



Universidad de Valladolid

CURSO 2018-2019

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Periodismo

**EL CRIMEN DE ALCÀSSER:
TRATAMIENTO INFORMATIVO EN LAS
CADENAS DE TELEVISIÓN ESPAÑOLAS
EN LOS 90**

Alumno(a): Uxue López Jauregui

Tutor(a): Nereida López Vidales

AGRADECIMIENTOS:

A mis padres por todo el esfuerzo que han hecho para que llegue a donde estoy ahora. A mi hermana por su apoyo incondicional y por nunca perder la esperanza. A mi familia, en especial, a los que ya no están conmigo.

RESUMEN

En la década de los noventa se produjo el brutal triple asesinato de unas jóvenes que pasaron a ser identificadas o conocidas como “Las niñas del crimen de Alcàsser”. Las cadenas televisivas españolas durante aquella época trataron con el que fuera hasta el momento el suceso más violento y con mayor ensañamiento de la historia del país. La televisión se posicionó en la cúspide por excelencia entre los medios de comunicación tradicionales (radio y periódico) y con su elevado número de audiencias y su capacidad de impacto sobre la sociedad, fue el medio comunicativo que ejerció más influencia sobre el caso, de hecho, la polémica que despertó por la naturaleza del crimen hizo que fuese protagonista de los programas y espacios televisivos durante un largo periodo de tiempo.

Este Trabajo de Fin de Grado pretende analizar el tratamiento que los programas de televisión *Esta noche cruzamos el Mississippi*, *De Tú a Tú*, *Informe Semanal* y *¿Quién sabe dónde?* dieron al Caso Alcàsser, con el objetivo de determinar si estos espacios fueron un instrumento que informó de manera objetiva y concisa sobre el acontecimiento o si, por el contrario, se alimentó de los detalles más sensacionalistas y escabrosos para atraer al público. El estudio emplea la metodología cualitativa de análisis de contenido sobre los videos que se conservan de estos programas a través de la plataforma YouTube. Los resultados reflejan el continuado uso de métodos periodísticos y técnicas audiovisuales que ensalzan el contenido sentimental y sensacionalista consiguiendo que el público empatice con las víctimas y sus allegados.

PALABRAS CLAVE

Crimen, televisión, sensacionalismo, Alcàsser, programas, *reality show*

ABSTRACT:

In the Nineteen Nineties there occurred a brutal triple homicide of young people who came to be known as ‘las niñas del crimen de Alcàsser’ (‘the girls of the Alcàsser Crime’). The Spanish television networks during that time treated it as, until that moment the most violent and most covered event in the history of the country. Television continues positioning itself at the cusp of excellence amongst the traditional forms of media (print and radio) because of its high audience and its capacity to impact society. In this way it was the form of media that exercised the most influence on the case, in fact, the issues that it raised because of the nature of the crime made it so that it itself became a protagonist in the programs and televised spaces for a long time.

This undergraduate dissertation aims to analyse the treatment that the programs *Esta noche cruzamos el Mississippi*, *De Tú a Tu*, *Informe Semanal* and *¿Quién sabe dónde?* gave to the to Alcàsser Case, with the aim of determining whether said programs where an instrument that informed in an objective and concise way or if, to the contrary, it fed off the most sensational and salacious elements of the case to attract a larger audience. The project uses a qualitative approach based on an analysis of content to further analyse videos that are conserved from these programs through the YouTube platform. The results reflect the continuing use of newspaper like elements and audiovisual effects that augment the sensational and sentimental aspects of a story achieving as a result that the public greater identifies and empathises with the victim and the case.

KEY WORDS

crime, sensationalism, Alcàsser, television programs, *reality show*

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	9
1.1 Justificación del tema.....	9
1.2 Objetivo de la investigación.....	10
1.3 Hipótesis	10
2. CONTEXTO	10
2.1. La televisión: evolución de la paleotelevisión a la neotelevisión.....	10
2.1.1 Historia de los programas de entretenimiento en España	11
2.1.2 Formatos televisivos	12
2.2. Sensacionalismo en televisión	13
2.3. Delitos de sangre en el periodismo español	14
3. METODOLOGÍA	15
3.1 Estudio del caso: “Las niñas de Alcàsser”	18
3.2 Recogida de datos para el análisis	19
4. RESULTADOS	20
4.1. Características técnicas	20
4.2 Registro sonoro	21
4.3 Código lingüístico.....	23
4.3.1 Contenido emotivo	23
4.3.2 El elemento improvisación.....	24
4.3.3 Tiempos verbales	25
4.4 Elementos visuales.....	27
4.4.1 Planos	27
4.4.2 Plató	29
5. CONCLUSIONES	30
6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	33
7. ANEXOS	39
Anexo I. Aplicación de la plantilla de análisis. DTaT	39
Anexo II. Aplicación de la plantilla de análisis. QSD	40

Anexo III. Aplicación de la plantilla de análisis. ENCEM	41
Anexo IV. Aplicación de la plantilla de análisis. IS	42

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1. Desirée Hernández, Miriam García y Toñi Gómez (1992)	18
Figura 2. Ficha de Antonio Anglés en la Interpol (1993)	19
Figura 3. Plano general en DTaT 1992, (izquierda) y QSD 1992, (derecha)	27
Figura 4. Plano medio corto en QSD 1992	28
Figura 5. Primer plano en ENCEM 1997 (izquierda) y DTaT 1992 (derecha)	28
Figura 6. Plano detalle de la fotografía de Desirée en DTaT, 1992	29
Figura 7. Plano conjunto en ENCEM, 1997 (izquierda) y QSD, 1992 (derecha). 29	
Figura 8. Primerísimo primer plano en IS, 1992.....	30

1. INTRODUCCIÓN

Originalmente, el interés por la investigación surgió por la gran afluencia y profusión de series basadas en crímenes reales, como la franquicia estadounidense *Ley y Orden* (en activo desde 1990). Esta serie ha sido un gran reflejo del constante uso realizado por los medios de comunicación americanos de crímenes popularizados como se observa en un especial de la revista *People* (The Editors of PEOPLE, 2017). El último ejemplo es la recientemente estrenada miniserie, *Ley y Orden True Crime: El caso Menéndez* (España: 9 de noviembre de 2017), la cual se basa en el caso de los dos hermanos que asesinaron a sangre fría a sus padres para heredar de manera acelerada. Sin embargo, no han sido las series la única forma que ha tenido la televisión de mediatizar estos casos, sino que ya se venía haciendo a través de muchos programas televisivos. De esta manera, el objetivo del estudio se dirigió a reflexionar sobre la utilización de otros métodos para tratar las noticias de sucesos que introducían detalles morbosos y escabrosos. En España también se han producido varios crímenes mediáticos, recientemente por ejemplo el caso de Diana Quer (2016) o Marta del Castillo (2009). En un principio, resultó interesante advertir las posibles diferencias y similitudes del código deontológico y ético en estos casos de actualidad entre la península y otros países como Estados Unidos. Sin embargo, las indagaciones que se llevaron a cabo en los programas que trataban noticias de delitos sexuales y de sangre en España acabaron por enfocar el interés de la investigación en aquellos que habían tratado el caso que supuso un punto de inflexión en los medios: el crimen de Alcàsser. La violencia y brutalidad con la que se produjeron los crímenes no pasaron desapercibidos en la época. Ni tan siquiera en la actualidad, cuando en 2018 se celebra el 25 aniversario de este acontecimiento, y aún sigue siendo un caso lleno de polémica, difícil y con muchos cabos sueltos. En ese intento de aclarar qué sucedió aquel noviembre de 1992 el periódico *El Confidencial* informó que Netflix y Bambú Producciones habían firmado un acuerdo para producir la serie documental en la que se relatarán los crímenes y todos sus protagonistas estarían presentes para tener la oportunidad de ofrecer su verdad lo más fielmente posible (2018).

1.1 Justificación del tema

En los años 90, las cadenas televisivas españolas trataron ocasiones de forma escabrosa, el crimen que fue hasta aquel momento el primero de los más impactantes en la península: el sucedido en la comunidad valenciana. A pesar de que los programas de telerrealidad ya existían y tenían un gran éxito, la necesidad de conservar una audiencia alta conllevó a buscar nuevos contenidos (León y Domínguez, 2009), para muchos, el tratamiento que este caso, en particular, obtuvo por parte de la prensa supuso el establecimiento de los *realities show* en España. La telerrealidad se define como aquel “programa emitido por televisión que se basa en mostrar una o más historias de personas reales, anónimas o populares” (Mateos-Pérez, 2011:173). No obstante, es importante destacar que dado que los elementos que componen el programa están manipulados mediante herramientas televisivas (maquillaje, guion, estructura del programa, etc.) con el objetivo de conseguir un efecto determinado, la telerrealidad es más bien ficticia (Mateos-Pérez, 2011). Estos crímenes conmocionaron al país en la década de los noventa por la crueldad y brutalidad con la que se cometieron y, debido al exceso de la telerrealidad se acabó por instaurar el drama, el morbo, la intimidad y la hiperemotividad en las pantallas españolas (Cáceres, 2007). Además, el duelo por la obtención de la mayor tasa de audiencias convirtió a las niñas de Alcàsser, posiblemente, en el primer crimen de la historia de nuestro país en ser

explotado a tal escala por los *reality shows* y programas de infoentretenimiento. Consecuentemente, la polémica que envolvió el caso, junto con el incontrolado desarrollo de los *realities* hizo que tuviera una gran cobertura mediática y durante mucho tiempo se mantuviese en las portadas de los periódicos y titulares de los telediarios.

1.2 Objetivo de la investigación

El objetivo principal de esta investigación es realizar un estudio sobre el tratamiento que las televisiones en España han realizado acerca de noticias de sucesos criminales. El estudio se desarrolla analizando cuatro programas televisivos *¿Quién sabe dónde?* (QSD), *Esta noche cruzamos el Mississippi* (ENCEM), *De tú a tú* (DTaT) e *Informe semanal* (IF), para lo que el estudio se basará en los recursos audiovisuales, lingüísticos y técnicos que han utilizado en esos programas. La decisión de esta selección se debe no solo a que trataban temas de actualidad, sino por su incidencia como programas estrella o populares durante el inicio de las televisiones privadas en España (1990-1994). Asimismo, dichos programas televisivos ocuparon gran parte de su tiempo al caso en que se centra esta investigación: “Las niñas de Alcàsser”.

1.3 Hipótesis

La investigación plantea la hipótesis general de que la televisión durante los años noventa se aprovechó de la fascinación y expectación que suscitó la repentina desaparición y posterior violenta muerte de las tres jóvenes para mostrar el lado más sensacionalista y morboso del caso a través de la explotación del dolor y sufrimiento de las familias. Asimismo, el trabajo sugiere cómo ciertos programas, en un intento por aumentar los índices de audiencia, distorsionan o adulteran la forma en la que narran los sucesos. La posible falta de ética moral y esa fascinación por lo macabro hizo incluso que se emitieran fotos de las autopsias, crímenes a color y videos no aptos para todos los públicos. Esta forma de proceder por parte de los medios de comunicación tuvo sus consecuencias a nivel judicial que acabó por redactar recomendaciones sobre cómo en el futuro deberían tratarse temas tan delicados como los de sucesos (López Frías, 2017), para así evitar caer de nuevo en la idiosincrasia de la falta de tacto y la pérdida de la humanidad hacia las víctimas.

