

Cómo citar este artículo en bibliografías / Referencia



V Cerdán Martínez, D Villa Gracia (2019): “Creación de un formato de concienciación social para la televisión pública española: «Héroes Invisibles»”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 74, pp. 1565 a 1579.



<http://www.revistalatinacs.org/074paper/1399/82es.html>

DOI: [10.4185/RLCS-2019-1399](https://doi.org/10.4185/RLCS-2019-1399)

Creación de un formato de concienciación social para la televisión pública española: «Héroes Invisibles»

Creation of a social awareness format for Spanish public television: "Héroes Invisibles"

Víctor Cerdán Martínez   – Universidad Complutense de Madrid - vicerdan@ucm.es

Daniel Villa Gracia   – Universidad Complutense de Madrid – daniel.villa@ccinfucm.es

Abstracts

[ES] Introducción: Se analiza *Héroes Invisibles*, una serie de documentales, producida por RTVE en colaboración con Taifas Comunicación, que retrata en cada capítulo la vida de un español expatriado que trabaja en diferentes proyectos de ayuda humanitaria. **Metodología:** Mediante las tipologías del documental de Nichols y los modelos de montaje de Bordwell y Thompson, y Aumont, Bergala, Marie y Vernet, los autores analizan la creación y evolución de este formato televisivo. El objetivo principal es averiguar, desde un enfoque cualitativo y cuantitativo, cual ha sido la evolución de la narrativa audiovisual del programa. **Resultados:** se evidencia un paso de la predominancia de las secuencias observacionales y entrevistas organizadas de manera narrativa a las dinámicas de manera expresiva en la segunda temporada. **Conclusiones:** hay una evolución en el formato de acuerdo a las exigencias de la cadena, que no muestra un cambio significativo en los niveles de audiencia de una temporada a otra.

[EN] Introduction: Produced by RTVE in collaboration with Taifas Comunicación, *Héroes Invisibles* is a documentary series that portrays the life of expatriate Spaniards working on different humanitarian aid projects. Each episode focuses on one or several social conflicts such as: child malnutrition in Africa, the consequences of the war in Syria, irregular immigrants in the United States, and rescue operations in the Central Mediterranean. **Methods:** Based on Nichols's documentary modes of representing reality and the editing styles of Bordwell and Thompson, and Aumont, Bergala, Marie and Vernet, the authors analyse the creation and evolution of this format produced for Spanish public television. The main objective is to evaluate, from a mix-methods approach, the evolution of the audiovisual narrative of this television format, which had an audience of over 110,000 viewers on the International Channel of TVE and RTVE 2, and on the official online platform of this channel. **Results:** The format has transitioned from the predominance of observational sequences and

interviews in the first season to the use of expressive narrative dynamics during the second season.
Conclusions: The format of *Héroes Invisibles* has evolved according to the demands of the channel, but it has not experienced significant changes in viewership from one season to another.

Keywords

[ES] Narrativa; documental; televisión; producción; creatividad; espectador.

[EN] Narrative; documentary; television; production; creativity; viewer.

Contents

[ES] 1. Introducción. 2. Objetivos y método. 2.1. Estrategias metodológicas. 2.2. Objeto de estudio. 2.2.1. Kenia. 2.2.2. Jordania. 2.2.3. México. 2.2.4. Zambia. 2.2.5. India. 2.2.6. Mediterráneo Central. 3. Análisis cualitativo. 3.1. Secuencias observacionales. 3.2. Secuencias de entrevistas. 3.3. Secuencias dinámicas. 3.4. Secuencias reflexivas. 4. Resultados. 5. Conclusiones. 6. Referencias.

[EN] 1. Introduction. 2. Objectives and methods. 2.1. Methodological strategies. 2.2. Object of study. 2.2.1. Kenya. 2.2.2. Jordan. 2.2.3. Mexico. 2.2.4. Zambia. 2.2.5. India. 2.2.6. Central Mediterranean. 3. Qualitative analysis. 3.1. Observational sequences. 3.2. Interview sequences. 3.3. Dynamic sequences. 3.4. Reflexive sequences. 4. Results. 5. Conclusions. 6. References.

