



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

**“DE LAS OCHO COLUMNAS A LOS OCHO MILÍMETROS; EL
PERIODISMO HECHO CINE DOCUMENTAL”**

**TRABAJO RECEPCIONAL DEL SEMINARIO “INTERDISCURSIVIDAD:
CINE, LITERATURA E HISTORIA”**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN**

PRESENTA

ERICK RAMÍREZ MARTÍNEZ

Asesor: LIC. HUGO HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Octubre 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para mi tío Manuel Martínez Peláez, —
universitario grande— cuya vida, obra y partida
son sendero luminoso en tiempos cuando los
corazones parecen olvidados en divanes y
sótanos.

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México por darme tanto y a la cual llevo en el corazón a donde me conduzcan en dignidad mis pasos. A los trabajadores honestos que la hacen ser mi casa y a los maestros que me regalaron su tiempo y saber.

A los doctores Víctor Granados, Laura Bonilla y Jorge Olvera por acompañarnos en este viaje y con especial admiración a la maestra María de Lourdes López, quien con devoción y trabajo me devolvió la pasión por la investigación académica. Por supuesto a mi asesor Hugo Hernández por sus consejos, guía y rigor.

A mi amorosa y fiel madre, con la cual saldo una añeja deuda. A mi padre por su ejemplo de esfuerzo y tenacidad. A ambos por su cariño y apoyo infinitos y sin los cuales mi vida no tendría origen ni color. A mi hermano Carlos por ser mi amigo cuando nadie se lo pidió y a mis amigos por ser mis hermanos cuando más se los necesité. A Mari y Ramón por su sincero interés y aliento.

A los que se fueron y llevo en cada recuerdo bello. A los que se quedaron y me acompañan.

A la vida por abrirse de par en par cada día, cada noche; por tener tantas personas las cuales quiero y me quieren.

Gracias a todos por todo.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1 El método periodístico	6
1.1 Definición de periodista y los principios que le acompañan	9
1.2 Los principios del periodismo	12
1.3 La manera de contar; los géneros periodísticos	27
Capítulo 2 El cine documental.....	47
2.1 Corrientes históricas del documental.....	52
2.2 Conceptos básicos	59
2.3 Guión documental e investigación	67
2.4 Tipos de cine documental	72
Capítulo 3 Un análisis comparativo entre el periodismo y el cine documental.....	77
3.1 Los géneros	83
3.2 La relevancia	87
3.3 Las fuentes	101
3.4 El tratamiento de la información	105
Conclusiones	108
Fuentes	112

Introducción

Con más fuerza, desde las últimas décadas del siglo XX, con el advenimiento de la llamada era de la información, se ha hecho patente cada vez más la necesidad de profesionalizar al periodista, de dotarlo de una base teórica y académica que sostuviera su ejercicio, elevando la calidad del medio y —en concepto— preparando a las generaciones para el mercado laboral.

Hasta ese momento no eran escasos los periodistas forjados al calor de la práctica, tal vez sólo con estudios medios y cuyo contacto con el periodismo había sido por la cercanía con las redacciones de los diarios. Así, en un proceso de ascendencia en cargos, el que fuese repartidor o ayudante en las mesas de redacción podría acabar sin mayor preparación que la de la práctica como director de un medio.

La gran ironía en la mayoría de las escuelas de periodismo actualmente es que al salir de las aulas, el estudiante se topa con una avasallante realidad. Aunque armado con una base teórica sólida, el estudiante no sabe absolutamente nada sobre el oficio.

En un círculo degeneradamente vicioso, los egresados de las carreras de comunicación y periodismo salen a una vida profesional que les exige experiencia para obtener empleo, mientras que para obtenerla necesitan precisamente de un trabajo. Así, generaciones y generaciones de egresados “profesionales de la comunicación” engrosan las filas del alto porcentaje de mexicanos que no ejercen su carrera en el lugar donde laboran (60% de la población económicamente activa en México, según la Encuesta de Ocupación y Empleo al cuarto trimestre de 2012).

Es cierto que las escuelas de periodismo enseñan a redactar y hablar con precisión, a buscar la noticia donde quiera que ésta se encuentre, a entrevistar o a adquirir habilidades técnicas tales como la edición de páginas web o audios.

Sin embargo, en la experiencia, el periodismo es un animal difícil de dominar, con dientes afilados y de muy mal carácter, situación de la cual no dan

parte los docentes en los cursos. Sencillo en su planteamientos básicos, mas complejo en su ejercicio, el periodismo —como esa actividad de servicio a la que tanto aludía el maestro Miguel Ángel Granados Chapa— exige de las personas lo mejor de sí mismos; el mejor investigador, el mejor entrevistador, el mejor ser humano.

También es cierto que muchos medios de comunicación no son ejemplos a seguir, pero si nos atenemos a que el privilegio de informar es una de las más altas responsabilidades, podemos descartar que éstos estén haciendo periodismo.

Esta reflexión temprana sobre lo despiadado del mercado laboral viene a colación de lo difícil que es hacer verdadero periodismo actualmente y lo difuso que parece ser en la práctica.

El periodismo no sólo es expresar y perpetuar la inmediatez en una página, una onda radial o un píxel televisivo, es formar conciencias y criterios colectivos y aportar a la construcción de un diálogo entre los diferentes componentes del “México moderno”, y el que nos espera en un futuro.

Continuando la metáfora de la bestia, el periodismo es un camaleón, el cual puede sorprender con sus tan variadas representaciones. Como heredero de tantas corrientes, los acuerdos y consensos que hacen al periodismo, como esta investigación pretende demostrar, le dan un cariz muy particular.

No es extraño encontrar “métodos”, ahora propios del periodismo, en la historiografía, la etnografía, la crónica histórica, las pesquisas policiales, la argumentación judicial, en el chisme, en el “periodismo ciudadano”, en las redes sociales, en la investigación social y, para esta investigación el espacio más importante, en el cine documental.

En el cine se encuentra una de las más grandes virtudes del ser humano: la materialización de lo imaginario en cosas concretas; la clara evidencia que en sociedad existe una curiosidad y capacidad creadora sólo limitada por los alcances tecnológicos, siempre temporales.

En sus inicios, el cinematógrafo se encargó puramente de retratar una realidad desde un punto de vista etnográfico si se quiere, para después dar paso al cine de ficción en los albores del siglo XX.

Ya como una disciplina y no una experimentación, el cine documental nace como una necesidad de representar la visión de sus realizadores sobre el mundo que nos rodea, de probar hipótesis, de describir, de informar, de denunciar lo injusto y de prevenir sobre un destino indeseable, pero sobre todo, de contar historias. Objetivos puramente periodísticos.

Carlos Mendoza, profundo conocedor del documental y en cierto sentido uno de los pioneros en el estudio de esta materia en México, le denomina como el pariente “pobre del cine de ficción” debido a la palpable falta de espacio en las salas comerciales y carencia de oportunidades para obtener estímulos gubernamentales, entre otras cosas; sin embargo, principalmente porque su otra línea familiar lo emparenta con el periodismo.

En el frondoso árbol de la comunicación humana estos primos han convivido dentro de los espacios a los cuales la representación de la realidad los relega. Nacidos casi en paralelo —el cine documental como género y el periodismo como actividad industrial— han ido intercambia formas, pero el fondo se mantiene: informar.

Mientras el cine documental se alimenta del periodismo principalmente a un nivel práctico, el segundo retoma del primero su capacidad estética de impresionar, particularmente en reportajes para televisión.

Ambos son escaparates para realidades diversas que convergen en la mente colectiva, en las salas de cine o en los medios masivos de comunicación y así llegan a diferentes audiencias con diferentes objetivos.

Si bien esta relación no es nueva, bien puede profundizarse en este tema particular, como se busca hacer en este trabajo, para encontrar las formas y las fórmulas que conlleven a entender este juego entre cine (arte) y periodismo (ligado a la historia) y las transiciones y préstamos creativos que surgen entre ellos.

Así, el presente trabajo buscará deshilvanar los parentescos y disimilitudes entre estas dos disciplinas.

En el primer capítulo se abordarán los principios y conceptos básicos del periodismo. El criterio de selección de estos se atiene a las conceptualizaciones fundamentales del periodismo, alejándose de definiciones de carácter técnico o

secundarias tales como la redacción, la edición, los géneros particulares para televisión o técnicas de investigación. Si bien este trabajo no pretende ser totalizador, busca ser asertivo.

A estas determinaciones se les denominará como “método periodístico”; término empleado en este trabajo con una simple finalidad práctica de comparación entre las características del cine documental.

Como en el primer apartado, el segundo tendrá por objetivo el presentar las conceptualizaciones del cine documental, así como sus corrientes, modalidades y especificidades. De nuevo, criterios técnicos como la música o la iluminación son dejados de lado —sin restarles su obvia importancia— para dejar una especie de esqueleto en el cual se pueda reconocer al quehacer periodístico.

En el tercer y último capítulo procederemos a hacer el cruce conceptual entre periodismo y cine documental para encontrar los ejes axiales que les dan parentesco.

Para tal objetivo se han elegido a tres documentales por sus semejanzas y coincidencias en cuanto a los temas abordados así como el contexto en el que fueron realizadas.

Tanto *Cocalero* (Alejandro Landes, 2007), como *Fraude* (Luis Mandoki, 2007) y *South of the Border* (Oliver Stone, 2009) retratan el andar de tres figuras indiscutiblemente vitales para entender las relaciones de poder en América Latina, como los son Evo Morales en Bolivia, Andrés Manuel López Obrador en México y Hugo Chávez en Venezuela; y sobre todo, la representación de una corriente de pensamiento de izquierda en el continente contrario al paradigma capitalista estadounidense; temas y sujetos profundamente periodísticos por su importancia y relevancia en el ámbito mundial.

De tal forma, se pretende, mediante la elaboración de una radiografía de estos tres materiales históricos, detallar cómo fueron realizados, con qué posibles objetivos, cuáles son sus componentes en el desarrollo de la historia y a qué géneros —periodísticos y documentales— responden sus orígenes.

Gabriel García Márquez, lúcido periodista y soberbio escritor aseguró alguna vez que el reportaje —como máxima expresión del periodismo— tiene que ser verdad hasta la última coma, aunque nadie lo sepa ni lo crea.

Esta descripción fácilmente podría coincidir con la del cine documental; y a este diablo, escondido entre los detalles, nos abocaremos.

1 EI MÉTODO PERIODÍSTICO

La labor periodística supone en concepto una forma de comunicación social a través de la cual se dan a conocer y se analizan los hechos de interés público, fundada en la base de que lo comunicado responde siempre a la realidad y la verdad.¹

La difusión de las ideas y datos ha acompañado a la humanidad desde sus orígenes. La comunicación, construcción y aprendizaje de ideas complejas es, sin duda, es el rasgo humano diferenciador por excelencia respecto a otras especies con las que hemos compartido el planeta.²

Es la característica presente en nuestras sociedades que ha facilitado y catalizado los avances tecnológicos e ideológicos mediante el compartir y la comparación de los conocimientos adquiridos a través de la experiencia.³

En su libro *Déjame que te cuente*, Carlos Wagner hace un brevísimo recuento sobre los orígenes del periodismo que hay que tener presentes:

Hacia 3,500 años antes de Cristo (A.C.) aparecieron los primeros jeroglíficos en Egipto.

En el 1,500 A.C. surge la escritura fonética, en la cultura sumeria. De allí pasó a Grecia, donde apareció el primer antecedente de un género periodístico: la crónica. Sus padres fueron Herodoto, Tucídides y Homero, mientras en Roma, Cicerón, Tito Livio, Julio Cesar, Virgilio y Horacio.

Antes de que en 1448 Gutenberg perfeccionara los sistemas de impresión, la transmisión del conocimiento humano se realizaba ya sea por la vía oral o la escrita. Si nos atenemos que la sola escritura de un tomo de algún libro

¹ Cfr. Leñero, Vicente. Carlos Marín. *Manual de periodismo*. México, Editorial Gijalbo, 1986. p. 17.

² Cfr. Piñuel, José Luis. Lozano, Carlos. *Ensayo general sobre la comunicación*. España, Paidós, 2006. p. 122.

³ Cfr. *Ibidem*. p. 66.

suponía un esfuerzo de años, la invención de la imprenta supuso un salto mayúsculo para la difusión masiva de ideas.

A partir de ella, nace la posibilidad de hacer llegar información a las grandes masas —que supieran leer, claro— de todo tipo: acontecimientos, invenciones, postulados, avisos.

En el siglo VXI, en Venecia, surgen las hojas de aviso, donde se contaban los sucesos más importantes.

De ahí, el 30 de mayo de 1631 nace en Francia el primer número de *La Gaceta*, el primer periódico de la humanidad y en 1635 el segundo: *El Mercurio Francés*.

En tanto, el primero periódico en América en nacería en 1690 con el *Public Occurren ces both Foreing and Domestica*, en Boston, aún una de las 13 colonias inglesas, mientras en el caso de México, *La gaceta de México*, de Juan Ignacio Castorena vería la luz en 1730.

Como un fenómeno comunicativo, y no de autoconsumo, el periodismo a lo largo de su historia ha requerido del otro para ser, para cumplir su cometido, y en esa relación de emisor-receptor, el público en general, el consumidor a quien van destinados los mensajes, es el eje sobre el que la actividad se desempeña y encuentra razón de existir.

Sobre este fenómeno, Lorenzo Gomis reflexiona:

La lectura de un diario en el desayuno o en la primera hora de la oficina, la escucha del noticiario radiado al despertar o al salir de casa en coche, los noticiarios televisados con que, como el tradicional ángelus de mediodía, se interrumpe la jornada para escuchar las noticia, o recapitularla antes de cenar con otro noticiario, son las formas actuales de contacto o comunicación con el entorno.

Y lo que los medios de comunicación hacen es ofrecernos el presente social. Sin ellos, el presente social resultaría pobre y encogido, sería apenas el de la familia, la vecindad más inmediata, el medio de trabajo.

Gracias a los medios, vivimos en el mundo y sabemos lo que está pasando un poco en todas parte.⁴

Más aún, gracias a los medios percibimos la realidad no con la fugacidad de un instante aquí mismo, sino como un periodo consistente y objetivo, como algo que es posible percibir y comentar, como una referencia general, añade.

Pocas actividades humanas generan tanto impacto como la difusión de la información, esto bajo el entendido que la nuestra es una sociedad enmarcada en la necesidad de comunicarse para progresar, para vivir.

La importancia en reflexión de Gomis se sujeta a un elemento esencial de la práctica periodística: la atemporalidad de esta sed humana de enterarse de lo acontecido.

Sin importar el lugar, el tiempo y la coyuntura, las sociedades necesitan saber qué está pasando. Más allá del lugar común de “la información es poder”, la información es una necesidad en cualquier aspecto de la vida.

⁴ Gomis, Lorenzo. *Teoría del periodismo; cómo se forma el presente*. México, Editorial Paidós. 1991. p. 14.

1.1 Definición de periodista y los principios que le acompañan

Como todo producto del intelecto humano, el periodismo no es una actividad estática y etérea, sino que el hombre —entendido como la denominación de una especie, y no una clasificación de género— supone el martillo donde la práctica diaria y generacional le moldea y forja.

Mientras la escultura responde a las habilidades del escultor, la pintura al pincel de su creador y el filme a la visión de su director, el periodismo tiene cara y voz, estamos hablando del periodista.

Éste es el experto —por profesión u oficio— en la transmisión de ideas y hechos, dedicado a esta labor en distintos medios de comunicación masiva, tales como medios impresos —revistas, periódicos, gacetas—, medios electrónicos —radio, televisión— y ahora con el advenimiento de la era de la información, medios digitales por Internet —productos audiovisuales, redes sociales, publicaciones en línea—.

Como actividad comercial y social, dentro del periodismo podemos encontrar distintos escalones, ocupados por personas con diferentes cargos que permiten a la información llegar hasta el público buscado y que en cierta medida podríamos considerar bajo la acepción de periodistas.

Desde el reportero, quien da fe de un acontecimiento y lo transmite, pasando por el editor, el cual de acuerdo a sus expectativas y criterios dirige los esfuerzos de los reporteros, y terminando en el director de un medio de comunicación, quien establece el rumbo y la agenda corporativa, todos forman parte de una estructura entendida como el medio de comunicación. Esto sin contar, claro, los esfuerzos realizados por el personal administrativo, de diseño, manufactura o distribución, también parte de un medio.

Sin embargo, por su naturaleza creadora e inquisidora, la figura del reportero cobra relevancia al ser él quien se entera de primera mano, investiga, da forma y transmite la información que será finalmente publicada, y sobre quien descansa principalmente el término periodista.

Con esa característica auestas, el periodista tiene tres responsabilidades principales para con sus consumidores.⁵

- Dominio técnico del periodismo, como responsabilidad social.
- Apego a la verdad, como responsabilidad de inteligencia.
- Servicio a la comunidad, como responsabilidad social.

Un periodista que no tenga en mente este conjunto de compromisos, renuncia a su poder como agente de cambio positivo para formar una sociedad más y mejor informada, y se conforma con el simple papel de trabajador de la comunicación... un mero filtro.

Al respecto, Vicente Leñero y Carlos Marín —este último hoy caído en desgracia como un periodista cercano al régimen político mexicano y lejano a sus propias enseñanzas— refieren que el periodismo cumple su función en la medida en que se desarrolla no solamente con relativa libertad, sino como un ejercicio de liberación tanto de quien lo practica como quien lo digiere, por lo tanto, El periodismo pervierte su función cuando negocia, y cuando escamotea información.

Como creación humana en constante evolución y cambio, en el periodismo se comprenden un conjunto de consensos y prácticas globalmente integradas a su hacer bajos las cuales se identifica a esta actividad. El periodismo hecho en Tailandia está fundamentado por los mismos conceptos que el hecho en América Latina, y por supuesto, México.

En el marco del esfuerzo comparativo entre periodismo y cine documental de esta investigación se ha previsto conceptualizar todo aquello que hace al periodismo una actividad con objetivos y rasgos identificables muy particulares bajo una sola denominación.

A estos consensos, para efectos teóricos y prácticos, los denominaremos como “método periodístico”: aquel conjunto de normas, conceptos y formas de los que el periodista hace uso, y por los cuales se rige, para realizar su profesión,

⁵ Cfr. Leñero. Marín, *op.cit.* p. 18.

teniendo en cuenta el fin último de su ejercicio: el informar dentro de un medio de comunicación masiva.

Por supuesto, en el uso de sus libertades como investigador, el autor de este trabajo comprende que las acepciones aquí consideradas están sujetas a una apreciación personalísima, limitada por sus experiencias y conocimientos. De esta forma, no se pretende totalizar y enclaustrar los conceptos presentados, sino aportar una visión —plausiblemente incompleta—, la cual fue requerida para emprender este documento.

A continuación, se detallan los elementos integrantes del método periodístico, sujetos a un posterior análisis y descripción:

a) Los principios de los que parte el periodista:

- El discurso del periodista.
- Lo noticioso.
- Lo interesante.
- La forma de comunicar.
- La objetividad/subjetividad.
- La investigación periodística y sus fuentes.

b) Géneros periodísticos:

- La noticia.
- La entrevista.
- El reportaje.
- La crónica.
- El editorial.
- El artículo.
- El ensayo.
- La columna.

1.2 Los principios del periodismo

Como ya hemos expuesto, el periodismo tiene su razón de ser en el otro, en la comunidad a quién se dirige. A partir de esto, el periodismo se rige mediante acuerdos y entendidos globalmente aceptados que le infieren un cariz particular y que lo alejan de cualquier otra expresión de comunicación.

El periodista cuenta con un discurso propio, una forma de informar, convencer y motivar a la movilización del consciente colectivo. Toma de la realidad lo que considera más importante y llamativo y lo deja en la palestra pública para su análisis y debate. Se atiene a estándares de calidad y presentación. Imprime en lo comunicado una huella personal que, dependiendo de cada caso, es menor o mayor. Tiene contacto directo con la información ya sea de forma circunstancial o por la búsqueda meticulosa de un hecho que se oculta.