2. CONTEXTO

2.1. La televisión: evolución de la paleotelevisión a la neotelevisión

La televisión, aún en el siglo XXI sigue siendo el vehículo más potente de relatos. Para conseguir continuar perpetuándose en el tiempo como el medio más amplio y con mayor índice de audiencia ha sufrido diversas transformaciones en cuanto a las tecnologías, la temática y las formas (Gordillo, 2009). En sus orígenes, durante la segunda mitad del siglo XX en la mayor parte de los países europeos la gestión de los canales de radio y televisión recayó en el Estado. Dependiendo de la situación particular de cada uno podía ser en forma delegada o directa, a modo de monopolio o colaborativa con otros operadores públicos o privados, dado que, en Europa, las televisiones se conceptualizan como un

servicio público o de utilidad pública (Ruano, 2009). Inicialmente, después de la guerra hubo una preocupación generalizada por el bajo nivel cultural existente en la época, por lo tanto, los gobiernos europeos obligaron a las televisiones a incluir en sus emisiones una parte de programas culturales, así como espacios de entretenimiento e informativos (Ruano, 2009). La finalidad de dicha decisión era facilitar el acceso a la cultura a la población. Así, históricamente la televisión funcionó como un instrumento de difusión de la cultura. De tal forma, el concepto de paleotelevisión se caracterizaba por abarcar los primeros años de desarrollo televisivo y por el dominio de canales estatales (Gordillo, 2009). Los contenidos que se ofrecían tenían una función educativa, divulgativa y de entretenimiento (Tous, 2009), es decir, los formatos tenían bases culturales. La paleotelevisión mantenía una clara diferencia entre canales, programas y personajes y, sobre todo, con la publicidad que servía como separador entre los espacios (Eco, 1999). En vista de que en un principio la televisión tenía como fin ser un servicio público, el Estado lo tenía bajo su control.

El proceso de liberación del sector audiovisual en España se produjo dentro de un contexto político-económico y sociocultural específico. Dicha progresión, que duró alrededor de una década, se inició con el monopolio por parte del Estado, y acabaron con la liberación que permitió a emisoras privadas la gestión (Ruano, 2009). Así, al principio de los años 80, tanto la producción como la estructura organizativa de TVE no permitía la descentralización, además la segunda cadena tenía problemas de cobertura para conseguir que se emitiera en toda España y, finalmente los políticos no llegaron a alcanzar una resolución que zanjara el problema (Ruano, 2009). Por lo tanto, el Congreso aprobó en 1983 la ley que permitía la existencia de terceros canales (Jefatura de Estado, 1984) dado que ya se habían creado las televisiones autonómicas EITB (Comunidad Autónoma del País Vasco, 2012)¹ y TV3 (Departamento de la Presidencia, 1983), en mayo de 1982 y 1983 respectivamente.

Es a partir del surgimiento de los primeros canales privados y la convivencia con los públicos cuando se empieza hablar de neotelevisión (Eco, 1999). Se distingue del anterior término porque se sustituye la función educativa por la interactividad y proximidad, donde lo que se busca es entretener y hacer participar a la audiencia (Tous, 2009). Esta etapa supuso una gran innovación en los procesos de interacción con el medio y en los contenidos y, asimismo, el crecimiento de empresas televisivas implicó una competencia que contribuyó en el desarrollo de los programas, de la tecnología y de la publicidad (Gordillo, 2009). Paulatinamente y hasta llegar a nuestros días, la televisión ha ido evolucionando hacia la creación de nuevos subgéneros con la mezcla de géneros con otros formatos (Da Silva, en Saló, 2003).

2.1.1 Historia de los programas de entretenimiento en España

En España, los programas de televisión comenzaron a emitirse el 28 de octubre de 1956 cuando acabó el periodo experimental de la Televisión Española y empezaron sus emisiones regulares (Montes, 2006). Durante sus primeras emisiones, la industria del entretenimiento ya tenía una representación importante en el negocio televisivo, debido a que este le brindaba una gran popularidad (Campana, 2015). En los primeros años, la televisión vivió de las ayudas de la radio. De esta manera, los profesionales y los temas se traspasaron de un medio a otro. Asimismo, se incorporó el lenguaje como elemento

¹ A pesar de que la fecha de creación del documento fue en 1983, el boletín del que se tomó esta información fue publicado 2012.

provisional y, es que los primeros programas producidos en plató desprendían un estilo radiofónico y consistían en “espacios de radio televisados” (Guerrero, 2010). En España, cuando la televisión solo era un proyecto ya se tenía el entretenimiento en un lugar relevante o privilegiado; no obstante, la preferencia por los programas de entretenimiento se incrementó con la reducción del control del Estado en el mercado televisivo y, en consecuencia, la entrada de cadenas privadas en el sector (Guerrero, 2010). Esta situación derivará en una competitividad entre las cadenas por lograr una mayor audiencia, lo que derivará en una mentalidad donde prevalece el hablar en términos de éxito comercial en las redacciones o salas de producción (Bourdieu, en Barjola, 2018: 107). La recepción por parte del público es clave para determinar si un programa sobrevive o no, ya que su audiencia es quien decide (Jiménez, 2009).

2.1.2 Formatos televisivos

Desde la invención de la televisión hasta nuestros días se han constituido varios tipos de géneros y formatos audiovisuales y, sin embargo, todavía no existe una clasificación oficialmente aceptada por los expertos. El género se caracteriza por el objetivo comunicativo: entretener, informar o formar, es decir, son las características generales de un programa (López Vidales y Gómez Rubio, 2015). En cuanto al formato en esta investigación atendiendo al criterio definido por Gloria Saló, se explicaría como la idea de un programa que tiene una combinación única de elementos audiovisuales y de contenido (temática, escenografía, dinámica, reglas, conductores...) que lo determinan y, diferencia de los demás (Saló, en Vilches, 2017). El surgimiento de las productoras independientes originó el uso de este término, que previamente se correspondía con la idea de programa (Iñigo, en Saló, 2003:34).

De acuerdo con Saló, los géneros divididos atendiendo a la función principal que desempeñan, se simplifican agrupándolos en:

- Géneros de información: los programas son considerados el eje central de las cadenas y, en la mayoría de los casos, su prestigio depende de la credibilidad de estos. En este formato se pueden diferenciar un conjunto de programas como el noticiario, informativo, o programas de reportajes (Prado y Delgado, 2010); dentro de este último encontramos *Informe Semanal*. Se considera uno de los programas con mayor audiencia y prestigio de nuestro país emitido en la TVE y se caracteriza por abordar de forma detallada asuntos de la actualidad utilizando un gran equipo técnico (Ruano, 2009).
- Géneros de ficción: se relacionan por definición con la ilusión, simulación o mentira, en esencia es la representación de una historia inventada de un modo en que el público la crea o sienta. Este formato incluye las *sitcom*, serial, miniseries, cortometrajes y otros programas de ficción (Prado y Delgado, 2010).
- Géneros de entretenimiento: es un género amplio que a menudo, los televidentes asocian a la realización en un plató y se centra en la popularidad de su presentador (Ruano, 2009: 202). A continuación, se describen aquellos formatos relevantes para esta investigación incluidos en este género (Saló 2003):
 - El *reality show* nace en los años 80 y se caracteriza por convertir la realidad en un espectáculo para la televisión, utilizando la cotidianidad de las vidas de la gente y, traspasando los límites de la privacidad. Se trata de

un formato con bajos costes de producción y es resultado de la evolución y fusión de los programas informativos y de variedades. En TVE, *¿Quién sabe dónde?* fue el *reality* con más popularidad de toda la oferta televisiva y durante la temporada de Paco Lobatón como presentador fue de los programas más vistos, detrás de los debates electorales (Guerrero, 2010).

- Magacín es un espacio que basa parte de su éxito en su estilo conversacional, cercano, y particularidad de “programa de variedades” (López Vidales y Gómez Rubio, 2015), ya que combina desde noticias, entrevistas, reportajes relacionados con la actualidad. En esta modalidad se incluyen programas de similar estructura y organización de contenidos (López Vidales y Gómez Rubio, 2015), Saló incluso afirma que a menudo pertenecen a este formato programas que no pueden ser clasificados en otros. De tal forma trata distintos temas, no existe una homogeneidad de contenido, de hecho, existen magacines de cocina, deportes, crónica rosa...
- *Talk show* nace en EEUU en los años 50 y ocupa las franjas matutinas, mientras que en Europa ocupa las tarde. Algunos los han calificado de “magacín de variedades” y tiene aspectos informativos. En estos programas se observa la capacidad de incrementar las audiencias a través de la tragedia ajena. En España, una figura destacable en este formato es Nieves Herrero con su programa *De tú a tú*, emitido en Antena 3.
- *Late night/ Late show* tiene una estructura parecida al magacín, sin embargo, suelen englobarse en los *talk show*. Son prestigiosos y populares en EEUU, los cuales se han tomado como referente, siendo Johnny Carson pionero en 1960 en la *National Broadcasting Company* (NBC: cadena de televisión americana). Los programas se caracterizan por las actuaciones musicales y por realizar entrevistas y combinarlas con humor. En España marcó un hito en este tipo de formatos *Esta noche cruzamos el Mississippi*, un programa estrella de la cadena Telecinco debido a su presentador Pepe Navarro (Ruano, 2009).

Diferentes autores consideran que el magacín es un género híbrido que muestra una clara mezcla de distintas variedades (Cebrián Herreros, 1994, 2004 y 2012; Gómez Martín, 2005). Asimismo, Mónica Gómez aclara que el *late show* es un género del magacín, sin embargo, recibe ese nombre debido a la franja horaria en la que se emite: los magacines matinales, los magacines de tarde y los magacines de noche, también llamados *late shows* (2005).

2.2. Sensacionalismo en televisión

Parece admisible afirmar que desde siempre ha existido la inclinación por la información morbosa, escandalosa, cotilla o sensacional. En el contexto periodístico, el sensacionalismo informativo no es un concepto que haya surgido hace poco, sino que está asentado en la sociedad desde hace mucho. Según la prensa neoyorquina nació en los años 30 del siglo XIX, pero “su germen es más remoto y natural: el gusto por el consumo de historias que se incardina en la cultura popular ancestral” (Redondo, 2016: 41).

El sensacionalismo supone una alteración de los acontecimientos a consecuencia de que selecciona de la realidad aquellos elementos que generan y provocan un mayor impacto en sus audiencias. Por lo tanto, su temática se basa en tratar asuntos que despierten el

interés del público y su curiosidad y, por consiguiente, que genere un aumento de las ventas. De modo que buscará los aspectos más emocionales debido a que conmueven más rápido que los planteamientos racionales. De acuerdo con la definición de Pierre Albert de que el sensacionalismo es la “tendencia del periodismo que busca, para valorarlos, hechos extraordinarios y escandalosos” (Ludec, 2016: 497). De los géneros periodísticos el de sucesos se alza como el máximo exponente, dado que la violencia, la muerte y el sexo son las temáticas favoritas (Ludec, 2016).

