, R. (Coords.). (1988). *Las industrias culturales en España*. Madrid: Akal.

Bustamante, E. (coord.). (2002). *Comunicación y cultura en la era digital. Industrias, mercados y diversidad en España*. Barcelona: Gedisa.

Bustamante, E. (coord.). (2003). *Hacia un nuevo sistema mundial de la comunicación*. Barcelona: Gedisa.

Bustamante, E. (2004). *La televisión económica. Financiación, estrategias y mercados*. Barcelona: Gedisa.

Bustamante, E. (2006). *Radio y televisión en España. Historia de una asignatura pendiente de la democracia*. Barcelona: Gedisa.

Bustamante, E. (2006a). «Hacia un servicio público democrático», en Díaz Nosty, B. *Medios de comunicación. Tendencias 2006. El año de la televisión*. Madrid: Fundación telefónica, pp. 358-363.

Cabrera, M. A.; Gómez, T. (2008). «Consumo televisivo y perfiles de las audiencias: un modo personalizado de ver la TV», en *Comunica* Vol. XVI (31). *Revista Científica de Educomunicación*, pp. 635-640.

Cáceres, M. (2007). «Telerrealidad y aprendizaje social», en *Revista ICONO 14. Revista Científica De Comunicación Y Tecnologías Emergentes*, 5(1), pp. 123-144. <https://doi.org/10.7195/ri14.v5i1.375>

Calero, J.M.; Ronda, J. (2000). *Manual de periodismo judicial*. Sevilla: Grupo de Investigación en Estructura, Historia y Contenidos de la Comunicación Universidad de Sevilla.

- Callejo, J. (1995). *La audiencia activa. El consumo televisivo: discursos y estrategias*. Madrid: CIS.
- Carmena, M. (1997). *Crónica de un desorden. Notas para reinventar la justicia*. Madrid: Alianza editorial.
- Carmona, R. (1991). *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.
- Carrillo, M. (2007). «Configuración general del derecho a comunicar y recibir información veraz: especial referencia a las relaciones entre poder judicial y medios de comunicación», en *Justicia y medios de comunicación. Cuadernos de Derecho Judicial-XVI*. Consejo General del Poder Judicial, pp. 11-33.
- Carrillo, N. (2013). «El género-tendencia del infoentretenimiento: definición, características y vías de estudio», en Ferré, C. (ed.). *Infoentretenimiento. El formato imparable de la era del espectáculo*. Barcelona: UOC, pp. 33-58.
- Casetti, F. (2000). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F.; di Chio, F. (1999). *Análisis de la Televisión*. Barcelona: Paidós.
- Castañares, W. (1995). «Géneros realistas en televisión: los “reality shows”» en CIC, servicio de publicaciones UCM, pp. 79-91,
<https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/viewFile/CIYC9595110079A/7463>,
- Castelló, E. (2001). *El espectáculo de lo real en el texto televisivo: Gran Hermano*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense. <http://www.thesisde.com/t/el-espectaculo-de-lo-real-en-el-texto-te/4874/>
- Castelló, E. (2002). «La economía escópica en la programación televisiva: climax emocional y mensaje publicitario» en Zer: *Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria*, Nº. 13, 2002. 7.
- Castelló, E. (2004). *La producción mediática de la realidad*. Madrid: Laberinto.
- Castells, M. (1997-1998). *La era de la información. 3 vols*. Madrid: Alianza.
- Castells (2001). *La galaxia internet. Reflexiones sobre internet, empresa y sociedad*. Madrid: Areté.
- Castells, M. (ed.). (2006). *La Sociedad Red: Una visión global*. Madrid: Alianza.

- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza.
- Cavicchioli, S.; Pezzini, I. (1995). «Televerdad en Italia. Un complejo territorio». En *Telos* 43.
- Cebrián, M. (1995). *Información audiovisual. Concepto, técnica, expresión y aplicaciones*. Madrid: Síntesis.
- Cebrián, M. (1995). *Información radiofónica. Mediación técnica, tratamiento y programación*. Madrid: Síntesis.
- Cebrián, M. (2004). *La información en televisión*. Barcelona: Gedisa.
- Cebrián, M. (2004a). *Modelos de televisión: generalista, temática y convergente con internet*. Barcelona: Paidós.
- Cerezo, M. (1994): «Teorías sobre el medio televisivo y educación», en Becerra, A. et Alii. *El discurso de la televisión. Teoría y didáctica del medió televisivo*. Granada, Grupo Imago; pp. 16-44.
- Certau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano 2: habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Chomsky, N.; Ramonet, I. (1995). *Cómo nos venden la moto*. Barcelona: Icaria.
- Clemente, M.; Vidal, M. A. (1996). *Violencia y televisión*. Madrid: Noesis.
- Cobo, R. (2014). *El espectáculo futbolístico y la construcción de la realidad social*. Tesis doctoral. València: Universitat de València.
- Colombo, F. (1976). *Televisión: la realidad como espectáculo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Conill, J.; González, V. (2004). *Ética de los medios. Una apuesta por la ciudadanía audiovisual*. Barcelona: Gedisa.
- Consejo Audiovisual de Andalucía (2008). *Estudio sobre Vista Pública. Programa emitido por Canal Sur Televisión durante los meses de octubre y diciembre de 2007 y enero de 2008*. Junta de Andalucía.
- Consejo Audiovisual de Andalucía (2009). *Informe general sobre el tratamiento informativo del caso de Marta del Castillo*. Junta de Andalucía.

Consejo Audiovisual de Andalucía (2009a). *Análisis monográfico del programa “La Tarde con María”*. Junta de Andalucía.

Consejo Audiovisual de Andalucía. (2013). *Derecho a la información y justicia: guía para el tratamiento informativo de los procesos judiciales*. Junta de Andalucía.

Consejo Audiovisual de Andalucía (2018). *Informe sobre el tratamiento informativo dado por las televisiones a la desaparición y asesinato de un menor en Almería (caso Gabriel)*. Junta de Andalucía.