Cualquier mensaje, y especialmente el mensaje periodístico, conlleva siempre, implícita o explícitamente, la intención de influir en las conductas y las actitudes de los individuos. El proceso del mensaje periodístico no se agota en el decir, puesto que en él también hay interés por provocar determinados efectos en el receptor. Dicha comunicación por definición es persuasiva.⁶

La actividad periodística es un modo de ejercer la comunicación y su propósito, a partir de la noticia, puede entenderse en tres etapas, nos indica Susana González, autora de *Periodismo de opinión y discurso*:

- La búsqueda de información, de interés general.
- La elaboración del mensaje.
- La difusión masiva del mensaje.

El periodismo como actividad social se trata de una actividad distinta de otras similares como la publicidad y la propaganda en tanto procesos de difusión masiva. El periodismo sólo se ocupa de la información de actualidad, de la noticia, su registro y difusión, indica.

⁶ Cfr. González, Susana. *Periodismo de opinión y discurso*. México, Trillas, 1991. p. 21.

En este sentido —según ella— la información que interesa al periodismo debe ser novedosa, sea porque el acontecimiento es nuevo o porque el enfoque de algún tema conocido es distinto y nuevo; oportuna, perteneciente en el tiempo y en el espacio; de interés general, por cuanto el acontecimiento interesa a un gran público; y difundida masivamente, es decir a través de un medio masivo de comunicación.

El proceso informativo se inicia con el conocimiento y el registro de la noticia y con su interpretación. Desde esta perspectiva, interpretar la noticia implica manejarla, o sea observar, registrar y seleccionar los datos, así como determinar su posición (tiempo y espacio) en el medio difusor. Valorarla, lo que equivale a adjudicar juicios de valor al acontecimiento de lo cual resultan el comentario y la crítica, dice.

Como veremos en este apartado, el periodismo se ensambla mediante paradigmas que le infieren su cualidad —y privilegio— de informante, y por esa importancia tan particular es que pocas cosas son dejadas al azar en nuestro objeto de estudio.

El discurso del periodista

El discurso es una estructura formal, una organización lógica de signos que tiene una significación precisa. El hombre usa al discurso para comprender y transmitir la realidad. El periodista se vale del discurso para informar los sucesos; describir las situaciones, los personajes y los escenarios; relatar los acontecimientos; evaluar los hechos y comentar las noticias.⁷

En *Periodismo de opinión y discurso*, Susana González considera que en el periodismo se combinan motivaciones sociológicas y lingüísticas para la elaboración de los mensajes, pues el periodista es un intérprete del acontecer social, quien en su discurso construye la realidad.

Para informar, el periodista escoge los sucesos que considera de mayor interés para su público, y escribe el mensaje. Entonces, en este proceso importa no sólo el aspecto lingüístico (uso de las palabras), sino también el aspecto comunicacional (qué, quién, cuándo, dónde, cómo, por qué y para qué del suceso).

⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 7.

Las distintas formas del discurso en realidad constituyen diferentes maneras de usar el lenguaje para comunicar algo; en este caso, para elaborar el mensaje periodístico, dice.

Mediante la descripción, la narración, la exposición y la argumentación, el periodista presenta a su auditorio una visión del mundo. Lo invita a participar en el acontecer desde el momento en que lo entera de lo que sucede; le proporciona explicaciones que lo ayudan a comprender el significado de eso que sucede y, además, le manifiesta un punto de vista, una opinión.

A continuación se presenta las definiciones de las modalidades del discurso realizadas por la autora antes citada tal y como las presenta en su libro.

Descripción

Es la forma que adopta el discurso para señalar las características de un objeto. Describir es dibujar con palabras; por ello, este procedimiento exige del lenguaje viveza y precisión; que el público conozca todos los detalles necesarios para “imaginar” el objetivo o el suceso descrito. Desde luego, la descripción puede referirse a personas, animales, cosas o situaciones.

Citando a Martín Alonso, González dice que la descripción comprende la representación de cosas, seres y paisajes, explicando sus diversas partes, cualidades y circunstancias. Se describe con emoción, para llegar al sentimiento de personas.

En el periodismo, la descripción resulta la capacidad de observación que el periodista posea. Para describir bien, hay que “ver” bien, observar directamente los hechos, la realidad, las personas. Además, para llegar al público, el periodista debe escoger los detalles más significativos de la realidad, puesto que la vida moderna demanda mucha información pero ofrece poco tiempo para obtenerla.

Una buena descripción depende de la capacidad del periodista para observar la realidad, escoger los detalles significativos y expresar su mensaje mediante un lenguaje nuevo y preciso. Ésta tiene cabida principalmente en la crónica y el reportaje.

La narración

La narración es la forma discursiva que se propone relatar un suceso o serie de sucesos

relacionados, de tal manera que adquieren un significado distinto de aque que tienen por separado. El hecho aislado no interesa a la narración; más bien, le importa el conjunto de acontecimientos que ofrece la realidad: qué sucede, a quién le sucede, en dónde sucede y en qué circunstancias sucede.

Para narrar es preciso seleccionar aquellos datos que mejor caracterizan la imagen que se desea transmitir y, además, incluir personajes que realicen acciones.

El ambiente, aunque propio de la forma descriptiva, es otro de los elementos básicos en la narración. El escritor, al presentar los hechos, debe situarlos en las circunstancias en las cuales ocurren a fin de conocerlos mejor y de transmitirlos con mayor fidelidad. El ambiente no justifica los hechos, pero sí los explica; precisa su significación.

El tercer de los elementos fundamentales de la narración es la acción, que la distingue de otras formas discursivas. La acción constituye el centro del relato, ya que a partir de ella cobra sentido lo que las personas son, lo que hacen, y en dónde lo hacen. En toda narración siempre ocurre algo; ésta tiene un principio, un nudo y un desenlace.

La narración rebasa el nivel estático de la descripción y se fundamenta en la acción. Quien narra busca despertar el interés en el hecho y mantener la curiosidad por lo que sucede.

Para mantener el interés, el relato se construye siguiendo un orden cronológico basado en el tiempo; o bien se disponen los hechos de acuerdo con un orden climático, basado en el suspenso.

En la narración periodística se mezcla la acción con los personajes; a veces sobresalen éstos, en ocasiones aquélla, pero siempre con interés humano. Es decir, en la narración periodística los sucesos marcan el camino, el periodista se refiere a ellos, los toma de la realidad, no los inventa; pero al elaborar su mensaje, el periodista “construye” esa realidad. No relata todo lo que sucedió, sino que entre todos los sucesos selecciona los más significativos, los de mayor interés general; y entre todos los rasgos de los personajes, los más distintivos.

Exposición

Es la forma del discurso que enuncia los hechos y las ideas. Su propósito es explicar la

naturaleza de un objeto, una idea o un tema. Exponer un tema —dice Martín Alonso, citado por nuestra autora— es interpretar el sentido genuino del mismo, manifestar sus antecedentes, causas o datos necesarios para comprender su acción y desarrollo.

Generalmente cumple el propósito de presentar la información necesaria para comprender el mensaje en su total significación.

Citando a Martín Alonso, la autora refiere que la primera condición que ha de tener el estilo expositivo es la claridad. Las palabras han de representar todo el sentido de nuestra ideación. Esta cualidad atañe a las ideas y la forma. Añadamos al estilo claro brillantez y originalidad.

Puesto que la exposición se refiere a los pensamientos, de las cuatro formas discursivas es la que se dirige más al intelecto que a las emociones. En la comunicación cotidiana es frecuente el uso de la forma expositiva, y ejemplos de ella son los informes, las monografías, los proyectos, las definiciones, los análisis y los resúmenes.

En el periodismo, la exposición se usa como materia prima pues la información es uno de sus propósitos básicos. Por ejemplo, en la nota informativa siempre se utiliza la forma expositiva; en la entrevista, la crónica, el reportaje y los artículos de opinión se recurre a ella cuando se trata de presentar un tema o proporcionar información importante, para la cabal comprensión del mensaje.

Argumentación

Es la forma discursiva cuyo propósito central es convencer al lector para que adopte una determinada doctrina o actitud. Por su interés persuasivo, la argumentación se dirige al intelecto y a los sentimientos de las personas.

El estudio de la persuasión encuentra sus orígenes en Aristóteles, quien plantea dos grandes vías para persuadir: la vía lógica para convencer y la vía psicológica para emocionar.

Los artículos de opinión constituyen el espacio periodístico en el cual se manifiestan explícitamente los argumentos, los procesos racionales que defienden una tesis, una posición, un punto de vista. En tanto que los juicios expresados en estos artículos tienen la finalidad de pronunciarse en favor o en contra de un determinado suceso.

En el mensaje periodístico la argumentación se interesa más por la verosimilitud que por el proceso lógico; en consecuencia, se auxilia con recursos de carácter más pragmático y afectivo que los rigurosamente lógicos y retóricos. Así, la eficacia de los artículos de opinión depende en gran medida de la verosimilitud del mensaje y la consistencia de su fundamentación. La argumentación, entonces, es la forma de discurso basada en premisas que no ofrecen certeza, pero que resultan aceptables y razonables.

La comunicación es un proceso que pone de manifiesto la relación de los hombres entre sí y con su contexto social. Esta relación se da siempre con una intencionalidad: modificar la conducta de otros y cambiar así mismo el entorno social. En consecuencia, la comunicación periodística constituye un proceso de interrelación de individuos y grupos sociales, cuya forma concreta es el mensaje, nos comenta.

Y continúa diciendo que el mensaje periodístico es la forma comunicativa que implica una unidad en el pensamiento, manifestada en una estructura específica, y que tiene como propósito su difusión masiva. Por consiguiente, la elaboración del mensaje periodístico requiere del ordenamiento de varios signos conforme a un código preestablecido y ampliamente compartido.

Tales mensajes se caracterizan por el manejo de técnicas expresivas comunes a todo discurso, pero con un nuevo enfoque, una nueva disposición y combinados con signos propios de la comunicación periodística, que abarcan desde la técnica editorial hasta las cualidades básicas del lenguaje periodístico: actualidad, sencillez, precisión y claridad.

Entonces, comenta, el mensaje periodístico tiene su manifestación específica en los géneros periodísticos, los cuales veremos a detalle más adelante.

De lo noticioso

El quehacer periodístico, entendido como la práctica diaria de la actividad, alcanza —o lo intenta— cubrir los sucesos más importantes en la vida cotidiana de una sociedad.

Soledad Puente, académica de la comunicación chilena, señala que sin cambio no existe la noticia. El rompimiento de la cotidianeidad es en sí, un suceso digno de contar
Ella refiere:

El drama expresado como ficción en su forma cinematográfica y televisiva toma la vida, la estiliza y la entrega. Pero existe otra poética que también toma como base la vida del hombre, su naturaleza y su realidad, pero no como soporte de la ficción, sino que, muy por el contrario, como fuente de inspiración de la vida misma. Es la realidad vista como tal y entregada así a otros. Es la realidad convertida en no ficción y que cumple los mismos objetos que la anterior, sólo que esta vez las prioridades cambian. Hablamos del periodismo, y más precisamente de la noticia, primer eslabón en la cadena de la información.⁸

El periodismo es esencialmente la transmisión y el enjuiciamiento de estos hechos que se centran en la realidad misma en un lapso de tiempo particular y finito, de ahí su nombre.

Todo aquel producto periodístico que transmite datos y hechos concretos de interés para el público al que se dirigen ya sean nuevos o conocidos con anterioridad, es considerado como información. La información en sentido estricto, no incluye opiniones personales del periodista ni mucho menos, juicios de valor.⁹

Los hechos definen al periodismo; son su sustancia básica. Observar estos hechos, escoger los más importantes y ordenarlos en un relato interesante para el público es tarea del periodista.

Importa, entonces, al periodista lo que sucede a las personas y lo que ellas hacen. Narrar esos sucesos y acciones implica observar la conducta de los individuos y componer, a partir de ello, un relato periodístico en el cual destaca la importancia de la acción y, de ser necesario, se indican sus posibles consecuencias sociales.¹⁰

Si bien el ejercicio periodístico trata de difundir la mayor cantidad de información posible a un público determinado, en el mar de sucesos acontecidos diariamente no todos éstos son dignos de ocupar una pantalla televisiva, un espacio radiofónico o una página en un diario.

⁸ Puente, Soledad. *Televisión, la noticia se cuenta; como informar utilizando la estructura dramática*. Chile, Alfa omega grupo editor, 1999. p. 41.

⁹ Cfr. Grijelmo, Alex. *El estilo del periodista*. México, Taurus, 2008. p. 30.

¹⁰ Cfr. González, *op.cit.* p. 17.

De acuerdo con Jaume Vilalta, la noticia es toda alteración novedosa del orden de las cosas susceptible de convertirse en una referencia para una comunidad dada. No es noticia una novedad cualquiera, sino que debe afectar directa o indirectamente la vida del colectivo de personas al que se dirige la publicación periodística.

La presencia del periodista convierte ese hecho atípico en una noticia. Él es el filtro que magnifica los hechos y los hace presentables. La noticia —como producto periodístico— no es un acontecimiento en sí, sino el relato que se hace del mismo; no es lo que ocurrió, es lo que llega al público.

La noticioso es un informe oportuno de todo aquello de interés para la humanidad y la mejor noticia es aquella que interesa al mayor número de lectores, mientras la noticia que más interesa al lector es todo aquello que lo afecte a él mismo —su salud, su riqueza, su seguridad, su bienestar.¹¹

Los elementos que integran la noticia son el hecho mismo, donde se integran, los sujetos involucrados, el tiempo, el lugar, los motivos y los móviles.¹²

Así, una de las máximas del periodismo entra en juego; el periodismo, por fuerza, para contar una historia recurre a lo que los norteamericanos han denominado como las cinco w's, y que en español son: el quién, el cuándo, el dónde, el por qué y el cómo.

Sin estos agentes cubiertos, el hecho relatado no pasa de una simple anécdota, deja de ser noticia. La cobertura de estas preguntas aporta una visión más completa e informada del hecho referido. El periodismo es, sin lugar a dudas, saber contar historias con el mayor nivel de detalle posible.

Del interés

Para Frasier Bond, periodista norteamericano, autor del libro *Introducción al periodismo*, el principal mérito de la noticia es su facultad de interesar.¹³

¹¹ Cfr. Bond, Frasier. *Introducción al Periodismo. México*, Editorial Limusa., 1965. p. 97.

¹² Cfr. Leñero. Marín, *op.cit.* p. 29.

¹³ Bond, *op. cit.*

Los factores de interés son detalles circunstanciales que provocan que un hecho se convierta en noticia, con mayor o menor interés, entre los lectores. Es decir, son esos detalles que provocan que un acontecimiento cualquiera se convierta en noticia de interés para los medios de información.¹⁴

Así, hay diversos elementos que pueden entrar en juego para generar interés en la noticia por parte del público.

Bond enumera 12 grandes campos que generan la curiosidad y el interés por un hecho:

- El interés propio.
- Lo relativo al dinero.
- Al sexo.
- Al conflicto.
- A lo insólito.
- El culto del héroe y de la fama.
- La incertidumbre sobre las consecuencias de hechos que están ocurriendo.
- El interés sobre lo humano.
- Acontecimientos que afectan a grandes grupos organizados.
- Las competencias.
- Descubrimientos o invenciones.
- La delincuencia.

Más allá de esta perspectiva sujeta a cualquier clase de divergencias, Bond expone que hay cuatro factores ineludibles que determinan el valor para el lector de alguna determinada noticia. Estos son: la oportunidad, la proximidad, el tamaño y la importancia.

El sentido de oportunidad asegura que una noticia esté vigente en el tiempo. El periodismo en su presentación más esencial, la noticia, es un evento efímero. Al reportar un suceso que sucedió en la mañana, por la tarde éste puede ser otro. Así, mientras elementos adicionales llegan, la noticia antes reportada pierde temporalidad, y con ella su valor.

¹⁴ Cfr. Wagner, Echeagaray, Carlos. *Déjame que te cuente; los géneros periodísticos y su ética profesional*. México, Trillas 2000. p. 20.

La proximidad da a un suceso una carga de valor ya que las consecuencias y causas del hecho pueden atañer al público directamente. Esta proximidad no sólo puede ser geográfica con el consumidor, sino también mediante la cercanía con temas de interés o modos de vida.

Fuera de estas dos acepciones, se encuentran el tamaño y la importancia. Los hechos que involucran grandes cantidades en sí atraen la atención por su condición de afectar a un número importante de agentes. De la misma forma, un hecho de trascendencia, como la muerte de alguien famoso o un suceso cuyas consecuencias pueden afectar en múltiples escenarios posibles acapara los reflectores por sí sola y sin mayor promoción.

Entre medio de comunicación y consumidor se establece desde el primer momento un contrato de fidelidad para con la información. Una vez que el lector abre un periódico o el televidente enciende el noticiero, éste está siendo sujeto a una transición de conocimientos, se le está contando una historia afín a sus intereses.

El periodismo no se ocupa de cualquier acontecimiento sino de aquellos que despiertan, pueden o deben despertar el interés social.

Se ocupa de difundir hechos de actualidad y de interés público. Pocas veces el periodismo emite al receptor a hechos remotos en el tiempo, pero ocurre cuando esos hechos tienen relación con el presente. El interés público es gradual, de acuerdo con la proximidad de los hechos en relación con los receptores del mensaje.¹⁵

Una vez transmitida la noticia, el consumidor espera continuar siendo informado y así darle seguimiento a los sucesos antes relatados. La periodicidad en los medios de comunicación hace de éstos una fuente de información recurrente para el consumidor, quien da por hecho que ya sea dentro de una hora, el próximo día, semana o dentro de seis meses encontrará el medio de comunicación de su predilección o alcance con las particularidades que le caracterizan.

La razón de informar, es actualizar al receptor sobre lo acontecido en el mundo. En periodismo la verdad es aquella que se puede probar, que se puede documentar, con la sola pretensión de que sea una verdad periodística, añaden Leñero y Marín.

¹⁵ Cfr. Leñero. Marín, *op.cit.* p. 29.

El periodista transmite, informa, analiza hechos verdaderos en lo inmediato, pero no necesariamente ciertos al otro día. En la inmediatez de la información, una declaración, un análisis, un hecho puede ser desmentidos o modificados mientras el hecho se aclara y se prolonga en el tiempo y en el interés público, dicen.

Es decir, los hechos expuestos no constituyen una verdad total, sino una verdad contextual, atada al hecho consignado por el medio, refieren.

Sobre la forma de comunicar

Para desarrollar su trabajo de reportero, señalan Vicente Leñero y Carlos Marín en su *Manual de periodismo*, el reportero debe garantizar el ejercicio de tres facultades esenciales que desemboca en una información fiel del hecho noticioso que manifiesta su significado, su trascendencia:

Estos son:

- La precisión: darse cuenta cabal de todos los detalles importantes y secundarios de un hecho noticioso y con exactitud y fidelidad transmitirlos al público.
- La comprensión de lo que se cuenta: abarcar panorámicamente el hecho noticioso. Se necesita tener un conocimiento previo del momento político, social que permita encuadrar el acontecimiento y tener una idea clara de lo que sucedió.
- Penetración: ahondar en el significado del hecho para descubrir la trascendencia. Valorar su importancia.

Estos tres factores le dan una dimensión clara de periodismo al trabajo del reportero. Estos tres ejes le dan un carácter bien definido y que trasciende a la comunicación convencional de cualquier hecho entre cualquier persona no adscrita al gremio

En cuanto a convencionalismos y de lo que se espera de un periodista, Carlos Wagner, periodista mexicano cita en su libro *Déjame que te cuente* el decálogo del buen periodista del profesor de la escuela de periodismo Carlos Septién, Genaro María González.¹⁶

¹⁶ Wagner, op. cit.