Traducción de **CA Martínez-Arcos**
PhD, Universidad de Londres

1. Introducción

La primera temporada de *Héroes Invisibles* se estrenó en septiembre de 2016 con el de Kenia, sobre la vida de Álvaro Pérez-Pla y su ONG Kubuka, con un share de 2,7, superando la media de la 2. Posteriormente se emitieron Nepal y Honduras con resultados positivos: 3,2 y 2,9 de share. Cada uno de estos capítulos reflejaba la labor de ayuda humanitaria de un español expatriado (RTVE, 2016). La segunda temporada de la serie se estrenó en octubre de 2017 con el capítulo Zambia con una audiencia similar a la primera de 2,9 y 108.000 espectadores (RTVE, 2017). A pesar de que, en ambas temporadas, se ha mantenido un perfil similar de personajes y temas, el formato sufrió un ligero viraje en la segunda temporada.

Y es que, tras la renovación del programa en marzo de 2017, los productores de RTVE contactaron con el equipo de Taifas Comunicación para proponer una serie de condiciones para la siguiente temporada. Entre ellas, se pedía más dinamismo en las secuencias y personajes más potentes que los de la primera temporada.

Para lograr este cometido, el equipo de Taifas Comunicación decidió escoger a personajes cuyo trabajo humanitario se pudiera retratar *in situ*. De ahí la elección de Iñiqui Alegría, un médico que trabaja en un hospital de Etiopía y que cada día se enfrenta a partos, niños desnutridos, y lesiones de todo tipo, o Guillermo Cañardo y su tripulación del Open Arms, que intervienen en rescates en aguas del Mediterráneo Central (Cabezas, 2017). Y segundo, en la búsqueda de una forma más dinámica de contar las historias, desde la grabación hasta el montaje (Cerdán, 2013). El resultado fue la segunda temporada de *Héroes Invisibles*, programa elegido por RTVE para el FesTVAl de Vitoria 2017, en la sección fuera de concurso.



Cartel promocional de la serie de documentales *Héroes Invisibles*.

2. Objetivos y metodología

El objetivo principal de esta investigación es analizar la creación de un formato de concienciación social para la televisión pública española a través de la evolución de su narrativa audiovisual. ¿Cómo ha variado este formato televisivo de los primeros capítulos a los últimos de la segunda temporada? ¿Existe alguna manera de cuantificar estos resultados con datos numéricos?

Al hablar de narrativa audiovisual es imposible no recurrir a la morfología lingüística del concepto. «Narrar» viene del latín «narrare», hacer a uno conocedor de algo y audiovisual, viene de aquello que es relativo a la vista y al oído. Desde la misma etimología de la palabra podemos afirmar que narrativa audiovisual viene de hacer a uno conocedor de algo a través de la vista y el oído.

2.1. Estrategias metodológicas

Para el análisis de la narrativa audiovisual en *Héroes Invisibles* los autores utilizarán una metodología cualitativa basada en las teorías audiovisuales de Bill Nichols (1997), David Bordwell y Kristin Thompson (1995), y Aumont, Bergala, Marie y Vernet (1996) con el objetivo de poder catalogar el tipo de narrativa de cada secuencia del capítulo. Una vez realizado este estudio cualitativo, se realizará un estudio cuantitativo basado en los datos recogidos sobre estas interpretaciones. Finalmente, efectuaremos una comparativa entre los tipos de narrativas audiovisuales empleados en los capítulos de la primera temporada y los de la segunda.

2.2. Objeto de estudio

Para este artículo los autores analizarán tres episodios de cada temporada. De la primera temporada: Kenia, Jordania y México, y de la segunda: Zambia, India y Mediterráneo Central. Para situar al lector, exponemos a continuación un resumen de los capítulos seleccionados.

2.2.1. Kenia

Álvaro Pérez-Pla abandonó Madrid para desarrollar una ONG en Kenia de ayuda a los niños huérfanos de las calles de Kibera, la segunda barriada más grande de África (RTVE, 2016). Desde la ONG *Más por ellos*, Álvaro y su equipo de jóvenes madrileños trabajan para apoyar proyectos de desarrollo como microcréditos o un estudio de música plagado de talentos desconocidos. Uno de los proyectos más destacados de la ONG de Álvaro es la ayuda a niños huérfanos que esnifan pegamento en la calle.

2.2.2. Jordania

Jerónimo Candela dejó España para embarcarse en proyectos de cooperación internacional al desarrollo (El Mundo, 2016). Desde hace un año y medio vive en Jordania con su mujer, de origen mexicano y también cooperante, y sus dos hijos pequeños. A solo 60km de la cosmopolita capital Amán y al sur de Siria, trabaja como director de operaciones y seguridad en el campo de refugiados de Zaatari, el segundo más grande del mundo, donde viven 80.000 personas procedentes de Siria y donde el 65% son menores de edad. Jerónimo se esfuerza cada día en concienciar a las familias rurales sirias que sus hijos deben ir a la escuela para poder labrarse su futuro.