Consell de l’Audiovisual de Catalunya (1997). *Recomanacions sobre la celebració dels judicis i el seu tractament per televisió*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. https://www.cac.cat/sites/default/files/migrate/actuacions/CAC_Recomanacions_judicis.pdf

Consell de l’Audiovisual de Catalunya (1997a). *La celebració dels judicis i el seu tractament per televisió*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Consell de l’Audiovisual de Catalunya (2006). *Consideracions i recomanacions del CAC sobre la teleporqueria*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Consell de l’Audiovisual de Catalunya (2007). *Informe 91/2007. Tractament informatiu del ‘cas Veiret’ en els teletinformatius de TV3*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Consejo General del Poder Judicial (2004). *Protocolo de Comunicación de la Justicia. Gabinetes de Comunicación*. Madrid: Comisión de Comunicación del Consejo General del Poder Judicial.

Consejo General del Poder Judicial (2006). *Símbolos y ritos de la justicia*. Madrid.

Consejo General del Poder Judicial (2007). *Libro blanco de la Justicia*. Madrid.

Consejo General del Poder Judicial (2011). *84 cuestiones sobre la dirección y publicidad del juicio oral*. Madrid.

Consejo General del Poder Judicial (2018). *Protocolo de Comunicación de la Justicia 2018*. Madrid: Oficina de Comunicación.

Consejo General del Poder Judicial (2020). *Protocolo de Comunicación de la Justicia 2020*. Madrid: Oficina de Comunicación.

Consejo General del Poder Judicial; Metroscopia (2021). *Los españoles y la justicia*.

Consejo para la Reforma de los medios de comunicación del estado (2005). *Informe para la Reforma de los medios de comunicación de titularidad del Estado*. Madrid.

Corporació Catalana Mitjans Audiovisuals. (2013). *Llibre d'estil de la CCMA*. Departament de la presidència. <https://www.ccma.cat/lilibredestil/>

Corrales, O.; Santa Cruz, E. (2012). «Las imágenes del miedo. Discurso televisivo y sujeto delincuente», en *Comunicación y Medios* n. 26, Universidad de Chile, pp. 69-83.

Corroto, P. (2019). *El crimen mediático. Por qué nos fascinan las noticias de sucesos*. Madrid: Akal.

Debord, G. (1976). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Miguel Castellote.

Debord, G. (1990). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.

De Carreras, L. (1996). *Régimen jurídico de la información. Periodistas y medios de comunicación*. Barcelona: Ariel.

De Carreras, L. (1999). «La autorregulación como alternativa a las restricciones legales informativas y como sistema de relación entre las televisiones y los jueces», en C.G.P.J. *Justicia, información y opinión pública. I encuentro jueces-periodistas*. Revista del Poder Judicial-XVII, pp.253-271.

De la Cruz, M. A. (2000). *Garzón. La ambición de un juez*. Madrid: Temas de hoy.

Del Valle, C.; Mayorga, A.J.; Nitrihual, L. (2010). «Prensa, justicia y producción narrativa del poder: fundamentos teórico-metodológicos para un estudio comparado del discurso» en *Convergencia: Revista de ciencias sociales* (54). México: Universidad Autónoma del Estado de México. Facultad de Ciencias Políticas y Administración Pública, pp. 175-198.

De Moraes, D. (coord.) (2005). *Por otra comunicación. Los media, globalización cultural y poder*. Barcelona: Icaria.

De Vega, J. A. (1998). *Libertad de expresión. Información veraz. Juicios paralelos. Medios de comunicación*. Madrid: Universitas.

De Vicente, R. (2003). *El color de la justicia (Tres colores: rojo)*. València: Tirant lo Blanch.

- De Vicente, R. (2012). *A sangre fría. El núcleo duro del derecho penal*. València: Tirant lo Blanch.
- Díaz Nosty, B. (1989). «Mitos y paradojas de la sociedad de la información», en Díaz Nosty, B. (2001). Informe Anual de la Comunicación 2000-2001. Estado y Tendencias de los medios en España. Madrid: Zeta Ediciones, S.A.
- Díaz Nosty, B. (2004). «Repensar la comunicación. La huella es el mensaje», en Díaz Nosty, B. (dir.); Beaumont, J. F. (coord.). *Tendencias '06. Medios de comunicación. El año de la televisión*. Fundación Telefónica, pp. 15-43
- Díaz Nosty, B. (2005). *El déficit mediático. Donde España no converge con Europa*. Barcelona: Bosch.
- Eco, U. (1968). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1986). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- Edelman, M. (1988). *Constructing the political spectacle*. Chicago: The University of Chicago.
- El País. (1998). «Los españoles dan un rotundo suspenso a la Administración de Justicia con un 3,6», en *elpais.com.*, 11 , V, 1998.
https://elpais.com/diario/1998/05/11/espana/894837608_850215.html
- Espada, A. (1998). «La construcción del acontecimiento, la destrucción del hecho. (El caso Raval y los usos periodísticos contemporáneos)», en *Revista de Occidente*; 208. ARCE. Fundación Ortega y Gasset, pp. 45-54.
- Espín, E. (1990). «En torno a los llamados juicios paralelos y la filtración de noticias judiciales», en *Poder Judicial*, número especial XIII, pp. 123-130.
- Estefanía, J. (1997). *La nueva economía. La globalización*. Madrid: Debate.
- Estefanía, J. (2002). «El fenómeno de la globalización», en Tamayo-Acosta, J.J. (dir.). *Palabras clave sobre globalización*. Navarra: Verbo Divino, pp. 19-51.
- Fabbri, P. (2000). *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.
- Ferré, C. (ed.).(2013). *Infoentretenimiento. El formato imparable de la era del espectáculo*. Barcelona: UOC.