- Prepárate académica, técnica y moralmente para el ejercicio de tu vocación periodística.
- Presenta los hechos con honradez y sin omisiones.
- Obtén conclusiones objetivas basándote en el peso de la evidencia, defendiendo el derecho a investigar y a comunicar.
- Omite estar motivado por interés personal, mucho menos admitas la dádiva que amordaza y la presión que atemoriza.
- Acepta que eres infalible.
- Revisa corrige y consecuentemente admite errores; llegado el caso, rectifica con honradez pero sin servilismo.
- Defiende tus convicciones y no escribas nada contrario a ellas.
- Sin vanidades, considera que el ser periodista es un honor y una responsabilidad, ser voz de los que no tiene voz.
- Frente a cualquier tipo de freno a la libertad, levanta la verdad como medio de obtener la justa información y por ende la justicia informativa.
- Apoya a los colegas, cuando sostengan cuales quiera de los puntos anteriores.

La actividad periodística como una práctica subjetiva

Como ya hemos revisado, la actividad periodística no se limita a informar solamente, sino que en el tratamiento de la información se teje una compleja red de jerarquizaciones, enjuiciamientos y análisis.

El periodista, al ser él quien transmite el hecho de interés, por principio de cuentas se debe ajustar a criterios tales como el público al que va dirigido, la línea editorial de su medio (criterios de opinión bajo los cuales se rige un medio de comunicación sobre los temas y su abordaje) y el espacio donde se suscriba la información (extensión otorgado en la publicación, tiempo radiofónico o de televisión, por ejemplo).

A estas limitaciones de carácter técnico y editorial se suma la opinión personal del periodista. Dentro de este marco, sucede el fundamento de la objetividad, la ausencia de juicios, de opiniones, de apreciaciones personales sobre el hecho.

La objetividad, dicen Leñero y Marín, hace que el estilo noticioso sea escueto, impersonal y ajeno, por lo que hay que narrar sin entrometerse en los acontecimientos y el lector, además de lograr que el periodista pase inadvertido.

Y añaden: “Implícita o explícitamente cada texto periodístico entraña una carga subjetiva, política, originada en la formación de cada periodista y en el interés económico, político, ideológico de cada empresa periodística. De lo anterior se desprende que la información y la interpretación del acontecer social no constituye un fin, sino que aporta elementos para que el hombre sepa, analice, calcule, descarte, suponga, proponga, reclame, planifique, decida”.¹⁷

Esta percepción periodística es una característica profesional implícita en la práctica, por lo que en cada caso se debe examinar qué es lo que se busca y con qué criterios se escoge lo informado, pues estas opiniones configuran lo que en una sociedad se llama presente o actualidad.¹⁸

El carácter público del periodismo le infiere esa responsabilidad, los textos periodísticos no son cartas privadas, son escritos abiertos, destinados a todo tipo de personas con opiniones diferentes, opiniones siempre en construcción y en las cuales se influye de manera directa.

Esta influencia, sin embargo, debe venir como producto de la entrega de una información sin inclinaciones. El desequilibrio de la balanza surge de parte del lector como una consecuencia de un saber más informado y con más elementos para discernir con qué sí está de acuerdo y con qué no.

La investigación periodística y sus fuentes

Como ya hemos apuntado, el discurso periodístico (ya sea mediante la descripción, la narración, la exposición o la argumentación) tiene como fin emitir un mensaje que descansa sobre la verosimilitud de los hechos presentados.

¹⁷ Leñero. Marín, *op.cit.* p. 18.

¹⁸ *Cfr.* Gomis, *op.cit.* p. 14.

Esa verosimilitud, mediante un trabajo de campo y documental, el periodista la obtiene gracias a sus fuentes y una investigación periodística —cuya profundidad, mucha o poca, depende del género periodístico, medio de comunicación o tema que se esté tocando.

Mediante el trabajo periodístico, la investigación, el reportero tiene acceso a los actores y fundamentos de interés de la noticia, pero también entra en contacto con informaciones dignas de profundizar y de agotar.

De acuerdo con Carlos Wagner, los métodos de investigación que utiliza el reportero no son muy diferentes de los que echan mano las ciencias sociales, tales como la investigación hemerográfica, la investigación bibliográfica, la investigación de archivos, la integración a grupo, la entrevista clínica y la encuesta.

Para él, la investigación periodística lleva consigo una carga presencial muy importante, y sobre todo, es un proceso creativo sustentado en fuentes de información factuales y corroborables.

Indica que estar en el lugar de los hechos le aporta al reportero la cualidad de testigo, y por ende, de fuente informativa. En tanto, la búsqueda de datos resulta indispensable para aportar nuevas informaciones, hechos desconocidos por el público que sólo una investigación personal pueden arrojar.

Como principales fuentes de información de la nota periodística podemos encontrar:

- La propia experiencia del periodista en el lugar de los hechos.
- Entrevistas.
- Documentos o bases de datos.
- Conferencias de prensa para informar sobre algún tema en específico, organizadas ya sean por autoridades gubernamentales, organizaciones civiles, instituciones académicas, empresas o personajes de relevancia.
- Comunicados de autoridades gubernamentales, organizaciones civiles, instituciones académicas o empresas o personajes de relevancia.
- Avisos, tips, o filtraciones aportadas por personajes con conocimientos privilegiados sobre cierto tema y que comparten sus saber con el periodista.
- Investigaciones periodísticas de largo aliento que engloben los cinco puntos anteriores y que traten de agotar el tema.

Derivado de éste último punto es que surge el conocido periodismo de investigación o investigativo.

El escritor estadounidense, William Gaines, experto en el tema, lo define como una rama pequeña pero importante del periodismo.¹⁹

Entre sus principales características enumera:

- Produce la clase de nota que recogen y difunden los medios masivos de comunicación, que no habría sido revelada sin el empeño del reportero.
- Ofrece a la audiencia una historia de importancia pública, cuyas piezas ha tenido que obtener de fuentes diversas y a veces oscuras.
- Revela una historia que puede ser contraria a la versión anunciada por funcionarios gubernamentales o empresariales, probablemente interesados en ocultar la verdad.
- Tiene como resultado una historia que generalmente es publicada en los principales espacios de un medio de comunicación.

¹⁹ Gaines, William. *Periodismo Investigativo para prensa y televisión*. Colombia, Tercer mundo editores, 1996.

1.3 La manera de contar; los géneros periodísticos

El arsenal del periodista descansa en la palabra bien dicha, en la imagen tomada a conciencia, en la oración pulcramente redactada. La labor periodística tiene a su alcance variadas formas de hacer llegar el mensaje a sus receptores dependiendo del medio y el formato de comunicación.

Sin embargo, en términos de forma, los géneros periodísticos son aquellas pautas sobre las cuales converge cómo se cuenta una historia, el acontecimiento noticioso.

Los autores sobre periodismo coinciden al agrupar a los géneros básicos en dos grandes campos. Estos son los informativos y los opinativos.

Mientras en los primeros se encuentran la noticia, la entrevista, la crónica y el reportaje, en los segundos encontramos a la columna, el artículo, el editorial y el ensayo.

Susana González en *Periodismo de opinión y discurso*, apunta que los géneros informativos están constituidos por mensajes que transmiten información acerca de hechos. Esta información permite al individuo conocer lo que otras personas hacen o dicen, aquello que sucede en su entorno próximo o lejano, y de lo cual se entera por intermediación del periodista. Las formas discursivas que se emplean principalmente en estos géneros son la exposición, la descripción y la narración.

En tanto, en los géneros opinativos se incluyen los mensajes que transmiten juicios. Su basamento son los hechos, pero su finalidad es la opinión, el cuestionamiento, el juicio del periodista. La forma discursiva que se usa fundamentalmente en estos géneros es la argumentación, aunque también aceptan, en algunos casos, las otras formas discursivas.

Así, de acuerdo con ella, gracias a estas consideraciones los géneros pueden distinguirse en tanto que los primeros se manejan en una dimensión informativa; y los segundos, en una dimensión argumentativa.

Para ella, aunque distintos en sus formas discursivas, y en sus propósitos específicos de informar, relatar, describir, o comentar, los géneros periodísticos comparten la esencia inicial de difundir y destacar la trascendencia del acontecer social.

Sin importar si la noticia saldrá en el periódico, en la radio, la Internet o en la televisión, los géneros periodísticos a los que responde la información presentada rigen su estructura

informativa con diferentes formas de acercarse al público —con más o menos influencias del mundo literario, por ejemplo— y con un factor clave: qué tan palpable es la presencia del periodista dentro del relato.

Al respecto, Alex Grijelmo opina que los géneros periodísticos se diferencian fundamentalmente por los distintos grados de presencia del informador en el texto.²⁰

Al diferenciar los géneros informativos de los opinativos —comenta—, se respeta así el derecho del lector a saber si lo que lee parte de una realidad objetiva pero con el ánimo de quien escribe de no inmiscuir sus juicios en lo que cuenta, o si por el contrario, corresponde al criterio personal o empresarial de quien presenta el comentario.

Grijelmo considera que ante un artículo de opinión un lector sabe que lo que allí se cuenta no parte de una verdad absoluta o relativa, sino se trata de juicios de valor propiedad de la particular idiosincrasia de quien informa. En contraparte, ante los géneros informativos el público baja la guardia.

La reflexión de Grijelmo toca un concepto ya antes abordado en este texto. Si bien toda actividad periodística supone un hecho subjetivo por pasar por el filtro del criterio del periodista y la empresa para la que trabaja, podemos ir definiendo que mientras más presente esté un juicio de valor sobre esta información vamos a ir encontrando particularidades claras en cada género.

Por su parte, Lorenzo Gomiz, en su *Teoría del periodismo* nos comenta que los géneros periodísticos nacen como herederos de los géneros literarios, no obstante —dice— “la necesidad” de los géneros en el periodismo es más urgente e inmediata que en la literatura.

Para él, los géneros facilitan el trabajo en común cuanto más se respeten las convenciones propias del género, nacidas de una peculiar relación entre el contenido y la fórmula, por lo que el trabajo periodístico resultará más homogéneo

Gomiz refiere que los géneros representan la sedimentación del conocimiento del trabajo colectivo en los medios de información, mientras son un signo del dominio técnico que distingue al profesional del periodismo de quien no lo es; particularmente la posibilidad de hacer llegar el mensaje a los lectores con relativa rapidez y seguridad.

²⁰ Grijelmo, *op.cit.*

Partiendo desde la noticia, —que sirve para comunicar con exactitud y eficacia un hecho nuevo—, se pasa también por necesidades informativas que ésta no cumple. Hay géneros que satisfacen al lector que quiere ver, sentir, entender las cosas como si hubiera estado en el lugar de los hechos. Comprender una articulación de hechos y las circunstancias en las que se han reproducido. Ésta es la función del reportaje.

En tanto, la entrevista puede entenderse como una variedad del reportaje, porque su función es la de acercarse y acercar. El propósito es que el entrevistado nos informe de un tema que conoce bien, o que nos hable de sus actividades o proyectos como también puede ser un medio para conocer mejor a esa persona.

Así mismo, la crónica tiene una función del relato de lo que pasa a lo largo del tiempo en un lugar o por un tema. El cronista, por definición, es un especialista del lugar cuya vida cuenta sus hechos y nos acerca para entenderlo mejor, nos dice el autor.

La nota

La nota periodística es la presentación fundamental de una noticia. Ésta es la savia con la que se hacen los grandes trabajos periodísticos, las investigaciones de largo aliento y los análisis profundos. Sin nota informativa no hay periodismo.

En su *Manual de periodismo*, Leñero y Marín establecen a la nota periodística como el género fundamental del periodismo, el que nutre a todos los demás y cuyo propósito único es dar a conocer los hechos de interés colectivo.²¹

Su extensión puede ser tan diversa como los posibles temas a tocar (sociedad, deportes, política, economía etc.). Su tratamiento siempre buscará responder al quién, al cuándo, al dónde, al por qué y al cómo sin ningún tratamiento de opinión más que el presentar los hechos tal cual sucedieron.

Ésta es la primera información que se da de un hecho consumado o por consumarse, de una declaración o una opinión de interés humano colectivo y trascendente. La noticia ha de tener, cuando menos, oportunidad, interés colectivo, trascendencia social.²²

²¹ Leñero. Marín, *op.cit.*

²² *Cfr. Wagner, op.cit. p. 19.*

Para Susana González —a quien citaremos con frecuencia gracias a su especialización en el estudio de los géneros—, la nota supone el génesis de la actividad periodística al representar la exposición como la forma básica en su discurso. Su propósito consiste en informar oportunamente un acontecimiento noticioso.

El periodista conoce el hecho, lo registra, indaga los detalles y después lo comunica. Se trata de un hecho probable o consumado, porque noticia es todo aquello que ocurrió, va a ocurrir y que, a juicio del periodista, será de gran trascendencia y de interés general.²³

La estructura de la nota informativa exige la presentación de toda la información noticiosas y en segundo término, los datos que la complementan presentados de forma breve, clara y sencilla.

Es el menos subjetivo de los géneros ya que en él noticia no se dan opiniones, se informa del hecho y nada más. El periodista no califica lo que informa.

La nota constituye la esencia de los hechos, de la noticia. Reproduce datos objetivos teóricamente incontrovertibles, en estado puro viene dada siempre por un acontecimiento sorprendente, estremecedor, paradójico, o trascendental, y sobre todo, reciente.²⁴

La entrevista

Se llama así a la conversación que se realiza ente un periodista a un entrevistado con el cual se recogen, mediante el diálogo, noticias, opiniones, comentarios, interpretaciones o juicios.

Aunque es un género periodístico por sí solo, en esencia es un método indagatorio para el periodista ya que la información periodística de la entrevista se produce en las respuestas del entrevistado.²⁵

Es un diálogo que sostiene un reportero con otra persona la cual posee datos que ignora el primero, quien precisa conocerlos, porque son de interés general para darlos a sus lectores.²⁶

²³ Cfr. González, *op.cit.* p. 27.

²⁴ Cfr. Grijelmo, *op.cit.* p. 31.

²⁵ Cfr. Leñero, *op.cit.* p. 41.

²⁶ Cfr. Wagner, *op.cit.* p. 41.

Entrevistar es conseguir que una persona exprese de forma clara e inteligible un concepto, un estado de ánimo o ambas cosas a la vez. Es pues, un acto de comunicación entre personas, una de las cuales cede a la otra el papel de eje de la conversación mientras que ésta se sitúa en en posición de receptor de la información que otra posee. No es un acto de comunicación meramente espontáneo, sino ritualizado y en cierto modo jerarquizado, aunque en su desarrollo formal se persiga precisamente que aparezca fresco y fluido.²⁷

El propósito de la entrevista es dar a conocer, mediante la reproducción de la imagen, una situación, un hecho o una personalidad.²⁸

La entrevista es la base de casi todas las notas periodísticas. Consiste en un contacto personal entre dos personas: el reportero y el entrevistado.

Mezcla las impresiones y la descripción del reportero, con los comentarios hechos por el entrevistado, en respuesta a las preguntas del periodista.²⁹

De esta forma, encontramos en la entrevista también un fundamental del periodismo, y éste es el testimonio humano como fuente de información.

Dentro de este mismo género podemos encontrar varios tipos de entrevistados, que a su vez son fuentes de información:

- El testigo o emisor de hechos noticioso, el cual nos puede informar de primera mano sobre una noticia, qué vio, cómo cree que sucedió y de qué forma lo vivió. Por ejemplo, el sobreviviente de un naufragio.
- Un personaje importante ya sea por su estatus social, cargo, logros, atributos o reputación dentro de un contexto espacial y temporal, cuyas declaraciones, por ser quien es, ya son en sí un hecho noticioso debido a la cantidad de personas que siguen con relativa frecuencia sus comentarios. Por ejemplo el dirigente o mandatario de cualquier Estado.

²⁷ Cfr. Vilalta, Jaume. *El reportero en acción: noticia, reportaje y documental*. España, Publicacions I Edicions de la Universitat de Barcelona, 2007. p. 117.

²⁸ Cfr. González, *op.cit.* p. 30.

²⁹ Cfr. Bond, *op.cit.* p. 131.

- Alguien al que el hecho noticioso le afecte o le atañan las causas o los efectos y que, sin tener que estar presente durante los acontecimientos o ser alguien importante, está involucrado de alguna manera. Por ejemplo, un político señalado como partícipe en un acto de corrupción.
- En experto en el tema a tratar, cuyas opiniones o juicios están validadas por sus conocimientos académicos o su experiencia. Por ejemplo un catedrático en derecho laboral opinando sobre alguna reforma en el salario mínimo.
- Cualquier ciudadano expresando su opinión respecto al tema puede ser también una fuente de información por medio de la entrevista. En cuanto a este tipo de fuente, gracias a múltiples testimonios se puede tener una idea más o menos amplia de un sector determinado de la población.

Tomando en cuenta estos tipos de entrevistados, Carlos Marín y Vicente Leñero ofrecen una tipología específica para determinar a las variedades de entrevistas en las cuales priva fases particulares (preparación, realización, examen de datos y redacción o edición).

- La informativa: aquella que recoge informaciones.
- La de opinión: la que recoge opiniones.
- La de semblanza: la cual transmite el mundo interior de los personajes, interpreta, compara y describe libremente al personaje.

En cuanto al factor subjetivo y la presencia del periodista antes señalado como distintivo de los géneros periodísticos, dentro de éste la entrevista de semblanza abre las puertas a posibilidades interpretativas desde el punto de vista del entrevistador.

Ante los ojos particulares de ese momento, la imagen de la persona retratada es obra del periodista. Aunque esto no significa un cheque en blanco para la invención de mitos o leyendas sobre la fuente, como ya hemos dicho, el periodista se abstiene a los hechos concretos, comentan.

La crónica

En la frontera entre informativo y opinativo encontramos a la crónica. Ésta es la narración de acontecimientos en el orden que fue desarrollándose. Recrea la atmósfera, más que la realidad. Puede ser informativa, opinativa o interpretativa.³⁰

Carlos Wagner nos recuerda que la crónica es el primer género utilizado en la humanidad como género literario y documento historiográfico; el relato cronológico que ofrece un testigo presencial de los acontecimientos, de principio a fin en sus detalles más importantes y con apreciaciones personales.

Lo importante en la crónica —asegura— es cómo hizo quién qué, este género se ocupa de los personajes, de la trama, del escenario. El cronista tiene la responsabilidad de dar a conocer con toda su frescura, los instantes que le tocaron vivir, que le tocaron presenciar.

La crónica debe ser un tema de carácter público y de interés para el común de los lectores, por lo que debe estar expresada en lenguaje claro, sencillo y comprensible para el tipo de lector de la publicación.

“Referir bien es la mejor condición del periodista. Excitar el interés y el comentario, producir emoción hasta en los más insignificantes pormenores y sucesos”, dice Wagner citando al libro *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*, de Martín Alonso.³¹

Debido a esta marca personal, la crónica no se trata de sólo un relato noticioso ya que ésta lleva mucho de quien la escribe, dado que el cronista debe ser amplio y profundo conocedor de la materia tratada y el juicio del acontecimiento dado por el cronista debe ser con toda sinceridad y objetividad, añade.

Susana González considera que la crónica es un valioso documento de consulta para los historiadores; en ella se encuentran pintados momentos de la vida que constituyen un recuerdo, un reflejo de las tendencias, costumbres, e ideologías de una sociedad en un momento determinado.

El propósito de la crónica —dice— es ofrecer el relato, la reproducción de un suceso; colorear los hechos de tal modo que el lector viva el acontecimiento.

³⁰ Cfr. Leñero. Marín, *op.cit.* p. 43.

³¹ Wagner, *op.cit.* p. 67.

Citando a Martín Vivaldi —autor del libro *Géneros Periodísticos*—, Susana González nos dice: “lo característico de la verdadera crónica es la valoración del hecho al tiempo que se va narrando. El cronista, al relatar algo, nos da su versión del suceso; pone en su narración un tinte personal. No es la cámara fotográfica que reproduce un paisaje; es el pincel del pintor que interpreta la naturaleza, prestándole un acusado matiz subjetivo. La crónica periodística es, en esencia, una información interpretativa y valorativa de hechos noticiosos, actuales, o actualizados, donde se narra algo al propio tiempo que se juzga lo narrado”.³²

En cuanto a su estructura se deben considerar los siguientes puntos a la hora de su realización:

- Evocar el suceso que se desea relatar
- Ordenar los datos importantes, aunque no necesariamente en la secuencia en que se sucedieron.
- Darles el tono adecuado para que el lector se sienta atraído
- Agregar un comentario, una apreciación personal presentada de modo que resulte sutil, elegante y discreta.

