

Este documento es un borrador preliminar del texto posteriormente publicado en Trotta. Para consultar la versión definitiva y a efectos de cita véase: Lorite García, N.; Grau Rebollo, J. (2013) "Investigación audiovisual de las migraciones y el tratamiento de la diversidad en los medios de comunicación. Un estudio de caso", a Granados Martínez, A. (ed) *Las representaciones de las migraciones en los medios de comunicación*, Madrid: Trotta, pp: 139-155

INVESTIGACIÓN AUDIOVISUAL DE LAS MIGRACIONES Y EL TRATAMIENTO DE LA DIVERSIDAD EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN. UN ESTUDIO DE CASO.¹

Nicolás Lorite García y Jorge Grau Rebollo

Departamento de Publicidad, Relaciones Públicas y Comunicación Audiovisual y Departamento de Antropología Social y Cultural, Universitat Autònoma de Barcelona (UAB).

La investigación audiovisual de los procesos migratorios, de la incorporación de migrantes a unas sociedades de acogida cada vez más diversas en su composición, así como el tratamiento mediático de dicha diversidad y sus efectos dinamizadores interculturales, debe adquirir mayor relevancia dentro del panorama investigador y entre los postulados científicos de referencia (sobre todo los relativos al rigor). Tanto más cuanto parece evidente que herramientas como la cámara de video, con sus continuos avances técnicos y tecnológicos, que implican la mejora considerable de los soportes informáticos, la más fácil sintaxis y edición de los lenguajes audiovisuales y multimedia, así como la doble perspectiva del abaratamiento de los recursos a la vez que se incrementa la facilidad de uso y calidad visual y sonora, están ganando terreno frente a un utilaje más convencional (grabadoras, cuaderno de notas, etc.), aunque no por ello menos valioso, en la investigación sobre el terreno.

En esta línea, queremos aportar aquí algunas reflexiones teóricas y metodológicas, a partir de la interdisciplinariedad audiovisual (antropología y comunicación), acerca de cómo la producción y realización audiovisual, en tanto parte integrante de un proyecto de investigación, puede (y, en algunos casos, cuando es posible y conveniente hacerlo, debe) convertirse en un elemento esencial en su desarrollo. Es preciso, para ello, incorporar el audiovisual desde la propia concepción del proyecto, tenerlo muy presente en el diseño metodológico, teórico y técnico y considerarlo un aspecto medular del mismo. Si la calidad de una investigación determina la relevancia (y consistencia) de sus resultados, la producción audiovisual como soporte principal de presentación de los resultados obtenidos vendrá guiada por todo aquello que hemos considerado y tenido en cuenta antes de tomar la cámara (o fase de pre-producción), durante la ejecución del proyecto (producción) y después de la toma de datos (postproducción).

En este sentido, esta comunicación constituye una reflexión teórica y metodológica a partir de la investigación cuali-cuantitativa (llevada a cabo desde el MIGRACOM-UAB) cuyo principal resultado audiovisual tomaremos como estudio de caso. El objetivo principal de nuestra contribución consiste en promover la relevancia de la investigación audiovisual aplicada en el marco de proyectos informados teóricamente y estructurados a partir de diseños metodológicos y técnicos sólidos.

El objetivo de cualquier proyecto de investigación es la promoción de conocimiento confiable (San Román, 1996). Y éste sólo puede obtenerse a partir de una investigación sólida, asentada sobre un

¹ Titulado "En torno a la muerte de Ousmane Kote", basado en una información de la investigación *Tratamiento informativo de la inmigración en España. Año 2008*, MIGRACOM y Oberaxe

diseño riguroso y la honestidad del investigador. El avance del conocimiento puede darse en pequeños pasos, cada uno de ellos necesarios y valiosos en sí mismos, pero que combinados pueden aportar información de gran valor y utilidad social. En palabras de Claude Lévi-Strauss refiriéndose a las ciencias humanas:

No explican nunca –o rara vez– hasta el fin; no predicen con la menor seguridad. Pero, comprendiendo a medias –o a cuartas– y previendo una vez sobre dos o cuatro, no por ello son menos aptas, por la íntima solidaridad que instauran entre esas medidas a medias, de aportar a quienes las practican algo intermedio entre el conocimiento puro y la eficacia: la sabiduría, o en todo caso cierta forma de sabiduría que permite actuar menos mal, por entender un poco mejor, pero sin nunca poder establecer el deslinde exacto entre lo que se debe a uno o al otro aspecto. Pues la sabiduría es una virtud equívoca que participa a la vez del conocimiento y de la acción, difiriendo a la vez rotundamente de uno y de otra tomados en particular (Lévi-Strauss, 2004 [1973], p. 279).

Es este propósito, conocer un poco mejor para poder explicar con mayor fiabilidad –y actuar, si procede, con mejores fundamentos–, el que perseguimos desde la antropología y la comunicación audiovisual. Porque, querámoslo o no, desde la producción audiovisual –como también en la escrita– en cualquiera de sus formatos, el alcance potencial de la información presentada obliga a que ésta aparezca convenientemente destilada, contrastada y delimitada. En una palabra: que sea consistente. Y debe serlo porque, como sostiene Rose (2001, p. 15) los efectos de la imagen –y debemos añadir: y también del audio– son cruciales en la producción y reproducción de la diferencia cultural. Más aún: “[...] these effects always intersect with the *social contexts of viewing* and *the visualities its spectations bring to their viewing*” (Rose, 2001, p. 15; en cursiva en el original).

Debemos siempre tener esto en cuenta en nuestro recurso al audiovisual. Sobre todo porque, como expondremos en el próximo apartado, no se trata de pensar en el audiovisual sólo como una adherencia ilustradora del texto o la oralidad, sino también como un instrumento que permite la toma de datos y el registro de situaciones y acontecimientos que a posteriori se montarán técnica y narrativamente en la fase de edición. Winston (1993) recuerda a este efecto, que la cámara ha sido considerada como un equivalente al microscopio, el barómetro o el telescopio (Grau, 2002).