- Fisk, R. (2008). *The age of the Warrior. Selected Writings*. Londres: Fourth Estate.
- Fontana, J. (2011). *Por el bien del imperio. Una historia del mundo desde 1945*. Barcelona: Pasado & Presente.
- Fontana, J. (2013). *El futuro es un país extraño. Una reflexión sobre la crisis social de comienzos de siglo*. Barcelona: Pasado & Presente.
- Foucault, M. (1999). *Estrategias de poder*. Barcelona: Paidós.
- Gabilondo, I. (2005). *Testigo de la historia*. Madrid. Aguilar, Santillana Ediciones Generales, S.L.
- Gabilondo, I. (2011). *El fin de una época. Sobre el oficio de contar cosas*. Barcelona: Barril Barral editores S.L.
- Gabinete de Estudios de Comunicación Audiovisual (1999). Anuario de la Televisión 2000. GECA consultores.
- Ganga, R. M. (2011) *Historia y representación audiovisual de la transición española*. Tesis doctoral. València: Universitat de València.
- García, J. (1996). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- García, J.A. (2007). «El infoentretenimiento en los informativos líderes de audiencia de la Unión Europea», en *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura* (35), UAB, pp, 47-63.
- García, M. (dir.); Botella, J. (dir); Rebollo, R.; Baucells, J.; Peres-Neto, L. (2008). *Malas noticias. Medios de comunicación, política criminal y garantías penales en España*. València: Tirant lo Blanch.
- García Matilla, R.; Aparici, R. (2010). *Lectura de imágenes*. Madrid: Ediciones Latorre: Madrid.
- Garrido, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Gavaldà, J. V. (1994). *La telepolítica y sus records*. València: Centro de semiótica y teoría del espectáculo. Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica.
- Gavaldà, J. V. (2004). «Referencia y performatividad en el discurso publicitario: Las reglas del flujo televisivo», en *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*. Vol. IX (2004),

pp. 119-133.

Gavaldà, J. V. (2011). «Contenidos de cantidad», en Francés, M. *Contenidos y formatos de calidad en la nueva televisión*. Madrid: IRTV.

Gavaldà, J. V.; Bernardo, J. M.; Pellisser, N. (eds.) (2001). *Justicia y representación mediática*. Madrid. Biblioteca Nueva.

Gayà, C. (2013). «La era del espectáculo: de la información al show» en Ferré, C. (ed.). *Infoentretenimiento. El formato imparable de la era del espectáculo*. Barcelona:UOC, pp. 11-31.

Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

Gianaria, F.; Mittone, A. (1994). *Giudici e telecamere. Il processo come spettacolo*. Torino: Einaudi.

Gómez, M. (2006). «Los nuevos géneros de la neotelevisión», en *Área Abierta*, (13), pp.2-8.

<https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0606130002A>

Gómez-Tarín, F.J. (2006). «La realidad como construcción o la fragilidad del concepto “documental”» en *MICEC'06. Muestra Internacional de Cine Europeo Contemporáneo*. Barcelona, pp. 78-87.

Gómez-Tarín, F.J. (2010). *Análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido*. Valencia: Shangrila Ediciones. <http://bit.ly/TR3CVE>

Gómez-Tarín, F.J.; Marzal, J. (coord.) (2015). *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Madrid: Cátedra.

González Requena, J. (1985). «Introducción a una teoría del espectáculo», en *Revista Telos*, (4), Oct-Dic, 1985, pp. 35-44.

González Requena, J. (1988; 1992). *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad*. Madrid: Cátedra.

González Requena, J. (1989). *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*. Madrid: Akal.

Gordillo, I. (2009). *La hipertelevisión: géneros y formatos*. Quito: Intiyan-CIESPAL.

- Gordillo, I.; Guarinos, V.; Checa, A.; Ramírez, M. M.; Jiménez-Varea, J.; López-Rodríguez, F. J.; De los Santos, F.; Pérez-Gómez, M. A. (2011). «Hibridaciones de la hipestelevisión: información y entretenimiento en los modelos de infoentertainment», en *Revista de Comunicación*, 1 (9), pp.93-106.
- Grandi, R. (1995). *Texto y contexto en los medios de comunicación. Análisis de la información, publicidad, entretenimiento y su consumo*. Barcelona: Bosch.
- Greimas, A. J.; Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Groupe μ (1993). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid, Cátedra.
- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gubern, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama.
- Gubern, R. (2000). *El eros electrónico*. Madrid: Taurus pensamiento.
- Gubern, R. (2013). *Cultura audiovisual. Escritos 1981-2011*. Madrid: Cátedra.
- Guéry, C. (2007). *Justices à l'écran. Questions judiciaires*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Gutiérrez, M. E. (2007). *Justicia y medios de comunicación*. Madrid: Fragua.
- Halimi, S. (2002). *Los nuevos perros guardianes. Periodistas y poder*. Tafalla: Editores independientes.
- Herman, S.E.; McChesney, R. (1999). *Los medios globales. Los Nuevos misioneros del capitalismo corporativo*. Madrid: Cátedra.
- Hernández, P. J. (2000). «Los juicios paralelos», en *Estudios Jurídicos. Cuerpo de secretarios judiciales* (2). Madrid: Centro de Estudios Jurídicos, pp. 345-372.
- Igartua, J. (1999). *El caso Marey. Presunción de inocencia y votos particulares*. Madrid: Editorial Trotta.
- Igartua, J.J. (2004). *Teoría e investigación en comunicación social*. Madrid: Síntesis.
- Igartua, J.J. (2006). *Métodos cuantitativos de investigación en comunicación*. Barcelona: Bosch.