La estructura de la crónica es sencilla y consta de tres partes: la entrada, fuerte y atractiva; el relato, que incluye detalles que permiten al lector vivir el suceso; y la conclusión, que no es un juicio conclusivo puesto que no hay razonamiento, sino que se trata del final del relato.

La función de la crónica concluye cuando quedan finalmente descritos los detalles del acontecimiento y el consumidor se siente informado o entretenido.

De acuerdo con Carlos Wagner hay varias variedades de crónica:

- La crónica informativa, la cual da la información pormenorizada presentada de forma cronológica.

³² González, *op.cit.* p. 39.

- La crónica interpretativa, la que relata el suceso, mientras el cronista al mismo tiempo que presenta los hechos objetivamente va intercalando sus experiencias acerca de él en forma detallada y globalmente. Hace la interpretación de los hechos.

Para él, hay elementos indispensables que deben estar presentes en la crónica:

- Antecedentes del acontecimiento. Se deben conocer las causas que originaron el suceso.
- Localización. El registro del lugar donde va a celebrarse o suscitar el acto con sus detalles.
- Registrar la hora de los acontecimientos.
- Participantes. Las diferentes personas que realizan la acción primaria en cualquier acontecimiento, registrar sus actuaciones su forma de ser y andar.
- Auditorio. La calidad y cantidad del auditorio, actitud de los asistentes.
- Análisis. La evaluación de lo ocurrido con una visión panorámica y objetiva.

En su texto *Contar historias reales*, el periodista Alejandro Almazán asegura que “la crónica es encontrar lo inesperado. El cronista nunca debe dejar de oler, ver, escuchar degustar y tocar. La noticia es como un beso tímido, el reportaje es el coito pausado, la entrevista es el baile que se da entre las parejas, pero la crónica es el cachondeo, el género más libertino y democrático. El cronista debe ser capaz de convertir el dato en conocimiento, la crónica es contar cuentos reales ya que vuelve relevante lo que se deja de lado, a las personas y lo que viven”.³³

El reportaje

Leñero y Marín lo definen como el más vasto de los géneros periodísticos, en el cual caben tienen cabida los demás. Es un género complejo que suele tener semejanzas no sólo con la noticia, la entrevista o la crónica.

³³ *Revista mexicana de la comunicación*. Número 113, octubre 2008. p. 16.

De la noticia el reportaje retoma el abordaje de un suceso noticioso básica, pero el segundo amplía, profundiza, da contexto.

En tanto, la entrevista como fuente de información está presente en el reportaje. El reportero se ve obligado a recurrir a expertos, entrevistas de opinión y de información. El reportaje se asemeja a la entrevista de semblanza cuando el peso de su contenido recayera en un personaje; es decir el reportaje describiría con detalle a la persona en cuestión y daría un retrato sustancialmente preciso.

Este género se asemeja a la crónica cuando relata la historia de un acontecimiento y sigue para ello una relación secuencial. La crónica periodística se ocupa de acontecimientos noticiosos, mientras el reportaje profundiza, averigua las causas y consecuencias.

El reportaje, como principios, investiga, describe, informa, entretiene, documenta. El propósito del reportaje, dice Susana González, es relatar los aspectos desconocidos de un suceso conocido y, con ello, reflejar las impresiones del periodista.

Éste tiene por objeto —considera Carlos Wagner— dar cabal respuesta al por qué y para qué del asunto que se va a tratar. Para ello, el reportero deberá penetrar lo más profundamente en el tema mediante la investigación y ofrecerá al lector los datos que se deriven de ella, los juicios el análisis de los datos obtenidos.

Según él, entre los propósitos del reportaje se encuentra la movilización de la voluntad del auditorio, hacer recordar, explicar un problema, describir una persona o un lugar o una situación, narrar un suceso importante o demostrar una tesis.

Tanto para los autores de *Manual de periodismo*, como para Susana González, el reportaje se asume como un género profundamente de denuncia, ya que éste muestra la realidad para que el auditorio se vea sacudido por una verdad que desconocí y en consecuencia se propicie la transformación de esa realidad. En el reportaje, el periodista hace uso de su sensibilidad para dar vida a lo que cuenta.

Respetando la realidad, la personalidad del periodista se vuelca en el reportaje de la misma forma que un escritor se vuelca sobre la novela. Así, se hace la presentación detallada del hecho para que el lector lo sienta, lo viva y de este modo, conozca los alcances y las limitaciones de la sociedad donde se desenvuelve, se forme su criterio y actúe conforme a él, añade, González.

Para Leñero y Marín la versatilidad del reportaje, las diferentes formas que adopta según la clase de asuntos que lo motivan, dificultan el establecimiento de una definición que sintetice y abarque todo lo que significa.

El reportaje profundiza en las causas de los hechos, explica los pormenores, analiza caracteres, reproduce ambientes, sin distorsionar la información. Si en la noticia no aparece el periodista, en el reportaje se matizan los distintos elementos que lo integran con las vivencias personales del autor, con sus observaciones, con detalles que otro no puede ver pero que no deben escapar al periodista, dicen.

Como género informativo exige una profunda investigación documental, observación de campo y entrevistas, pero su propósito no permanece en este nivel porque también interpreta. No se trata entonces de un razonamiento ni de un simple registro de datos, sino de una interpretación del suceso, que refleja la propia experiencia del periodista.³⁴

Principalmente, un reportaje es una narración. En la medida de lo posible, tiene que contener una historia interna. Incluso en la mínima expresión del reportaje hay un protagonista. Sin un personaje no hay historia posible. Hay noticias u otros géneros, pero no reportajes.³⁵

Esto con su respectiva descripción de la ubicación, presentación del personaje, planteamiento del hecho o problema, desenlace o conclusión.

Alex Grijelmo opina que aunque incluye elementos noticiosos (declaraciones de diversos personajes, ambiente, color), fundamentalmente tiene carácter descriptivo por lo que se presta a dar rienda suelta más al estilo literario que la noticia.

Normalmente —añade— el reportaje parte de una recreación de algo que fue noticia y que en su momento no pudimos o no quisimos abarcar por completo. Pero también pueden darse reportajes intemporales sobre hechos o costumbres que, sin ser noticia, forman parte de la vida cotidiana, la política, la economía, los espectáculos.³⁶

A continuación se presenta la clasificación del reportaje propuesta por Leñero y Marín en su libro citado anteriormente.

³⁴ Cfr. González, *op.cit.* p. 45.

³⁵ Cfr. Vilalta, *op.cit.* p. 41.

³⁶ Grijelmo, *op.cit.*

Demostrativo: Prueba una tesis, investiga un suceso, explica un problema. Mediante el reportaje demostrativo el periodista descubre problemas, fundamenta reclamos sociales, denuncia lacras. Va siempre al fondo del asunto, no se queda en la superficie ni se entretiene en los aspectos secundarios, sino que profundiza en las causas básicas, con el propósito de dar un panorama de los más complejo y exacto posible.

Entre sus principales características se encuentra el apoyo en cifras y entrevistas de opinión para probar sus dichos, la búsqueda de la objetividad para informar de manera más imparcial sobre los resultados, y la humanización del reportaje para ilustra el problema y crear empatía e interés.

Descriptivo: su finalidad es mostrar a los lectores algo que el periodista observa con profundidad. En la observación está la clave de este género y en saber poner a los lectores delante de una realidad, de tal modo que ellos sientan estar viéndola, como conociéndola personalmente.

Cuando se describen personas, el reportaje descriptivo se asemeja a la entrevista de semblanza con la diferencia de que en el reportaje no se entabla necesariamente un diálogo entre ésta y el periodista. Se elabora la semblanza con lo que el reportero conoce de ella, la describe sin situarla en un momento preciso, sin referirse a una charla especial sostenida con ella.

Cuando se describen lugares, el reportaje exige que el periodista no sólo registre lo que puede ver a simple vista, sino, además, todos aquellos datos que concurren en el lugar y sirven para explicarlo. El registro del detalle es fundamental. Siempre debe darse a los lectores la impresión de que se encuentran frente a lo que se describe. No vale conformarse con proporcionar ideas vagas o más o menos aproximadas. Debe procurarse, hay que insistir, que el lector se sienta en el sitio sobre el que versa el reportaje.

Narrativo: La acción es la principal característica de este tercer tipo de reportaje. Acción entendida como movimiento temporal de los sucesos que se narran, de las historias que se cuentan, de las circunstancias que se planean. Mantiene una particular relación con la crónica y el cuento. Con el primero, la intervención del factor tiempo es determinante ya que narra un hecho desde sus comienzos hasta su culminación, en tanto, como el segundo, presenta una

trama que fluye ante el lector; cuenta algo, muestra los momentos en que sucede un cambio, una transformación. También se analizan documentos, se recogen opiniones de personas autorizadas, se hacen descripciones de lugares u objetos, pero todo con miras a estructurar una narración.

Reportaje instructivo: divulga un conocimiento científico o técnico.

Reportaje de entretenimiento: sirve principalmente para hacer pasar un rato divertido al lector.

El editorial

El editorial es el análisis y el enjuiciamiento de los hechos más sobresalientes del día. La característica esencial de este género es que resume la posición doctrinaria y política de cada empresa informativa frente a los hechos de interés colectivo.

A diferencia de los demás géneros, el editorial no aparece firmado. Sus conceptos son responsabilidad de la empresa, que de esta manera expresa sus convicciones ideológicas o su posición política.³⁷

El editorial es el género periodístico que al interpretar y valorar una noticia manifiesta el punto de vista institucional. Su propósito es explicar el significado del suceso noticioso y, con ello, influir en la opinión pública.³⁸

Susana González comenta al respecto que cuando se hace una editorial, el propósito es múltiple:

- Se define un punto de vista.
- Se ayuda al público a formar una opinión acerca de determinado acontecimiento.
- Se analiza y se interpreta la noticia.

³⁷ Cfr. Leñero. Marín, *op.cit.* p. 45

³⁸ Cfr. González, *op.cit.* p. 39.

- Se relaciona el suceso específico con otros igualmente importantes para situarlos en un determinado contexto histórico y después precisar su trascendencia.
- Se establecen juicios de valor que propicien actitudes positivas frente a los problemas que afectan a la comunidad.

Mediante el editorial se prolonga la vida del hecho noticioso, se le da permanencia al contenido y se apunta su trascendencia social, añade González.

De esta forma, el editorial adopta la forma argumentativa con el propósito de enterar al lector de la opinión institucional y buscar un acuerdo opinativo con los lectores e incluso pretende su adhesión.

A continuación se apunta la clasificación del editorial, de acuerdo por su finalidad, aportado por Susana González:

- Informativo: presenta información de un suceso. En él se vuelven a citar los hechos ya mencionados en la sección informativa, pero manifestando el punto de vista institucional.
- Explicativo: se utiliza cuando es preciso añadir una explicación de lo sucedido, por cuanto la información no es suficiente para comprender la trascendencia del acontecimiento.
- Interpretativo: Se recurre a él cuando para comprender el significado de un suceso no basta una explicación ligera y es necesario presentar una interpretación.
- Polémico: en éste se pone de manifiesto un estricto orden cronológico que indica claramente las razones por las cuales se piensa diferente de una u otra manera. En él se argumenta en favor o en contra de un hecho o una situación, de manera que mediante razonamientos sencillos, el público se convenza del punto de vista propuesto.
- Exhortativo: presenta ataques a determinadas situaciones y exige conductas específicas. Se espera una reacción pronta y definitiva en el público.
- De campaña: Se le denomina de este modo a una serie de artículos editoriales de una misma causa y que culmina con un editorial de acción. Los periodistas se dedican principalmente a denunciar, a pedir mejoras para la comunidad o a defenderá alguna causa olvidada.

- Persuasivo: Procura convencer suave y sutilmente, puesto que no piden ni exhortan. Implica el uso de argumentos para convencer y a guiar al público hacia un asunto específico.
- De interés humano: no se escribe con el propósito de interpretar, persuadir o convencer, sino más bien entretener, recordar o señalar una situación.

El artículo

Éste es el juicio, análisis opinión o comentario que se realiza a través de un escrito firmado por su autor, en que da sus puntos de vista ideas en torno a un hecho que puede ser o no de actualidad.

El artículo no admite definiciones ni por su tono de pulcritud formal ni por los temas. Hay dos tipos, de fondo cuando se trata un tema que no es de actualidad y artículo editorial, cuando se trata de uno de actualidad³⁹.

Éste es el género subjetivo clásico en el cual el periodista expone sus opiniones y juicios sobre las noticias más importantes y los temas de interés general, aunque no necesariamente de actualidad inmediata.⁴⁰

Es un género que se escribe con el propósito de interpretar los acontecimientos de la comunidad, del país y del extranjero, que al mismo tiempo señala la importancia que tales sucesos tienen dentro del momento histórico, así como las posibles consecuencias sociales, económicas y políticas que de ellos se derivan.⁴¹

González refiere que su objeto es el de ilustrar al público, sólo que en este caso ya no es la institución la que se manifiesta, sino que es el periodista quien hace la interpretación de los acontecimientos con la intención de provocar una opinión en el público.

Así —continúa— mediante sus juicios y comentarios el articulista expresa su punto de vista, y en ocasiones incluso solicita algún comportamiento específico por parte del público.

³⁹ Cfr. Wagner, *op.cit.* p. 156.

⁴⁰ Cfr. Leñero. Marín, *op.cit.* p. 45.

⁴¹ Cfr. González, *op.cit.* p. 71.

De manera personal, informa e interpreta los acontecimientos y establece alguna tesis o doctrina.

Vale hacer la aclaración de no confundir con artículos técnicos hechos para publicaciones especializadas, tales como exposiciones sobre investigaciones médicas o adelantos tecnológicos.

Aunque el artículo se podría clasificar por su contenido (ya sean de deportes, política, religión o economía, por ejemplo), la autora alude a su tipología debido a su propósito:

- De comentario: constituyen un esbozo ideológico en los cuales los periodistas perfilan una idea y la comentan con el único de manifestar sus puntos de vista.
- De crítica: en él no se limita a comentar la información, sino que se adentra en ella, la valora, toma partido y la acepta o rechaza. El periodista que hace crítica debe manifestar un punto de vista sólido y vigoroso, y para lograr el efecto deseado escoger un lenguaje preciso y directo.

Su estructura, que es compleja, consta de:

- Entrada, presentación temática.
- Información, detalles necesarios para el desarrollo del tema.
- Análisis, comentarios del periodista.
- Comprobación: datos que ayudan a probar la tesis.
- Conclusión, puede ser la misma de la tesis u otro juicio importante derivado de la totalidad del razonamiento.

El ensayo

Es la interpretación amplia acerca de un tema determinado. Cuenta con una extensión superior que un artículo aunque más breve que un tratado, en el que se dan a conocer las teorías del autor. Más que una investigación severa y rigurosa, se trata de un análisis de una

confrontación de datos. Es un razonamiento, una deducción que se encuentra entre la frontera de lo periodístico y lo literario.⁴²

El ensayo —dice Carlos Wagner citando *Ciencia del Lenguaje y arte del estilo* de Martín Alonso— es puente entre la fantasía y la observación, es una ventura del razonamiento, del análisis. Es la comprobación de una hipótesis, es pisar terreno inexplorado.

Se entiende por ensayo una prosa literaria de análisis o interpretación, basada en la observación y en el punto de vista personaje sobre un tema cualquiera. El asunto más insignificante puede convertirse en ensayo periodístico; cualquier detalle de la vida diaria puede ser tema de interés general.⁴³

Más que una investigación severa y rigurosa —considera Susana González— el ensayista hace una disertación amena, un tratado breve con digresiones e interrupciones constantes, en el cual puede abordar todo tipo de temas.

El ensayista expone sus ideas, sus pensamientos, y sobre todo, sus emociones. Escribe con el propósito de crear en el público una reacción emocional, de manera que no se contenta con informar, interpretar y entretener al público, sino que busca despertar en lo más profundo de él un sentimiento; de ahí su naturaleza subjetiva, añade.

Para la autora hay dos tipos:

- Ensayo formal: es una discusión argumentativa en la cual el escritor expone un tema apegándose a la realidad de los hechos y a su conocimiento de ellos. En este tipo de ensayo no caben la imaginación, la abstracción o las apreciaciones emotivas; por lo general son tan extensos que rebasan el artículo de opinión y devienen en libros.
- Ensayo informal —al cual corresponde el ensayo periodístico—: resulta de la reflexión con torno de un tema de interés general. En él se incluyen los juicios, el relato y las descripciones, aunque no de manera simultánea. Es decir, el ensayo periodístico se ocupa de manifestar algún juicio y en todo el artículo se plantea una reflexión; en otros casos, el ensayista relata alguna experiencia.

⁴² Cfr. Wagner, *op.cit.* p. 166.

⁴³ Cfr. González, *op. cit.*, p. 107.

La columna

Es el escrito que trata con brevedad uno o varios asuntos de interés cuya característica singular es que aparece con una presentación constante en el medio, tiene un nombre invariable y cuenta con un tono personal y emotivo.⁴⁴

La columna como género de opinión es el género periodístico que con una frecuencia determinada, interpreta, analiza, valora, y orienta al público respecto de sucesos noticiosos diversos.⁴⁵

A diferencia del editorial o el artículo, no es preciso que el columnista asuma una posición frente a los hechos. El columnista escribe sobre asuntos conocidos, pero los cuales no se les ha prestado la debida atención; o bien se interesa por relatar alguna experiencia personal y para hacerlo aprovecha un suceso noticioso, nos apunta Susana González.

Debido a su intención, los comentarios y los juicios de valor que la integran no tienen una naturaleza argumentativa y persuasiva, sino que se distinguen por ser informativos y analíticos, dice.

González continúa su explicación al decir que la columna da lugar a un tipo de comunicación más personal, de menos formalidad que el editorial o el artículo de fondo y que puede incluso proporcionar momentos de recreación; en tanto, requiere conocimiento del tema, pero también habilidad para proyectar una personalidad fuerte y atraer al público, simpatizar con él y mantener su atención.

El columnista goza de amplia libertad temática para expresar sus puntos de vista, para defender o atacar una idea y para alabar o censurar el comportamiento de los individuos y de los grupos sociales, mientras funge como mediador entre público y medio, dice.

Hay varios tipos, según González:

- De opinión: por su forma y tono serio parece un artículo, sin embargo todos los juicios que en ella se expresan son responsabilidad del columnista.

⁴⁴ Cfr. Leñero. Marín, *op.cit.* p. 44.

⁴⁵ Cfr. González, *op. cit.*, p. 93.

- De información: predomina la información por sobre el comentario o éste se infiere por la manera en que el columnista trata la información.
- Humorística: se escribe a propósito de entretener y divertir a los lectores con temáticas variadas y tono irónico.
- De personalidades: se ocupa de todas las personalidades de la comunidad que destacan en algún momento o por algún motivo, tanto funcionarios públicos deportistas o artistas.
- Revoltillo: Formada por una gran variedad de temas e incluye materiales diversos. Por ejemplo, se comienza con un comentario editorial serio para pasar a algún poema o epigrama.

De acuerdo con el maestro Manuel Buendía, según Carlos Wagner en *Déjame que te cuente*, una columna es como un periódico dentro de otro periódico, ya que el columnista tiene la libertad de aportar datos, comentarios, análisis entrevistas etc. Es -señala- un compendio de todos los géneros periodísticos amalgamados en un espacio determinado, que parece con periodicidad definida en un lugar determinado y siempre bajo el mismo nombre⁴⁶.

En su relato, Buendía habla sobre todos los géneros en comparación con la columna; reflexión que nos sirve para finalizar este apartado:⁴⁷

Comenta que en la noticia, si bien el reportero puede y debe manifestar su estilo, tiene muy claramente establecido como límite la objetividad, en primer término pero también los obstáculos que impone la naturaleza del asunto que aborda. El hecho, el acontecimiento, materia la noticia, limita al redactor en el manejo del lenguaje.

En la entrevista -continúa- los límites son marcados a veces por las características del personaje entrevistado o por el desarrollo que puede seguir el diálogo entre el reportero y el personaje.