Las televisiones adquieren métodos de producción sensacionalistas favoreciendo la temática denominada infoentretenimiento donde la información se posterga a un segundo plano y se antepone el entretenimiento (López Vidales y Gómez Rubio, 2015). La influencia de la televisión ha efectuado cambios que se han impuesto al discurso informativo y a las normas de “noticiabilidad”. Según Redondo (2011), a continuación, se resumen algunos aspectos que caracterizan el sensacionalismo en televisión:

- Se produce un proceso de “personalización” es decir los personajes se procuran el protagonismo, desplazando la noticia en un plano posterior, debido a que la televisión pone cara y voz a quien narra los hechos.
- Además, el contenido emocional gana presencia debido a que la televisión es totalmente visual, por lo que tiene más facilidad para conmover la emoción que el razonamiento, por ello la selección de los temas está limitado.
- Se da una mayor rapidez en la sucesión de noticias, lo que conlleva a una menor profundización. El medio obliga a que los mensajes sean comprensibles y directos para ser asimilados en un breve espacio de tiempo. Por ello, la información está dividida en episodios cortos.
- En ocasiones, la televisión alienta de forma excesiva cierta temática como la violencia el erotismo o el sexo tanto en informativos como programas de ficción. A este rasgo, se destaca también la importancia que se da a la belleza y la juventud en presentadores y actores.
- La escenificación es muy importante debido a que intensifica el objetivo del mensaje con la enfatización de aquellos primeros planos de composición expresiva para fomentar los momentos dramáticos, discursos melodramáticos dirigidos por los presentadores y, la utilización de ganchos como declaraciones polémicas o imágenes comprometidas
- El estilo narrativo que se incorpora en estos programas es “grandilocuente, enfático, sensacional, sentimental a veces patético” (García de Enterría, en Redondo, 2016: 47). El vocabulario utilizado es similar al de los diarios sensacionalistas que empleaban la hipérbole y la exageración.
- Los presentadores eran los protagonistas de los programas, son “los grandes fichajes de las cadenas” (Redondo, 2011: 156).

2.3. Delitos de sangre en el periodismo español

Desde el momento en que se encontraron los cuerpos sin vida de las jóvenes se produjo una vertiginosa competencia de los *mass media* por la obtención de información. Sin embargo, ante la falta de datos, la explotación comunicativa se centró en la indignación y el dolor (Barjola, 2018). Incluso, en algunos casos los medios de comunicación fueron

los que informaron de las noticias del hallazgo del cuerpo, como es el caso de la madre de Miriam, a pesar de que el municipio había organizado un protocolo de actuación (Barjola, 2018). El “caso Alcàsser” fue muy discutido por el papel que tuvieron los medios de comunicación quienes fueron criticados por su tratamiento, sin embargo, apenas hay estudios que hayan analizado esas repercusiones. Sin embargo, este tratamiento por parte de los medios de comunicación no es un caso aislado en la península, o un hecho del pasado. Recientemente, otro acontecimiento que conmocionó a la opinión pública fue el caso Gabriel Cruz, un niño de 8 años que desapareció en Almería en febrero de 2018. Desde su desaparición el suceso se hizo mediático, y multitud de personas siguieron el caso, produciendo altos índices de audiencia (La Vanguardia, 2018). El magacín televisivo *Sálvame*, caracterizado por dedicarse a la prensa del corazón y, a menudo, descrito como telebasura, dedicó programas a discutir y debatir el asesinato del niño como si de un magacín matutino se tratara (La Vanguardia, 2018). Este tratamiento indignó a la audiencia que pronto lo comparó con el tratamiento de Nieves Herrero en el caso Alcàsser. Independientemente de que los programas vieron aumentar las cifras de audiencia por tratar este caso (La Vanguardia, 2018), es en el tratamiento donde surgen las críticas, puesto que ante la ausencia de datos estos programas, con el fin de alargar su contenido, dedican el espacio a la especulación, pero no a informar (ABC Play, 2018). En cierto modo, sucedió algo similar con el crimen de Alcàsser que fue transformado por los programas de Paco Lobatón y Nieves Herrero, según Nerea Barjola, “en una teleserie que trivializa y convierte la violencia sexista en un producto de consumo” (2018). Otro caso que generó polémica fue el de la joven Diana Quer, desaparecida en agosto de 2016 y que no fue encontrada hasta diciembre del año siguiente. Una vez más los medios de comunicación inundaron las noticias con el suceso durante los días de su desaparición y posteriores a su encuentro. El asesinato era tratado de forma sensacionalista, con suposiciones y mentiras sobre la víctima y su familia que no aportan información sino una violación de la intimidad de la familia que provocaba dolor y dañaba la imagen de la desaparecida (Diario Feminista, 2017). Paco Lobatón -que preside QSDGlobal la Fundación Europea para las Personas Desaparecidas- haciendo referencia al injusto tratamiento que recibió de la prensa Diana Quer dijo “las personas desaparecidas están indefensas, pero siguen teniendo derechos que no pueden ser vulnerados”. Incluso, el tratamiento por parte de la prensa del caso supuso que la fundación escribiera una *Guía de Buenas Prácticas para el Tratamiento Informativo de las Desapariciones*.

3. METODOLOGÍA

Desde el principio, la investigación tenía como objetivo centrarse en la identificación y análisis de los sucesos de temática criminal y sexual. La muestra seleccionada se redujo a un único país, España, debido a una mayor facilidad de acceso y obtención de información. De entre los casos españoles más mediáticos, se eligió “Las niñas de Alcàsser” ya que marcó un antes y un después en los medios de comunicación del país. Dada la antigüedad del caso estudiado -el crimen se produjo en 1992- se decidió utilizar la televisión de entre todos los medios de comunicación existentes, ya que se trata de una de las fuentes de datos más completa, donde poder observar más fácilmente los parámetros que se querían analizar. Asimismo, fue el medio con más influencia en este caso. Para esta investigación se utilizó el método cualitativo, donde las fuentes fundamentales proceden de la interpretación directa de los programas de televisión: *Esta noche cruzamos el Mississippi*, *¿Quién sabe dónde?*, *De tú a tú* e *Informe semanal*, que

dedican el espacio al caso. Dado que este trabajo tiene como objetivo analizar el posible tratamiento sensacionalista (y morboso) de la televisión española en las noticias de índole sexual y criminal, se consideró uno de los métodos más adecuado el estudio de casos, ya que permite al investigador “to retain the holistic and meaningful characteristics of real-life events” (Yin, 2009).

Los programas seleccionados dejaron de emitirse hace años, por lo tanto, se eligió el canal de *YouTube* como plataforma del que obtener acceso a los mismos. Los videos se localizaron bajo la etiqueta “crimen de Alcàsser en” y, a continuación, fueron seleccionados aquellos programas televisivos que se encontraban dentro del marco temporal correspondiente a la desaparición (1992) y el juicio (1997). Finalmente, los videos de cada programa fueron elegidos considerando los parámetros que la investigación determinaba. Se ha procedido al análisis del contenido de los cuatro vídeos mediante el diseño de una ficha que recoge las variables determinantes en la codificación de la información, atendiendo al formato de los programas, el registro sonoro (voz en off, música, silencio), el elemento visual (planos y plató), y el código lingüístico (contenido de carácter emotivo, improvisado, y los tiempos verbales).

Como se ha mencionado anteriormente el caso a nivel periodístico fue trascendente y tuvo consecuencias que, posteriormente, han sido objeto de estudio como fue en el libro de Nerea Barjola *Microfísica sexista del poder: el caso Alcàsser y la construcción del terror sexual* y en *La losa del silencio: Caso Alcàsser* de María Teresa Bruno. El caso Alcàsser cambió en España la forma en que se entendía el periodismo de sucesos, en opinión de Barjola se originó el *reality show*, es decir, “cualquier hecho tiende a degradarse para pasar a ser espectáculo u objeto de consumo” (2018:108). La obsesión por conseguir el mayor índice de audiencia lo convirtió en el primer *reality show* de la historia televisiva española (López Frías, 2017).

Debería tenerse en consideración que las conclusiones alcanzadas a través del análisis del caso están restringidas por diversos factores, como el limitado tiempo para la investigación, y así como, determinado por la bibliografía leída. Además, esta investigación no debería ser vista como una representación de toda la televisión española, sino como una intención de ofrecer un ejemplo, a través de este caso, de la existencia de una diversa explotación de los crímenes sexuales por parte de la televisión española.

A continuación, se introduce una ficha de reconocimiento de los cuatro programas televisivos que se analizan en la investigación. La tabla incluye las variables generales e identificativas que describen a los espacios.

ESTA NOCHE CRUZAMOS EL MISSISSIPPI	
ABREVIATURA	ENCEM
PRESENTADOR	Pepe Navarro
CADENA	Telecinco
TIPO DE PROGRAMA	Magacín nocturno (“late show”)
AÑOS	1995-1997
CONTENIDO	Escenas de humor, entrevistas, música y noticias de interés social
DESCRIPCIÓN	Pepe Navarro entrevista a Fernando García y Matilde Iborra, los padres de Miriam

DE TÚ A TÚ	
ABREVIATURA	DTaT
PRESENTADOR	Nieves Herrero
CADENA	Antena 3
TIPO DE PROGRAMA	Magacín matinal
AÑOS	1990-1993
CONTENIDO	Entrevistas, debates sobre temas de actualidad, reportajes, actuaciones musicales, concursos y espacios de salud
DESCRIPCIÓN	Nieves Herrero recibe en su programa a los familiares de las jóvenes, entre ellos Fernando García (padre de Miriam), Rosa Folch (madre de Desireé) y Luisa Rodríguez (hermana de Antonia)
¿QUIÉN SABE DÓNDE?	
ABREVIATURA	QSD
PRESENTADOR	Paco Lobatón
CADENA	TVE
TIPO DE PROGRAMA	<i>Reality show</i>
AÑOS	1992-1998
CONTENIDO	Búsqueda de personas desaparecidas
DESCRIPCIÓN	Paco Lobatón acoge a un gran número de invitados relacionados con el caso, entre ellos los familiares y amigos de las jóvenes y, las personas encargadas de su búsqueda (policía y voluntarios de rescate), además de políticos de la región
INFORME SEMANAL	
ABREVIATURA	IS
PRESENTADOR	Mari Carmen García Vela
CADENA	TVE
TIPO DE PROGRAMA	Programa de reportajes
AÑOS	1973-actualidad
CONTENIDO	Ofrece 3 reportajes sobre temas de actualidad de cualquier índole
DESCRIPCIÓN	Es un reportaje que recorre zonas de las ciudades de Alcàsser y Picassent y realiza entrevistas a los familiares y amigos de las niñas en sus casas

Fuente: elaboración propia

3.1 Estudio del caso: “Las niñas de Alcàsser”

Las niñas eran Antonia Gómez, Miriam García y Desirée Hernández. Tres amigas de 14 y 15 años, residentes en la una población levantina de Alcàsser. El viernes 13 de noviembre de 1992, las jóvenes iban a una fiesta que celebraba su instituto en la discoteca Coolor, situada en Picassent, una localidad a 2 kilómetros de su pueblo. Aquella noche, la gripe que pasaba por Valencia acabó jugando un papel determinante en los sucesos posteriores. El padre de Miriam, Fernando que llevaba días estando enfermo, se había acostado pronto aquella noche. Incapaz de levantarse para coger el coche y llevarlas a la fiesta, las tres niñas decidieron entonces hacer autostop. Un Opel Corsa en el que viajaban Antonio Anglés y Miguel Ricart, dos delincuentes de un pueblo cercano llamado Catarroja, paro para recogerlas.