- Iglesias, M.A. (2000). «Entrevista Manuela Carmena. Magistrada y vocal del Consejo General del Poder Judicial», en *El País* – Domingo, 11-VI-2000, pp. 12-13.
- Imbert, G. (2003). *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Gedisa.
- Imbert, G. (2008). *El transformismo televisivo. Postelevisión e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.
- Imbert, G. (2010). *La sociedad informe. Posmodernidad, ambivalencia y juego con los límites*. Barcelona: Icaria.
- Izaguirre, T. (1999). *Realidad y espectáculo. En torno al Reality Show*. València: Episteme.
- Izaguirre, T. (2001). «Telejuicios y juicios paralelos. Un elemento para la audiència no para el juicio», en Gavaldà, J. V.; Bernardo, J. M.; Pellisser, N. (eds.). *Justicia y representación mediática*. Madrid. Biblioteca Nueva.
- Izquierdo, J. (2017). «¿Quién ve la televisión? Revisión del modelo teneralista en el espacio mediático convergente», en *Tripodos* (40). Barcelona.
- Jablonka, I. (2017). *Laëtitia o el fin de los hombres*. Barcelona: Anagrama-Libros del Zorzal.
- Jarvis, J. (2015). *El fin de los medios de comunicación de masas. ¿Cómo serán las noticias del futuro?*. Barcelona: PAPP.
- Jiménez, C.; Doñate, A. (2012). *Jueces, pero parciales. La pervivencia del franquismo en el poder judicial*. Barcelona: Ediciones de Pasado y Presente, S. L.
- Juanes, A. (2007): «Los juicios paralelos. El derecho a un porceso justo. Doctrina jurisprudencial en relación con esta materia», en VV. AA. *Justicia y medios de comunicación. Cuadernos de Derecho judicial n° XVI*. Madrid: Consejo General del Poder Judicial.
- Kaplún, M. (1988). *Una pedagogía de la comunicación*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Kapuscinski, R. (1999). «El mundo reflejado en los medios», en *Claves de razón práctica*, (92), pp. 18-21.
- Kapuscinski, R. (2002). *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen*

- periodismo*. Barcelona: Anagrama.
- Kapuscinski, R. (2004). *El mundo de hoy*. Barcelona: Anagrama.
- Kelsen, H. (1982). *¿Qué es la justicia?*. Barcelona: Ariel.
- Lacalle, Ch. (2001). *El espectador televisivo: los programas de entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
- Latorre, V. (2001). «Función jurisdiccional y Libertad de expresión», en Gavaldà, J.V.; Bernardo, J. M.; Pellisser, N. (eds.) *Justicia y representación mediàtica*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Latorre, V. (2002). *Función Jurisdiccional y juicios paralelos*. Madrid: Civitas.
- Latorre, V. (2005). *Anatomía de un asesinato*. València: Tirant lo Blanch.
- Leclerc, H.; Théolleyre, J. M. (1996). *Les médias et la justice. Liberté de la presse et respect du droit*. Paris: CFPJ editions.
- León, B. (coord.) (2009). *Telerealidad. El mundo tras el cristal*. Salamanca: Comunicación social.
- León, B. (coord.) (2010). *Informativos para la televisión del espectáculo*. Salamanca: Comunicación social.
- Leturia, F. J. (2017). «La problemática de los juicios paralelos en la jurisprudencia y doctrina española», en *Ius et Praxis*, 23 (2), pp. 21-50.
- <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=197/19754349002>
- Leturia, F. J. (2018). «La publicidad procesal y el derecho a la información frente a asuntos judiciales. Análisis general realizado desde la doctrina y jurisprudencia española», en *Revista chilena de derecho*, 45 (3), pp. 647-673.
- Lipovetsky, G.; Serroy, J. (2009). *La pantalla global*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G.; Serroy, J. (2010). *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona: Anagrama.
- Lobatón, P. (coord.) (2002). *La televisión en tiempos de guerra. La onda expansiva de los atentados del 11-s*. Barcelona: Gedisa.
- Lochard, G.; Boyer, H. (2004). *La comunicación mediàtica*. Barcelona: Gedisa.

- López, J.J. (1999). «Libertad de prensa y proceso. Los denominados juicios paralelos», en C.G.P.J. *Justicia, información y opinión Pública. I encuentro jueces-periodistas*. Revista del Poder Judicial-XVII.
- Lozano, J. C. (2004). «Espectacularización y sensacionalismo en los noticieros televisivos de Canadá, Estados Unidos, México y Chile», en *Diálogo Político*, 21 (1), pp. 101-116.
- Lozano, J. C. (2010). «De la espectacularización al periodismo cívico», en *Revista Zócalo*,
[http://www.itesm.edu/wps/wcm/connect/snc/portal+informativo/opinio+y+analisis/firmas/dr.+jose+carlos+rendon/op\(30sep10\)jclozano](http://www.itesm.edu/wps/wcm/connect/snc/portal+informativo/opinio+y+analisis/firmas/dr.+jose+carlos+rendon/op(30sep10)jclozano)
- Luzón, V.; Ferrer, I. (2007). «Cuando la noticia se convierte en espectáculo», en *Trípodos*, Vol. 1 (1) Extra, Barcelona: Universitat Ramon Llull, pp. 267-277.
- Luzón, V.; Ferrer, I. (2008). «Espectáculo informativo en noticias de sociedad: el caso de Madeleine McCann», en *Trípodos* (22), Barcelona: Universitat Ramon Llull, pp. 137-148.
- Maciá-Barber, C.; Galván-Árias, M. A. (2012). «Presunción de inocencia y deontología periodística: el caso ‘Aitana’» en *Revista Latina de Comunicación Social* (67). La Laguna: Universidad de la Laguna.
http://www.revistalatinacs.org/067/art/960_Getafe/16_Macia.html
- Malcom, J. (2012). *El periodista y el asesino*. Barcelona: Gedisa. 3a ed.
- Mantovani, G. (1995). *Comunicazione e identità. Dalle situazioni quotidiane agli ambienti virtuali*. Bologna: Il Mulino.
- Maqua, J. (1992). *El docudrama. Fronteras de la ficción*. Madrid: Cátedra.
- Marín, C. (2006). *Periodismo audiovisual. Información, entretenimiento y tecnologías multimedia*. Barcelona: Gedisa.
- Martín, M. (1993). *La producción social de comunicación*. Madrid: Alianza. 2a ed.
- Martín-Barbero, J.; Rey, G. (1999). *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa.
- Martínez, J.G. (2007). «La administración de justicia: Juzgados y Tribunales», en