En el reportaje y la crónica se hace evidente una mayor amplitud de oportunidades para manifestaciones subjetivas; pero los reporteros de oficio y sobre todo los jefes de información conocen dónde están las barreras que no permiten al autor ir más allá, finaliza Buendía.

⁴⁶ Wagner, *op.cit.* p. 144.

⁴⁷ *Ibidem*, p 146.

En el editorial el redactor tiene tres clases de limitaciones. Una, la política del periódico, que lo obliga a asumir una posición y conservar el tono que le ha sido marcado. Otra obvia es el tema que se fijó y la tercer la extensión.

El artículo es quizá el género periodístico que más se asemeja a la columna en cuanto a la libertad temática, el enfoque y la utilización del lenguaje. Sin embargo, el artículo es monotemático y está sujeto generalmente a una estructura que no da mucho de sí, aunque supongan lo contrario los lectores.

De esta forma hemos tratado de especificar los factores que conforman al periodismo. A continuación, haremos lo propio con el cine documental, mientras las convergencias comienzan a surgir.

2 EL CINE DOCUMENTAL

El cine documental, como una expresión artística relativamente reciente y altamente subjetiva no es sencilla de definir, esto debido a un proceso constante de evolución, de cambio y debate.

Rozando los 100 años de existencia, el cine documental presenta en cada filme una visión particular del mundo, una forma única de percibirlo y un modo personal de representarlo. Así, por cada película realizada hay un concepto, una noción las cuales se suman a las filas y filas de conceptos acuñados al calor de la práctica documental —referida en este trabajo como el quehacer de los realizadores de cine documental.

Carlos Mendoza, académico del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) recuerda en su libro *El guión para cine documental*, que el esfuerzo por llegar a un consenso por en la definición de cine documental no ha sido escaso.

El cine documental —refiere— no es una expresión globalizada, como puede suceder con el cine de ficción. El documental, por diversas situaciones económicas y sociales, continúa siendo una expresión de carácter regional, lo que significa que los filmes de este tipo no son conocidos en zonas del planeta muy distantes a su país de origen o a su manera de ver el mundo. La geografía también juega en contra del consenso.

En el libro referido, el autor cita la conclusión a la que llegó la Unión Mundial de Documentalistas de 1948 tras un debate abierto y deliberativo para englobar los acuerdos y normas que rigen a este cine y así obtener en una definición:

*Todos los métodos para grabación en celuloide de cualquier aspecto de la realidad, interpretado por filmaciones de los hechos o por una sincera y justificable reconstrucción de los mismo, que interesen ya sea a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento y la comprensión humanas, planteando problemas verdaderos así como las vías para resolverlos en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas.*⁴⁸

⁴⁸ Mendoza, Carlos. *El guión para cine documental*. México, UNAM, 2010. p. 22.

No carente de nobleza, desde su total generalidad y poca especificidad, esta definición da entrada a todo y descarta nada. Es decir, poco sirve para dar una noción precisa del cine documental.

Bill Nichols, multicitado autor en materia de cine documental señala que definirlo no es fácil, incluso resulta una tarea difusa, debido a las grandes diferencias entre culturas y contextos desde los cuales un material puede proceder y del cual hace referencia, además de la infinidad de temáticas tocados.

Convenciones canónicas en el género las hay que nos permiten identificarle respecto al cine de ficción. Por ejemplo, el uso de comentarios estilo “voz de Dios”, entrevistas, sonido de locación, atajos de una particular escena para proveer imágenes que ilustren o compliquen el desarrollo de la historia, el uso de actores sociales o personas en sus actividades o roles diarios como los personajes centrales del filme, o la prevalencia de una lógica informativa, entre los más comunes.

Sin embargo, en su *Introduction to documentary*, comenta que el documental no adopta técnicas fijas ni se dirige a un particular grupo de problemas, pese a estas someras convenciones mencionadas. “Ningún documental exhibe una misma batería de formas y estilos. La práctica del filme documental es el área donde las cosas cambian”.⁴⁹

Esto, ya que cualquier definición evoluciona conforme al tiempo y parcialmente porque en cualquier momento ninguna definición cubre todos los filmes que podríamos considerar documental, asegura.

De esta forma, cineastas y estudiosos coinciden en que, tomando en cuenta el proceso inacabado de concreción de un concepto único sobre el documental, lo mejor es centrarse en su propósito más que en un paradigma global.

El documental no es una reproducción de una realidad única —refiere Nichols—, sino una representación del mundo personal y subjetiva del mundo que ya ocupamos y conocemos. Es una forma particular de ver el mundo, una que probablemente nunca hayamos encontrado antes, incluso si los aspectos del mundo que está siendo representado nos es familiar.

⁴⁹ Nichols, Bill. *Introduction to documentary*. Estados Unidos, Indiana University Press, 2001.

Javier Barroso cuenta que John Grierson —crítico de cine de principios del siglo XX, en la década de los 20, en el New York Sun— considera que el documental es el tratamiento creativo de la actualidad; todas aquellas obras cinematográficas que utilizan material tomado de la realidad, pero propone reservar el término a aquellas que incluyan alguna aportación artística significativa.⁵⁰

Comenta que la expresión “documental” es utilizada por los profesionales para designar diferentes productos; aun así, hay una idea común aceptada pero varía según las circunstancias.

En tanto, las técnicas del documental están en constante evolución, eso hace que no tenga mayor interés el empeño por definir el término, y por lo que —en parte, debido a su flexibilidad— no se ha buscado ningún otro sustituto.

Barroso relata que el mismo Grierson suscribió en el New York Sun el 8 de febrero de 1926 respecto a *Moana* (1926) —segundo filme del padre del documental, Robert Flaherty—: “(...) claro que *Moana*, siendo un relato de eventos en la vida diaria de una joven polinesia y su familia, tiene un valor documental”.⁵¹

Así —cuenta— el artículo lo llevó a su ya citada definición de documental; el documental ha de registrar en términos sociales la vida de la gente tal como existen en la realidad.

El propio Barroso va más allá y trata de tipificar el documental creativo o de autor para separarlo del reportaje periodístico, el documental televisivo y el cine de no ficción (o docudrama):

- Obras que proponen un relato o discurso sobre la realidad pero en las que se privilegia una mirada o punto de vista, personal e identificado con el autor.
- Obras que profundizan en la realidad con unos tiempos de producción largos. Estancias prolongadas en campo tanto durante la preparación como durante el rodaje, así como periodos prolongados de montaje, que aportan innovación y creatividad en los modos de la narración explorando sus múltiples posibilidades:

⁵⁰ Cfr. Barroso, Javier. *Realización de documentales y reportajes*. España, Editorial síntesis, 2009.

⁵¹ *Ibidem* p. 18.

intercambios de puntos de vista, alternancias, simultaneidades y retrocesos en la presentación temporal de los hechos y experimentación de la banda sonora, privilegiando los modos imagineristas y observacionales sobre los expositivos y dialogísticos más propios del documental.

- Obras que otorgan una especial atención a las formas más elaboradas del lenguaje cinematográfico tanto en la estética de sus parámetros visuales, encuadres, iluminación, movimientos de cámara, como en las relaciones sintácticas de sus planos y escenas fruto del montaje.

Más allá de la visión particular de Barroso y lo que él considera, lo cierto es —como él mismo señala— existe poco consenso y generalización conceptual respecto al documental y de cierta forma repite el error de los documentalistas de 1948 antes referidos.

En su esfuerzo por dar explicación a esta “vaguedad” en la definición de cine documental, Carlos Mendoza opina que, si bien en la última década ha ocupado cada vez más atención y financiamiento, desde sus inicios el cine documental ha sido relegado comercialmente y de las mesas de discusión.

La naturaleza de la práctica general de la no ficción, aunada a la marginalidad en las salas de cine comerciales a la que fue condenada durante largos años, explican posiblemente la ausencia de algo parecido a un corpus teórico-metodológico que cuente con aceptación en el relativamente pequeño universo del documental, a diferencia de lo sucedido en el cine de ficción, según él.

Además, ha prevalecido una “laxitud” en el territorio de la formulación teórica y metodológica del documental debido a un desigual desarrollo que existe en relación al estudio y la enseñanza de esta disciplina escasamente promovido y difundido respecto al cine de ficción —comercialmente comprobado y aceptado.

En *La representación de la realidad*, Bill Nichols hace una reflexión sobre la importancia que se le dio al cine documental sobre el cine de ficción como un reivindicador de la realidad.

Según él, Dziga Vertov, John Grierson, Paul Rotha, Pare Lorentz, todos ellos directores canónicos y pioneros del género, pensaron al documental como una forma moralmente superior de la realización como un colaborador responsable con los discursos de sobriedad

entregando al mundo un reflejo de sí mismo en donde pudiese identificarse y entenderse a sí mismo.

El documental —dice— se ha mantenido aparatado históricamente del cine de ficción. La ficción era aquello que defraudaba para beneficio de una industria, hacia caso omiso del mundo tal y como era en favor de la fantasía y la ilusión. No tenía mayor importancia, en especial si venía de Hollywood.⁵²

Si bien una definición amplia y detallada del documental aún elude a los autores, la tipificación de cada una de las presentaciones bajo las cuales un documental puede ser presentado sí cuenta con una caracterización particular.

De esta forma podemos adelantar que, aunque el documental como género cinematográfico carece de una definición ampliamente aceptada y consensada, sus propios géneros o tipos guardan sus propias convenciones conceptuales y técnicas, mismos que esta investigación abordará más adelante.

⁵² Nichols, Bill. La representación de la realidad. España, Paidós, 1997.

2.1 Corrientes históricas del documental

El proceso histórico que ha creado al cine documental da cuenta de cómo con los años se ha ido dando forma a las diferentes expresiones del cine documental. Cada periodo por el que ha transitado éste se ha encargado de diferentes temas bajo sus muy propios estándares y convenciones.

Particularmente, una revisión cronológica de las etapas del cine documental explican en buena parte los géneros de documental que conocemos hoy en día.

Con lo anterior, en el interés particular de esta investigación de explicar los conceptos básicos de lo que es el cine documental, se hace necesario hacer un poco de historia y reandar los pasos de los pioneros documentales para entender lo que llega a nuestras pantallas al día de hoy conocido como “documentales”.

El ya antes citado Jaime Barroso hace una muy clara fragmentación del tiempo en la historia del cine documental y sus características a continuación descritas y explicadas.

Es pertinente comentar antes que figuras clave para el documentalismo como podrían ser Gean Rouch, Raymond Depardon, Chris Marker, Roberto Rossellini o Jaque Cousteau, quedan fuera de la revisión histórica realizada por Barroso y la cual utilizaremos; no obstante, señalamos que el apartado siguiente cuenta con un objetivo más conceptual que exhaustivo, tomando en cuenta que el presente trabajo no trata de serlo en el sentido histórico.

Época muda y documental tradicional: de 1896 a 1960

Con la irrupción del cinematógrafo, precedido por el desarrollo de la fotografía, se marca un especial interés de la imagen foto-cinematográfica por el registro de la realidad y sus transformaciones, ya fuera el movimiento dinámico de seres vivos e inanimados como la mera documentación, catalogación de paisajes, individuos, grupos sociales, fenómenos naturales, etc.

La presentación del cinematógrafo se da prácticamente de manera simultánea. En Francia, a cargo de los hermanos Lumiere en 1895, y en 1894 toca a Estados Unidos por Edison y su kinetoscopio.

Los hermanos Lumiere —aquellos que realmente previeron el potencial crecimiento de su invento entre las masas— orientan la explotación de su invento hacia la presentación pública de escenas captadas en la propia realidad tales como escenas urbanas, pequeños sucesos cotidianos o hechos de calidad noticiosa, en un estilo breve con rollos de sólo 50 minutos.

Cabe recordar que en paralelo no pasaría mucho tiempo para que el cine de ficción con Melies y Porter como sus orfebres surgiera como una necesidad de contar historias fantásticas y explotar así la cualidad del cine de la preparación y orquestación de escenarios y personajes fantásticos o inexistentes en la realidad social.

Entre los primeros formatos de cine documental podemos encontrar los noticiarios de edición semanal y bisemanal como programas específicos que reúnen películas que muestran hechos de actualidad e interés noticioso en las salas de cine. La actividad noticiosa surge como resultado de los enviados de los Lumiere para recolectar sus imágenes a lo largo del globo.

También así encontramos los panoramas, películas de viajes y expediciones, las cuales eran panorámicas de ciudades o espacios naturales próximos a visiones costumbristas de latitudes lejanas y pueblos remotos, dando lugar a películas de viajes y expediciones a las que se comienza a denominar como documentaires, actualites o travelogues, según el matiz de su contenido.

El cine documental de la época silente: de 1925 a 1933

Aunque la primera renovación de forma y de lenguaje en el documental no llegará hasta 1930-1933 con el advenimiento del cine sonoro, el final de la década de los años 20 tendrá una importancia de primer orden porque en parte se ha superado la etapa de los pioneros, de la experimentación formal y tecnológica. Los medios permiten películas de mayor calidad y duración.

En este periodo destacan las figuras de los llamados padres del documental, Robert Flaherty y Dziga Vertov. Las aportaciones de ambos son claves para el entendimiento del cine documental a través de su historia, así como el género que ha llegado hasta nuestros días.

La aportación de Vertov era el montaje; lo que venía después de la recopilación de las imágenes captadas y su capacidad para provocar ideas inéditas, mientras para Flaherty la esencia de la captación de la realidad estaba en el rodaje, aún antes, en la preparación del mismo, en la impregnación del cineasta con la realidad, comenta nuestro autor.

Vertov en particular rechaza absolutamente toda forma dramática y de personalización de los relatos para construir su propuesta sobre la base del cine de hechos.

De origen ruso, entre 1918 y 1922 elabora los primeros 49 números del noticiario *Kino Nedelia*, el primero en su tipo en la Rusia bolchevique.

Para 1919 filma *El Aniversario de la Revolución* y en 1922 *Historia de la Guerra Civil*, en 1924 *Cine ojo* y en 1926 *¡Adelante soviéticos!*, en 1926 *La sexta parte del mundo*, en 1928 *El undécimo año* y para 1929 realiza *El hombre de la cámara*. Aunque todas ellas eran, por decirlo de alguna manera, registros del recién impuesto régimen comunista, Vertov nunca se consideró un propagandista, sino un reportero que consignaba hechos reales.

Por su parte, Flaherty inaugura el cine antropológico y de expediciones. Tras registrar por diez años a los nativos inuik en la bahía de Hudson en Canadá, crea propiamente el primer filme documental: una película estructurada en la que la narración es personalizada mediante el protagonismo de uno de los nativos filmados, nos referimos a *Nanook el esquimal* de 1922, para después filmar *Moana* en 1926 tras pasar conviviendo tres años en el atolón de Bora-Bora con nativos.

Su aportación principal, nos comenta Barroso, es la incorporación de una figura de relato que será un punto axial en la mayoría de los documentales contemporáneos, esto es el contenido de un hilo conductor capaz de articular la totalidad de las escenas proyectado en las vicisitudes cotidianas. Además, introduce la innovación de la variación en el punto de vista en el transcurso de la escena.

Su estilo nace de un planteamiento muy cercano al método etnográfico, es decir, de la identificación con la cultura y el pueblo que se va a registrar con un conocimiento intenso de las personas y de su lengua mediante largas y continuas convivencias.

Jaime Barroso puntualiza los postulados que para Flaherty hacían del cine documental un ente muy por encima —según él— del cine de ficción.

- El cine documental debe estar al servicio de dar a conocer los valores de otros grupos humanos para reforzar con la mutua comprensión, la idea de respeto e igualdad de cualquier grupo social y humano.
- No hay lugar para el artificio, se rueda en los lugares y con la gente que forman la realidad social.
- El conocimiento de la realidad debe ser el fruto de estancias prolongadas y convivencias previas.
- El documental debe recoger su material en el terreno mismo hasta que el relato, el drama, surja por sí mismo.
- Se fotografía la vida natural, pero así mismo se hace una selección de los momentos que mejor transmita los valores del grupo y la yuxtaposición de los detalles.
- El montaje se crea a partir de una interpretación de la realidad.

El final de la década supuso el fin de esta corriente exótica, en parte impulsada por los noticiarios.

Cine documental como género de 1933 a 1955

En la década de los 30 se produce la innovación tecnológica de la incorporación del sonido.

John Grierson es quizá —comenta Barroso—, con una sola obra en su haber (*Drifters* de 1929), el cineasta más influyente en la conformación del modelo de documental tradicional. Esto se debe a su visión de lo que debiera ser considerado documental.

Grierson entendía que el cine documental posee una gran potencialidad para dar testimonio y denunciar los conflictos e injusticias sociales y a la vez es la plataforma de expresión para aquellos a los que nunca se dio palabra.

En la década de los 40 se dedica a la ayuda para la conformación de filmes propagandísticos mientras que propone sus postulados en el libro *Grierson on documentary*, mencionados en la primera parte de este capítulo.

En este periodo, la experiencia de la Segunda Guerra Mundial provoca una convulsión social que transforma las estrategias del documental, adaptándose a las necesidades

propagandísticas y educativas. El cine documental es colocado al servicio de los gobiernos y sus intereses. El triunfo de la voluntad de Leni Riefenstahl resulta el producto más simbólico y controvertido de este proceso.

Al final de los años 40 el documental es ya un género consolidado con tres actitudes significativas.

- Una corriente que sigue el estilo poético iniciado por Flaherty que considera la intervención sobre la realidad al servicio del embellecimiento de su presentación, lo que le hace perder un ápice de rigor en la postración de la realidad.
- Una actitud ética ante el documental, entendido como instrumento de lucha, derivada de las concepciones griersonianas.
- Una tercera corriente, deudora del cine de vanguardia, que le interesa por la experimentación para conseguir mediante la expresividad de las formas cinematográficas una nueva imagen de la realidad.

2.1.4 Documental moderno y renovación formal 1960 a 1990

La década de los sesenta confirma la segunda renovación formal del documental orientada por un triple eje de intereses:

- El interés creciente desde los años del cine neorrealista por dar la palabra a los personajes y desplazar la mirada a ellos mismos.
- El papel hegemónico creciente de la televisión y el auge de los programas informativos.
- El desarrollo de sistemas de registro de imagen y sonido, que facilitarán esa accesibilidad total a la realidad por compleja y remota que sea.

Influyen en él el neorrealismo italiano, el naturalismo francés y el documental de la posguerra.

Pone en evidencia lo indeleble que puede resultar la frontera entre ficción y la no ficción, en un cine preocupado por mostrar la realidad humana y social dejándola significar por sí misma sin recurrir a otras estrategias de la ficción pero tomando partido.

En este amplio periodo surgen expresiones como el free cinema británico, retomando la consigna de la realidad mostrada a través de la gente común, retomando principios flahertianos y griersonianos.

Su aportación fue la transición de un documental que hablaba de la gente y sus problemas, hacia un documental en que la gente hablaba directamente con el espectador sobre estos asuntos.

En él surge de la necesidad de encontrar un nuevo tipo de documental capaz de dar cuenta de lo real desde la realidad personal, transformando el papel del autor, impositivo y distante del modelo tradicional, por un nuevo rol como personaje e intermediario implicado en la revelación de esa verdad particular.

Así, se impone una nueva estética al servicio de crear un efecto de lo real, un juicio de existencia por parte del espectador fundamentado sobre un efecto de realidad más riguroso.

También las nuevas tecnologías permiten acrecentar el grado de apreciación: color, sonido, naturalidad de los ambientes y a la apreciación de una realidad enunciada por los propios actores sociales o personajes a través de su palabra y acción.

Los cineastas no intentan disimular la cámara ni el micrófono, intervienen directamente en el desarrollo del filme, mientras que como consecuencia de la presión de la televisión el documental pugna por mantenerse a flote en esta época.

De los 60 a los 90 se producirá cierto reajuste en los temas abordados debido a una sociedad que se ha recuperado de los traumas de la guerra y se orienta hacia lo educativo y lo divulgativo.