Figura 1 Desirée Hernández, Miriam García y Toñi Gómez (1992)

Pasados 75 días desde su desaparición, el 28 de enero de 1993, los cuerpos de las jóvenes fueron hallados en un paraje abrupto, próximo al pantano de Tous (Valencia). Fueron asesinadas, envueltas en una alfombra y enterradas. Según la autopsia las jóvenes estuvieron atadas, y fueron violadas y torturadas durante varias horas.

Días más tarde del hallazgo de los cadáveres, detuvieron a tres individuos como sospechosos del asesinato. Eran Antonio Anglés, su hermano Enrique y Miguel Ricart, pero solo dos de ellos podían ser los autores materiales del crimen. Cuando iba a ser detenido, Antonio consiguió huir de la casa de Catarroja, donde habitaba con su familia y, hoy en día sigue siendo uno de los prófugos más buscados por la Interpol.

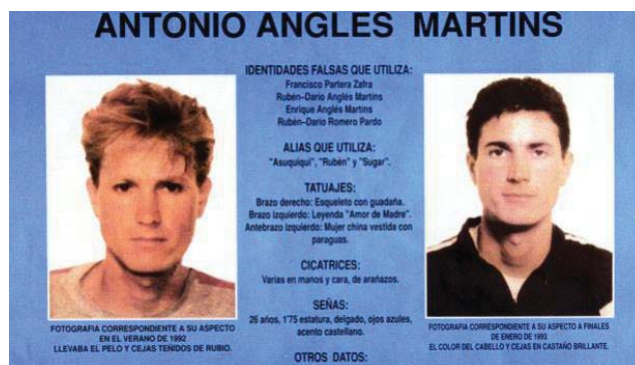


Figura 2. Ficha de Antonio Anglés en la Interpol (1993)

“El triple crimen de Alcàsser se convirtió casi en un asunto de Estado. Hizo partícipe de algún modo a toda la sociedad española, incluyendo a políticos y estrellas de los medios de comunicación” (López Frías, 2017).

3.2 Recogida de datos para el análisis

Para este análisis hemos realizado una plantilla (tabla 1) basada en los modelos de Nereida López y Leire Gómez (2015) en el libro *Drogas y audiovisual*. Algunas de las variables han sido adaptadas a nuestro estudio para lograr resultados más concretos.

Tabla 1. Plantilla de análisis de contenido

Programa:

Cadena:

1. Características técnicas:

- Formato
- Técnicas
- Fecha de emisión

2. Registro sonoro

- Música
 - ¿Hay música? Sí No
 - Relevancia: de fondo elemento principal careta
 - Tipo de música: tranquila dramática alegre

3. Código lingüístico:

- El tiempo de los verbos
 - Pasado
 - Presente
 - Futuro
- ¿Hay discurso oral? Sí No
 - Forma del discurso
 - Diálogo
 - Voz en off
- Tipo de preguntas
 - informativa
 - personal
 - Otras

4. Elementos visuales

- Descripción del plató
- Planos
 - Plano general
 - Plano conjunto

- Plano medio
- Primer plano
- Primerísimo primer plano
- Plano detalle

Fuente: elaboración propia

La tabla consta de los siguientes códigos:

- 1. Las características técnicas:** Se detalla el tipo de formato de cada programa y las técnicas que utilizan en él. Asimismo, se interpreta la fecha de emisión.
- 2. El registro sonoro:** Se estudia si durante el programa utilizan música o no, el tipo de música que sea y la importancia que esta adquiere en el programa.
- 3. El código lingüístico:** Se identifican los tiempos verbales para definir como se sienten los emisores frente a las acciones transcurridas. Se explica el tipo de discurso oral que hay, además del tipo de preguntas que se ejecutan en el programa.
- 4. Los elementos visuales:** Se describe la organización del estudio y el diseño del decorado del plató. Se analizan los planos que se han utilizado y su función en el programa.

4. RESULTADOS

Tras la visualización de los cuatro programas difundidos por las cadenas de Antena 3, Telecinco y Televisión Española, presentamos los parámetros estudiados que se recogen en una plantilla de análisis de contenido que se puede consultar en los anexos I, II, III y IV. Así, en este apartado analizaremos los resultados obtenidos del análisis de los contenidos audiovisuales de los programas televisivos españoles de los años 90.

Consecutivamente, describiremos características técnicas que definen y distinguen a los diferentes programas entre sí. Posteriormente, el registro sonoro es retratado a través de la utilización o no de la música. La siguiente sección se centra en el código lingüístico que se manifiesta a través de la observación de los tiempos verbales, las preguntas de carácter personal, o la improvisación. Para finalizar el capítulo con la exposición de los componentes audiovisuales.

4.1. Características técnicas

El enfoque en el que se centra este apartado corresponde al formato y, en base al criterio ya explicado anteriormente por Gloria Saló, se determina que los programas DTaT, ENCEM y QSD coinciden en la categorización de “formato de entretenimiento”. De acuerdo con Cultura Audiovisual del Gobierno de España, estos programas son considerados híbridos, al utilizar formatos que combinan información, espectáculo y entretenimiento; siendo este último aspecto el más importante con el fin de mantener un buen índice de audiencia (Cultura audiovisual, s.f). Mientras que ENCEM se clasifica como un *late show*, QSD es lo que se define estrictamente como un *reality show* y, por último, DTaT se conoce como *talk show*. En contraposición encontramos IS el cual es de “formato informativo” dado que su “función básica es el relato de los hechos reflejándolos de la manera más fría posible sin añadir opinión” (Vidal, 2010: 31). Sin embargo, IS al

ser un programa de reportajes entra en la categoría de ‘interpretativo’ porque “presenta enfoques y visiones específicos de los temas” (Vidal, 2010: 32).

A menudo, la entrevista se ha alzado como el método por excelencia a destacar en estos formatos, ya que se considera una “una técnica de gran utilidad en la investigación cualitativa para recabar datos” (Díaz-Bravo, Torruco-García, Martínez-Hernández y Varela-Ruiz, 2013: 163), permitiendo al entrevistador una flexibilidad en la orientación de la conversación para la obtención de información. De hecho “se define como una conversación que se propone un fin determinado distinto al simple hecho de conversar” (Díaz-Bravo *et al.*, 2013: 163). Todos los programas analizados en esta investigación emplean esta técnica, siendo en DTaT, ENCEM y QSD donde se corresponden con entrevistas en directo, ya que se pidió a los padres y otras personas relacionadas y cercanas a las víctimas que asistieran al programa para participar como invitados. Por otro lado, IS aun siendo un reportaje tiene el objetivo de que el tema sea más atractivo, y que el propio tratamiento y organización de este propicie un aumento del interés por parte del televidente. De tal modo, las entrevistas a pesar de manipular la realidad, sin llegar a simular escenarios, pueden ser dramáticas cuando las circunstancias lo requieren (Salguero, 2013). En el caso particular de *Informe Semanal*, juega esa baza a través de los escenarios, ya que los familiares fueron entrevistados en sus propias casas. En todos los casos, la entrevista se presenta como un instrumento técnico clave que les permite abordar con sensacionalismo los temas de actualidad o índole polémica.

La fecha de emisión en programas que tratan noticias de actualidad es elemental y más cuando se produce sobre un tema que generó tanta repercusión dentro de una época en la que existía una lucha por las audiencias. Atendiendo a esta variable, los programas se corresponden con dos fases que coinciden con elementos cronológicos claves en el caso: por un lado, los videos DTaT, QSD e IS coinciden con el periodo de desaparición de las jóvenes; mientras que ENCEM fue televisado casi cinco años después de que fueran encontrados los cadáveres (1993), coincidiendo con el inicio del juicio (1997).

4.2 Registro sonoro

El registro sonoro es un elemento tan esencial como los visuales dentro de los programas televisivos. De hecho, la música ha sido descrita como un componente que “ha ido adquiriendo mucha importancia, incluso puede afirmarse que es casi imprescindible en el mundo de las imágenes y naturalmente dentro de todo lo que rodea a la televisión” (Bautista, 2005). Estos elementos acústicos permiten dirigir la atención hacia un punto en concreto y, dependiendo de “su composición como la melodía, armonía y el ritmo” (Mosquera, 2013), tiene la capacidad no solo de agradar sino de influir en los sentimientos del oyente.

Es significativo destacar que la música, no solo en el cine sino también en otras artes, es “empleada para falsificar y alterar la realidad” (Xalabarder, 2006: 9); ya que su aplicación “otorga una dimensión superior o diferente mediante un proceso parecido al de una ilusión óptica” (Xalabarder, 2006: 10). Por lo tanto, a menudo editores de programas de noticias nacionales rehúsan utilizarlo puesto que “desestiman la función semántica y estética de la música: su capacidad para aportar un valor añadido al texto” (Jiménez, 2007: 3). En DTaT, QSD y ENCEM únicamente se proyectan las sintonías de los programas al principio o final de estos. En el caso de IS no se escucha ningún tipo de banda sonora o música de fondo a lo largo de todo el video. Esta estrategia de comunicación recuerda a

la utilizada por los informativos televisivos, cuyo objetivo es lograr que el mensaje se exponga de forma neutra y objetiva. A diferencia de otros programas de este mismo género como el *Programa de Ana Rosa*, donde el recurso de la música de ambiente es empleado habitualmente en sus emisiones.

De tal forma, inherente a la naturaleza del registro sonoro está el silencio. Este es frecuentemente tratado por la sociedad occidental como un elemento secundario e infravalorado a excepción de ciertas áreas como es el mundo del arte o el de la música (Mateu, 2001). En los programas que nos ocupan en esta investigación, el silencio se hace eco entre las entrevistas, descripciones, llamadas, etc. Se renuncia en DTaT, ENCEM, IS y QSD al uso de la música de fondo u otros elementos acústicos con la finalidad de que las conversaciones o entrevistas no queden ensombrecidas o distorsionadas. En dichos programas, la fuerza expresiva se basa realmente en la conversación, con sus pausas y silencios; explotando su capacidad para actuar directamente sobre las estructuras psicológicas de los individuos, consiguiendo de esta manera que el público se emocione, empatice e incluso llore. No obstante, el silencio no genera un ambiente de disconformidad, ni son “mutuamente incompatibles, sino que todo lo contrario el silencio y la comunicación forman un delicado equilibrio”² (Mellor, 2014), como se observa en dichos videos. Otro de los recursos cinematográficos utilizados asiduamente a tener en cuenta es la voz en off. La cual ha demostrado tener un gran valor, no sólo en el cine sino en otros muchos campos como son la publicidad y la televisión (Saberia, s.f.). Representa la voz narrativa que no está presente en el encuadre (Glosarios, 2012) y tiene como finalidad obtener diferentes efectos o dar sentido y explicación a las escenas en pantalla (Inpuzzle, 2018). Puede tratarse de un narrador, el pensamiento de alguien que está en escena, etc. (Glosarios, 2012).