2.2.3. México

Marta Rodríguez es psicóloga en Ciudad Juárez, México, ciudad que cuenta con un promedio de treinta homicidios al mes (RTVE, 2016). Su trabajo consiste en rehabilitar a decenas de mujeres víctimas de la violencia de su país. Desde feminicidios, secuestros de mujeres hasta las consecuencias más terribles de la lucha contra el narcotráfico. Marta asiste a las clases de varios profesores que aseguran que los niños están acostumbrados a ver cadáveres en sus barrios, incluso algunos devorados por los perros de los vecinos. «A veces sueño que a mi hermano se lo llevan por las noches y lo matan en un callejón», dice uno de los menores.

2.2.4. Zambia

Elena Gómez, terminó la licenciatura de medicina, y decidió abandonar su vida en La Moraleja de Madrid para ayudar a los más favorecidos en Zambia, donde fundó la ONG Kubuka (Cabezas, 2017). Con el apoyo de un grupo de jóvenes españoles, impulsa diferentes proyectos sociales en Livingston, como el apoyo escolar a los jóvenes de la capital zambiana, ya que el 60% de los niños no está escolarizado y muchos de ellos recogen basura para poder comprar agua.

El nombre de Kubuka significa en el dialecto bantú «levantarse». Ese es justo el propósito de Elena y sus compañeros, que los más desfavorecidos puedan levantarse de la miseria que les rodea. Como, por ejemplo, la dificultad para acceder a una educación de calidad, el VIH en mujeres y niños, la prostitución de menores en la frontera del país, o el consumo de drogas y alcohol.

Después de tres intensos años, Elena ha decidido volver una temporada a España para desconectar de la presión de su trabajo en Zambia. Sofía, entusiasta y luchadora, será la responsable de continuar el proyecto una vez que su amiga Elena abandone el país.

2.2.5. India

Pablo Castells es un abogado barcelonés cuya verdadera vocación es la cooperación internacional (*La Vanguardia*, 2017). En 2004 aterrizó en Calcuta como voluntario de las Hermanas de Teresa de Calcuta y esa experiencia le cambió la vida. Desde entonces estuvo ligado al país y cada vez más interesado por crear un proyecto de cooperación y ayuda humanitaria. En 2009, después de conocer el funcionamiento de varias ONGs, fundó Streets of India y se quedó a vivir en Nueva Delhi para ayudar a los niños y a las mujeres en situación de pobreza de uno de los *slums* de la ciudad. El desarrollo de la educación y la práctica de un turismo sostenible han hecho que cada año viajen voluntarios nuevos desde España hasta la India para colaborar con el proyecto.

2.2.6. Mediterráneo Central

Guillermo Cañardo es el capitán de la misión número 25 que la ONG Proactiva Open Arms lleva a cabo en el Mediterráneo Central desde que en 2015 se agudizara la crisis de refugiados en Europa (Cabezas, 2017).

Guillermo, junto a su equipo compuesto por médicos y socorristas, rescata a decenas de inmigrantes perdidos en alta mar y los trasladan a costas italianas. Además, se enfrenta a una amenaza de una patrullera libia que dispara al aire para impedirles hacer su trabajo.

3. Análisis cualitativo

Bill Nichols (1997) establece en su libro *La representación de la realidad* cuatro maneras de narrar una historia en un documental: la observación, la expositiva, la interacción y la reflexión. El autor define cada una de estas modalidades para catalogar los diferentes tipos de opciones que tiene un creador para plasmar la realidad. Entendemos que las modalidades que enuncia Nichols (1997) son narrativas que configuran diferentes estilos para contar una historia en el universo del documental.

La serie documental *Héroes Invisibles* no pertenece a una de estas modalidades que enuncia Nichols (1997), sino que entremezcla varios estilos narrativos, según cada capítulo y cada secuencia de cada episodio, según el criterio de los creadores. *Héroes Invisibles* reúne algunas de las características que Reisz asocia al documental de ideas debido a la multiplicidad de elementos que componen su estructura (Reisz, 1960: 140) Por lo que consideramos que es conveniente averiguar cuáles prevalecen sobre las otras. A continuación, exponemos las diferentes modalidades de Nichols (1997) y las aplicamos a diferentes ejemplos de la serie *Héroes Invisibles*.