Además, al inicio de los 70 los equipos de video se hicieron cada vez más accesibles abonando a una mayor operatividad y cambiando los fenómenos de participación en el proceso de producción con el abaratamiento de los procedimientos, necesitando de menos personal para realizar un documental.

Neo documental y cine de no ficción de 1990 a 2010

La década de los 90 impulsa una nueva definición de la estética documental aún en proceso de establecerse basada en dos ejes principales.

En primer lugar la irrupción de los sistemas de grabación digital abre la posibilidad a una cantidad grande de cineastas jóvenes con ganas de marcar sus propias tendencias y romper con lo hecho en generaciones pasadas.

En tanto, surge un gusto por la experimentación formal —desprejuiciada y alentada por la accesibilidad a la imagen digital, a la hibridación o mestizaje de soportes procedencias y géneros— que abre el abanico de los modos o intenciones documentales que han dado cabida a la adición de imágenes existentes o de ficción (generando el docudrama en este último caso).

Con esta revisión, Barroso nos advierte lo cambiante y vivo que resulta el cine documental y —claro— deja la puerta abierta para lo que venga y las concepciones futuras aún en gesta.

2.2 Conceptos básicos

Si bien ya hemos reiterado lo camaleónico que resulta el cine documental, hemos también comenzado a observar particularidades que permanecen por debajo de la presentación.

En particular, sin necesidad de un análisis profundo se puede inferir que el documental hace de la realidad su materia prima y le trata de diversas formas de acuerdo al género y periodo histórico en cuestión.

A continuación se busca establecer bajo qué parámetros se acerca el documental a esa realidad, cómo la plasma, la argumenta y la hace suya.

Contar historias reales y representar la realidad; su función

Según Jaime Barroso, Gordon Crotón —cineasta documentalista en la televisión británica— recopila criterios de aproximación a la definición sobre las funciones del documental.

Crotón puntualiza que el documental explora, investiga un tema de la realidad con profundidad sin limitaciones en su presentación, descubriendo lo oculto, mientras profundiza para provocar un conocimiento reflexivo y comprensivo y habitualmente presentará los temas y personajes de forma directa, de primera mano huyendo de los relatos indirectos.

Los realizadores —comenta Nichols— frecuentemente son atraídos a formatos de representación documental cuando quieren introducirnos a preguntas o problemas que corresponden directamente al mundo histórico que todos compartimos.

Algunos pondrán énfasis en la originalidad o particularidad de su propia manera de ver el mundo; veremos el mundo que compartimos filtrado a través de la percepción particular de ellos.

Otros —añade— pondrán énfasis en la autenticidad o la fidelidad de su representación del mundo; veremos el mundo que compartimos con una calidad o transparencia que represente el estilo o la percepción del director.

En cualquier caso aquellos que adoptan el documental como un vehículo de expresión tornan nuestra atención hacia el mundo que ya ocupamos, refiere.

Según Nichols, todo filme es un documental, debido a que incluso la más fantástica de las ficciones da evidencia de la cultura que lo produjo, y reproduce los parentescos de los personajes que actuaron en él respecto a sus realizadores.

Bajo esta óptica, en la cual todo filme es un producto documental —no filme documental, vale puntualizar—, habría dos tipos:

- Documentales de “wish fulfillment” o cumplimiento de deseos, es decir las ficciones. Estos filmes dan clara cuenta de los sueños, deseos, sueños y pesadillas. Hacen a lo imaginario, concreto, visible y audible. Dan un sentido a lo que deseamos, o tememos, dan un sentido de realidad mismo de lo que puede ser o será. De estos filmes, sus verdades, reflexiones, y perspectivas, podemos adoptar o rechazar. Ofrecen mundos para explorar o contemplar o podemos simplemente gozar del placer de moverse de un mundo a otro.
- Documentales de representación social son los que típicamente llamamos de no ficción. Estos filmes son tangibles representaciones de aspectos del mundo que ya habitamos y compartimos. Hacen a la realidad social visible y audible en una particular manera, de acuerdo a los actos de selección y arreglos hechos por los realizadores. Dan sentido a lo que entendemos por realidad, lo que ha sido, lo es que es, o lo que será. Ofrecen nuevas vistas de nuestro mundo común para explorar y entender.

Nichols considera, en una reflexión epistemológica, que el documental es una ficción como cualquier otra, ya que tiene una base narrativa construida. Esta construcción contradice las reivindicaciones de la superioridad moral del documental con respecto a la ficción.

Explica que el documental es una ficción con tramas, personajes, situaciones, y sucesos, como cualquier relato; ofrecen carencias, retos o dilemas en la introducción, van construyendo tensiones cada vez mayores y conflictos de creciente dramatismo y acaban con una resolución y la clausura.

Todo esto realizado con referencia a una realidad, que es una construcción, al igual que las realidades construidas de la ficción, debido a que el mundo en el que habitamos es

una construcción social en la misma medida que cualquier ficción es una construcción imaginaria.

Así, el documental es una ficción en nada semejante a otras; no difiere de las ficciones en su construcción como textos, sino en las representaciones que hacen —basadas en sucesos y personajes reales.

De cierta forma, mediante un trato ficcional en su edificación, el documental dramatiza la realidad.

La realidad en la mirada artística

El director y editor de más de 35 filmes documentales, Michael Rabiger, según Carlos Mendoza, asegura que los buenos documentales, como las buenas representaciones dramáticas, cuentan con personajes que se enfrentan a una situación de cambio o de desarrollo para las que han de realizar un gran esfuerzo.

El documental, entonces, no sólo tiene frente así el reto de representar una versión fiel de la realidad —sí, con matices subjetivos derivados de sus creadores, como hemos visto en el caso del periodismo—, sino que también construye un relato lógico que atrape al espectador, infiriéndole un grado superior de dominio del género y de exigencia en la sensibilidad para contar historias de sus realizadores, considera Rabiger.

La tradición del documental se basa fuertemente en ser capaz de darnos la impresión de autenticidad. El género cuenta con la determinación de hacer una diferencia en cómo saludamos al mundo y lo procesamos, dice Bill Nichols.

En tanto, el argentino Simón Feldman, comenta: “el cine o el video documental llevan en sí una carga de realidad que condiciona de antemano al espectador llevándolo a una convicción consciente o subconsciente: lo que ve y oye es real y por lo tanto es cierto”.⁵³

Con este principio, Javier Barroso nos recuerda la distancia que toma nuestro objeto de estudio del llamado docudrama o cine de no ficción.

Éste es un cine, advierte, que ha roto todo lazo con el modelo de documental tradicional, despreocupándose del principio de relativa objetividad —la búsqueda de la

⁵³ Feldman, Simón. *Guión argumental. Guión Documental*. España, Gedisa Editorial, 2008. P. 77.

representación más fiel posible del mundo— y adoptado otro modelo de representación de la realidad que pone más el acento en la supuesta evidencia de lo real, que mezcla observación e intervención o deriva hacia lo ensayístico.

Mezcla la realidad y la ficción de modo que ésta es mostrada desde una composición argumental de la realidad representada que integra actores profesionales junto a actores sociales, advertidos o no. Un montaje que busca hacerse pasar por real.

Como actividad artística, el cine documental adquiere valor cognoscitivo cuando transforma la realidad exterior, partiendo de ella para hacer surgir una nueva realidad, es decir nace un nuevo conocimiento desde lo ya experimentado, enuncia Carlos Mendoza.

No obstante el valor artístico que pueda alcanzar —dice—, hacia el cine documental prevalece una visión utilitaria. Se mantiene un sentido pragmático como el de informar, educar, ofrecer elementos para el análisis y para la reflexión e intentar agitar conciencias. Todas estas funciones fundamentadas en la generación de nuevos valores cognoscitivos.

El académico mexicano apunta en *El guión para cine documental* que este género nació a la sombra de dos corrientes estéticas: el romanticismo y el realismo.

Guiado por los postulados del primero, aspira a romper con la tradición clasista, exalta la libertad personal y la comunicación del hombre con la naturaleza como valores fundamentales —mejor representados en la obra de Robert Flaherty.

Por otra parte, el realismo pone por delante temas y personajes que dan testimonio de su época, sitúa los asuntos que le ocupan dentro de parámetros históricos y sociales y económicos, y da la espalda al sentimentalismo y al exotismo, interesándose en asuntos cotidianos —muy presente en el trabajo de Dziga Vertov.

Según Bill Nichols, los documentales se enfrentan al mundo representándolo, y lo hacen de tres maneras:

- Ofreciéndonos una descripción o similitud del mundo que lleva una reconocible familiaridad. Vemos lugares personas o situaciones que puede que podamos ver por nosotros mismos. Podemos encontrar historias argumentos, evocaciones o descripciones que nos dejan ver al mundo de una nueva forma.

- Pueden representar los intereses de otros, asumiendo el discurso de alguien ajeno e incorporándolo ya sea mediante la sola evocación de un tema en particular o por el trato de la realidad presentada hablando por alguien más.
- Pueden representar el mundo desde un punto de vista o una interpretación. En este sentido, los documentales no representan a otros, aquí son ellos crean sus propio argumento para ganar influencia en la opinión.

Siguiendo las experiencias de los cineastas, comenta Javier Barroso, los primeros elementos de significación que construirá la realidad representada mediante estas tres vías, y que sirven a los intereses de la interpretación, son:

- El espacio de la realidad o escenario de la acción.
- Los objetos que lo completan (ambientación).
- Los objetos que intervienen en la acción manejados por los personajes.
- Los personajes y su apariencia.
- La iluminación (natural), el efecto día o noche.
- El paisaje sonoro, ruidos de la escena.
- Las palabras pronunciadas de forma espontánea con parte de los actos humanos o provocados por la interpretación de la cámara.
- La música producida por los actos y registrados en sincronía, de acompañamiento o ajena a la acción.

Con estos elementos —sujetos a la manipulación o no—, el espectador se forma una imagen de la realidad presentada.

El cine documental, regresando a Mendoza, es expresión artística mayoritariamente inscrita en los valores del realismo, como tal, reporta verdades acerca del hombre —provenientes de una variedad inmensa de fuentes—, y como toda obra artística, encierra conocimiento y apela a él para ser interpretado.

Está claro que desde su más remoto origen, el cine de no ficción se decantó hacia la información, la opinión, el análisis, la observación y la reflexión; tareas que

*convirtieron al documentalista en un mediador entre el público y un conjunto de saberes presentes en las temáticas elegidas por los cineastas, (...) el documental aspira a la mutua comprensión de los pueblos.*⁵⁴

Mendoza dice que el cine documental basa buena parte de sus tareas en encontrar elaborar y ordenar argumentos para sustentar las hipótesis que lo animan.

La cualidad de cruzar los distintos campos del conocimiento, la transversalidad característica del documental, lo mismo que su naturaleza multidisciplinaria, lo relacionan con el conocimiento de un modo directo y explícito. Esto lo caracteriza y distingue de casi todas las demás expresiones artísticas, añade.

Argumentar la realidad

Para dar veracidad de esta realidad artística generada, el documental se hace de su principal herramienta para convencernos de sus enunciados: la argumentación.

El multicitado Bill Nichols considera que la representación del mudo (tarea del documental) equivale a defender una postura de un modo convincente, haciendo uso de la retórica, la persuasión y la argumentación; como lo es la similitud para con la reproducción.

A diferencia de la ficción —añade— las pruebas documentales hacen referencias constantes al mundo que nos rodea. En la esencia del documental hay una reivindicación de autenticidad basada en argumentos y pruebas.

“Los documentales buscan persuadirnos o convencernos: por la fuerza de su argumento y la atracción o poder de su voz”, declara Nichols.⁵⁵

El trabajo del documentalista, guiado por una lógica informativa mediante la consignación un suceso y la creación de una argumentación retórica que respalde la interpretación del mismo, se aleja de una mera elaboración de una trama, considera Carlos Mendoza.

⁵⁴ Mendoza, Carlos. *El guión para cine documental*. México, UNAM, 2010. p. 22.

⁵⁵ Nichols, *op.cit.* p. 43

Para el crítico de cine Eric Bentley —según el mismo Mendoza—, la trama es un resultante de la intervención del intelecto del artista, que consigue hacer un cosmos con los hechos que la naturaleza presenta en su naturaleza caótica.

El desarrollo de un documental es, en cambio, un proceso de organización de esos mismos hechos para presentarlos de la manera más eficaz posible, sin modificarlos así como de ordenar la información y de elementos de prueba relacionados con un suceso o con el tema elegido.

De acuerdo con Bill Nichols, mientras en el ámbito de la ficción se busca la unidad espacio temporal y la ilusión de movimiento continuo, en el documental se busca dar la impresión del argumento continuo.

Así, como lo expusimos en el apartado sobre periodismo, el documental también firma un contrato con el espectador, un acuerdo en el que la veracidad emerge como un punto superior por encima de las concepciones artísticas o técnicas. El espectador está siendo disuadido para ceder en el debate de si lo presentado descansa sobre una realidad comprobable, o al menos consensuada.

El documental como práctica subjetiva

Mientras la ficción suele invitar a sospechar de lo que nos dicen los personajes, a circunscribirlo y restringirlo, más que incorporarlo, en el documental, la narración de un suceso es la reivindicación de la historia, dice Nichols.

“Asumimos que los sonidos e imágenes del documental tienen la autenticidad de la evidencia, pero debemos estar cuidadosos de esta asunción. Tenemos siempre que tener en cuenta que la perspectiva tomada del realizador va más allá de la precisión factual, apunta en su libro introductorio al documental.⁵⁶

En concordancia con esta advertencia, Carlos Mendoza asegura que la subjetividad de quienes realizan el filme actúa de manera inevitable.

A lo largo de su obra, Mendoza insiste en las múltiples semejanzas del periodismo, particularmente el reportaje, con el documental.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 37.

En este aspecto, argumenta que la cualidad inalcanzable de la “objetividad” son marcas de nacimiento de ambos, apareciendo como una ilusión y desapareciendo como concreción, durante la manufactura y toma de decisiones relativas a los dos

Tan sólo el registro fotográfico, es decir la cámara —como extensión antropológica—, ofrece una huella de la posición ética, política e ideológica de quien la usa, así como una huella de la superficie visible de las cosas, continúa Nichols. El documental es el registro e implicación directa de cómo los realizadores ven o miran a sus congéneres directamente.

Aunque los realizadores del documental ejercen menos control sobre su tema que sus homólogos del cine de ficción, sí existe una manipulación de la forma en la que la realidad se nos presenta.

El director de documentales —dice Nichols— controla sólo ciertas variables de la preparación, el rodaje y el montaje. Algunas variables como el guión o la investigación se pueden omitir, mientras que otras como decorados, iluminación o el comportamiento de “los personajes, están presentes, pero a menudo sin ningún control.

Aunque los realizadores hagan su máximo esfuerzo por minimizar su huella en el material, la fase de producción por fuerza —y obviedad— necesita de una mano y un cerebro. Así, lo que el documentalista no puede controlar es su tema básico: la historia, advierte.

2.3 Guión documental e investigación

El advenimiento del cine sonoro en la primera mitad del Siglo XX modificó drásticamente los alcances de la improvisación en el rodaje de películas y consecuentemente requirió una preparación más cuidadosa.

El hecho de que los diálogos comenzaran a ser grabados y que los relatos adquirieran una presencia sonora, impusieron una duración completa de las escenas para poder oír todo lo que se decía en sincronismo con la actuación, la que dejó de ser libremente alterable.

El montaje se hizo más preciso y sobre todo comenzó a hacerse necesaria la colaboración de especialistas en la redacción de diálogos y la estructura más acabada de la narración, cronica Simón Feldman.

El guión es un texto en forma de libro, que sirve como documento inicial para la filmación de una película la grabación de un programa televisivo. En el lenguaje corriente se lo llama argumento, y se acepta que allí se describe el tema a realizar en el filme con la mayor cantidad de detalles posibles, incluyendo diálogos, textos, y acotaciones para la banda sonora.⁵⁷

En un filme de ficción, donde desde su concepción hasta su final es una creación, el autor o el director necesitan esbozar y luego desarrollar la línea narrativa, los comentarios o los diálogos y todo otro elemento descriptivo, en forma escrita, ya que ésta es la forma más simple, precisa y económica de hacerlos, comenta.

Otra razón económica y logística reside en las complejidades y costos de cualquier rodaje que exige un texto previo minucioso que permita planificar y ejecutar la obra prevista con el menor número de dificultades, además que una película requiere generalmente la presencia de un equipo creativo y técnico, a veces numeroso, que necesita tener en sus manos un documento común.

Si lo que se pretende es narrar, irá orientado a describir con la mayor amplitud ese suceso mediante una consabida introducción, un desarrollo y una conclusión, pero ¿qué

⁵⁷ Cfr Feldman, *op.cit.* p. 13.

sucede cuando se enfrenta el realizador a un documental donde, como ya dijimos, su tema esencial, la historia, está más allá de su influencia?

El referido autor comenta que diferentes objetivos conducen a diferentes métodos de trabajo y a diferentes tratamientos de los contenidos.

Asegura que cuando nos enfrentamos al género documental, el aspecto “narración” pareciera no tener cabida puesto que, en principio, no se trata de una realización con “argumento”. Pero si interpretamos el término narración como “exposición de un hecho”, podremos convenir que un documental también expone un hecho.

Así, exposición de un hecho presupone necesariamente un “ordenamiento” de la exposición para poder comenzarla, continuarla y terminarla. En el documental —al igual que en filmes de ficción—, la exposición de los hechos debe ordenarse y centralizarlo en un documento.

Aunque no se pueda prever qué sucederá en el transcurso del documental, existe un punto de partida, y el elemento que unifica la narración cinematográfica es el hecho o conflicto básico que conduce la acción desde el principio, refiere.

Así, Simón Feldman distingue al guión documental para el cine de ficción y al guión documental para nuestro campo de estudio. Mientras el segundo permite una aproximación mucho más detallada al tema, el primero está obligado a dejar un margen mayor a lo fortuito.

Uno de los mayores escollos —dice— para establecer un guión previo completo en el género documental estriba en la imposibilidad de prever las derivaciones del rodaje. El problema también se presenta cuando debe recurrirse a tomas de archivo por razones obvias.

Además, también está sujeto a cambios durante el rodaje, pero esos cambios son mínimos y no alteran el guion salvo en trabajos parcial o totalmente improvisados.

Aunque la gran variedad de temas documentales, la ambigüedad con que este género vincula a veces con el argumento, no permite simplificar o unificar las formas correspondientes del guión, Feldman hace un esfuerzo por sintetizar sus etapas:

- Punto de partida: señalará el tema a tratar y raramente la forma. Esa forma surgirá en la conjunción de dos aspectos, objetivo del tema y conclusiones de la investigación.

- Investigación: por su amplitud debe tener un plan previo que surgirá a veces de la consulta de especialistas otras veces de la premura y otras veces con las fuentes que se disponen.
- Estructura base: con los datos reunidos durante la investigación comienzan a considerarse lo práctico tales como el dinero, el tiempo y los medios.
- Concreción con el montaje: ya que en la inmensa mayoría de los casos el rodaje traerá aparejadas sorpresas.

Algunos objetivos necesarios a cubrir para la redacción de un documental enunciados por él son:

- Puntualizar claramente la finalidad de la película y el público al que va dirigida.
- Describir detalladamente todas las escenas y elementos previsibles.
- Describir sólo tentativamente las escenas previsibles aunque dejando en claro el rol que pueden jugar la estructura general.
- Completar el guión al llegar a la mesa de montaje cuando todos los elementos ya son conocidos y se han materializado en la imagen y el sonido.

De tal suerte, “el guión de un documental se termina de redactar en el momento en que se termina la película”.⁵⁸

¿Para qué un guión documental?, se pregunta Carlos Mendoza en *El guión para cine documental*. Y responde, “para ser preciso, para no olvidar, para planificar, (...) sistematiza todas las etapas del rodaje, si no, se pone en riesgo el filme ante la imprevisibilidad de un rodaje”³, y sus funciones consisten en valorar y aquilatar la investigación, planear la producción y el rodaje, organizar las imágenes y el sonido registrados así como la música que acompaña las escenas.⁵⁹

⁵⁸ *Ibidem*, p. 73.