En los videos analizados, esta técnica se hace presente únicamente en los programas de IS y QSD. En el primero de ellos se utiliza a lo largo del reportaje cuando se narran los hechos del día en que desaparecieron las jóvenes. La voz en off acompaña la descripción del posible recorrido que se cree que hicieron las tres chicas en las zonas de los pueblos de Picassent y Alcàsser basado en el testimonio de los testigos. Asimismo, la técnica es utilizada para expresar la preocupación e incertidumbre que sufren todos los parientes. Desaparece durante las entrevistas a los familiares, amigos y vecinos de las víctimas. Por otro lado, en QSD la voz en off es empleada al principio del programa para dar una breve descripción física y de la vestimenta que las tres niñas llevaban el día de su desaparición y, más adelante, cuando se hace un resumen de los hechos de aquella noche. El uso de la voz en off a menudo ha sido criticado por considerarse un recurso fácil para aquellos que son incapaces de transmitir correctamente de forma visual. No obstante, como explica Rodero, “la poderosa influencia de la voz tiene su base en que es el instrumento de comunicación más importante del ser humano” (2018). Por lo tanto, aquellos que han sabido aprovecharlo positivamente se han beneficiado de su potencial, ya que es una técnica muy completa que permite que el televidente concentre toda su atención en la imagen, mientras se le proporciona información.

² Traducción personal. El texto original “Rather than being mutually incompatible, silence and communication form a delicate balance”.

4.3 Código lingüístico

4.3.1 Contenido emotivo

Durante los años 90, debido a que la televisión se estableció como el medio más influyente, se generó un “proceso de redefinición del discurso periodístico” (Gómez Mompart y Marín Otto, 1999: 251). En esa transformación el tipo de información que gana espacio televisivo es la sentimental, tal y como demostraremos en esta sección a través de los cuatro programas seleccionados. Debido a la capacidad y potencial que tienen los elementos visuales como en el caso de la televisión de conmover ya sea por la exposición de videos, fotos, entrevistas, etc.

El programa por excelencia donde destaca este contenido es ENCEM (1997), no obstante, en ocasiones puede incluso considerarse que sus preguntas cruzan la línea de lo personal al sensacionalismo. Indudablemente, el espectáculo que puede generar lo violento o morboso, en ocasiones, es lo único que puede interesar de una información. Las preguntas más íntimas van dirigidas a Matilde Iborra, ya que en general se considera que, como madre, es la que más sufre y muestra más carga emocional.

- “¿Se busca la paz? ¿vas a encontrarla algún día?”
- “Matilde, ¿alguna vez se ha hundido Fernando?”
- “Ver videos... ¿no abre más el dolor, la herida?”
- “¿Qué es lo que viene a tu mente para no poder estar...?”
- “¿Son recuerdos o ganas de hacer algo? ¿o impotencia? ¿qué es?”
- “No hablas nada, ¿habrá alguna forma de desahogarse?”
- “¿Se siente miedo? El peor de los miedos ya pasó”

En las respuestas se evidencia el sentimiento de dolor e impotencia, sobre todo el que siente una madre al perder a un hijo. En pocas ocasiones surge un sentimiento de orgullo, especialmente cuando se le pregunta por la personalidad y pasiones de su hija, por ejemplo:

- “¿Qué sueños y esperanzas teníais depositadas en ella?”

En DTaT (1992) la carga emocional no es intensa, pero se denota un sentimiento de preocupación y desesperación de los padres, principalmente con el mensaje que Fernando manda al final del programa dirigido a sus hijas:

- “[...] Estoy diciendo fuego en España porque estoy buscándoos, no para reñiros sino para daros un abrazo a todas. Solo os pido eso, lo mal que se pasa en casa”

IS (1992) con su reportaje busca emocionar y humanizar a las víctimas para que cada televidente llegue a imaginar que podrían ser sus hermanas, sus hijas o sus amigas. En su parte informativa, hace un resumen de los hechos ocurridos el día de la desaparición. El contenido emotivo lo consigue a través de la grabación de imágenes de las casas e incluso habitaciones de las víctimas, además de incluir grabaciones de la hermana y madre de

Antonia llorando. Asimismo, la voz en off juega un papel crucial cuando describe la situación que están viviendo las personas más cercanas a las jóvenes, por ejemplo:

- “Para los padres de las jóvenes aquella noche había sido la más larga de su vida”
- “La silla sobre el pupitre de Desirée es el triste recordatorio de la ausencia obligada”
- “Su madre (Miriam) cree que lo está pasando muy mal porque es una niña que se preocupa por todo el mundo”

En QSD (1992) las preguntas personales están dirigidas con una finalidad distinta, el presentador prefiere buscar la opinión que tienen los invitados sobre el caso y para ello hace preguntas como:

- “¿Qué es lo que piensan que es más probable que esté pasando?”
- “¿Cuál es su propia impresión?”
- “¿Se sienten ustedes (padres) agobiados por la repercusión pública de todo esto?”
- “¿Qué le ha traído aquí? Si es un sentimiento el que lo ha traído aquí (presidente de la Generalitat)”
- “Alguien que quiera decir algo, para hacer un llamamiento o expresar un sentimiento”

Del mismo modo que en IS, la voz en off tiene un papel fundamental en la transmisión de contenido emocional con frases como:

- “Un viernes 13 de aciagos presagios”
- “De la intranquilidad de las familias se pasó a la inquietud del pueblo”

4.3.2 El elemento improvisación

La representación de la realidad de forma fiel y rigurosa se trata de un producto poco atractivo para su consumo (Gomis, en Redondo, 2011: 198), por lo tanto, para que se rija por los intereses del periodismo comercial, los medios reproducen e intentan expresar lo más jugoso, emotivo y relevante. A menudo esto se traduce en que la forma en que se obtiene la información cuando la noticia resulta interesante o suscita curiosidad es irrelevante. Este formato de programas que nos ocupan en la investigación responde a esos requisitos en gran medida, con la razón en la que basan su éxito, es decir, la capacidad de buen comunicador de su presentador (Gómez Martín, 2005). Entendida esta como su capacidad entre otras “de establecer objetivos concretos y dirigir bien a su equipo para conseguirlos; ha de ser creativo, con capacidad de improvisación para actuar en situaciones inesperadas” (Gómez Martín, 2005: 2). A lo largo de los cuatro videos, se hace latente la improvisación por parte del entrevistador, como técnica intrusiva de obtención de información delicada.

En ENCEM (1997) destaca el uso de preguntas improvisadas en comparación con los otros tres. Pepe Navarro, aprovechando los discursos de los padres de Miriam, efectúa preguntas de carácter más personal en base a la respuesta anterior. Por ejemplo, cuando le pregunta a Matilde Iborra sobre el juicio, al que ella responde que sí asistirá. Se

continua, nombrando la existencia de unos supuestos videos (de posible carácter violento) que probablemente sean expuestos en el pleito, el entrevistador utiliza la oportunidad para preguntar “¿estarías dispuesta a aguantar?”. En otro caso, Navarro se interesa por cómo la madre lleva su día a día, a lo que esta confiesa que gracias a que cree en Dios. Momento que el presentador aprovecha para preguntar “¿sigues creyendo en Dios? ¿Qué le pides en este instante?”. Por último, casi al final del programa se les pregunta a los padres por los sueños de su hija y, cuando la madre contesta felizmente, Navarro comenta “sonríes al hablar de ello, ¿te gusta recordar los sueños de tu hija?”

Mientras en DTaT (1992) cambia la perspectiva del uso que adquiere la improvisación dado que se analiza el trascurso de una llamada. Las preguntas se van haciendo acorde al hilo de la conversación. A pesar de que Nieves Herrero cede la mayoría de la palabra en el espacio al portavoz de los padres de las jóvenes, también realiza algunas preguntas: “¿eran ellas?”, “estaban bien? o ¿iban acompañadas de alguien?”. En el resto del video, Fernando toma la palabra. A medida que la voz al otro lado del teléfono cuenta la historia del día que vio a las niñas, Fernando formula preguntas en torno a los hechos narrados: “¿Dónde está ese bar?” o “¿entraron las chiquitas al bar?”, “¿las oyó hablar? y ¿hablaban valenciano?”.

En QSD (1992), las preguntas improvisadas son menos frecuentes. En algunas ocasiones, se identifican por la insistencia del presentador formulando preguntas similares sobre un tema en el que intenta redirigir la conversación, cuando no obtiene la respuesta deseada. Por ejemplo, cuando se pregunta a los compañeros de las jóvenes la existencia de algún caso parecido en el que hayan hecho autostop y se hayan asustado: “¿nunca has tenido algún problema?”, “¿no has sentido que pudieras tenerlo?” o cuando se trata la hipótesis de la fuga por ejemplo “cuando tenéis problemas en casa [...] ¿se plantea entre vosotros la idea de escaparos?”. Casi al final del programa, después de las llamadas, dirige unas preguntas sobre el caso al capitán de la policía. Dado que las llamadas durante el programa insistían en que las jóvenes habían sido vistas en el sur de España, Paco Lobatón le pregunta “parece que hay insistencia en que pudiera estar la pista al sur, en Andalucía ¿coincide eso con la investigación que llevan ustedes?”. Al igual que en el caso de DTaT, las preguntas que surgen durante las llamadas de los posibles testigos son bastante similares entre ellas “¿cómo estaban las niñas?”, “¿iban solas?”, ¿en qué situación las vio?” y “¿no pudo usted entablar contacto con ellas?”.

IS (1992) es el único programa de los analizados que carece de preguntas improvisadas.

4.3.3 Tiempos verbales

La selección de los tiempos verbales se considera importante en este estudio debido a que las personas muestran adoptando uno u otro tiempo verbal el valor de importancia que otorgan al acontecimiento narrado. Este apartado estudia el uso del presente y del pretérito perfecto en el círculo íntimo y más cercano a las víctimas.

El uso del presente se ve favorecido en el discurso de aquellas personas que se encuentran dentro del círculo familiar de la víctima véase el padre, la madre o hermanos de las fallecidas, y es que tiene una capacidad expresiva capaz de dar mayor significación al relato y por su trascendencia dramática (Pérez, 2003-2004).

En ENCEM (1997)

- “[...] tienes que hacer, lo que deben hacer otras personas [...]”
- “[...] creer siempre que hay una justicia que está ahí para cuando la necesitas [...]”
- “[...] el dolor se acrecienta más [...]”

QSD (1992)

- “[...] le tienen puesto un horario más pronto [...]”
- “[...]esto ya no es una aventura [...]”

DTaT (1992)

- “[...] en principio es entereza y fuerza [...] para trabajar en algún campo [...] de búsqueda, y luego lo que queda es desesperación [...]”

IS (1992)

- “[...] con mi marido pues muchas veces juega a algunas cosas [...]”
- “[...] conmigo es con la que más se relaciona porque soy la madre y habla conmigo [...]”
- “Ella no tiene complejos de nada [...], y es muy abierta [...]”
- “[...] me levanto todos los días con la esperanza [...]”

Así, observamos en los cuatro videos, como los diferentes padres de las víctimas hacen uso del presente, por ejemplo, cuando describen a las hijas, aún incluso, ya sabiendo que están muertas. La carga emocional de los padres se transmite no solo en el tono, sino también a través del uso del tiempo verbal.