Pero no sólo se reduce a la captación. Su enorme potencial como medio narrativo, comunicativo, convierte el audiovisual en una pieza clave en el proceso de aprendizaje y socialización. Así, la producción audiovisual, en cualquiera de sus géneros o bajo cualquier etiqueta, puede constituir un documento de gran valor científico para la investigación social. Pero para ello es preciso que el trabajo previo que lo alumbra sea consistente, bien documentado, con hipótesis depuradas y contrastadas, con conclusiones que delimiten su alcance y expongan sus límites. Ciertamente no todo uso de la cámara va o debe ir en este sentido; pero sí puede hacerlo cuando se inserta en un diseño de investigación que lo tiene en cuenta desde el principio y mantiene este interés hasta el final, convirtiéndola en un estrato más del proyecto (Lorite, 2006, 2007 y 2008).

1. INTEGRACIÓN DE LOS LENGUAJES Y LA CONCEPCIÓN AUDIOVISUAL EN LA INVESTIGACIÓN.

Por esta razón, consideramos que es posible llevar a cabo investigaciones que desde el comienzo integren plenamente perspectivas y lenguajes audiovisuales. En un proyecto de investigación podemos recurrir a la cámara (y al medio de comunicación audiovisual en sentido amplio) con diversos propósitos: prospectivo, explorativo, explicativo y evaluador. Para cualquiera de ellos, la clave de la eficiencia y la confiabilidad final de los eventuales resultados dependerá en buena parte del rigor con que se desarrolle el proyecto. Así, cualquier avance que pueda alcanzarse, aunque parezca parcial –pero no por ello sea menos relevante–, permitirá mejorar nuestra comprensión de una parte de la realidad: aquella a la que nos aproximamos con el fin de aprehenderla y poder posteriormente dar cuenta de ella.

Con ello, el medio se pone al servicio de la investigación. No se trata de considerar a la cámara un mero instrumento de toma de datos o de registro de un evento determinado, sino de un instrumento de *investigación*; es decir, debe tomarse como un elemento fundamental del proceso. Su

incardinación en el diseño mismo de la investigación es esencial para el tipo de producción que pueda resultar. Así, de cara a evitar sesgos y distorsiones inconscientes, debemos reflexionar sobre el tratamiento informativo de partida. En cada contexto de inmigración y convivencia entre comunidades y grupos distintos, podemos inquirirnos respecto a algunas cuestiones fundamentales: ¿qué tratamiento será más adecuado para alcanzar determinados objetivos? ¿Cómo afectará a todos y cada uno de esos colectivos? ¿Corremos el riesgo de generar o inducir una dinámica contraria al objetivo que perseguimos?

Pero para podernos plantear estas preguntas y, sobre todo, para estar en condiciones de poder responderlas satisfactoriamente, debemos cuidar no sólo el procedimiento de obtención y análisis de los datos, sino el medio que emplearemos para la presentación y comunicación de resultados. Sabemos que cualquier conocimiento, incluso el más estrictamente anclado a la investigación empírica en laboratorio, debe articularse narrativamente para ser transmitido con eficiencia. La solvencia narrativa, en este sentido, deberá valorarse también en función del lenguaje y tratamiento audiovisual: ¿se da la voz a cada una de las partes? El tratamiento, desde el análisis de la composición ¿es cualitativamente equitativo (actitudes, atuendo, contextos en los que son fotografiados o filmados, etc.)? El plano nos encuadra un fragmento de la realidad pero también es una unidad del montaje que tiene sentido con la yuxtaposición de otros planos. Cada plano tiene su valor y viene delimitado por sus dimensiones y ubicación, así como por los movimientos y desplazamientos de la cámara. Si nos adentramos algo más en la composición deberíamos saber que las imágenes también se delimitan de manera rectangular según la regla de los tercios, heredada del estudio pictórico empeñado en otorgarle un carácter científico a la pintura –y en concreto a los puntos óptimos de lectura del cuadro– que se remonta al Renacimiento y al interés por la sección áurea. Nos costará admitir una mala composición visual; por ejemplo, la de unos ojos colocados por debajo de la línea que divide la pantalla en dos mitades iguales o un rostro que ocupa sólo el cuarto inferior izquierdo del cuadro. Tiene un valor positivo el buen encuadre del rostro humano desde la producción del discurso pero también desde su “lectura” por parte de los receptores de los mensajes. Sin embargo, muchas veces es difícil realizar una composición visual adecuada, de calidad o “científica” cuando la diferencia cultural se percibe extrema, como en algunos ejemplos de migraciones. Por ejemplo, en algunas conferencias de prensa con las fuentes oficiales que hablan de los inmigrantes, acaban poniéndose en juego dos composiciones diferentes que muestran, aparentemente, dos modelos de sociedad: uno de acogida y otro de llegada, un “nosotros” y un “otros”; uno visual, adecuado, solucionando el problema, otro negativo con un problema a resolver. La realidad, no exenta de cierta ironía, es que incluso la sociedad que se define como receptora puede albergar muchos casos de migraciones (internas y externas) en su seno. La población “autóctona” sólo lo es, en conjunto, cuando se contrapone a un colectivo recién llegado, aunque éste también sea “autóctono” en otros contextos y pueda ser tan o más heterogéneo de lo que la “sociedad de acogida” puede reconocerse a sí misma en ciertos ámbitos.