⁵⁹ Mendoza, *op.cit.* p. 39.

Asegura que el trabajo del documentalista es una disciplina indispensable de previsión y anticipación a los hechos y entre esas cualidades está crear las condiciones para registrar en las mejores circunstancias técnicas posibles, las imágenes y sonidos que éste requiere.

Mendoza enumera que entre los principales retos en la elaboración del guión documental está elaborar un discurso audiovisual coherente y fluido, distribuir la información sin que el espectador se sienta abrumado por ella, mantener el interés del espectador y, de preferencia, entretenerlo.

Para sortear estas dificultades, recomienda establecer el contexto aunque sea de modo elemental, definir un principio de organización general del discurso —por ejemplo por subtemas o cronológico—, buscar la constante progresión del discurso audiovisual —lo que implica además de coherencia en la exposición del tema, un ordenamiento de las secuencias que provoque interés creciente en el espectador—, no dejar cabos sueltos ni mostrar pistas falsas, y trabajar los datos e informaciones complejas para hacerlos fácilmente comprensibles.

Para ambos autores, la forma en que debe trabajarse un guión requiere de una investigación previa del tema a desarrollar y la mayor claridad posible respecto a la finalidad perseguida, que permitan un dominio del objetivo principal, y por tanto, la mayor seguridad para determinar en todas las etapas del guión y del montaje qué es útil y qué puede descartarse, dónde debe modificarse un texto, cambiar el orden de las escenas para mejorar la calidad o el interés de lo que se está narrando.

La información que dirige la base de conocimientos de las que parte el guionista documental —imágenes, sonidos y datos— proviene de fuentes vivas, archivos y de la investigación de campo, comenta Mendoza.

Se entiende por fuentes a los autores, personas e instituciones que se relacionan con el tema elegido, ya sea porque se trata de especialistas del mismo, porque han sido testigos de suceso que se relacionan con el asunto a tratar, o porque su quehacer los relaciona con el tema.

En tanto, los acervos son las bibliotecas, fototecas, hemerotecas, filmotecas y todo tipo de archivos y colecciones públicas o privadas que ofrecen información al respecto.

Y la investigación de campo es el proceso de observación e indagación que se lleva a cabo en los lugares en los que tiene o tuvo lugar un suceso.

El guión para él es el punto de convergencia entre la investigación y el proceso de producción del documental, pero también se encarga de procesar la información y la opinión, para su conversión al lenguaje documental.

La investigación va dirigida a reforzar una hipótesis , suposición o teoría no confirmada que se admite provisionalmente y en la cual reside la postura o punto de vista desde el que se está partiendo.

La elección del género o tipo de documental que se realizará —añade Mendoza— está íntimamente relacionada con las características del material que aporta la investigación y como ya hemos apuntado, el género del documental dictamina la presentación de estos datos, explicado más a detalle en apartados el apartado siguiente.

2.4 Tipos de cine documental

Como se mencionó al inicio de este capítulo, las definiciones conceptuales sobre el cine documental son escasas, mientras que no ha habido una urgencia para englobarle bajo un conjunto de cánones.

Sin embargo, también hemos apuntado que esto se debe en mucho a la prácticamente inagotable veta de temáticas a tocar del documental y las múltiples formas de abordarlas.

No obstante, en cuanto a la tipificación del documental la propuesta por Bill Nichols resulta la más sencilla y completa, la cual logra englobar —no sin un esfuerzo académico y práctico de años— y presentar de forma detallada en su obra *La representación de la realidad*, la cual data del no muy lejano 1997.

Ahí, Nichols tipifica cuatro grandes tipos o “modalidades” —como él a ellos se refiere— de cine documental: la expositiva, la de observación, la interactiva y la reflexiva.

Para esta segmentación, Nichols toma como eje de discriminación el actuar y propósito del realizador dentro del filme. Un criterio sin duda más sencillo que otras tipificaciones que privilegian a los objetivos, medios o públicos a los que va dirigido el documental o el material investigativo del que hacen uso.

Los tipos de documentales, comenta Nichols, responden a convenciones y a acuerdos , y en cierta forma cada “modalidad” parte de un “descontento” con convenciones particulares de otras modalidades con el deseo de crear nuevas formas de representar el mundo. De esta forma, la definición de esta tipificación es una progresión histórica de la evolución del cine documental como ya vimos.

Algunos documentales explican aspectos del mundo, analizan problemas y proponen soluciones, tratan de dar cuenta de aspectos del mundo mediante sus representaciones, buscan movilizar o apoyar una posición sobre otra, nos invitan a entender aspectos del mundo más profundamente, observan, describen o evocan poéticamente situaciones o interacciones.

Una vez separados, ahora sí se puede entrar en especificidades para deshilvanar cómo es que se presenta la investigación, el montaje, la realización, el tratamiento de las fuentes y la producción de cada tipo de documental.

Una nota al margen es la advertencia de no confundir esta tipificación propuesta con los también muy variadas presentaciones del documental para televisión, el cual cuenta con sus particularidades y que para efectos de la dirección de esta investigación no comentaremos.

A continuación, con el fin de encauzar al lector en una dinámica más sencilla de la caracterización de cada tipo de documental cinematográfico se puntualizan sus principales rasgo conformantes de acuerdo al trabajo de Bill Nichols.

Documental expositivo

- Enfatiza el comentario verbal y la argumentación lógica.
- Ensambla fragmentos del mundo histórico en un marco retórico y argumentativo principalmente.
- Busca convencer de algo tras plantear alguna hipótesis o inquietud respecto al tema a abordar.
- Dirige al espectador directamente, con títulos o voces que proponen una perspectiva, avanzar en un argumento o reconstruir la historia. Incluyen la llamada “voz de Dios” con comentarios. Respecto a esto Nichols comenta que las imágenes no dan conceptos, dan ejemplos, por eso, algunos documentales se ayudan de comentarios hablados para guiar al espectador a la interpretación “correcta” de las imágenes que ilustran lo dicho.
- Enfatiza la impresión de objetividad y del argumento bien soportado.
- Facilita la generalización y la gran escala argumentativa. Las imágenes pueden soportar los dichos básicos de un argumento general.
- Se dirige a problemas en el mundo, aunque puede llegar a ser demasiado didáctico.
- El realizador—guionista interpela directamente al espectador con recursos en los que la palabra –hablada o escrita— expone una argumentación en torno a acontecimientos que tienen lugar en el mundo histórico.
- Predomina el sonido no sincrónico y la imagen normalmente cumple la función de ilustrar el texto que le el narrador o bien la de establecer el contrapunto de éste.

- Sus funciones principales son presentar e informar. No le está vedado interpretar de forma breve y directa y persigue la objetividad.

Documental de observación

- Enfatiza un encuentro directo con lo cotidiano de los sujetos mientras son observados por una cámara inobstruiva.
- Todas las formas de control que el realizador expositivo pueda ejercer sobre el escenario, arreglo o composición de una escena son sacrificados para observar la experiencia vivida.
- Vemos la vida como es vivida, los actores sociales interactúan con el otro ignorando a los realizadores.
- Las escenas tienden a revelar aspectos del carácter o la individualidad.
- El retiro del realizador a simple observador llama al espectador a tomar un rol más activo en determinar la significación de lo que se dice y hace. Enfatiza la no intervención del realizador en el desarrollo de los sucesos que tienen lugar frente a la cámara cediendo a los protagonistas el control de éstos.
- Excluye comentarios y reconstrucciones, observa las cosas mientras pasan.
- Tienen preponderancia distintas formas de diálogo y monólogo, por lo que gira en torno a la entrevista. En ellas la presencia del realizador es variable y se suele manifestar auditivamente.
- Carecen de historia y contexto.
- Suele interesarse por construir la unidad espacio temporal en sus secuencias.
- Prescinde de la construcción de un modelo centrado en solucionar un problema y en cambio, adopta otro basado en la descripción exhaustiva de lo cotidiano.
- Cercano a los procedimientos de la etnografía.
- El peso del relato recae en los protagonistas sociales, puesto que sus diálogos, comentarios y respuestas sustentan la parte esencial de los argumentos del film.

Documental participativo

- Enfatiza la interacción entre el realizador y el sujeto.
- La filmación toma lugar por medio de entrevistas u otras formas de relación, a meno acompañado de grabaciones de archivo para examinar temas históricos.
- El investigador va al campo, participa en las vidas de otros, gana un sentimiento visceral y corpóreo por lo que vive en un dado contexto y luego reflexiona en esta experiencia usando las herramientas y métodos de la antropología o la sociología.
- Estar ahí llama a la participación, estar aquí permite la observación.
- Enfatiza la persuasión de dar un sentido de qué es lo que es estar ahí.
- El realizador funciona como un investigador o un reportero investigativo.
- La primera persona se vuelve primordial, puesto que se destaca el testimonio personal.
- Los realizadores buscan representar su propio encuentro con el mundo y con aquellos que buscan representar amplios problemas sociales y perspectivas históricas a través de entrevistas y grabaciones compilativas.
- La entrevista cobra especial importancia. Permite al realizador dirigir al espectador hacia una persona más que dirigir a un comentario de Dios. Destaca como una de las más comunes formas de encuentro entre el realizador y el sujeto. Es usada para hacer converger diferentes testimonios a una sola historia.
- Usa filmes de archivo para sustraer la historia.
- Nichols asegura que se tiene excesiva fe en los testigos, puede contener una historia ingenua o ser demasiado intrusivo.
- Es deliberadamente subjetivo.

Documental reflexivo

- Refiere a las asunciones y convenciones que gobiernan el quehacer del filme documental, es decir, habla del género mismo y sus intenciones.
- Incrementa nuestra conciencia de los elementos que constituyen la representación de la realidad del documental.
- El proceso de negociación entre el realizador y el espectador se convierte en el foco de atención.

- En vez de seguir al realizador en su encuentro con otros actores sociales, atendemos al encuentro del realizador con el espectador, hablando no solo del mundo histórico, sino de los problemas de representarlo también.
- Es el más autoconsciente y autocuestionante de todas las modalidades.
- Cuestiona, desfamiliariza de otros tipos.
- Nichols opina que puede llegar a ser demasiado abstracto y a perder de vista los problemas actuales.
- La realidad del mundo histórico se convierte en sí misma en el tema de meditación cinematográfica.
- Mientras la mayor parte de la producción documental se refiere al mundo histórico, la modalidad reflexiva se ocupa de cómo abordamos los acontecimientos que tienen lugar en la realidad.
- El texto desplaza su foco de atención al ámbito de referencia histórica a las propiedades del propio texto.
- Expresa la conciencia de sí mismo en lo que respecta a la forma, al estilo, la estrategia la estructura y los objetivos que persigue.
- El realizador no se oculta, como en el interactivo o en el de observación, sino que sume su papel como constructor del discurso cuya elaboración ostenta.
- Tiene una elaboración más compleja, por la relación que establece con sus propias posibilidades de comunicación y expresión, que le permiten llevar al espectador a un estado de conciencia aguda derivada de su propia relación con el filme la relación de éste con el asunto que se ocupa.

De esta forma concluimos el segundo capítulo apuntando que así como en el caso del periodismo, los géneros en el cine documental al detalle determinan qué clase de información es abordada y de qué forma, junto con sus particularidades discursivas las cuales delinean la presentación del producto.

Como veremos más adelante y hemos comenzado a intuir, ya en un ejercicio comparativo, el documental retoma múltiples características del periodismo, de las cuales daremos cuenta en el siguiente apartado.

3 UN ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE EL PERIODISMO Y CINE DOCUMENTAL

Hasta el momento hemos abordado al periodismo y al cine documental de una forma explotaría, entendiendo sus móviles, identificando particularidades, definiendo su géneros.

Las similitudes entre nuestros dos objetos de estudio han comenzado a saltar a la vista con la mera descripción de sus entes, por lo que en el interés de este trabajo toca ahora identificar cuáles y de qué forma los componentes del “método periodístico” están presentes en el cine documental.

Como adelantamos en la introducción, para este objetivo hemos seleccionado tres filmes documentales en los cuales encontramos una serie de afortunadas coincidencias: *Cocalero*, del cineasta brasileño Alejandro Landes de 2007; también de 2007, *Fraude*, del mexicano Luis Mandoki; y de 2009, *South of the border*, del estadounidense Oliver Stone.

El primero resulta un viaje a través de la campaña que llevaría al poder al indio aymara y dirigente cocalero Evo Morales previa a las elecciones presidenciales de diciembre de 2005 en Bolivia. En *Cocalero* se muestra el peregrinar de Evo por Bolivia mientras enarbola las causas de la reivindicación de la siembra de la hoja de coca como una actividad esencial y digna para el campesinado, la defensa de la autodeterminación de las naciones y el empoderamiento del pueblo indio, contradiciendo a las minorías adineradas del departamento de Santa Cruz y al establishment mediático. Todo esto bajo una visión costumbrista de las actividades y razonamientos del político.

En *Fraude*, tras las elecciones presidenciales de 2006 en México, Luis Mandoki se aboca a la tarea de desvelar para lo que él y millones de personas fue un fraude electoral organizado por las más altas esferas de poder en México y consumado en contra del candidato por las izquierdas Andrés Manuel López Obrador. Mientras retoma imágenes de archivo del proceso electoral y entrevistas con el mismo López Obrador para contar la historia, el realizador emprende una investigación para realizar sus argumentaciones y justificar las decisiones que más tarde el político tomaría a la luz de un supuesto complot mediático y político.

Por último en *South of the border*, Oliver Stone establece en la figura de Hugo Chávez un catalizador para los movimientos de izquierda en América Latina y una fuerza en suma alérgica para los intereses de Estados Unidos en la región. Desprestigiado constantemente por los medios estadounidenses como un “dictador drogadicto”, Hugo Chávez se le presenta al realizador como un enigma fascinante sobre el cual pretende echar luces. Gracias a entrevistas con el mismo Chávez, Lula Da Silva, Evo Morales, Cristina y Néstor Kirchner, Rafael Correa, Raúl Casto y Fernando Lugo, el filme se convierte en un escaparate de los postulados políticos y sociales puestos en práctica en la primera década del siglo XXI en América del Sur, mediante la viva voz de sus actores principales, con Hugo Chávez como eje del relato.

Las coincidencias saltan a la vista: tres relatos desarrollados en temporalidades casi idénticas, filmes que presentan la visión particular de los realizadores sobre figuras esenciales de la política latinoamericana y la llamada ideología de izquierda o antiimperialista, tres trabajos que asumen la tarea de arrojar una versión diferente a lo que los grandes medios de comunicación dicen sobre estos dirigentes, tres documentos de interés periodístico e histórico indiscutible.

Dicho esto, los filmes nos sirven de excusa para realizar un cruce donde encontremos las convergencias entre los conceptos enunciados en los capítulos anteriores sobre periodismo –el “método periodístico— y cine documental, mismo que se centrará en cuatro categorías donde se buscará responder a preguntas específicas:

- Los géneros: ¿a qué géneros de cine documental responden los filmes y por qué?; ¿qué géneros periodísticos están presentes?
- La relevancia: ¿qué elementos noticiosos están presentes en los filmes?; ¿qué hace de los filmes documentos de interés?
- Las fuentes: ¿cuáles son las fuentes de información de los filmes?; ¿cómo son éstas abordadas?
- El tratamiento de la información: ¿cuál es la hipótesis de los filmes y cómo está presentada por los realizadores?; ¿qué tipo de discurso está contenido en los filmes y cómo está manejado?; ¿cuál es la mirada particular de los realizadores sobre el tema tratado?

La fundamentación teórica sobre la cual descansan estas acepciones y criterios responde directamente a los autores enunciados en el primer y segundo capítulo.

En el campo del periodismo retomamos para conformar el “método periodístico”:

- Los conocimientos de Vicente Leñero, Carlos Marín, Frasier Bond, Jaume Vilalta y Alex Grijelmo sobre lo esencial del periodismo.
- La visión de Lorenzo Gomis, José Luis Piñuel y Carlos Lozano, sobre la importancia del periodismo y la comunicación para la vida diaria.
- Las definiciones sobre géneros periodísticos y el discurso, de Susana González y Carlos Wagner.

En tanto, en lo que toca al cine documental, haremos uso de:

- La conceptualización del documental y sus géneros, de acuerdo a Bill Nichols.
- El proceso histórico del cine documental expuesto por Jaime Barroso.
- Las especificaciones del guión documental y su investigación de Simón Feldman.
- Y especialmente la estrecha relación entre periodismo y cine documental, enunciada por Carlos Mendoza.

Particularmente, el trabajo de Carlos Mendoza nos sirve de guía para establecer que dicha relación existe, y sobre este tratado –periodismo y cine documental están emparentados y retoman características uno del otro— nos apoyaremos.

En su libro *El ojo con memoria; apuntes para un método de cine documental*, Mendoza asegura que no se trata de establecer relación alguna de subordinación entre el documental cinematográfico y el periodismo.

Mientras el primero es dueño de una lenguaje, técnica y naturaleza propios, es un género específico con fines singulares y con una biografía particular; sin embargo –advierte— adentrarse en el estudio de los géneros periodísticos puede conducirnos a hallar algunas claves para esbozar un método para la

*realización de películas documentales; particularmente en lo que se refiere a la etapa de investigación y de guión.*⁶⁰

No obstante es difícil negar que prácticamente todos los filmes documentales guardan una relación más o menos evidente de las formas histórico-periodísticas de elaborar relatos⁶¹.

Tanto documental como trabajo periodístico se abocan a elaborar discursos a partir de asuntos que tienen lugar en la realidad, así, la retórica está en ambas disciplinas, toda vez que su tarea consiste en elegir las ideas, argumentos y pruebas, en dichos discursos, así como dotarlos del orden que les de la mayor eficacia.⁶²

Sobre los géneros periodísticos en el cine documental, Mendoza asegura que atienden a necesidades de información y reflexión dentro de su ejercicio ya que realizan una particular forma de percibir y expresar la realidad.

Esto conlleva a una forma específica manera de conocer los hechos presentados, toda vez que cada género exige conocerlos de una manera determinada y lo expresa de modo particular, dice.

De esta forma, cada género dentro del cine documental propone el acento en la función que le corresponde ya sea la información, la opinión, la interpretación o la mezcla de ellas.

En una lectura un poco más doctrinaria, de acuerdo con Jean Breschand, el documental no es el reportaje, aunque recurran a las mismas técnicas. El reportaje, según él, se caracteriza por su inmediatez, registra una acción sin tratar de saber qué sucede ni cuáles son sus repercusiones, aún menos como se origina. A menudo acompañado de un comentario, el reportaje trata su tema, dictando lo que hay que entender, y de este modo relegando los planos a una función ilustrativa. En cuanto a las supuestas entrevistas, de las cuales a menudo se hace acompañar, someten al testigo a las preguntas de un entrevistador que esperar de él una respuesta programada, resumida en su expresión más esquemática.

El documental por el contrario —continúa—, tratará de desplazar las falsas evidencias, de interrogar a las certidumbres aparentes y de replantear los acercamientos a la realidad sin

⁶⁰ Mendoza, *op.cit.* p. 12.

⁶¹ *Cfr.* Mendoza, *op.cit.* p. 66.

⁶² *Cfr. Ibidem*, p, 78.

forzar una declaración. “El documentalista aspira a ser un medio para revisar el modo en que la historia se manifiesta y se transmite, es decir, el modo en que nuestra memoria se constituye”.⁶³

Claramente Breschand, como conocedor del cine documental, no duda en relegar al reportaje como una mera fotografía de un momento, casi dejándole el indigno papel de un observador insensible, mientras que al documental lo encumbra a una condición casi divina en la epistemología del conocer humano; separándolos como si de agua y aceite se tratase.

En cambio, en una óptica más holística, Mendoza refiere que si bien el periodismo, aun el más acucioso, está acotado por la realidad, el imperativo ético, la búsqueda de la objetividad y un sustento documental suficientemente sólido. La literatura, en cambio, no conoce límites que la sometan y puede asumir la actividad creativa de manera ilimitada y como un fin en sí misma. El periodismo es necesidad, asegura.⁶⁴

Mientras en el periodismo veremos que las libertades creativas del reportero no le permiten incidir en el comportamiento del suceso, en la dramaturgia ésta se puede dar el lujo de hacerlo. El periodista-historiador —dice— se limita a relatar lo que sucedió a la vista de todos; el novelista o el dramaturgo en cambio cuenta las verdades que tienen lugar en la mente de sus personajes; aunque sólo puede mantenerlas por medio de su fantasía⁶⁵.