Por otro lado, el pretérito perfecto simple como tiempo verbal se selecciona como una estrategia lingüística para distanciarse de los hechos o mostrarse menos afectado por dichos sucesos (Gavagnin, 2016). Los sujetos enunciadores están fuera del círculo familiar de la víctima, aunque sí forman parte de los eventos sucedidos desde otro lugar y se relacionaron con la víctima, ya sea de manera directa o de manera indirecta (Gavagnin, 2016). En ENCEM y DTaT ninguna persona que se da cita en el programa habla usando el pretérito perfecto simple, ni siquiera el presentador. Mientras que en QSD (1992) se utiliza este tiempo verbal cuando hablan el presentador y el primer teniente de alcalde del Ayuntamiento de Alcàsser de las estrategias, principalmente.

- “¿Cómo sucedieron los hechos?”
- “¿Qué ocurrió el día en que desaparecieron estas chicas [...] de Alcàsser [...]?”
- “[...] nos hace pensar que las niñas no abandonaron por su propia voluntad [...]”
- “[...]eso pensé yo en un principio, que ellas [...] había sido una aventura [...]”

En IS (1992) se utiliza con frecuencia, cuando la voz en off está narrando los hechos; y en alguna ocasión los padres de la víctimas cuando cuentan lo que ellos mismos hicieron aquella noche.

- “[...] tenía fiebre y decidió no acompañarlas [...]”
- “[...] a las 7.30 salimos a la calle otra vez [...]”

El caso creó tal expectación e hizo partícipe a toda la sociedad española que a excepción de profesionales como la policía que lidian con este tipo de situaciones el resto de la gente no era capaz o no quería distanciarse de esta historia.

4.4 Elementos visuales

4.4.1 Planos

Atendiendo a los planos, en DTaT y QSD aparecen varias secuencias de plano general durante el programa para contextualizar el plató y ayudar al televidente a ubicarse. En este último caso, el plano general adquiere un valor práctico ya que se trata de un programa un tanto particular puesto que acudieron más de veintena de invitados.



Figura 3. Plano general en DTaT, 1992 (izquierda) y QSD, 1992 (derecha)

Adicionalmente, el plano predominante en QSD es el medio corto. Utilizado para separar a la persona de su entorno y así centrar la atención sobre el sujeto (Santiesteban, 2011), es decir, en la persona que está hablando en ese momento. De hecho, este plano se conoce como el plano de la conversación, ya que permite contemplar tanto el lenguaje gestual de las manos como el del rostro (Castillo, 2009).



Figura 4. Plano medio corto en QSD, 1992

Los programas DTaT y ENCEM coinciden en el uso dado al primer plano, que permite al espectador acercarse al sujeto en los momentos clave. La proximidad al rostro permite detectar en él detalles, creando un dramatismo e incluso provocando una invasión de la

intimidad. En ambas ocasiones, el televidente es testigo de las escenas más emotivas (Santiesteban, 2011) que protagonizan las madres, cuando responden a las delicadas y personales preguntas del entrevistador.



Figura 5. Primer plano en ENCEM, 1997 (izquierda) y DTaT, 1992 (derecha)

Es curioso destacar el plano detalle en DTaT, el cual sirve para mostrar un elemento determinado de la escena (Llanos, s.f.). Por ejemplo, los padres sujetan las fotos de cada una de sus hijas, y la cámara enfoca únicamente eso.



Figura 6. Plano detalle de la fotografía de Desirée en DTaT, 1992

El plano conjunto se utiliza para centrar la atención en la persona que habla y en lo más cercano a ella (Socrates, 2011). En QSD se aplica para mostrar a los altos cargos del cuerpo de policía que dirigen parte de la investigación. Mientras que en ENCEM, se utilizaba para observar las reacciones de Matilde Iborra a las respuestas de su marido.



Figura 7. Plano conjunto en ENCEM, 1997 (izquierda) y QSD, 1992 (derecha)

IS combina los planos anteriormente mencionados en los otros programas. Asimismo, cuenta con otros diferentes que le ha permitido la libertad de edición y creación al ser un reportaje. Un plano a destacar, por su trascendencia y repetición, es el primerísimo primer plano, una toma de mucha fuerza de contenido y sentimentalismo permitiendo al televidente no solo atraer la atención de las reacciones y emociones del sujeto (Santiesteban, 2011), sino hacerle participe del sufrimiento de las víctimas.

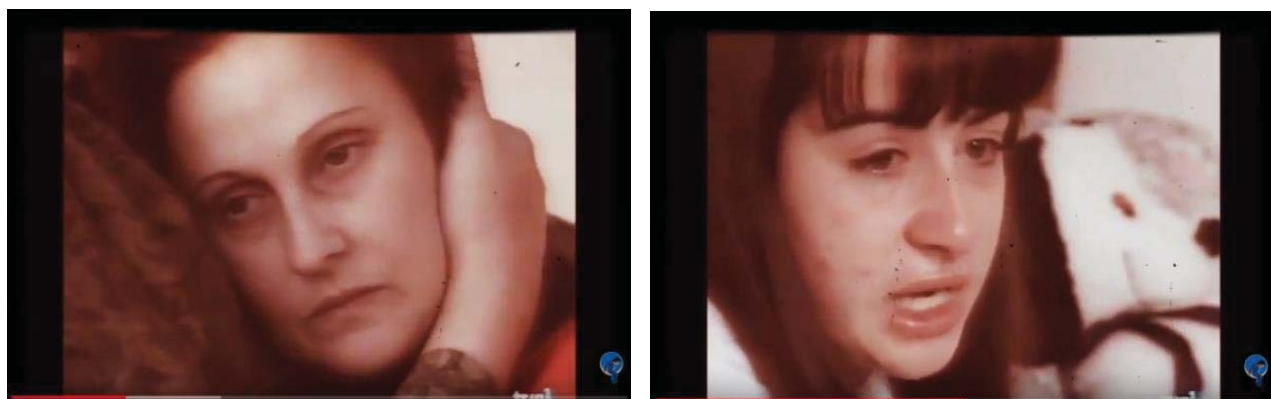


Figura 8. Primerísimo primer plano en IS, 1992

4.4.2 Plató

La organización del estudio junto con el diseño del decorado del plató tiene un significado social e influyen de diversa forma en las percepciones, así como en la invitación a la conversación, principalmente en los programas de formato híbrido. Los programas donde el entrevistado y el entrevistador comparten el mismo espacio físico son en ENCEM y DTaT. Mientras que QSD debido al gran número de invitados fue imposible por problemas logísticos que estuvieran en el plató, por consiguiente, se reorganizó el programa creando dos espacios interconectados por una pantalla. Los invitados ocuparon un espacio en Alcàsser, mientras que el presentador dirigía la conversación desde el estudio. Por otro lado, en IS todas las escenas que aparecen en el reportaje han sido grabadas en el lugar de los hechos. Las entrevistas son realizadas en las casas de los propios entrevistados y, por lo tanto, los espacios grabados han sido previamente

seleccionados con una finalidad. En ENCEM, el plató se compone de una mesa cuadrada donde se sitúa el presentador y a su lado dos sillas donde se sientan los entrevistados. Situados entre ellos a una distancia corta, considerada como social (Domínguez, 2009), es decir, estableciendo el inicio de una conversación de naturaleza más personal. En el caso de DTaT la organización espacial se compone de una mesa redonda donde se sientan tanto el entrevistador como los entrevistados. Creando un ambiente y sensación de cercanía, comodidad e integración, puesto que todos se sitúan a la misma distancia y se miran a las caras como si de una mesa de comedor se tratara. En QSD, a pesar de la aparente sencillez de la composición del escenario en que se ubican los invitados, existe una clara distinción entre ellos. Los invitados están situados como en tres secciones: los familiares, los compañeros o amigos y figuras públicas implicadas en el caso (policías y políticos). De igual modo, coexiste un relativo orden de importancia entre las personas que se sitúan en las primeras filas y los de las últimas. Los familiares directos y altos cargos públicos se localizan en primera fila.

5. CONCLUSIONES

La investigación explora el tratamiento con el que los programas *Esta noche cruzamos el Mississippi*, *De tú a tú*, *¿Quién sabe dónde?* e *Informe Semanal* habían tratado el caso de “Las niñas de Alcàsser”. La hipótesis principal contempla la posibilidad de que el lado más sensacionalista de dicho crimen fuera explotado en los 90, convirtiéndose en uno de los crímenes más mediáticos en la historia española (El Mundo, 2011). Para alcanzar dicho objetivo se recurre a la metodología cualitativa como el procedimiento más adecuado y, en particular, el estudio de casos. Los parámetros seleccionados encuadran lo que en este estudio se caracteriza como “elementos que fomentan el sensacionalismo”. Tras el análisis y posterior interpretación de los resultados obtenidos mediante la tabla de análisis de contenido, podemos determinar las siguientes conclusiones que explicamos a continuación.

En lo relativo al formato, los programas ENCEM, DTaT y QSD se caracterizan por pertenecer a los programas de entretenimiento, el cual incluye por definición espectáculo y entretenimiento en su contenido, además de tratar con temas polémicos de actualidad. Sin embargo, IS a pesar de tener un formato informativo caracterizado por el uso de reportajes en su programa, aprovecha esa oportunidad para la interpretación. Por lo tanto, en todos los programas, de un modo u otro, el tipo de formato les ha permitido explotar el lado más personal, íntimo y sensible del caso. La fecha de emisión en estos programas también se presenta como una variable clave, debido a que la selección de estas no se ha producido al azar. En los tres casos, los programas DTaT, QSD e IS, se retransmitieron a los pocos días de la desaparición de las jóvenes, en un afán de poder ayudar a los padres a encontrarlas. Mientras que ENCEM se emitió en el casi quinto aniversario del suceso, correspondiendo con el inicio del juicio. Las fechas de los programas siempre coincidían con algún elemento relevante de la cronología del caso, lo que contribuía a agravar el sensacionalismo y mantener el interés por el crimen. Incluso en la actualidad se mantiene vivo en el recuerdo este caso a pesar de haber pasado casi tres décadas.

En lo referente al registro sonoro, ninguno de los cuatro programas emplea ningún tipo de música a lo largo del video. Similar a los informativos que carecen de música con la intención de que el mensaje sea lo más objetivo posible, y a diferencia de otros programas con el mismo formato que sí que lo utilizan. La ausencia de música otorga al espacio un

ambiente de respeto, tristeza y melancolía. El silencio, a su vez, genera un aura donde la fuerza expresiva acaba recayendo en las palabras de los invitados que terminan por emocionar y transmitir su sufrimiento.

Atendiendo al código visual, el parámetro ha sido dividido en dos elementos a estudiar: los planos y el decorado del plató. En televisión, los planos son delimitaciones que obligan al televidente a observar el encuadre que el programa considere relevante. Por lo tanto, a través de los diversos planos que estos utilizan, se ha llegado a la conclusión de que su uso determina y enfatiza la relevancia que tienen las reacciones emocionales de las personas que aparecen en el reportaje o los invitados en QSD, DTaT y ENCEM. Durante la entrevista en ENCEM, se utilizó el primer plano con el objetivo de contemplar las expresiones faciales de la madre de Miriam al responder a las preguntas íntimas. La misma idea se aplica en DTaT cuando los padres de las jóvenes escuchan e interactúan con una llamada de teléfono al programa. Igualmente, en QSD se utiliza el plano medio corto, con la intencionalidad de focalizar toda la atención del televidente en el lenguaje corporal de la persona, debido a que el plano incluye no solo el rostro sino también las manos. El reportaje de IS combina una variedad de planos, pero destaca la utilización del primer plano corto en momentos personales más emocionales como por ejemplo cuando se encuadra la cara de Matilde Iborra llorando en los brazos de su marido o la hermana de Toñi llorando desconsolada en la habitación de su hermana. Asimismo, se utiliza el plano detalle para destacar objetos personales de las víctimas como los peluches o zapatillas de ballet, con ánimo de definir su personalidad. En consecuencia, esta es la forma en que los programas utilizan los diferentes tipos de planos consiguen no solo que se despierte la curiosidad y morbosidad en el espectador, sino que humanice a las víctimas y empatice con los familiares y amigos por la situación que están viviendo. Por otro lado, las imágenes que se muestran en los planos transmiten el dolor, la rabia, la impotencia, así las cadenas venden estos sentimientos como exclusivas, primeras planas ante la falta de datos nuevos.