3.1. Secuencias observacionales

La narrativa observacional, según Nichols (1997:70-75), es aquella donde los personajes interactúan entre sí, sin la aparente intervención de los creadores. «Los documentales de observación son lo que Erik Barnouw considera cine directo y lo que otros como Stephen Mamber describen como *cinema vérité*» (Nichols (1997: 72). El autor considera que la modalidad de observación hace hincapié en la no intervención del realizador y esto genera la sensación de que este tipo de secuencias no tienen el «control», de los creadores, por lo que aparentan ser más realistas. Para Nichols (1997: 72), esta narrativa en su versión más pura abandona por completo el comentario en *voice-over*, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas.



Fotograma del capítulo Kenia, de *Héroes Invisibles*

Por ejemplo, en el capítulo de la primera temporada: Kenia, Álvaro Pérez-Pla y el resto de sus compañeros españoles conversan en inglés con varios jóvenes keniatas sobre la colonización occidental en África sus consecuencias. La secuencia está grabada a dos cámaras que permiten al espectador ver las miradas de los personajes y también a todos ellos en un plano general. Este tipo de narrativa genera la sensación de que los creadores no tienen control sobre el contenido de la secuencia (Palau-Sampio, Cuartero-Naranjo, 2018).

En el episodio de Jordania, también de la primera temporada, Jerónimo Candela y una traductora conversan con uno de los refugiados del campo Zatari y le preguntan por qué no lleva a sus hijos al colegio porque la escuela estaba lejos y que no le gustaban los profesores.

Nichols (1997: 73) divide la narrativa observacional en dos modalidades creativas, la versión de Rouch del *cinema vérité* y la versión del artista del cine directo. Mientras que en la primera el autor actúa como un provocador, que la cámara no capta, en la segunda opción el realizador permanece como un observador distanciado. Las secuencias observacionales en la serie de documentales *Héroes Invisibles* pertenecen a las que Nichols (1997) denomina como *cinema vérité*, ya que tanto el reportero como el cámara, preparan una serie de temas a tratar antes de apretar el botón del rec.

Según la clasificación de Aumont, Bergala, Marie y Vernet (1996: 61-69) el montaje de las secuencias observacionales de *Héroes Invisibles* presenta diversas funciones. A efectos sintácticos, son secuencias donde prima la linealidad a través del enlace. La edición trata de respetar (dentro de la duración que impone el formato) un desarrollo temporal lo más natural posible, incluyendo pausas en la conversación y silencios. De esta intención narrativa deriva la función semántica que crea sentido denotado, es decir, son las acciones de los personajes en ese espacio-tiempo determinado las que configuran el sentido de la secuencia (Herrscher, 2012). Por último, sus funciones rítmicas se basan en el flujo temporal, dado que la función plástica no aparece de manera significativa en *Héroes Invisibles*.

Por lo tanto, según la división de Bordwell y Thompson (1995), este tipo de secuencias carecen de relaciones gráficas. Algo similar sucede con las relaciones espaciales. *Héroes Invisibles* no trata de construir un espacio fílmico propio, distinto del espacio donde se graban los documentales. Por lo tanto, las relaciones espaciales están intrínsecamente ligadas al espacio de grabación (Diez Puertas, 2006). Las relaciones rítmicas las marcan, en este tipo de secuencias, el tempo de los personajes. En el caso *Kenia*, la conversación implica varios interlocutores. El ritmo en esta secuencia es más acelerado que en las secuencias de México, donde abundan las secuencias observacionales de dos personas, e incluso una sola. Finalmente, las relaciones temporales de orden respetan la sucesión de los acontecimientos. La duración se reduce notablemente respecto a la grabación, pero las elipsis tratan de encubrirse mediante la construcción de un desarrollo temporal naturalista y continuista. Este punto coincide en la intencionalidad y construcción con las funciones rítmicas de Aumont, Bergala, Marie y Vernet señaladas anteriormente.



Fotograma del capítulo Jordania de *Héroes Invisibles*

La realización de este tipo de películas documentales o secuencias dentro de un documental plantea varias cuestiones éticas (Walker, 1983): ¿Se ha entrometido el realizador en la vida de la gente y la está alterando al grabar su película?, ¿está usando a los sujetos grabados para labrarse una carrera o reputación en el sector audiovisual?, ¿los participantes del documental entienden el objeto y objetivo de la historia que está contando?, ¿respeto la película las vidas de los personajes grabados?, ¿tiene la responsabilidad el realizador de intervenir si ocurre algo traumático o de seguir filmando? Estos planteamientos no ocurren en los siguientes tipos de narrativas, ya que la interacción entre los creadores y los personajes está manifiesta en la propia imagen (Nichols, 1997).