Más concretamente para la realización del documental tenemos en cuenta desde la perspectiva de la investigación audiovisual los principales criterios narrativos, técnicos, tecnológicos, metodológicos y teóricos que se esbozan a continuación:

- Tipología de documental. En nuestro caso decidimos basarnos en entrevistas personales y cortes de unidades informativas difundidas por las televisiones (codificadas en la base de datos del MIGRACOM). No incorporamos ficción ni la simulamos (por ejemplo, mediante la reconstrucción de los hechos).
- Supresión del narrador: consideramos que una de las maneras de conferir sensación de inmediatez, de realidad (siendo plenamente conscientes de que toda aproximación a la realidad es mediada y todo producto audiovisual está, por consiguiente, sujeto a un proceso de manipulación –en su sentido literal de operación y elaboración–) es la de suprimir la figura del narrador o narradora (habitual en la mayoría de documentales). El primer plano sonoro se sustenta con lo que dicen los entrevistados y con el audio de los insertos de la muestra de materiales televisivos seleccionados durante el análisis. También incorporamos música propia para presentar el documental, utilizar como primer plano sonoro de los créditos finales y en la

primera secuencia de batería de fragmentos de noticias con la narración cronológica de lo ocurrido. Descartamos, por ejemplo, la música incidental, porque consideramos que es más propia de la ficción cinematográfica y crea atmósferas impropias, irreales. Tras dichas determinaciones siempre hay un objetivo: el sentido principal que deseamos otorgarle a la obra audiovisual en función de su uso y entorno al que va destinado y su rigor científico.

- Guión: consideramos que para la realización de esta tipología de documental no es conveniente partir de un guión previo, pero sí de una escaleta de producción que va adoptando la forma definitiva conforme se van ajustando ciertas variables (sobre todo la duración, los materiales obtenidos o su calidad audiovisual).
- Composición visual: analizamos composiciones visuales (con la muestra de unidades informativas televisivas) y sugerimos las adecuadas. Pensamos la composición idónea de los entrevistados tomando como referencia la práctica y la teoría, es decir, las recomendaciones de los manuales de estilo; pero también lo que consideran al respecto ciertos autores como Millerson (1983, p. 138). De Millerson tenemos en cuenta su postura respecto a la composición por disposición. Ubicamos a los personajes en el lugar apropiado aunque los escenarios vienen dados por sus entornos habituales. Por ejemplo, al alcalde de Roquetas de Mar se le entrevista en su despacho y mesa habitual, aunque tratamos de encontrar las condiciones óptimas de luz y reubicar a la persona de la manera adecuada. Millerson también considera posible la composición por selección (la usamos en tomas con la gente en el barrio o de ciertos lugares como los invernaderos) y por diseño (la descartamos porque no partimos de cero y componemos totalmente –los espacios–). Consideramos también la regla de los tercios para ubicar a los personajes dentro del cuadro alrededor de los cuatro puntos óptimos de información. Desestimamos utilizar la profundidad de campo como criterio narrativo. También acordamos realizarlo en formato 16:9, en alta definición y con la cámara adecuada (así como con el equipo experto que sepa extraer de ella el máximo de prestaciones técnicas de luz, color, etc.). Dejamos de lado las cámaras domésticas o aquellas que pudieran registrar con una calidad técnica audiovisual inferior.
- Delimitamos también algunas cuestiones importantes sobre la cámara y su narrativa. Una de ellas, fundamental, es la mirada a cámara de los entrevistados. No la permitimos. El entrevistado mira al entrevistador y éste se sitúa en el lateral derecho de la cámara, a medio metro aproximadamente de ella. Se registró mediante una toma estática, la cámara siempre está plantada en el trípode. Se descartaron para las entrevistas los movimientos y desplazamientos con la cámara (panorámicas, *travelling, zoom*), reservándolos para alguna toma de recurso (una panorámica horizontal de los invernaderos por ejemplo, que además utilizamos a modo de nexo entre las diferentes secuencias del documental).
- Ritmo audiovisual: se le otorga durante el montaje principalmente, pero se prevé durante el rodaje al grabar planos de los entrevistados con respuestas breves, de similar duración a los reportajes televisivos. Sobre esta necesidad de economizar en el lenguaje se instruye previamente a los entrevistados, aunque también se les advierte que su discurso ha de ser espontáneo, coloquial (teniendo siempre en cuenta que va ser difundido de acuerdo al lenguaje audiovisual y no al oral). No se trata de dar una clase, ni una conferencia, ni defender una postura en una asamblea, ni en una sesión plenaria del ayuntamiento. Se prepara, por tanto, dicha adecuación narrativa del producto al medio de la misma manera que se hace con otros discursos audiovisuales, como por ejemplo las noticias televisivas que informaron del caso. En este sentido asumimos el mismo rol pseudo-periodístico que el de los informadores cuando deben dar a conocer la realidad en un vídeo de una duración concreta.
- Estructura narrativa.
 - Tras barajar varias estructuras (cronológica, subjetiva o personalizada, etc.) el documental se fragmenta de acuerdo a un orden que podríamos definir como de tipo temático, en las once secuencias siguientes:

1. Información en general: batería inicial de cortes de las unidades informativas de la muestra de telenoticiarios analizados para dar al receptor una idea cronológica de lo ocurrido.
 2. Contextualización socio-urbana: Información sobre Roquetas de Mar: población, procesos migratorios, vida en el barrio de las 200 viviendas.
 3. Memoria: ¿Qué se recuerda del caso? Para sondar el impacto real de los ocurrido transcurrido más de una año.
 4. Batalla campal: todas las televisiones usan la expresión “batalla campal” y lo muestran como tal con las imágenes propias de una batalla. Es un momento en el que se inicia el nudo del documental tras las tres secuencias anteriores de presentación o desarrollo temático.
 5. Errores: secuencia que permite profundizar en los errores que se cometen al informar de manera precipitada sobre hechos conflictivos. El supuesto asesino primero es calificado de hombre de “etnia gitana”, después se asegura que es español “y no de etnia gitana”. Al comienzo, se considera que el conflicto es por asunto de drogas; después se rectifica y explica que fue un “simple ajuste de cuentas”. Realidad: secuencia denominada “¿pero qué pasó en realidad?” y que profundiza, al igual que la secuencia anterior, sobre lo que pasó en realidad, sobre la representación *informativa* de la realidad.
 6. Fuentes informativas: secuencia destinada a reflexionar sobre las fuentes informativas que aparecen en las informaciones, lo que dicen, cuales serían las fuentes pertinentes y qué deberían decir.
 7. Protagonistas: secuencia destinada a mostrar los datos que proporcionan los informativos acerca de cada uno de los dos protagonistas principales: de un lado, la víctima, Ousmane Kote, y de otro, Juan José Orihuela, presunto asesino, además de las opiniones de algunos vecinos al respecto.
 8. Imagen 1: secuencia denominada “la imagen de Ousmane”, destinada a mostrar la foto más difundida de la víctima y a recoger algunas opiniones sobre si es adecuado mostrarlo con el torso desnudo.
 9. Imagen 2: secuencia denominada “Videoaficionado”, destinada a reflexionar sobre el uso de ciertas imágenes poco o nada contrastadas, que sobredimensionan el drama, mostrando contenedores ardiendo a la vez que se habla de la “batalla campal”.
 10. Propuestas: última secuencia destinada a mostrar cual sería el tratamiento adecuado de estas dinámicas interculturales.
- Duración total del documental: 42 minutos y 30 segundos (incluidos créditos finales). Se pensaron alternativas como la de dos horas (tiempo que permitía profundizar bastante más en cada uno de los temas principales, pero que extralimitaba su difusión y sobre todo su uso pedagógico; otra más breve, de unos 30 minutos o incluso de 10 minutos, que se asemejara a productos similares que se difunden por las televisiones. Al final quedó en esta duración, pero pensado en su eventual fragmentación en secuencias que tienen sentido por sí mismas y que permiten su visionado y análisis temático y subtemático parcial.
 - Edición: se lleva a cabo con el programa Adobe Premier (Pro CS4) y un software generador de efectos. Descartamos AVID y Final Cut. Se dice que estos últimos son más “profesionales”, pero también es cierto que cada vez se parecen más todos y que para articular el discurso audiovisual que pretendíamos, el paquete escogido era más que suficiente.
 - Efectos: la primera secuencia con la batería de cortes de unidades informativas, montada de manera cronológica, precisa un efecto de fondo, a modo de imagen en movimiento que permita disimular la baja calidad de los diferentes fragmentos exhibidos. Es un recurso habitual de los programas televisivos para mostrar imágenes de *youtube* por ejemplo. Si las ampliamos al total del cuadro se pixelan demasiado y pierden definición

y color. Sin embargo, si las reproducimos en un cuadro pequeño, de menores dimensiones que la pantalla en la que se muestra, gana calidad.

- Música: sólo es necesaria para el título, tras la primera secuencia, y para los créditos al final. Es importante resaltar que se trata de una producción propia pensada para la reflexión, sobre todo al final como soporte al visionado de los créditos. También se tiene en cuenta el instrumento (piano) y que sea un discurso musical de proyección universal y fácilmente decodificable desde registros culturales diferentes (proceso, éste, estudiado por Eduardo Muraca, en su tesis doctoral en curso).
- Investigación de campo (cualitativa). Es importante destacar que la incorporación de opiniones al documental se lleva a cabo según los criterios estándar que recomienda cualquier manual de metodologías cualitativas y que se experimentan y aplican en las investigaciones de diferentes áreas de conocimiento de las Ciencias Sociales. Es importante tener particularmente en cuenta diversas variables, entre ellas las tipologías sociológicas de los entrevistados seleccionados, el guión de preguntas (diseñado para abordar las temáticas/secuencias principales en las que se estructura el documental), el sistema de entrevista audiovisual (relacionado con la narrativa de la cámara, explicada anteriormente), la garantía de un registro apropiado de imágenes y sonidos (la voz la grabamos mediante un micrófono de corbata que ubicamos al entrevistado en un lugar de su vestimenta que pase desapercibido y que captura de manera adecuada la voz; descartamos los micrófonos de mano porque pueden verse en el cuadro y rompe la estética visual propuesta) y prever la codificación textual y audiovisual de los resultados que permita construir una base de datos que sea capaz de identificar temas, subtemas y cortes de palabra e imagen. Así, en total, realizamos 26 entrevistas, seleccionando las tipologías de acuerdo con la vinculación directa con los hechos, como es el caso de los vecinos María Ruiz, y Francis –no quiso dar su apellido–, los políticos que intervinieron directamente en el caso como el alcalde de Roquetas de Mar, Gabriel Amat, y el concejal de Servicios Sociales, Jose Galdeano, el técnico municipal de inmigración, Juan Francisco Iborra, del Área de Bienestar Social de Roquetas de Mar, los responsables de las organizaciones de inmigrantes André Mendy – Asociación Senegalesa de Roquetas de Mar–, Ibrahima Sarr –presidente de la Asociación Senegalesa de Roquetas de Mar–, Adama Sangare, mediador cultural y el responsable de Canal Sur en Almería, Antonio Torres, los periodistas Rocio Amores y Pablo Pumares, el cámara de la televisión autonómica que cubrió la noticia, José Herrera, o que tuvieron que determinar su edición como Esteve Crespo (Noticia 2, TVE), otros expertos e investigadores (Ángeles Arjona(UL), Antonio Bañón(UL), Eduard Bertran(UAB), Manuel Carretero (UL), Silvia Carrasco (CER-Migracions, UAB), Dolors Comas (CAC), Rafael Jorba (CAC), Francisco Martín (Colegio Periodistas de Catalunya), María Trinidad Ortiz (UL) Enric Prats (UB), Carles Solà (TV3) y Carlota Solé (UAB).
- Guión de las entrevistas personales: las preguntas están orientadas a obtener respuestas sobre los temas desarrollados en las secuencias, relativos al tratamiento textual y visual del caso, pero también a construir un discurso general sobre el tratamiento mediático adecuado de la diversidad cultural y la comunicación intercultural.
- Transcripción textual y audiovisual, codificación de los resultados y diseño de una base de datos (trabajamos y experimentamos con Excel, Nvivo y AtlasTI). Este trabajo es fundamental para articular el discurso audiovisual del documental, sobre todo para editar los nexos apropiados entre los diferentes cortes. Cabe señalar que dicho material permite un uso investigador y pedagógico que más allá del montaje lineal del documental. Es posible visionar, por ejemplo, todo lo que dijeron los entrevistados sobre un mismo tema o seleccionar las respuestas completas de algunos de los entrevistados.
- Recepción: durante las tres fases de pre-producción, producción y pos-producción del documental se tiene en cuenta las audiencias potenciales y los usos, principalmente pedagógicos e interactivos, de éstas. Hay que montar un discurso audiovisual que sea fácilmente entendible por diferentes tipologías de usuarios y que todas ellas lo perciban con

la correspondiente credibilidad y como sinónimo de rigor y calidad. No se ha podido realizar un estudio de recepción del documental (es conveniente pero no había recursos disponibles) pero sí se ha podido observar que en los diferentes contextos donde se ha exhibido, principalmente universitarios, se ha considerado que reúne dichas peculiaridades y que además se trata de un producto que invita a reflexionar sobre el tratamiento mediático de la inmigración, a la vez que muestra la trastienda de dichas rutinas productivas.