La organización del plató, a pesar de ser un elemento de decoración, es decisiva para crear un ambiente agradable y producir sensación de cercanía e intimidad tanto a los invitados como al público. En DTaT y ENCEM los diseños de los estudios invitan y procuran un entorno de comodidad. Por su parte, Pepe Navarro opta por una distancia corta con los invitados, generando un ángulo de menos de 90°, entre los sillones del presentador y sus invitados, facilitando el cara a cara como si de una conversación se tratara, ya que ninguno mira a la cámara cuando habla. Mientras Nieves Herrero apuesta por un diseño sencillo. Todos sus invitados se colocan en una mesa redonda, con la posibilidad de mirarse a las caras fácilmente y simular un espacio conversacional rutinario de una casa. La finalidad de este parámetro en QSD no se corresponde con lo anteriormente dicho, se da una distancia debido a que los invitados no se encuentran en el mismo lugar que el presentador y se comunican a través de una pantalla. IS se desarrolla por completo en Alcàsser y Picassent. El reportaje graba sus entrevistas con el círculo más íntimo de las víctimas no solo en sus casas, sino que además consigue imágenes de las propias habitaciones. Dicho escenario no consigue ser superado a nivel de intimidad, emotividad y personalización. Los sentimientos de dolor y desesperación por no saber dónde estaban las niñas se respiran a lo largo de todo el video, no importa el escenario.

Los programas luchaban por obtener la noticia más cercana al asesinato, por lo tanto, el contenido que se emite es de carácter conmovedor incluso desgarrador. Es frecuente en este tipo de formatos observar como el contenido morboso genera espectáculo y entretenimiento al público. En ellos, los presentadores buscan, en cierto modo, averiguar el lado más íntimo de la vivencia por la que estaban pasando los familiares; insistiendo,

en ocasiones, en el sentimiento de dolor. En el lenguaje corporal y las respuestas ofrecidas por los invitados se revela ese sufrimiento. El programa que más destaca por ese tipo de preguntas es ENCEM, mientras que en DTaT y QSD se trata el contenido emotivo en menor medida dadas las circunstancias con las que se emitieron. IS es un caso particular, debido a que parte del contenido emocional proviene de la voz en off. El elemento de la improvisación es una variable clave en el formato de entretenimiento para su supervivencia y éxito. El entrevistador en los programas ENCEM, DTaT y QSD juega con esta técnica de conversación con la finalidad de incidir principalmente en temas o cuestiones de índole sensacionalista a través de sus preguntas, a veces, intrusivas. Los tiempos verbales se consideraron un aspecto importante a analizar porque mostraban como el caso Alcàsser había sido de alguna forma relevante para la sociedad española. Su diverso uso representa la carga emocional con la que viene asociada la historia narrada. Finalmente, el ‘presente’ es utilizado por parte de los familiares, amigos e incluso los entrevistadores. Su uso tiene una fuerza emocional que la transmiten la amiga de las jóvenes, sus hermanos o las madres cuando hablan de las chicas en presente, aun cuando ya habían sido encontrados los cadáveres hace cinco años, consiguiendo emocionar a la audiencia y hacerla partícipe de la historia.

La investigación concluye determinando que los cuatro programas seleccionados buscan activamente contenido sensacionalista para explotarlo y ofrecerlo a sus espectadores. La lucha por el aumento de las audiencias, unida al creciente interés de la sociedad española por aquellos programas que mostrasen una realidad poco convencional, desencadenó la emisión y producción de horas de programas de especulación y manipulación, para dar contenido a un tema que fascinaba, pero del que escaseaba la información. Los programas no cumplen de un modo riguroso con todas las variables que se han considerado en el análisis y, sin embargo, este Trabajo de Fin de Grado argumenta que el discurso televisivo se manifiesta como sensacionalista, puesto que cumple con los parámetros a un nivel aceptable o casi completo. Tanto ENCEM, como IS, QSD y DTaT se vieron envueltos en la espiral de fascinación y polémica que generó el caso y es que nunca un crimen había creado tanto interés. Probablemente fue esa la razón por la que se explotó y se expuso tanto en la televisión. A pesar de que esta investigación solo analiza cuatro videos, estos mismos programas llenaron horas de sus espacios al tratar el caso.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABC Play (15 de marzo de 2018). El zasca de Revilla que avergüenza a Sálvame por el caso Gabriel Cruz. *ABC*. Recuperado de https://www.abc.es/play/television/noticias/abci-zasca-revilla-averguenza-salvame-caso-gabriel-201803141013_noticia.html
- Almuña Fernández, C., Martín de la Guardia, R., & Pelaz López, J.-V. (2016). *Sensacionalismo y amarillismo en la Historia de la Comunicación*. Madrid: Editorial Fragua.
- Barjola, N. (2018) *Microfísica sexista del poder. El caso Alcàsser y la construcción del terror sexual*. Barcelona: Virus editorial.
- Bautista, J. (2005). Música y Televisión. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2926231.pdf>
- Berganza, M.R. y Ruíz, J.A. (2005) *Investigar en comunicación: guía práctica de métodos y técnicas de investigación*. Madrid: Editorial McGraw Hill.
- Cáceres, M. D. (2007, 9 de junio). Telerrealidad y aprendizaje social. *Icono14*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2503951>
- Campana, G. (2015). *La cultura del entretenimiento en la televisión un análisis de caso de la popularidad y la recepción del programa showmatch* (Tesis de maestría). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador.
- Castillo, J. M. (2009). *Televisión, realización y lenguaje audiovisual*. Madrid: Instituto Radio Televisión Española.
- Cebrián, M. (1994). *Información radiofónica. Mediación técnica, tratamiento y programación*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Cebrián, M. (2004). *La información en televisión obsesión mercantil y política*. Barcelona: Editorial Gedisa
- Cebrián, M. (2012). *Información en radio*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Cultura audiovisual. (s.f.). *Cultura Audiovisual UNIDAD 1.La información en Televisión*. Recuperado de http://tv_mav.cnice.mec.es/Informativos/InforCulturaAudiovisual/A_UD1/Debesaber_aud1g.htm
- Departamento de la Presidencia (1983). *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya* (337). Recuperado de http://dogc.gencat.cat/es/pdogc_canals_interns/pdogc_resultats_fitxa/?action=fitxa&documentId=13750
- DF Diario Feminista (31 de diciembre de 2017). Encuentran el cadáver de Diana Quer. Necesidad de una cobertura mediática responsable. *DF Diario Feminista*. Recuperado de <http://eldiariofeminista.info/2017/12/31/caso-diana-quer-necesidad-de-una-cobertura-mediatica-responsable/>
- Díaz-Bravo, L., Torruco-García, U., Martínez-Hernández, M., & Varela-Ruiz, M. (2013). La entrevista, recurso flexible y dinámico. *Investigación en Educación Médica*, 2 (7). Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/3497/349733228009.pdf>

- Domínguez, M. R. (2009). La importancia de la comunicación no verbal en el desarrollo cultural de las sociedades. *Razón y Palabra*. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199520478047>
- Eco, U. (1999). *Estrategia de la ilusión*. Recuperado de https://books.google.es/books/about/La estrategia de la ilusi%C3%B3n.html?id=wcQn1FDdbGRUC&redir_esc=y
- El Mundo. (17 de noviembre de 2011). Los crímenes más mediáticos de la España de los últimos 50 años. *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/elmundo/2011/11/17/television/1321550729.html>
- Gavagnin, M. P. (14 de septiembre de 2016). *El uso variable del Presente y del Pretérito Perfecto Simple del modo indicativo en el discurso judicial* (Tesis de posgrado). Universidad Nacional de La Plata. Argentina. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1327/te.1327.pdf>
- Glosarios (7 de Abril de 2012). Lenguaje del cine: voz en off [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://glosarios.servidor-alicante.com/lenguaje-cine/voz-en-off>
- Gómez Martín, M. (2005, 12 de noviembre). Los nuevos géneros de la neotelevisión. *Area Abierta*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1976952>
- Gómez Mompert, J. L., y Marín Otto, E. (1999). De los nuevos reporteros al periodismo digital. En Gómez Mompert, J. L., y Marín Otto, E. (Ed): *Historia del periodismo universal* (p. 249-264). Recuperado de <http://www.youblisher.com/p/798899-Historia-del-Periodismo-Universal-Jose-Luis-Gomez-Mompert/>
- Gordillo, I. (2009). *La hipertelevisión: géneros y formatos*. Recuperado de www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/55168.pdf
- Guerrero, E. (2010). *El entretenimiento en la televisión española: historia, industria y mercado*. Barcelona: Ediciones Deusto.
- Inpuzzle. (2018). ¿Voz en off o voice-over? [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://es.inpuzzle.com/comunicacion-audiovisual/voz-off-y-voice-over/>
- J, M. y G, A (Productor) (2018, mayo 17). Niñas de Alcácer & “Esta noche cruzamos el Mississippi” & Caso Alcácer/ Entrevista padres de Miriam [YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=TYAag76jU1A>
- J, M. y G, A (Productor) (2018, marzo 15). Niñas de Alcácer Desaparición Miriam, Desireé y Toñy (TVE.1) ¿Quién sabe dónde? 25/11/92 Paco Lobatón [YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8KII2GbIJwk&t=34s>
- J, M. y G, A (Productor) (2018, marzo 15). Niñas de Alcácer Desaparición Miriam, Toñy y Desireé (Antena.3) De Tu a Tu/Nieves Herrero [YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8Vlo3sS3r2M>
- J, M. y G, A (Productor) (2018, marzo 15). Niñas de Alcácer Desaparición Miriam, Toñy y Desireé (TVE.1) INFORME SEMANAL [YouTube]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=NqZAU-io_xo
- Jiménez, S. (2007). La música como recurso expresivo en los informativos radiofónicos. Análisis de su uso en los noticiarios de mediodía. *Revista Latina de Comunicación*

Social, 10 (62). Recuperado de <https://www.ull.es/publicaciones/latina/200721Silvia Jimenez.pdf>

Jiménez, R. (2009) Gran Hermano: del naturalismo al costumbrismo televisivo. En León, B. (Ed.), *Telerrealidad: el mundo tras el cristal* (pp. 63-71). Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

La Vanguardia (14 de marzo de 2018). Sálvame, centro de las críticas por el tratamiento del asesinato de Gabriel Cruz. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/television/20180314/441516932912/salvame-criticas-tratamiento-asesinato-gabriel.html>

Llanos, J. (s.f.). Tipos de planos en cine y fotografía con ejemplos [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://365enfoques.com/video-reflex/tipos-de-planos-cine/>

León, B y Domínguez, L.M (2009). Presentación. En León, B. (Ed.), *Telerrealidad: el mundo tras el cristal* (pp. 9-13). Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

López Frías, D. (13 de noviembre de 2017). El caserón de Alcàsser 25 años después: aquí asesinaron a las niñas. *El Español*. Recuperado de https://www.elespanol.com/reportajes/grandeshistorias/20171112/261474386_0.html

López Vidales, N. y Gómez Rubio, L. (2015, 23 de noviembre). El magazine radiofónico: La evolución de un formato híbrido de éxito en las cadenas generalistas. *Ámbitos. Revista Internacional de la Comunicación*, 30, 1-5. Recuperado de <https://institucionales.us.es/ambitos/el-magazine-radiofonico-la-evolucion-de-un-formato-hibrido-de-exito-en-las-cadenas-generalistas/>

López Vidales, N. y Gómez Rubio, L. (2015) Jóvenes y drogas: un análisis de lo más visto en YouTube. En Lara, A. y Medina, E. (Ed.) *Drogas y audiovisual* (pp. 83-101). Madrid: T&B Editores.