3.2. Secuencias de entrevista

Las secuencias de tipo entrevista o del documental clásico vienen de lo que Nichols (1997) denomina como textos expositivos, con comentarios dirigidos de forma directa al espectador e ilustrados con imágenes que acompañan a los audios. «La retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de

persuasión» (Nichols, 1997: 68). El montaje en esta modalidad narrativa suele servir para establecer una continuidad retórica más que espacial o temporal (Sánchez-Biosca, 1996: 231).

Uno de los capítulos de *Héroes Invisibles* que contiene más secuencias expositivas o a modo de entrevista es el de México de la primera temporada. El programa contiene 36 minutos de entrevistas, cuyo contenido va editado con imágenes sobre los temas de los que hablan.

A la hora de analizar el montaje de estas secuencias (según la clasificación citada de Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1996) cobra importancia tanto la edición de las mismas como su intercalación a lo largo del programa. Por ello, su función sintáctica varía en función de la secuencia previa o posterior, pudiendo ser de enlace, disyunción o puntuación. Por lo tanto, pueden crear alternancia o linealidad. A efectos semánticos tiene la función de crear sentido connotado, dado que dichas entrevistas relacionan el contenido y en muchas ocasiones sirven como hilo conductor del programa, estableciendo causalidades o paralelismos. Ateniéndonos a la concepción del montaje de Bordwell y Thompson (1995), hay cierta relación plástica en las secuencias de entrevista. Al rodarse en un mismo escenario e intercalarse a lo largo del programa, forman un patrón visual repetitivo que actúa como anclaje visual y sistema de marcación.

Tanto a efectos gráficos como de contenido, separan o unen secuencias y bloques del programa. De este punto se deriva sus relaciones rítmicas, cuyo tempo suele ir acorde al de las secuencias anteriores y posteriores. La duración del bloque al que pertenecen determina, junto al contenido, parte de su estructura. Por último, las relaciones temporales de las entrevistas implican un orden supeditado al flujo informativo del programa. De hecho, presentan cierta atemporalidad con respecto al resto de secuencias, ya que el momento en el que suceden (respecto al resto de sucesos del programa) es irrelevante (Ortiz de Guinea, Villafañe y Caffarel-Serra, 2018).



Fotograma del capítulo México de *Héroes Invisibles*

Para Nichols (1997), el modo expositivo hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido. Es decir, se trata de una narrativa interiorizada en los espectadores que permite contar aspectos generales de una historia y englobarlos en un mismo discurso. A través del modo expositivo el realizador puede resumir o contar algo concreto de la historia para que el espectador no pierda información necesaria para comprender la historia. «El conocimiento en el documental expositivo suele ser epistemológico en el sentido que le da Foucault: esas formas de certeza interpersonal que están en conformidad con las categorías y conceptos que se aceptan como reconocidos o ciertos en un tiempo y lugar específicos, o con una ideología dominante del sentido común como la que sostienen nuestros propios discursos de sobriedad» (Nichols, 1997: 69).

En la segunda temporada, a pesar de que Zambia cuenta con 24 minutos de entrevistas, la distribución es muy diferente que en el capítulo de México. En este episodio las secuencias expositivas se mezclan con secuencias observacionales u dinámicas haciendo más ágil el contenido narrativo. Esta es una fórmula bastante extendida en los «docureallities» contemporáneos (Palao Errando, 2004: 260). En el caso de este programa, las entrevistas se configuran de modo acorde al ritmo y cantidad de secuencias que componen el programa. En *México* la duración de las secuencias es mayor, por lo que las entrevistas también lo son. Su protagonista determina en gran manera el contenido de las secuencias, introduciéndolas y desarrollándolas durante la entrevista. Actúan como sistema de linealidad. Su función sintáctica principal es así la de enlace. Sin embargo, en Zambia aparecen más del doble de secuencias, cuyo desarrollo se realiza dentro de ellas. Al igual que en México, crean el sentido connotado. Pero a efectos sintácticos su función va variando, incluso dentro de cada bloque. En algunas de ellas las entrevistas actúan de los tres modos sintácticos, alternando además la alternancia con la linealidad, aunque en la mayoría de secuencias del programa predomina la primera. Crean, además, variaciones rítmicas y ayudan a estructurar su relación temporal (Valenzano III, Wallace, Morreale, 2014).