- Dinamización intercultural: el discurso audiovisual también está editado pensando en sus efectos cognitivos y en las posibilidades que tiene como dinamizador de las relaciones interculturales (positivas o adecuadas entre culturas diversas).
- Investigación cuali-cuantitativa de soporte: la base de datos del MIGRACOM, en este caso la del estudio del tratamiento informativo de la inmigración en España, es esencial para perfilar finalmente esta estructura narrativa. Es un montaje que se basa mucho en cómo presentan el caso las diferentes televisiones autonómicas y estatales, con sus respectivos idiomas. Dicho estudio es posible, así como la realización del documental por el soporte del Observatorio del Racismo y la Xenofobia Español (OBERAXE) y el Centro de Estudios e Investigación en Migraciones (CER-M) de la UAB.
- Presentación del documental. El documental se estrena el 21 de abril en el Instituto Europeo del Mediterráneo (IEMED) en Barcelona, como parte de las sesiones de video-forum del Master sobre Migraciones Contemporáneas del CER-M de la UAB. Posteriormente se ha exhibido en otros entornos académicos.
- Equipo: es importante resaltar que el equipo central de producción del documental está compuesto por investigadores formados en la doble perspectiva del análisis de contenido y la realización y producción audiovisual. Conocen las metodologías cuali-cuantitativas y saben grabar y editar productos audiovisuales. Algunos miembros, como Eduardo Muraca, cumplen dicha perspectiva también desde su vertiente de músico. Él se encarga de producir la música del documental, pero previamente lleva a cabo un análisis de las músicas de las caretas de presentación de los informativos televisivos y su sentido cultural. Esto le permite desarrollar una línea propia en el MIGRACOM y realizar su tesis doctoral sobre este tema. El equipo completo lo conforman: Nicolás Lorite García (dirección); Arianna Mencaroni, Saul Roas y Nicolás Lorite Bajo (grabación, edición, pos-producción audiovisual y efectos: Eduardo Muraca (música) y Eduard Bertran y Ana Entenza (asesores de imagen y gráfismo). Forman parte asimismo de la investigación *Tratamiento Informativo de la Inmigración en España*, Nicolás Lorite García (dirección); Eduard Bertran, Ana Entenza y Eduardo Muraca (analistas) y Arianna Mencaroni, Saul Roas y Nicolás Lorite Bajo (codificación, base de datos y soporte al análisis y a la edición audiovisual y multimedial).

Veamos a continuación cómo se articuló todo ello en el caso que nos ocupa.

2. ESTUDIO DE CASO: EN TORNO A LA MUERTE DE OUSMANE KOTE.

En torno a la muerte de Ousmane Kote emerge del estudio cualitativo y cuantitativo del Tratamiento informativo de la inmigración en España, año 2008, realizado por el MIGRACOM (Observatorio y Grupo de Investigación Consolidado de Migración y Comunicación de la UAB) para el OBERAXE (Observatorio Español de Racismo y la Xenofobia, perteneciente por entonces a la Dirección General de Integración de los Inmigrantes del Ministerio de Trabajo e Inmigración). Este estudio puede servirnos como ejemplo de una investigación que incorpora y se planifica también desde una concepción audiovisual y cuyo resultado estimula la reflexión y el conocimiento, al menos, a dos niveles. Por un lado, permite aproximarnos, desde una perspectiva crítica, a las elaboraciones culturales sobre la realidad, a los supuestos previos que orientan la selección de acontecimientos, a su interpretación y posterior elaboración, o la conexión entre el imaginario cultural y su representación. Por otro lado, favorece la reflexión acerca de posibles sesgos inducidos

por ideas y concepciones apriorísticas diversas, o respecto al papel de la narrativa como arteria comunicativa de cualquier producción científica.

Así, el caso que presentamos constituye un ejemplo de producción audiovisual que promueve el pensamiento crítico y el rigor en la investigación social a varios niveles. En primer lugar, poniendo en evidencia los supuestos ideológicos que subyacen a la configuración del *otro* como categoría y, en este caso concreto, como sujeto particular. A través del desglose de noticias y de las opiniones vertidas por expertos e implicados, de un modo u otro, en el problema, se desgrana la asociación recurrente, casi a modo de correlato objetivo en el sentido de Williamson (1978) que recoge Gillian Rose (2001), entre alteridad y conflicto. La diferencia cultural aparece recurrentemente en la información de los medios enunciada en negativo y, además, desposeída de los rasgos de comunidad que actuarían como elementos simbólicos de integración y cohesión (como, por ejemplo, la anteriormente aludida caracterización del agresor como una persona no española, sino “de etnia gitana”).

En segundo lugar, y estrechamente vinculado con el punto anterior, exponiendo el imaginario que rodea a la construcción social y política del emigrante, como un *alter* sustancialmente distinto de nosotros, la comunidad de referencia. Con ello, se evidencia la falacia esencialista que homogeneiza a unos colectivos sociales en realidad heterogéneos y sólo establece diferencias de grado cuando alguna variable afecta a *nuestro* lado de la ecuación. Esta simplificación, retroalimentada mediante la repetición continua de información, no sólo dificulta la aprehensión de la realidad, sino que reproduce cíclicamente un sesgo.