- VVAA. *Justicia: poder y servicio público. Cuadernos de Derecho Judicial XVIII*, pp. 123-182.
- Martínez, L.; Fernández, J. A. (1997). *Curso de teoría del Derecho*. Barcelona: Ariel.
- Marzal, J.; Gómez Tarín, F.J. (eds.) (2007). *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo.
- Mattelart, A. (1993). *La comunicación-mundo. Historia de las ideas y de las estrategias*. Madrid: Fundesco.
- Mattelart, A. (1998). *La mundialización de la comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Mattelart, A. (2000). *Historia de la utopía planetaria*. Barcelona: Paidós.
- Mattelart, A. (2002). *Historia de la sociedad de la información*. Barcelona: Paidós.
- McChesney, R. (2002). «Economía política de los medios y las industrias de la información en un mundo globalizado», en Vidal Beneyto, J. (dir.). *La ventana global*. Madrid: Taurus, pp. 233-247.
- McChesney, R. (2005). «Medios globales, neoliberalismo e imperialismo», en De Moraes, D. (coord.). *Por otra comunicación. Los media, globalización cultural y poder*. Barcelona: Icaria.
- Méndez de Lugo, A. (2000) «Los tribunales de justicia y sus obligaciones informativas», en *Justicia, información y opinión pública. I encuentro jueces-periodistas*. Revista del poder judicial-XVII, pp. 173-181.
- Mendizábal, R. (2009). «Los órdenes jurisdiccionales. La determinación legal del juez», en VV. AA. *La justicia procesal*. Cuadernos de Derecho Judicial VI. Madrid: Consejo General del Poder Judicial, pp. 61-139.
- Messuti, A. (2008). *La justicia deconstruida*. Barcelona: edicions bellaterra.
- Milla, R. (2000). *La realitat 'en directe'. Realització d'informatius diaris a televisió*. Barcelona: Pòrtic, Enciclopèdia Catalana.
- Millás, J. J. (2004). *Hay algo que no es como me dicen. El caso Nevenka Fernández contra la realidad*. Barcelona: Seix Barral.
- Minc, A. (1995). *La borrachera democrática. El nuevo poder de la opinión pública*.

Madrid: Temas de Hoy.

Mollá, D. (2019). «El debate político en la programación televisiva: nuevos modelos de información» en Pellisser, N.; Oleaque, J.M. (Coord.). *Mutaciones discursivas en el siglo XXI: la política en los medios y las redes*. València: Tirant, pp.295-322.

Monclús, B. (2011). *Evolución de los noticiarios de prime time de las cadenas generalistas españolas. Formato y contenidos*. Tesis doctoral. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Universidad Autónoma de Barcelona.

Montalvo, J. C. (2012). «Los juicios paralelos en el proceso penal: ¿Anomalía democrática o mal necesario?», en *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política* (16), pp. 105-125.

Montero, J.; Ortells, M.; Gómez, J. L. (1991). *Derecho Jurisdiccional*. 3 vol. Barcelona: Bosch.

Morcillo, C. (2021). *Departamento de homicidios. Una memoria de la España negra*. Madrid: Libros de K.O.

Moreno, V. (2003). «El proceso penal espanyol. Algunas alternativas para la reforma», en *Cuadernos de Derecho judicial*. IV, Madrid: Consejo General del Poder Judicial, pp. 13-62.

Moreno, V. (2007). «La justicia en acción» en VV. AA. *Justicia: poder y Servicio público*. Cuadernos de Derecho Judicial XVIII. Consejo General del Poder Judicial, pp. 293-326.

Muñoz, B. (2005). *La cultura global*. Madrid: Pearson.

Muñoz, B. (2005a). *Cultura y comunicación. Introducción a las teorías contemporáneas*. Madrid: Fundamentos.

Murciano, M. (1992). *Estructura dinámica de la comunicación internacional*. Barcelona: Bosch.

Nacache, J. (1997). *El cine de Hollywood*. Madrid: Acento.

Navarro, V. (2000). *Globalización económica, poder político y Estado del bienestar*. Barcelona: Ariel.

Navarro, V. J. (2007). «Las imágenes de los juicios: aproximación a la realidad en

- España», en *InDret, Revista para el anàlisis del Derecho* (3). Barcelona. <https://indret.com/las-imagenes-de-los-juicios-aproximacion-a-la-realidad-en-espana/>
- Nieto, J. (1996). *Música para la Imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE.
- Oleaque, J. M. (2002). *Des de la tenebra. Un descens al cas Alcàsser*. Barcelona: Empúries.
- Orenes, J. C. (2007). «La transmisión de información desde el Poder Judicial», en *Revista de derecho político UNED* (70), Madrid, pp. 257-286.
- Orenes, J. C. (2008). «El acceso de los medios audiovisuales a las salas de vistas en los procesos penales», en *Revista de derecho UNED*, Madrid, pp. 201-232.
- Orenes, J. C. (2014). «El control no jurisdiccional de los juicios en televisión por parte de las autoridades audiovisuales», en *Dilemata*, año 6 (14), pp. 121-140.
- Orozco, G. (1996). *Televisión y audiencias. Un enfoque cualitativo*. Madrid: La Torre.
- Orozco, G. (2006). «Los estudios de la recepción: de un modo de investigar, a una moda, y de ahí a muchos modos», en Saintout, F.; Ferrante, N. *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público*. Buenos Aires: La Crujía, pp. 15-31.
- Ortega, F. (2006). *Periodismo sin información*. Madrid: Tecnos.
- Ortells, S. (2008). «La redefinición de los géneros periodísticos, el infoentretenimiento como punto de partida del cambio», en *Forum de recerca* (13), Castelló: Universitat Jaume I, pp. 403-409.
- Otero, P. (2000). «Medios de tutela ante los juicios paralelos durante la fase de juicio oral (a propósito de la STC 135/1999, de 20 de julio -caso de la Mesa Nacional de HB-)», en *ADPCP*, VOL. LIII *ADPCP*, pp. 285-326.
- Palacio, M. (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- Pellisser, N.; Pineda, A. (2014), «Información política y espectacularización: un análisis comparativo de programas informativos y de infoentretenimiento», en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20 (2), pp. 821-839.
- Pellisser, N.; Oleaque, J. M. (Coord.) (2019). *Mutaciones discursivas en el siglo XXI: la política en los medios y en las redes*. València: Tirant humanidades.