Fotograma del capítulo Zambia, de *Héroes Invisibles*

3.3. Secuencias dinámicas

Las secuencias dinámicas son aquellas en las que el creador establece una interacción con los protagonistas. Pueden estar sus voces presentes o simplemente que la mirada de los personajes se dirija hacia la de los creadores. Esta posibilidad fue propuesta en la década de los veinte por Dziga Vertov en su obra *kino-pravda* y a finales de los cincuenta esta modalidad empezó a ser tecnológicamente viable gracias al trabajo de los realizadores del National Film Board of Canadá (en particular con las series de «Candid Eye» en 1958-1959, y *Les racquetteurs* de Gilfès Groulx y Michael Brault en 1958). (Nichols, 1997: 78) Todo esto coincide con la aparición de los primeros equipos de registro sonoro sincronizado muy ligeros a finales de los años 50. Desde entonces, el realizador ya no se podía limitar únicamente al tratamiento observacional de la realidad, o a la entrevista cinematográfica, sino que podría interactuar con los personajes que grababa a tiempo real. «Esta modalidad introduce una sensación de parcialidad, de presencia *situada* y de conocimiento *local* que se deriva del encuentro real entre el realizador y otro» (Nichols, 1997: 79).



Fotograma del capítulo Mediterráneo Central de *Héroes Invisibles*

A pesar de que la voz del reportero no aparece en los capítulos de *Héroes Invisibles*, por momentos el espectador puede percibir las interacciones con los personajes grabados. En el minuto 42 del programa, uno de los socorristas dice: «ahora mismo, no sé ni qué hora es». Acto seguido, intuimos que el reportero le muestra su móvil. «Son las siete de la tarde y no estoy cansado, ni comí, ni bebí, estoy bien, estoy feliz».

Si bien en las secuencias de entrevista la función sintáctica iba determinada por las secuencias colindantes, en el caso de esta tipología se configura a través de su contenido. Depende, además, del grado de interacción del reportero con los personajes. Cuanto más evidente sea, mayor será el puntaje y la disyunción y actuará como sistema de alternancia. Semánticamente, crean sentidos connotados, dada la intervención del reportero que irrumpe en la narración. No hay relaciones gráficas ni espaciales, pero sus relaciones rítmicas configuran determinados acentos y variaciones de tempo derivadas de la ruptura de la linealidad narrativa de los personajes. Dado que el formato de *Héroes*

Invisibles no permite la aparición explícita del reportero, se crean unas relaciones temporales elípticas dentro de sus secuencias, donde el orden sigue una estructura lineal pero la duración se ve alterada, además de por la selección de contenido, por la omisión del comentario o intervención del periodista. Estas características acercan la predominancia de estas secuencias al documental de vanguardia, aunque en este caso aplicado a la televisión (Campo, 2010: 9).

En el programa de India esta modalidad narrativa está presente prácticamente durante todo el capítulo. Hay 41 minutos de secuencias dinámicas en un programa de 55 minutos. La interacción del reportero con Pablo Castells se observa en todas las secuencias a través del juego de miradas del personaje y la persona que está detrás de la cámara. Así como los personajes secundarios, es normal ver a los niños mirar a la cámara e incluso tocarla, la interacción del creador con los retratados es explícita.



Fotogramas del capítulo India de *Héroes Invisibles*

3.4. Secuencias reflexivas

Además de estas tres modalidades de narrar la realidad, Nichols (1997) incluye una cuarta, la modalidad reflexiva. «En vez de oír al realizador implicarse únicamente de un modo interactivo (participativo, conversacional o interrogativo) con otros actores sociales, ahora vemos u oímos que el realizador también aborda el metacomentario» (Nichols, 1997: 93). Modalidad que se preocupa más de una reflexión sobre la propia construcción del documental más que sobre la historia que se está narrando (Ortiz, 2000). En *Héroes Invisibles* es una modalidad que no aparece en toda la serie de documentales, ya que no hay una voz externa que reflexione sobre el proceso creativo de la obra (Breschand, 2002: 24) como sucede en los documentales de Werner Herzog, como *Mi enemigo íntimo* (*Mein Liebster Feind*, 1999), *Grizzly Man* (2005) o *Encuentros en el fin del mundo* (*Encounters at the End of the World*, 2007). Dejaremos fuera del análisis cuantitativo esta modalidad de narrativa ya que no tiene relevancia en el estudio de *Héroes Invisibles*.

4. Resultados

Después de realizar un visionado de los capítulos seleccionados, los autores exponen a continuación varias tablas con los datos cuantitativos, acotados en minutos [1], de los diferentes tipos de narrativas que componen los capítulos de la primera temporada y de la segunda de la serie de documentales *Héroes Invisibles*.