En tercer lugar, desgrana la construcción narrativa del evento a tres niveles que nos parecen relevantes: el audio (qué se dice), la imagen (qué se ve) y la interconexión entre ambas (qué oímos cuando vemos determinadas imágenes). La congruencia o no entre estos tres ejes no es una cuestión menor en la construcción e inferencia de sentido. Es precisamente éste uno de los ámbitos de coincidencia de discursos expertos en el documental y constituye sin duda uno de los ejes analíticos fundamentales en la aproximación al problema.

Decíamos que este documento (lo es en el contexto en que lo usamos y con el propósito con el que lo hacemos) promueve la investigación social rigurosa. En nuestra opinión, si algo se desprende del visionado de *En torno a la muerte de Ousmane Kote* es la exigencia de contrastación. Un requerimiento que trasciende el objeto de estudio para alcanzar también al instrumento de investigación. La contrastación como exigencia metodológica puede también llevarse a cabo desde el ámbito audiovisual y este proceso de depuración metodológica se convertirá en la máxima garantía, si no de veracidad, sí de lo que San Román (1996) denomina *confiabilidad*. Para ello, deberemos asegurar la representatividad de las unidades muestrales con las que trabajamos, la calidad de los datos recabados (que redundará en última instancia en la consistencia de la producción y la confiabilidad de la información que transmitamos) y explicitar los supuestos teóricos e ideológicos que alumbran los propósitos de investigación (Grau 2002, 2003). A este respecto, Nadel afirmaba que “El riesgo de manejar mal los problemas científicos (...) se encuentra en la afirmación inexplicita de los supuestos y los conceptos con que [los científicos] operan” (Lewis, 1975 [1953], p. 105). Los sesgos (conscientes o inconscientes) devienen en el diseño y ejecución de una investigación errores sistemáticos (Naroll, 1962) que condicionan la fiabilidad de los datos al debilitar la fuerza de las correlaciones que puedan establecerse. Cuando los datos se recaban sin un procedimiento de contrastación efectivo, el riesgo de distorsión inducida por el sesgo, cualquiera que sea su naturaleza, es sensiblemente superior.

Para otorgarle a la investigación audiovisual sentido científico o proyección objetiva conviene conocer el proceso del que emerge la selección del caso. Para conocer el tratamiento informativo de la inmigración en España aplicamos un análisis multimodal que permite comprenderlo desde cuatro estadios: emisión, producción, recepción y dinamización. Esto quiere decir que partimos del análisis de una muestra cuantitativa de discursos emitidos por diferentes medios de comunicación (prensa, radio, televisión e Internet). Son datos que permiten obtener referencias fiables sobre temáticas abordadas y tiempos destinados en los programas informativos de mayor impacto y seguimiento social (los telenoticiarios de tarde-noche de las cadenas estatales y autonómicas). Pero,

paralelamente, usamos herramientas de análisis audiovisual. Cuando analizamos la imagen, el sonido y la sincronía de ambos manejamos manuales de referencia que nos indican cuál debe ser el tratamiento adecuado para una decodificación lo más homogénea posible desde la diversidad sociocultural. Por ejemplo, los planos medios frontales son los “más agradecidos” o de mayor calidad visual, para simular una conversación de tu a tu con los receptores de los mensajes, emulan un contexto de proximidad conversacional. Son los planos que se usan habitualmente con los presentadores de los informativos para narrar las noticias los que se usan a veces con ciertas fuentes informativas accesibles (políticos, expertos, etc.). Pero no son los planos que se usan con los inmigrantes según hemos podido constatar en los estudios realizados desde el MIGRACOM. Normalmente se detecta un tratamiento visual desigual entre autóctonos e inmigrantes (Bertran, 2003; Lorite, 2009). Pero a la vez que comprobamos esto de manera objetiva, vamos asumiendo roles y funciones de equipo de producción audiovisual y pensamos, desde la etapa de preproducción, coincidente con la del análisis de contenido, cómo componemos la imagen adecuada y registramos el sonido apropiado, cuáles son las limitaciones técnicas y tecnológicas para lograrlo, cuáles deben ser los escenarios y localizaciones pertinentes y cómo articulamos los mecanismos comunicativos, pedagógicos e investigadores idóneos para difundir nuestro producto audiovisual. Nos preocupamos también por facilitar su uso interactivo y reflexivo entre los profesionales de los medios de comunicación (teniendo en cuenta las limitaciones impuestas por las rutinas productivas), los investigadores de diferentes áreas de conocimiento, los usuarios de los medios y un largo etcétera de tipologías sociológicas de sujetos que pueden acceder a este resultado audiovisual de la investigación. Es decir, analizamos discursos visuales y audiovisuales desde metodologías y teorías contrastadas a nivel científico, pero, a la vez, nos posicionamos en el rol del investigador audiovisual. Esto quiere decir que ejercemos un doble rol investigador y pensamos a la vez la producción del discurso audiovisual alternativo, idóneo o recomendado para abordar adecuadamente las migraciones y sus procesos de dinamización interculturales. Cabe analizar, por ejemplo, qué actores aparecen, cuál es la composición visual utilizada, cuáles son sus fenotipos y rasgos físicos, cuál su género y edad, entre otras variables independientes. Pero paralelamente hemos de pensar y concretar qué composición visual vamos a utilizar en nuestro documental, qué actores o fuentes informativas pueden aparecer y en qué escenarios, con qué fenotipos contamos, y cómo podemos contrastarlo con lo que hemos encontrado en nuestro análisis de contenido de las unidades informativas televisivas. A nivel etnográfico, debemos también preocuparnos por la homogeneidad y la independencia de las unidades de análisis, por cuanto las similaridades o diferencias culturales pueden no ser tanto fruto de la difusión de características etnográficas, como consecuencia de la difusión de *ficciones* etnográficas (Steiner, 1995). En otras palabras: debemos trascender el estereotipo para acceder a la realidad, dejando de lado mecanismos de realimentación de una falacia social. A menos, claro está, que lo que nos interese sea precisamente la distorsión como objeto de estudio para acceder a un nivel distinto de análisis: la razón y las consecuencias de la deformación intencional de la realidad.