- Perales, F. (2011). «La realidad mediatizada: el reality show», en *Revista comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1 (9), pp. 120-131.
- Peralta, V. (1998). «Violencia política y medios de comunicación en América Latina», en *Revista de Occidente*; 209. ARCE. Fundación Ortega y Gasset, pp. 79-90.
- Pérez, J.C. (1995). *La imagen múltiple. De la televisión a la realidad virtual*. Madrid: Julio Ollero.
- Pérez, J.C. (1996). *Imago mundi. La cultura audiovisual*. Madrid: Fundesco.
- Pérez, E.; Pérez, J. A. (2010). *Cien abogados en el cine de ayer y de hoy*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Pérez, J.C. (1996). *Imago mundi. La cultura audiovisual*. Madrid: Fundesco.
- Pérez Tornero, J.M. (1994): *El desafío educativo de la televisión. Para Comprender y usar el medio*. Barcelona: Paidós.
- Pons, A. (1998). «El tractament periodístic dels judicis per televisió», en *Quaderns del CAC* (1), Barcelona, pp. 21-23.
- Prado, E. (2003). «La espectacularización de la realidad», en Pérez, J. R (Direc. i edic.): *El anuario de Televisión 2003*. Madrid: Gabinete de Estudios de la Comunicación Audiovisual (GECA), pp. 178-186.
- Postman, N. (1993). *Divertim-nos fins a morir. El discurs públic a l'època del "showbusiness"*. Barcelona: Llibres de l'Índex.
- Prieto, L. (1997). «Prision Provisional y Medios de Comunicación», en Barbero, M. (coord.). *Prisión provisional, detención preventiva y derechos fundamentales*. Colección Estudios Universidad de Castilla - La Mancha, pp. 231-245.
- Propp, V. (2018). *Morfología del cuento*. Madrid:Akal. 7a ed.
- Quintana, A. (2011). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado. Quaderns crema.
- Quirós, F. (1998). *Estructura internacional de la comunicación. El poder mediático en la era de la globalización*. Madrid: Síntesis.
- Ramoneda, J. (1999). *Después de la pasión política*. Madrid: Taurus.

- Ramonet, I. (1998). *La tiranía de la comunicación*. Madrid: Debate.
- Ramonet, I. (1998). «Los nuevos amos del mundo», en Albiñana, A. (ed.). *Pensamiento crítico VS, pensamiento único*. Madrid: Debate, pp. 116-120.
- Ramonet, I. (2000). *La golosina visual*. Madrid: Debate.
- Ramonet, I. (2003). «El Quinto Poder». En *Le Monde Diplomatique*, núm 96, Octubre, 2003. <http://monde-diplomatique.es/2003/10/ramonet.html>
- Ramonet, I (2004). «Información, comunicación y globalización. El quinto poder», en Chasqui: Revista Latinoamericana de comunicación (88), pp. 26-31.
- Reig, R. (1995). *El control de la comunicación de masas: bases estructurales y psicosociales*. Madrid: Ediciones libertarias.
- Ricoeur, P. (1999). *Lo Justo*. Madrid: Caparrós editores.
- Rivière, M. (1995). *La década de la decencia. Intolerancia “prêt-a-porter”, moralina mediática y otras indecencias de los años noventa*. Barcelona: Anagrama.
- Rodrigo Alsina, M. (1989). *Los modelos de la comunicación*. Madrid: Tecnos.
- Rodrigo Alsina, M. (2001). *Teorías de la comunicación*. Valencia, Barcelona, Castellón: Universitat de València, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Jaume I.
- Rodrigo-Alsina, M. (1993). *La construcción de la noticia*. Barcelona: Paidós. 2a ed.
- Rodríguez, F. (2003). *Cultura y televisión. Una relación de conflicto*. Barcelona: Gedisa.
- Ronda, J. (1998). «Los retos del periodismo judicial», en *Ámbitos: Revista internacional de comunicación* (1). Universidad de Sevilla, pp. 121-130.
- Rodríguez, R. (2008). *La publicidad como industria cultura*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Rodríguez, R. (2010). *La musa venal: producción y consumo de la cultura industrial*. Murcia: Tres Fronteras
- Rodríguez, R. (2018). *Máscaras de la mentira: el nuevo desorden de la posverdad*. Valencia: Pre-Textos.
- Rodríguez, R. (2020). *Magias de la ficción (Spoiler Warning!)*. Madrid: Devenir.

Ronda, J. (2001). «La especialización del periodismo judicial» en *Revista Latina de Comunicación Social*, (39). La Laguna: Universidad de la Laguna.

RTVA (2004). *Libro de estilo Canal Sur Televisión y Canal 2 Andalucía*. Sevilla.

RTVE (2011). *Manual de estilo de rtve. Directrices para los profesionales*. Madrid: Iortv. Instituto de Rtv.

<http://manualdeestilo.rtve.es/>

Rubio, M.; de la Fuente, R.; Gutiérrez, F. (1994). *El comentario de textos narrativos y teatrales*. Salamanca: Ediciones colegio de España.

Sáez, A. (1999). *De la representació a la realitat. Propostes d'anàlisi del discurs mediàtic*. Barcelona: Dèria.

Saintout, F.; Ferrante, N. (2006). *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público*. Buenos Aires: La Crujía.

Salas, A. (Dir.) (2005). *Las partes. Problemática procesal*. Cuadernos de Derecho judicial XIX. Madrid: Consejo General del poder judicial.

Saló, G. (2003). *¿Qué es eso del formato?* Barcelona, Gedisa.

Sánchez, M.; Ordóñez, A. B. (2016). *Juicios mediáticos y presunción de inocencia*. Málaga: Ley 57.