Observacionales	Dinámicas	Entrevista
14 minutos (25%)	5 minutos (9%)	36 minutos (66%)

Narrativas del capítulo de la primera temporada: México.

Observacionales	Dinámicas	Entrevista
7 minutos (13%)	22 minutos (40%)	26 minutos (47%)

Narrativas del capítulo de la primera temporada: Kenia.

Observacionales	Dinámicas	Entrevista
5 minutos (9%)	22 minutos (40%)	28 minutos (51%)

Narrativas del capítulo de la primera temporada: Jordania.

Observacionales	Dinámicas	Entrevista
8 minutos (15%)	38 minutos (69%)	9 minutos (16%)

Narrativas del capítulo de la segunda temporada: Mediterráneo Central.

Observacionales	Dinámicas	Entrevista
9 minutos (16%)	41 minutos (75%)	5 minutos (9%)

Narrativas del capítulo de la segunda temporada: India.

Observacionales	Dinámicas	Entrevista
------------------------	------------------	-------------------

1 minuto (2%)	29 minutos (53%)	25 minutos (45%)
---------------	------------------	------------------

Narrativas del capítulo de la segunda temporada: Zambia.

Narrativa audiovisual	Primera temporada	Segunda temporada
Observacionales	16%	11%
Dinámicas	29%	66%
Entrevista	55%	23%

Comparativa entre las narrativas empleadas en la primera y la segunda temporada de *Héroes Invisibles*.

5. Conclusiones

Los datos obtenidos a través del análisis cualitativo de las secuencias de los capítulos escogidos de *Héroes Invisibles* muestran una evolución del formato televisivo desde unas narrativas audiovisuales centradas en el modelo expositivo o de entrevista hacia una modalidad dinámica o de interacción. Es decir, los datos muestran un cambio de una estructura de documental clásico o expositivo, en los primeros capítulos, a secuencias dinámicas más propias de la narrativa del reportaje.

Los datos muestran un cambio razonable de la primera a la segunda temporada de la serie, donde se potencia una narrativa audiovisual más dinámica (66%) y menos expositiva (23%), ya que en la temporada anterior los datos son diferentes: un 55% de entrevistas, frente a un 29% de dinámicas. Las secuencias observacionales se mantienen en datos similares, un 16% frente a un 11% de la segunda temporada.

Según las tipologías de Aumont, Bergala, Marie y Vernet (1996), en la primera temporada las funciones sintácticas de las secuencias se orientan hacia el enlace entre las mismas y la linealidad. Por otro lado, el sentido denotado carga la mayor parte del peso semántico del programa. Atendiendo a la forma del montaje de Bordwell y Thompson (1995), el ritmo está marcado por el contenido, siguiendo un orden narrativo ligado a los sucesos de la grabación con una ordenación cercana a la cronología real de los acontecimientos.

La segunda temporada tiende en sus funciones sintácticas hacia la alternancia. Los distintos tipos de secuencias se presentan de modo que conviva el enlace, la disyunción y el marcaje, presentando mayor variedad sintáctica. Las funciones sintácticas tienden de forma global hacia la connotación, principalmente mediante las relaciones que se establecen entre los tipos de secuencias. Las relaciones rítmicas que se crean devienen en un tempo más acelerado, debido a que el número global de secuencias tiende a ser mayor. Dado que en ambas temporadas cada programa ronda los 50 minutos, al aumentarse el número de secuencias, se reduce su duración media respecto a la primera temporada. Finalmente, las relaciones temporales que se establecen se desligan de la grabación para construir un discurso donde el montaje organiza una estructura distinta. Tanto el orden de las secuencias, la alternancia de entrevistas, secuencias observaciones y dinámicas, como las elipsis que se producen dentro de ellas tienden a construir una temporalidad expresiva.

La evolución narrativa que se refleja en los datos obtenidos, no se vio reflejada en los datos de audiencia. Tanto la primera como la segunda temporada de la serie tuvieron un share por encima de la media de la dos, pero no se observa una evolución significativa en espectadores después de realizar

los cambios narrativos de la segunda temporada. Esta plantea otras dudas como si la cadena posicionó en una buena franja horaria el programa o si contó con una promoción adecuada.

Nota

[1] Los porcentajes se redondean sin decimales. Cada programa dura 55 minutos.

Autores

Víctor Cerdán Martínez (Madrid, 1983) es doctor en periodismo por la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido profesor en la Universidad Camilo José Cela y en el Instituto Tracor (Universidad San Pablo CEU). En la actualidad es profesor asociado en la Universidad Complutense de Madrid y trabaja en cine y televisión para la productora Taifas Comunicación.