Ludec, N. (2016). El sensacionalismo: una herramienta periodística para escribir sobre las mujeres. En Almuíña C., Martín de la Guardia R., y Pelaz J. (Ed.), *Sensacionalismo y amarillismo en la Historia de la Comunicación* (pp. 497-512). Madrid: Editorial Fragua.

Mateos-Pérez, J. (2011). La telerrealidad en las televisiones españolas (1990-1994). *Comunicación y sociedad*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3711440>

Mateu, R. (2001). *El lugar del silencio en el proceso de la comunicación* (Tesis doctoral) Universidad de Lérida. España. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=7333>

Mellor, F. (2014, 3 de abril). The power of silence. *Physics World*. Recuperado de [https://physicsworld.com/a/the-power-of-silence,/](https://physicsworld.com/a/the-power-of-silence/)

Migelez, X. (20 de Febrero de 2018). 'El crimen de Alcàsser', Netflix se adentra en la crónica negra española. *El Confidencial*. Recuperado de https://www.elconfidencial.com/television/programas-tv/2018-02-20/el-crimen-de-alcasser-serie-documental-netflix-miriam-toni-desiree_1524664/

- Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes e Igualdad. (1984). *Boletín oficial del Estado* (4). Recuperado de <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1984-250>
- Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes e Igualdad. (2012). *Boletín oficial del Estado* (100). Recuperado de <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2012-5534>³
- Montes, F. J. (2006). Historia de Televisión Española. *Anuario jurídico y económico escurialense*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1465588>
- Mosquera, I. (2013). Influencia de la música en las emociones: una breve revisión. *Realitas: Revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4766791>
- Pérez, S. (2003-2004). Presente de indicativo con referencia significativa orientada hacia el pasado. *Contextos*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3822817>
- Prado, E. y Delgado, M. (2010). La televisión generalista en la era digital tendencias internacionales de programación. *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3259227>
- Redondo, M. (2011). *El sensacionalismo y su penetración en el sistema mediático español* (Tesis doctoral). Universidad de Valladolid. España. Recuperado de <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/891>
- Redondo, M. (2016). Sensacionalismo y cultura popular en España. Los cantares de ciego como precursores de la prensa sensacionalista. En Almuiña C., Martín de la Guardia R., y Pelaz J. (Ed.), *Sensacionalismo y amarillismo en la Historia de la Comunicación* (pp. 41- 54). Madrid, España: Fragua.
- Rodero, E. (2018). El peso creciente de la voz y el sonido para comunicar en la era digital: el protagonismo de la oralidad. *Anuario AC/E de cultura digital*. Recuperado de <https://www.accioncultural.es/media/DefaultFiles/flipbook/Anuario2018/anuario2018.html#p=3>
- Ruano, S. (2005). Contenidos culturales en las televisiones generalistas: Análisis de los formatos televisivos de las cadenas públicas y privadas de ámbito nacional y autonómico (Tesis doctoral). Universidad de Extremadura. Extremadura. España
- Ruano, S. (2009) *Contenidos culturales en las televisiones generalistas: Análisis de los formatos televisivos de los canales públicos y privados*. Madrid: Editorial Fragua.
- Sabería. (s.f.). ¿Qué es la voz en off? [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://www.saberia.com/que-es-la-voz-en-off/>
- Salguero, C. C. (2013). *Reportaje audiovisual: los clubes landívarianos y su aporte al desarrollo integral del estudiante* (Tesis de licenciatura). Universidad Rafael Landívar. Guatemala. Recuperado de <https://docplayer.es/88450258-Reportaje->

³ A pesar de que la fecha de creación del documento fue en 1983, el boletín del que se tomó esta información fue publicado 2012.

[audiovisual-los-clubes-landivarianos-y-su-aporte-al-desarrollo-integral-del-estudiante.html](#)

- Saló, G. (2003). *¿Qué es eso del formato?: cómo nace y se desarrolla un programa de televisión*. Madrid: Editorial Gedisa
- Santiesteban, M. (2011). *El código de lo permitido en los soportes audiovisuales tradicionales y las nuevas tecnologías digitales de la comunicación*. Recuperado de <http://www.eumed.net/libros-gratis/2011d/1022/indice.htm>
- Socrates. (14 de Febrero de 2011). Tipos de planos cinematográficos, ejemplos con fragmentos de películas [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://www.solosequenosenada.com/2011/02/14/tipos-de-planos-cinematograficos-ejemplos-con-fragmentos-de-peliculas/>
- Tous, A. (2009). Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3056501>
- The Editors of PEOPLE. (2017). *True Crime Stories Real cases that inspired the show Law & order. People*. Nueva York: People Books.
- Vidal, J. E. (2010). *Guía práctica para el reportero de radio: La noticia, entrevista y la crónica* (Tesis de pregrado). Universidad de Cuenca. España. Recuperado de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/3338>
- Vilches, L. (2017). *Diccionario de teorías narrativas: Cine, Televisión, Transmedia*. Recuperado de <https://books.google.es/books?id=YnNNDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- Xalabarder, C. (2006). *Musica de Cine. Una Ilusion Optica. Metodo de analisis y creacion de bandas sonoras*. Recuperado de <https://books.google.es/books?id=1j7AArkVWYwC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- Yin, R. K. (2009). *Case Study Research. Design and Methods. 4th edn*. Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications.

7. ANEXOS

Anexo I. Aplicación de la plantilla de análisis. DTaT

Programa: *De tú a tú*

Cadena: Antena 3

1. Características técnicas:

- Formato: *talk show* (formato de entretenimiento)
- Técnicas: entrevista y llamada
- Fecha de emisión: periodo de desaparición de las jóvenes

2. Registro sonoro

- Música
 - ¿Hay música? Sí No
 - Relevancia: de fondo elemento principal careta
 - Tipo de música: tranquila dramática alegre

3. Código lingüístico:

- El tiempo de los verbos
 - Pasado
 - Presente
 - Futuro
- ¿Hay discurso oral? Sí No
 - Forma del discurso
 - Diálogo: en todo el programa
 - Voz en off: no consta
- Tipo de preguntas
 - Informativa
 - Personal
 - Otras

4. Elementos visuales

- Descripción del plató: hay una mesa redonda y alrededor están sentados Nieves Herrero y los entrevistados Rosa Folch (madre de Desireé), Fernando García (padre de Miriam) y Luisa Rodríguez (hermana de Antonia)
- Planos
 - Plano general: 4
 - Plano conjunto: no consta
 - Plano medio: 3
 - Primer plano: 20
 - Primerísimo primer plano: no consta
 - Plano detalle: 7

Anexo II. Aplicación de la plantilla de análisis. QSD

Programa: ¿*Quién sabe dónde?*

Cadena: TVE

1. Características técnicas:

- Formato: *reality show* (formato de entretenimiento)
- Técnicas: entrevista
- Fecha de emisión periodo de desaparición de las jóvenes

2. Registro sonoro

- Música
 - ¿Hay música? Sí No
 - Relevancia: de fondo elemento principal careta
 - Tipo de música: tranquila dramática alegre

3. Código lingüístico:

- El tiempo de los verbos
 - Pasado
 - Presente
 - Futuro
- ¿Hay discurso oral? Sí No
 - Forma del discurso
 - Diálogo: a lo largo del programa
 - Voz en off: solo al principio y en el video resumen
- Tipo de preguntas
 - Informativa
 - Personal
 - Otras

4. Elementos visuales

- Descripción del plató: es una conexión con Alcàsser donde se encuentran los invitados sentados en sillas. Estos están situados como en tres secciones: los familiares, los compañeros o amigos y figuras públicas implicadas en el caso (policías y políticos).
- Planos
 - Plano general: 20
 - Plano conjunto: 26
 - Plano medio: 64
 - Primer plano: no consta
 - Primerísimo primer plano: no consta
 - Plano detalle: 26

Anexo III. Aplicación de la plantilla de análisis. ENCEM

Programa: *Esta noche cruzamos el Mississippi*

Cadena: Telecinco

1. Características técnicas:

- Formato: *late show* (formato de entretenimiento)
- Técnicas: entrevista
- Fecha de emisión: periodo en el que se inicia el juicio

2. Registro sonoro

- Música
 - ¿Hay música? Sí No
 - Relevancia: de fondo elemento principal careta
 - Tipo de música: tranquila dramática alegre

3. Código lingüístico:

- El tiempo de los verbos
 - Pasado
 - Presente
 - Futuro
- ¿Hay discurso oral? Sí No
 - Forma del discurso
 - Diálogo: en todo el programa
 - Voz en off: no consta
- Tipo de preguntas
 - Informativa
 - Personal
 - Otras

4. Elementos visuales

- Descripción del plató: se compone de una mesa cuadrada donde se sitúa Pepe Navarro y a su lado dos sillas donde se sientan los entrevistados, los padres de Miriam
- Planos
 - Plano general: no consta
 - Plano conjunto: 24
 - Plano medio: 44
 - Primer plano: 24
 - Primerísimo primer plano: no consta
 - Plano detalle: 1

Anexo IV. Aplicación de la plantilla de análisis. IS

Programa: *Informe semanal*

Cadena: TVE

1. Características técnicas:

- Formato: programa de reportajes (formato informativo)
- Técnicas: entrevistas
- Fecha de emisión: periodo de desaparición de las jóvenes

2. Registro sonoro

- Música
 - ¿Hay música? Sí No
 - Relevancia: de fondo elemento principal careta
 - Tipo de música: tranquila dramática alegre

3. Código lingüístico:

- El tiempo de los verbos
 - Pasado
 - Presente
 - Futuro
- ¿Hay discurso oral? Sí No
 - Forma del discurso
 - Diálogo: durante las entrevistas
 - Voz en off: a lo largo del reportaje cuando no salen entrevistas
- Tipo de preguntas
 - Informativa
 - Personal
 - Otras

4. Elementos visuales

- Descripción del plató: no consta
- Planos
 - Plano general: 38
 - Plano conjunto: 15
 - Plano medio: 10
 - Primer plano: 12
 - Primerísimo primer plano: 5
 - Plano detalle: 24