Sánchez-Biosca, V. (1996). *El montaje cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

San Martín, A. (1995) *La escuela de las tecnologías*. Valencia: Universitat de València.

San Martín, A. (1997). *Del texto a la imagen. Paradojas de la educación de la mirada*. València: Nau Llibres.

San Martín, A. (2009). *La escuela enredada. Formas de participación en la sociedad de la información*. Barcelona: Gedisa

Segovia, A.I. (2005). «Gigantes globales y grupos regionales en España: una estrategia conjunta», en *Sphera Pública*, (5), pp. 41-57.

Sennet, R. (2009). *La cultura del nuevo capitalismo*. Madrid: Anagrama.

Serrano, S. (1988). *La semiótica. Una introducción a la teoría de los signos*. Barcelona:

Montesinos.

Soriano, R. (1998). *Sociología del Derecho*. Barcelona: Ariel.

Tamarit, J. (2009). *La tragedia y la justicia penal. Casos penales en el teatro y la ópera*. València: Tirant lo Blanch.

Tamayo, J. A. (2013). «El principio de publicidad del proceso, la libertad de información y el derecho a la propia imagen», en *Revista Bolivariana de derecho* (15), pp. 234-251.

Teruel, M. E. (1997). *Retòrica, informació i metàfora*. Bellaterra: UAB.

Tijeras, R. (1994). *La revolución de los jueces. De Falcone a Barbero: una cruzada contra la corrupción política, el crimen internacional y la razón de estado*. Madrid: Temas de hoy.

Toharia, J. J. (dir.) (2000). *El juez y su imagen en la Sociedad: pasado, presente y futuro*. Estudios de derecho judicial, 25. Madrid: Consejo General del Poder Judicial.

Toharia, J. J. (2001). *Opinión pública y justicia. La imagen de la justicia en la sociedad española*. Madrid: Consejo General del Poder Judicial.

Toharia, J. J.; García de la Cruz, J. J. (2005). *La justicia ante el espejo: 25 años de estudios de opinión del CGPJ*. Madrid: Consejo General del Poder Judicial.

Tranche, R. R. (2019). *La máscara sobre la realidad. La información en la era digital*. Madrid: Alianza.

Ubersfeld, A. (1993). *Semiótica teatral*. Madrid: Càtedra, Universidad de Múrcia.

Urbano, P. (2000). *Garzón: El hombre que veía amanecer*. Barcelona: Plaza & Janés.

Van Dijk, T.A. (comp.). (2000). *El discurso como interacción social. Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria*. Vols. 1 y 2. Barcelona: Gedisa.

Varona, D. (2011). «Medios de comunicación y punitivismo», en *InDret: Revista para el análisis del derecho*. (1), Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, <https://indret.com/medios-de-comunicacion-y-punitivismo/>

Vázquez, M. (2000). *Historia y comunicación social*. Barcelona: Mondadori.

Vergès, J. (2009). *Estrategia judicial en los procesos políticos*. Barcelona: Anagrama.

Verón, E. (1995). *Construir el acontecimiento. Los medios de comunicación masiva y*

- el accidente en la central nuclear de Three Mile Island*. Barcelona: Gedisa.
- Verón, E. (2001). *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires: Norma.
- Vicente, R. (2003). *El color de la justicia*. València: Tirant lo Blanch.
- Vicente, R. (2012). *A sangre fría. El núcleo duro del derecho penal*. València: Tirant lo Blanch.
- Vidal, S. (2014). *Els set pecats capitals de la justícia*. Barcelona: Ara llibres. 3a ed.
- Vilches, L. (1989). *Manipulación de la información televisiva*. Barcelona: Paidós.
- Vilches, L. (1995). «Introducción: La televerdad. Nuevas estrategias de mediación». En *Telos* (43), pp 54-62.
- Vilches, L. (coord.) (2011). *La investigación en comunicación*. Barcelona: Gedisa.
- VV. AA. (1995). *La télévision et ses téléspectateurs. Actes du colloque de Metz, mars 1994*. Paris: Editions L'Harmattan.
- VV. AA. (1997). *La communication de l'information. Actes du colloque de Metz, mars 1995*. Paris: Editions L'Harmattan.
- VV. AA. (1999). *Justicia, Información y opinión pública. I encuentro jueces-periodistas. Revista del poder judicial, n° especial XVII*. Madrid: Consejo General del Poder Judicial.
- VV. AA. (2003). *Sistemas penales europeos*, Cuadernos de Derecho judicial. IV, Madrid: Consejo General del Poder Judicial.
- VV. AA. (2003). *La justice saisie par la télévision. Dossiers de L'audiovisuel*. (107), Janvier-février 2003. Bry-sur Marne: INA – Dossiers de l'audiovisuel.
- VV. AA. (2006). *El abuso del proceso: Mala fe y fraude de ley processal. Cuadernos de Derecho judicial. XVIII*. Madrid: Consejo General del Poder Judicial.
- VV. AA. (2007). *Justicia y medios de comunicación. Cuadernos de Derecho Judicial n° XVI*. Madrid: Consejo General del Poder Judicial.
- VV. AA. (2007). *Justicia: poder y servicio público. Cuadernos de Derecho judicial. XVIII*. Madrid: Consejo General del Poder Judicial.
- VV. AA. (2009). *Hacia un catálogo de buenas practicas para optimizar la investigación*

- judicial. Manuales de formación, (46)*. Madrid: Consejo General del Poder Judicial.
- VV. AA. (2009). *La justicia procesal*. Cuadernos de Derecho Judicial VI-2008. Madrid: Consejo General del Poder Judicial.
- VV. AA. (2013). *Llibre d'estil de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals. Guia editorial. Manual d'ús*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Wolf, M. (1984). «Géneros y televisión», en *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, (9), pp. 189-198.
- Wolf, M. (1995). *Gli effetti sociali dei media*. Milano: Edizione Strumenti Bompiani
- Wolton, D. (1992). *War game. La información y la guerra*. Madrid: Siglo XXI editores.
- Zunzunegui, S. (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós.