Retomando el proceso de investigación hay que recordar que del análisis cuantitativo vamos derivando al estudio cualitativo de los casos más significativos, para, a partir de ahí, seleccionar el caso con el que realizamos la investigación audiovisual. Del estudio sobre el tratamiento informativo de la inmigración en España del 2008 seleccionamos el caso de la muerte de Ousmane Kote. La noche del 7 de septiembre de 2008 un joven inmigrante de origen senegalés fue asesinado en Roquetas de Mar, Almería, cuando intentó mediar en una disputa. Los medios asociaron la muerte con un “*affaire*” de tráfico de drogas primero, y “un ajuste de cuentas” después. El agresor, denominado por los vecinos el «gitano», huyó y se refugió en un cortijo. Cuando lo detienen días después los telenoticiarios aseguran que no es gitano. (Lorite, 2010)

Algo que hemos constatado en el análisis de las imágenes difundidas por las televisiones es que la noticia salta a la palestra informativa con imágenes de un videoaficionado de muy poca calidad. Muestran contenedores ardiendo, casi a oscuras, que más que informar sobre la realidad la deforman, la dramatizan, la estereotipan.

Algo a resaltar del análisis es cómo se muestra a las personas autóctonas. Cómo por ejemplo la apariencia física de los/as presentadores/as de los informativos televisivos autonómicos y estatales analizados coinciden con fenotipos similares, asociables, desde ciertos colectivos, más a la etiqueta de “autóctonos” que a la de “foráneos”.

Con todo, cabría preguntarse si dicho “escaparate” televisivo debería también incorporar apariencias diversas, en conformidad con la realidad actual en España. Pero, ¿cómo pueden ajustarse a la proporcionalidad demográfica? ¿Es posible? Incluso habría que considerar de manera objetiva si con ello se superaría la dicotomía “migrante” / “autóctono, o si inmigrantes y autóctonos lo aceptarían como muestra o reflejo de la diversidad. Algo que llama la atención es la indumentaria. Dado que la elección de vestuario y la elección de peluquería y maquillaje no se realizan de modo aleatorio, podemos suponer que tanto hombres como mujeres visten según ciertos cánones implícitos de propiedad (en el medio) y credibilidad (en la información que se ofrece). En nuestra muestra, los cuatro hombres llevan corbata y chaqueta, y tres de las cuatro mujeres, traje de chaqueta. ¿Debería mostrarse la diversidad cotidiana actual con semejante uniformidad? ¿Responden estas decisiones sólo a códigos específicos de indumentaria, a una gestualidad y postura corporal ajustadas a determinadas pautas estilísticas? ¿Pueden llegar a convertirse en marcadores diferenciales entre diversos segmentos sociales, convirtiéndose así en metasignos (Rose, 2001, p. 96)? ¿O tal vez, en la línea de Kilborn y Izod (1997), pueden jugar un papel sustantivo en la concesión de credibilidad, percibiéndose entonces como parte de la verosimilitud genérica?

En la reconstrucción audiovisual de los hechos, también podemos encontrar trazas de lo que podríamos llamar una cierta inducción a la diferencia. Así, por poner sólo un ejemplo, en la única imagen emitida de Ousmane Kote, éste aparece con el torso desnudo. ¿Se haría lo mismo con la población autóctona? ¿Podría mostrarse así a los líderes políticos españoles?

También hay que enseñar a las audiencias en general a ser conscientes de que existen diversos puntos de vista construidos a partir de la producción, emisión, recepción y dinamización de los discursos televisivos. No basta con extraer conclusiones a partir del análisis semiótico de los mismos, sino que debe tenerse en cuenta que la producción a menudo homogeneiza (por ejemplo en colectivos) y disgrega (señalando diferencias que serían en apariencia esencialmente irreductibles) al mismo tiempo. La rutina productiva del medio se impone y muchas veces lo que se oferta no dispone del tiempo necesario para su reflexión previa. El ejercicio de contrastación no siempre se lleva a cabo y el testimonio de algunas fuentes se convierte casi automáticamente en el discurso de referencia. Es importante comprender la recepción y sobre todo las interpretaciones potencialmente diversas que pueden hacerse en el seno de las sociedades multiculturales de los discursos mediáticos. Y, sobre todo, hay que estudiar los procesos de dinamización social y sociocultural que se derivan de los discursos emitidos. Hay que comprender si el discurso estimula la comunicación interpersonal, intergrupal e intercultural y si se trata de una dinamización activa o mecánica. En definitiva, debemos incidir también en las consecuencias y usos posteriores de dicho discurso.

3.CONCLUSIONES

La antropóloga María Cátedra se interroga en su prólogo a un libro de Rabinow (1992) acerca de una las tareas fundamentales –y más difíciles– de la investigación antropológica (de hecho, de cualquier investigación): ¿cómo representamos la realidad social? Podemos extender la cuestión a la búsqueda de sentido de dicha realidad: ¿cómo se ha construido socialmente? ¿De qué modo damos cuenta de ella? ¿En qué términos concretos la explicamos? Y por último ¿qué mecanismos elegimos para exponerla?

Algo importante a lo que invitamos a reflexionar, tras el análisis que hemos expuesto en este texto redactado a cuatro manos entre un antropólogo y un comunicólogo, es que para llevar a cabo un proceso de investigación audiovisual aplicada, como el que se ha llevado a cabo con el caso de *En torno a la muerte de Ousmane Kote*, el equipo que lo realiza debe ser multidisciplinar y reunir todos y cada uno de sus miembros la preparación y experiencia suficientes como para realizar un ejercicio complejo que va desde el análisis del tratamiento mediático de la realidad sociocultural (operando como investigadores sociales, tomando como referencia las metodologías cuali-cuantitativas “clásicas” y contrastadas de las Ciencias Sociales), hasta la realización (pre-producción, producción y pos-producción) de un discurso audiovisual, y, por lo tanto, desempeñando el rol de productores y realizadores audiovisuales. Queremos subrayar que de esta manera el conocimiento no sólo se articula en torno del audiovisual sino que invita a reflexionar *a través de él*.