<https://orcid.org/0000-0002-0069-5063>

Daniel Villa Gracia (Zaragoza, 1982) es licenciado en Publicidad y Relaciones Públicas, Comunicación Audiovisual, y doctor en esta última rama por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente es colaborador del departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II de la facultad Ciencias de la Información, participa en un grupo de investigación sobre las claves del cine de ensayo español contemporáneo como investigador y profesor, y disfruta de una beca de investigación en Osaka por la Japan Foundation. Desde 2005 trabaja como editor y director de postproducción de documentales y programas de televisión periodísticos.

<https://orcid.org/0000-0003-1618-0459>

6. Referencias bibliográficas

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (1996). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.

Bordwell, D., Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Breschand, J. (2002). *El documental : la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.

Cabezas, R. (2017). *Héroes Invisibles: solidarios por el mundo*. Recuperado en: <http://goo.gl/bFJCDp>.

Cerdán, V. (2013). “La creatividad del reportero en zonas conflictivas de América Latina”. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 18.

Campo, J. (2010). “Confluencias entre las vanguardias históricas y el cine documental”. *Revista Imagofacia*, n° 2, p. 1 a 16. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.

Díez Puertas, E. (2006). *Narrativa fílmica. Escribir la pantalla, pensar la imagen [Film Narrative. Writing on the Screen, Thinking About Images]*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Palau-Sampio, D., Cuartero-Naranjo, A. (2018): “El periodismo narrativo español y latinoamericano: influencias, temáticas, publicaciones y puntos de vista de una generación de autores”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, pp. 961 a 979. <http://www.revistalatinacs.org/073paper/1291/50es.html>

DOI: <http://dx.doi.org/10.4185/RLCS-2018-1291>

El Mundo (redacción) (2016). *Documental Héroes invisibles*. Recuperado en: <http://goo.gl/AuPm2G>.

Herrscher, R. (2012). *Periodismo narrativo. Cómo contar la realidad con las armas de la literatura y qué enseñan las vidas y las obras de los grandes maestros de la no ficción*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.

La Vanguardia (redacción) (2017). «Héroes invisibles» regresa con nuevos españoles en proyectos humanitarios. Recuperado en: <http://goo.gl/fnbYzz>.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Paidós. Barcelona.

Ortiz, A. (2000). “Expressing cultural identity in the learning community: Opportunities and challenges”. *New Directions for Teaching and Learning*, 82, 67– 79. DOI: <http://dx.doi.org/10.1002/tl.8207>.

Ortiz de Guinea, Y., Villafañe, J., Caffarel-Serra, C. (2018). “Investigación para la evaluación de la reputación de los medios de comunicación”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, pp. 845 a 869. <http://www.revistalatinacs.org/073paper/1285/44es.html>

DOI: <http://dx.doi.org/10.4185/RLCS-2018-1285>

Palao Herrando, J. A. (2004). *La profecía de la imagen-mundo. Para una genealogía del paradigma informativo*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Reisz, K. (1960). *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid: Taurus.

RTVE. *Héroes Invisibles, estrena su segunda temporada en La 2, la serie documental sobre la vida de españoles en proyectos de ayuda humanitaria alrededor del mundo*. Recuperado en: <http://goo.gl/zxDLTV>.

Sánchez-Biosca, V. (1996). *El montaje cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Valenzano III, J., Wallace, S., y Morreale, S. (2014). “Consistency and change: The (R) Evolution of the Basic Communication Course”. *Communication Education*, 63, 355- 365. Recuperado de <http://goo.gl/TdSg6r>

Walker, R. (1983). *La realización de estudios de casos en educación. Ética, teoría y procedimientos*. Madrid: Narcea.

Cómo citar este artículo en bibliografías / Referencia

V Cerdán Martínez, D Villa Gracia (2019): “Creación de un formato de concienciación social para la televisión pública española: «Héroes Invisibles»”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 74, pp. 1565 a 1579.

<http://www.revistalatinacs.org/074paper/1399/82es.html>

DOI: [10.4185/RLCS-2019-1399](https://doi.org/10.4185/RLCS-2019-1399)

- En el interior de un texto:

V Cerdán Martínez, D Villa Gracia (2019: 1565 a 1579) ...

o

...V Cerdán Martínez *et al*, 2019 (1565 a 1579)

Artículo recibido el 15 de agosto. Aceptado el 18 de octubre

Publicado el 22 de octubre de 2019