ANNEXOS

Annex de legislació

Pacte Internacional de Drets Civils i Polítics i en la Declaració Universal dels Drets Humans de París, adoptada i proclamada per l'Assemblea General de les Nacions Unides, resolució 217 A (III), de 10 de desembre de 1948.

Convenio para la protección de los derechos humanos y de las libertades fundamentales, fet en Roma el 4 de novembre de 1950 i ratificat per instrument de 26 de setembre de 1979. *BOE* núm. 243, de 10 d'octubre de 1979.

Directiva 89/552/CEE «Televisión sin fronteras» del Consejo, de 3 d'octubre de 1989, relativa a la coordinació de determinades disposicions legals, reglamentaries i administratives de los Estados miembros sobre el ejercicio de actividades de radiodifusión televisiva. Disponible en <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=LEGISSUM:l24101>

Instrumento de Ratificación por parte de España del Tratado de Amsterdam por el que se modifican el Tratado de la Unión Europea, los Tratados Constitutivos de las Comunidades Europeas y determinados actos conexos, firmat en Amsterdam el 2 d'octubre de 1997. *BOE* núm. 109, de 7 de maig de 1999. Disponible en [https://www.boe.es/eli/es/ai/1997/10/02/\(1\)](https://www.boe.es/eli/es/ai/1997/10/02/(1))

Constitución española. *BOE* núm.311, de 29 de desembre de 1978.

Llei Orgànica 6/1985, de 1 de juliol, del Poder Judicial. *BOE* núm. 157, de 02 de juliol de 1985. Disponible en <https://www.boe.es/eli/es/lo/1985/07/01/6/con>

Llei Orgànica 4/2013, de 28 de juny, de reforma del Consejo General del Poder Judicial, por la que se modifica la Ley Orgànica 6/1985, de 1 de julio, del Poder Judicial. *BOE* núm. 155, de 29 de juny de 2013.

Llei 4/1980, de 10 de gener, de Estatuto de la Radio y la Televisión. *BOE* núm. 11, de 12 de gener de 1980. Disponible en <https://www.boe.es/eli/es/l/1980/01/10/4>

Llei 31/1987, de 18 de desembre, de Ordenación de las Telecomunicaciones. *BOE* núm. 303, de 19 de desembre de 1987. Disponible en <https://www.boe.es/eli/es/l/1987/12/18/31>

Llei 10/1988, de 3 de maig, de Televisión Privada. *BOE* núm. 108, de 5 de maig de 1988. Disponible en <https://www.boe.es/eli/es/l/1988/05/03/10>

Llei 2/2000, de 4 de maig, del Consell de l'Audiovisual de Catalunya, DOGC 3133, de 5 de maig de 2000. Disponible en

https://portaljuridic.gencat.cat/ca/pjur_ocults/pjur_resultats_fitxa/?action=fitxa&documentId=229914

Llei 1/2004, de 17 de diciembre, de creación del Consejo Audiovisual de Andalucía, *BOE* núm.12, de 14 de gener de 2005. Disponible en

<https://www.boe.es/eli/es-an/l/2004/12/17/1>

Llei 10/2005, de 14 de junio, de Medidas Urgentes para el Impulso de la Televisión Digital Terrestre, de Liberalización de la Televisión por Cable y de Fomento del Pluralismo. *BOE* núm. 142, de 15 de junio de 2005. Disponible en

<https://www.boe.es/eli/es/l/2005/06/14/10>

Llei 17/2006, de 5 de juny, de la radio y la televisión de titularidad estatal. *BOE* núm. 134, de 6 de juny de 2006. Disponible en

<https://www.boe.es/eli/es/l/2006/06/05/17/con>

Llei 7/2010, de 31 de març, General de la Comunicación Audiovisual. *BOE* núm. 79, d'1 d'abril de 2010. Disponible en <https://www.boe.es/eli/es/l/2010/03/31/7/con>

Llei 5/2017, de 29 de setembre, por la que se modifica la Ley 17/2006, de 5 de junio, de la radio y la televisión de titularidad estatal, para recuperar la independencia de la Corporación RTVE y el pluralismo en la elección parlamentaria de sus órganos. *BOE* núm. 236, de 30 de setembre de 2017. Disponible en

<https://www.boe.es/eli/es/l/2017/09/29/5>

Reial Decret de 14 de setembre de 1882, por el que se aprueba la Ley de Enjuiciamiento Criminal. *GAZ* núm. 260, de 17 de setembre de 1882. Disponible en

[https://www.boe.es/eli/es/rd/1882/09/14/\(1\)/con](https://www.boe.es/eli/es/rd/1882/09/14/(1)/con)

Estatuto de Información de la Corporación RTVE, anexo Reglamento Electoral, aprobado por la administradora provisional única el día 2 de diciembre de 2020

Principios básicos de la programación aprobados por el Consejo de Administración de la Corporación RTVE el 13 de junio de 2007.

Annex de jurisprudència

España. Tribunal Constitucional (Sala Segona). [Internet] Sentencia núm. 30/1982 d'1 de juny. Disponible en

<https://hj.tribunalconstitucional.es/es-ES/Resolucion/Show/72>

España. Tribunal Constitucional (Sala Segona). [Internet] Sentencia núm. 13/1985 de 31 de gener. Disponible en

<https://hj.tribunalconstitucional.es/es-ES/Resolucion/Show/393>

España. Tribunal Constitucional (Sala Primera). [Internet] Sentencia núm. 96/1987 de 10 de juny. Disponible en

<https://hj.tribunalconstitucional.es/es-ES/Resolucion/Show/828>

España. Tribunal Constitucional (Sala Primera). [Internet] Sentencia núm. 56/2004, de 19 d'abril. Disponible en

<https://hj.tribunalconstitucional.es/HJ/pt/Resolucion/Show/5061>

España. Tribunal Constitucional (Sala Primera). [Internet] Sentencia núm. 57/2004, de 19 d'abril. Disponible en

<https://hj.tribunalconstitucional.es/HJ/pt/Resolucion/Show/5062>