Por todo lo anteriormente expuesto, creemos que es en la potencial fecundidad de la investigación audiovisual aplicada donde las contribuciones en la línea de la aquí planteada pueden ser más relevantes, partiendo siempre de proyectos de investigación sólidamente diseñados y donde el medio audiovisual adquiere protagonismo no sólo como herramienta de toma de datos (que también), sino como componente esencial de la propuesta metodológica y técnica de investigación. De este modo, la integración de lenguajes, métodos y técnicas audiovisuales desde el comienzo mismo de una investigación, revertirá previsiblemente en un tratamiento metodológico y narrativo más integral del proyecto.

BIBLIOGRAFIA

- Achutti, L.E.R. (2004). *Fotoetnografía*. Porto Alegre: UFRGS Editora.
- Berger, J. (2001). *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Berger, J. y Mohr, J. (1997). *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo A.C.
- Berger, J (2000). *Modos de Ver*. Barcelona: G.Gili.
- Bertran, E. (2003). *Información visual y migración*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Director: Nicolás Lorite García. Polycopiado.
- Buxó, M., De Miguel, J.M., (Eds.) (1998). *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, video, televisión*. Barcelona: Proyecto a ediciones.
- Cátedra, M. (1992). Prólogo a la edición española. En P. Rabinow (Ed.) *Reflexiones sobre un trabajo de campo en Marruecos* (pp. 9-18). Madrid: Júcar
- Chalmers, A. (2000). *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?* Madrid: Siglo XXI de España editores.
- Consell De L'audiovisual De Catalunya, CAC (2004). *Manual sobre el tratamiento informativo de la inmigración en los medios de comunicación*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Feyerabend ,P. (1984). *Adiós a la razón*. Madrid: Ed.Tecnos.
- Garfinkel ,H. (1967). *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Grau Rebollo, J. (2002). *Antropología Audiovisual*. Barcelona: Bellaterra.
- (2003). El document etnogràfic audiovisual generat en un projecte de recerca: proposta de projecte. *Revista d'Etnología de Catalunya*, 23, 120-135.
- Kilborn, R.; Izod, J. (1997). *An introduction to Television Documentary*. Manchester: Manchester University Press.
- Lévi-Strauss, Cl. (2004 [1973]). *Antropología Estructural. Mito, sociedad, humanidades*. Madrid: Siglo XXI editores.
- Lewis, O. (1975 [1953]). Controles y experimentos en el trabajo de campo. En J.R. Llobera, (Ed.) *La antropología como ciencia* (pp. 97-127). Barcelona, Anagrama.
- Lorite, N. (2006). ¿Puede ser científica y objetiva la mirada audiovisual de la realidad migratoria?. En M. Lario, (Coord.) *Médios de comunicación e inmigración* (pp. 85-96). Murcia: Programa CAM encuentro.
- (2006). La mirada multipolar de la inmigración desde la perspectiva de la investigación audiovisual aplicada. *Media e Jornalismo*, Coimbra, 5, 35-54.
- (2007). Metodologías de uso de los medios y lenguajes audiovisuales para el conocimiento de las realidades migratorias. En A. Bañón (Ed.) *Discurso periodístico y procesos migratorios* (pp: 117-138). Donosita-San Sebastián.

- ___(2008). *Discurso, inmigración y medios audiovisuales*. En A. Bañón y J. Fornielles (coords.) *Manual sobre Comunicación e Inmigración* (pp. 181-194). Bilbao: Gakoa.
- ___ (2010). Televisión informativa y modelos de dinamización intercultural. En M. Martínez Lirola (Ed.) *Migraciones, discursos e ideologías en una sociedad globalizada. Claves para su mejor comprensión* (pp: 19-43). Alicante: Colectiva.
- ___(2011). Informative Treatment of Immigration and Intercultural Dynamics Of Spanish Mass Media. En I. Ureta, (Ed.) *Media, Migration and Public Opinion: Myths and Prejudices and the Challenge of Attaining Mutual Understanding between Europe and North Africa* (pp. 187-214). Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.
- Lorite, N. (Dir) (2004). *Tratamiento informativo de la inmigración en España 2002*. Madrid: Instituto de Migraciones y Servicios Sociales.
- Muraca, E. (n.d.). *Música, Telenoticias y Comunicación Intercultural*. Tesis doctoral en curso, dirigida por Nicolás Lorite García. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Naroll, R. (1962). *Data Quality Control—A New Research Technique: Prolegomena to a Cross-Cultural Study of Culture Stress*. Nueva York: The Free Press of Glencoe (Macmillan).
- Popper, K. (1962). *La lógica de la investigación científica*, Tecnos: Madrid.
- Rose, G. (2001). *Visual methodologies: An introduction to the interpretation of Visual Materials*. Londres: Sage.
- San Román, T. (1996). De la intuición a la contrastación: el trabajo de campo en antropología y en la formación de los nuevos antropólogos. En A. González Echevarría (Coord.) *VIII Simposio Epistemología y método* (pp: 167-178). Zaragoza: VII Congreso de Antropología Social.
- Sendín, J.C. & Izquierdo, P. (2007). *Guía práctica para los profesionales de los medios de comunicación: tratamiento informativo de la inmigración*. OBERAXE, recuperado el 5 de marzo de 2012 de <http://www.mtas.es>
- Van Dijk, T. (1991). *Racism and the Press*, Londres: Routledge.
- Steiner, Ch. (1995). Travel engravings and the construction of the primitive. En E. Barkan & R. Bush (eds.) *Prehistories of the future. The primitivist project and the culture of modernism* (pp. 202-225). Stanford: Stanford University Press.
- Williamson, J. (1978). *Decoding advertisements. Ideology and meaning in advertising*. Londres: Marion Boyars
- Winston, B. (1993). The Documentary Film as Scientific Incription. En M. Renov (Ed). *Theorizing Documentary* (pp. 37-57). Nueva York: Routledge.

Filmografía.

- Lorite, N. (2010). *En torno a la muerte de Ousmane Kote*. MIGRACOM – UAB. 45 min. Color.