Mendoza dice citando a Eric Bentley que si el drama es el arte de las situaciones extremas, la trama es el medio que emplea el autor dramático para introducirnos en tales situaciones y sacarnos otra vez de ellas.⁶⁶

Así, la dramatización que lleva a cabo el periodista consiste en destacar o exagerar aspectos del suceso que le ocupa que pueden ser utilizados como un gancho para atrapar al lector y conducirlo al terreno de la información. El periodismo en términos generales, imbuido de una vocación que favorece la objetividad, suele no dramatizar los hechos en sentido estricto, porque

⁶³ Breschand, Jean. *El documental, la otra cara del cine*. España, Paidós, 2004. p. 36.

⁶⁴ Mendoza, *op. cit.*

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ibidem.*

*dramatizar implica alterar éstos con tal de hacer de ellos un camino para alterar las emociones de otros hombres.*⁶⁷

En este ejercicio trataremos de alejarnos de cualquier presunción de superioridad de uno sobre otro. Como ya lo hemos mencionado en palabras de Carlos Mendoza, el periodismo y el documental se relacionan íntimamente, se complementa mediante “prestamos”, al grado de poder elaborar una tipología que los funde.

Así, esta investigación pretende encontrar estas señaladas convergencias escondidas en los detalles en nuestros tres filmes de la forma más directa y práctica posible, evitando rodeos innecesarios ante una serie de encuentros que se antojan claros, una vez ya establecidos nuestros parámetros y puntos de referencia.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 47.

3.1 Los géneros

Como abordamos en los primeros dos capítulos de nuestro trabajo, tanto en el periodismo como en el documental, los géneros periodísticos y de cine documental respectivamente, definen en gran parte de qué tipo de ambas disciplinas se está hablando.

Los géneros en ambas disciplinas son necesidad para distinguir, clasificar y explicar sus razonamientos y sus modos. Por lo tanto, en gran medida el cariz de nuestros filmes se explica en este orden: a qué género de cine documental responden y qué géneros periodísticos se encuentran en los filmes.

Para comenzar en nuestra comparación resulta un buen inicio dar respuesta a este pendiente para poder encarrilarnos en materias más profundas como lo serán la relevancia, las fuentes y el tratamiento de la información.

El ya citado Bill Nichols apunta que al cine documental se le puede encontrar en cuatro modalidades: la expositiva, la de observación, la participativa y la reflexiva.

En tanto, a nivel periodístico hallamos la nota, la entrevista, la crónica, el reportaje, el artículo, el editorial, la columna y el ensayo.

Así, procederemos a adjudicarle un género documental y periodístico a nuestros filmes.

El relato de *Cocalero* descansa sobre el andar de Evo Morales, candidato del Movimiento Al Socialismo (MAS), y de la cocalera Leonilda Zurita, candidata a senadora suplente. Mediante prolongadas escenas, el testimonio de la cotidianidad de la vida de ambos personajes en el marco de un evento extraordinario, como es un proceso electoral de primera importancia, es la norma.

Se puede observar a Evo tomando decisiones cruciales para su campaña, organizando mítines y expresando su visión sobre Bolivia y su pasado, también el realizador se centra en sus sesiones para cortarse el cabello, acudir a su hacienda para nadar en un estanque, jugando futbol, comiendo y bebiendo.

Si bien en primera instancia la realización pudiese evidenciar pocos recursos técnicos, Alejandro Landes cuenta con el mérito de aportar una visión estética en situaciones donde ésta es difícil de encontrar: las monocromáticas reuniones de indios cocaleros leyendo el diario al mismo tiempo, las contrastantes coloridas faldas de las cholitas en fila para votar, los

cocaleros fundidos en la selva mientras recolectan las verdes hojas de coca, el Ché Guevara, vigilante, desde un cartel impreso con su imagen en un taller de costura, la eternidad de la pobreza en las tierras andinas, como sus cielos y cerros, y la rudeza tallada en una cara que se asemeja a la de un niño en la de Evo Morales.

Por su carácter de testigo ausente en lo cotidiano, y de intervención limitada por parte del realizador, *Cocalero* es un claro ejemplo de cine documental observativo.

A cambio de un control sobre el escenario y el transcurso del relato, el realizador aporta una versión verosímil de la realidad del candidato y de sus experiencias.

Aunque fortuitas, las escenas revelan aspectos del carácter o la individualidad de los protagonistas y contribuyen a descorrer interrogantes ligadas a la personalidad del polémico líder.

En el marco de los géneros periodísticos podemos asegurar que la crónica, entendida como la descripción cronológica de un suceso, con lujo de detalles y particularidades, es la herramienta principal con la que trabaja el realizador para su relato.

De forma continua en una línea de tiempo determinada (desde el inicio de la campaña electoral, hasta el triunfo de Morales dos meses después, en diciembre de 2005), se describe el desarrollo de la campaña de Morales con su planeación, sus encuentros con grupos de poder y la ya mencionada carga de cotidianidad de la vida diaria.

Adicionalmente, como ya se mencionó, en la crónica también convergen otros géneros periodísticos. Particularmente, en *Cocalero* la entrevista juega un papel crucial como generadora y catalizadora del relato. Si bien es cierto que los acontecimientos a los que se adhiere el relato están fuera del control del realizador, estos eventos son aderezados con declaraciones de gran interés noticioso como lo son las de Álvaro García Liñera, en ese entonces candidato a vicepresidente por el MAS y mano derecha de Evo, o de interés social, como lo son las pláticas sostenidas con los que apoyan a Evo, así como con sus detractores.

De forma distinta a *Cocalero*, *Fraude* supone un esfuerzo investigativo por establecer un contexto previo, una problemática producto de ese antecedente, una hipótesis sobre ese problema y una justificación para las acciones tomadas en consecuencia. Estamos hablando de un documental expositivo.

Si bien en *Fraude* Luis Mandoki no se niega la posibilidad de establecerse como un observador de los comicios para la presidencia de México en julio de 2006, como un documental observativo lo haría, es el resultado de estas elecciones lo que motiva al filme.

Durante poco más de 98 minutos, el realizador se asume como un investigador —un reportero, si se nos permite—, interesado en un hecho importante y destacado en la vida pública nacional. Sobre este punto de atención, Mandoki se preocupa por el establecimiento del comentario y la argumentación lógica para ensamblar una respuesta ante una interrogante.

De manera descarada, se busca convencer de que en México aún no existe la democracia, mientras las oligarquías impidieron el triunfo electoral del Partido de la Revolución Democrática (PRD) en 2006.

Mediante el establecimiento de argumentaciones “objetivas” se elabora un discurso en contra del fraude y en pro del reconocimiento de un engaño masivo al que el espectador es invitado a repudiar, y a tomar acción en contra.

En tanto, el reportaje, como la máxima expresión del periodismo, le aporta gran parte de su carácter a *Fraude*. Ambas son una investigación sobre un tema inexplorado del cual surgen más preguntas que respuestas, valiéndose de herramientas como la entrevista, la investigación documental y hemerográfica, y la entrevista, como veremos más a detalle en el apartado para fuentes.

Además del reportaje, la crónica también está presente en *Fraude*. Principalmente como elemento para contar el relato de forma cronológica.

Así, *Fraude* retoma del reportaje su intención de agotar un tema poco manejado en la agenda social en el fondo, mientras en la forma adopta sus técnicas para su realización. En tanto, la crónica es un recurso narrativo.

Debido a que la figura de Oliver Stone, director de *South of the border*, funge como línea relatora en este filme, con sus opiniones, nociones y dudas sobre los gobiernos de izquierda en América del Sur puestas sobre la mesa hacia el espectador, se le pudo adjudicar la modalidad de documental participativo.

En este relato, la presencia de Oliver Stone funciona como una “contraposición” a la opinión generalizada de los medios estadounidenses, los cuales se presentan como el

antagonista de la historia arrojando insultos, desinformación y miedo sobre los líderes políticos del llamado “Socialismo del siglo XXI”.

Enfatizando la interacción entre el realizador y los sujetos de interés, la filmación se desarrolla a través de entrevistas u otras formas de relación a menudo acompañada de grabaciones de archivo para examinar temas históricos. Además, se enfatiza la persuasión de dar un sentido de qué es lo que es conocer a estos personajes, mientras Oliver Stone asume el papel de un investigador o un reportero investigativo.

Con estas particularidades —propias de su género documental—, *South of the border* retoma de los géneros periodísticos prioritariamente el de la entrevista de profundidad o de semblanza.

Las presencias de Hugo Chávez, Evo Morales, Cristina y Néstor Kirchner, Lula Da Silva, Fernando Lugo, Rafael Correa y Raul Castro, además de un hecho inédito en un solo material documental, son una fuente rica en información y de interés periodístico ineludible.

El relato se sucede mientras los actores políticos en América Latina dan su versión de los hechos, mientras la investigación documental y hemerográfica sirve para contextualizar y ejemplificar las decisiones y posturas de los entrevistados.

3.2 La relevancia

Como establecimos en el apartado primero de este trabajo, lo noticioso y lo relevante se dan en medio del rompimiento de la cotidianidad y en la sucesión de un hecho que, además de destacar, cuenta con posibles consecuencias para la colectividad.

Sobra señalar que los objetos de interés abordados en nuestros filmes cuentan con estas características, no obstante, lo que no sobra es explicar a qué se debe esta relevancia.

La llegada al poder del primer indio aymara en Bolivia, la explicación de un fraude electoral en un sistema democrático y el testimonio de los hombres y mujeres que definen la ruta política en el Cono sur no son poca cosa.

Las implicaciones de estos hechos cuentan con repercusiones profundas, si no es que definitivas, en los procesos políticos regionales.

Reiterando la bondadosa serie de afortunadas coincidencia entre nuestros filmes, *Cocalero*, *Fraude* y *South of the border*, con sus diversas formas y propósitos, dan cuenta de hechos noticiosos y de interés colectivo.

En ellos, se da respuesta a quién realiza la acción, se sabe el contexto de dónde y cuándo suceden las cosas, se presencia cómo son realizadas las acciones y bajo qué móviles; completando el círculo informativo expuesto en apartados anteriores.

A continuación, se enlistan de manera sencilla y puntal los principales elementos noticiosos de interés colectivo expuestos en los tres filmes, cuya temporalidad y vigencia está sujeta al periodo en que fueron realizados. Algunas informaciones, claro, serán más relevantes que otras, por lo que se opta por enumerar aquellas que a criterio de quien escribe (y es así mismo reportero) son de mayor envergadura e interés.

Podemos ir adelantando que el grado y tipo de contenido noticioso en cada uno de nuestros filmes varía de forma profunda entre ellos. Por ejemplo, por su naturaleza descriptiva *Cocalero* y *South of the Border* aporta información de corte anecdótico o declarativo, la cual debido a su novedad aporta relevancia, en tanto que *Fraude*, por su rigor investigativo, cuenta con un mayor número de noticias. Así, algunas noticias, por fuerza, serán más importantes o de mayor relevancia que otras.

Cabe aclarar en dos de nuestros filmes (*Fraude y South of the border*), se enfatiza la necesidad de establecer un contexto previo. Una persona ajena al tema podrá encontrar en esta contextualización un hecho noticioso; sin embargo, aquí interesa abordar elementos informativos generados por las mismas investigaciones y no datos retomados por otras fuentes; es decir, contenidos informativos exclusivos, y que en consecuencia son de mayor interés colectivo por su novedad.

Las principales noticias presentes en *Cocalero*:

- El 16 de diciembre de 2005 Evo Morales se convirtió en el primer presidente indígena de Bolivia. Ganó con el 54% del electorado, la mayoría más amplia en la historia electoral del país.
- Evo Morales se integró a la vida sindical gracia al futbol, ya que de joven a un colega suyo de origen quechua soldados bolivianos le echaron gasolina y le prendieron fuego vivo.
- A Álvaro García Liñera, actual vicepresidente de Bolivia, nunca le llamó la atención el poder y siempre se visualizó en una posición de menos jerarquía en el gobierno.
- Para Álvaro García Liñera siempre fue un sueño ver a un indígena como presidente de Bolivia y cuando muera quiere ser enterrado en el Altiplano Boliviano.
- Cuando empezó su vida sindical, el padre de Evo Morales le dijo: “tú eres como el perro, vienes a comer y a dormir nomás”.
- Antes la hoja de coca costaba entre 1.50 y 2 bolivianos la libra, pero debido a las políticas de reducción en la producción ha subido a entre 14 y 15.
- El modelo económico neoliberal es para los ricos, no para los pobres, de acuerdo con Evo Morales.
- Las políticas de erradicación de la cosecha de hoja de coca, impulsadas por Estados Unidos, fortalecieron el sindicalismo en Bolivia, consolidando y agrupando a las organizaciones de cocaleros, de acuerdo con Evo Morales.
- La oligarquía boliviana debe tener cuidado de no impedir el ascenso de la clase indígena al poder, de lo contrario ésta última podría levantarse en armas, según Evo Morales.
- Al MAS se le ha discriminado, criminalizado y despreciado, según Morales.

- Evo Morales considera que si Hugo Chávez fuera a Washington, lograría reunir a más gente que el mismo George W. Bush.
- Álvaro García Liñera le recomendó a Evo Morales redoblar la seguridad durante la campaña, ya que consideró que si algo le pasaba al entonces candidato “el país estaría perdido”.
- Un sujeto vestido de civil le gritó al candidato Evo Morales “colla de mierda” (término despectivo para referirse a los indígenas bolivianos), en el aeropuerto internacional del departamento de Santa Cruz.
- Durante el día de la elección en el Chapare se presentó la desaparición de los registros de algunos votantes, sin mayores contratiempos en el proceso electoral.

Las principales noticias presentes en *Fraude*:

- A una año de las elecciones 40 millones de mexicanos creen que hubo fraude, que Felipe Calderón es ilegítimo y que en México no hay democracia.
- Aunque se les buscó insistentemente, no aceptaron dar su versión de los hechos Carlos Salinas, Felipe Calderón, Vicente Fox, Emilio Azcarraga, Roberto Madrazo, Carlos Ugalde, Diego Fernández de Cevallos y Elba Esther Gordillo.
- Durante el proceso post electoral, el 13% de la población mexicana consideraba correcta una rebelión armada debido al fraude electoral.
- Pese a que se encuentran irregularidades en el 60% de las casillas el 5 de agosto el Tribunal Federal Electoral del Poder Judicial (TRIFE) decidió no hacer el conteo total y mandató abrir sólo el 9%.
- Días antes de la elección, Emilio Azcárraga Jean, dueño de Televisa, se encontró con Andrés Manuel López Obrador. En la reunión, el primero le enseñó un supuesto proyecto de decreto de expropiación hacia sus propiedades, el cual sería puesto en marcha en caso de que el segundo quedara como presidente.
- El proyecto de decreto de expropiación presentado por Azcárraga fue o elaborado por el Cisen (organismo mexicano de espionaje e inteligencia) para “meterle miedo” al dueño de Televisa o por los mismos miembros de Televisa, de acuerdo con Andrés Manuel López Obrador.

- Antes de conocerse los resultados oficiales, el Consejo Coordinador Empresarial (CCE) —máximo organismo representante de la iniciativa privada en México— envió a sus agregados un comunicado asegurando que Felipe Calderón sería el presidente, finalizando diciendo “todo está bajo control”. Para Andrés Manuel López Obrador esto es evidencia de la colusión del empresariado en el fraude.
- La dirigente magisterial Elba Esther Gordillo, durante las elecciones, operó en favor de Felipe Calderón ante los gobernadores de Coahuila y Tamaulipas, Humberto Moreira y Eugenio Hernández Flores, respectivamente.
- El querer influir en el electorado, el CCE incurrió en una falta al Artículo 48 del Código Federal de Instituciones y Procedimientos Electorales, el cual establece que es derecho exclusivo de los partidos políticos contratar tiempo en radio y televisión para difundir mensajes orientados a la obtención del voto durante las campañas.
- Vicente Fox incurrió en un delito durante el proceso electoral toda vez que la ley electoral mexicana impide la participación de un presidente en favor de un candidato.
- Durante los meses de campaña, el gobierno federal erogó 160 millones de dólares en publicidad gubernamental, en una muestra de apoyo para la campaña a Felipe Calderón.
- Felipe Calderón incurrió en una ilegalidad al asegurar que Andrés Manuel López Obrador ahuyentaría la inversión extranjera como lo hace Hugo Chávez en Venezuela y Evo Morales en Bolivia, según él; toda vez que la Ley Electoral mexicana asegura que son obligaciones de los partidos políticos nacionales abstenerse de cualquier expresión que implica, diatriba, calumnia, infamia, injuria, difamación a otros partidos políticos y sus candidatos, particularmente durante las campañas electorales.
- La Marcha del Silencio, en contra del desafuero de Andrés Manuel López Obrador, congregó a más de un millón de personas. Ha sido la más grande en el país.
- Para Andrés Manuel López Obrador, la principal características de la derecha en el mundo es que no aceptan nada y que quiere mantenerse a costa de lo que sea. Y cuando ya no pueden mantener sus privilegios y defender sus intereses por los cauces legales, optan por la violencia.
- Para Andrés Manuel López Obrador, lo importante es llegar al poder manteniendo la dignidad y no perdiéndola en el camino.

- Para Andrés Manuel López Obrador nunca ha existido la democracia en México.
- El detonador de las hostilidades de Vicente Fox hacia Andrés Manuel López Obrador es el empeño del primero en colocar a su esposa, Marta Sahagún, en la presidencia de la República.
- A principios de 2003 Carlos Salinas de Gortari regresó a México y empieza a articular a empresarios, periodistas y políticos para impedir que Andrés Manuel López Obrador llegue al poder, según el entonces candidato.
- Las acusaciones sobre corrupción imputadas sobre Carlos Ponce y René Bejarano mediante los “videoescándalos” no tenían como objetivo combatir la corrupción, sino dañar a Andrés Manuel López Obrador.
- Debido a la presión popular, Vicente Fox dio marcha atrás al proceso de desafuero en contra de su voluntad, además de que el ejército consideró que podría haber inestabilidad política.
- Varios de las personas más ricas de México le ofrecieron dinero a Andrés Manuel López Obrador, pero se hizo “el que la virgen le hablaba”, según contó.
- El miedo de la población mexicana a que Andrés Manuel López Obrador les fuera a quitar su patrimonio fue infundado, y causado por el CCE, según Carlos Monsivais.
- A unos días antes de la elección, Vicente Fox entró en contacto con el director del diario El Universal, Francisco Ealy Ortiz, para pedirle que truqueara una encuesta que colocaba a Andrés Manuel López Obrador a la cabeza. El empresario se resistió, pero acabó cediendo a cambio de favores económicos, según el entonces candidato.
- Según José Agustín Ortiz Pinchetti, secretario de gobierno del Distrito Federal durante la campaña de Andrés Manuel López Obrador los más grandes empresarios de México aseguraron no creer la campaña de desprestigio en contra del candidato, sino que sólo daban dinero para que eso se difundiese. Lo anterior, para continuar con el no del Impuesto Sobre la Renta—
- A pesar de la falta de imparcialidad del IFE, el cual que dejó pasar los insulto mediante su inacción, y el activismo desenfrenado y notorio de Vicente Fox, Andrés Manuel López Obrador creyó que ganarían las elecciones claramente.

- Andrés Manuel López Obrador, no pensó en reforzar y cuidar el voto, lo que calificó como un error; sino que su campaña en 2006 se centró en la difusión y aliento del voto.
- Al día siguiente de la elección, hubo una llamada de Pedro Cerisola, secretario de telecomunicaciones del gobierno de Vicente Fox, al gobernador de Tamaulipas para agradecerle por lo que había hecho (el embarazo de urnas electorales en favor de Felipe Calderón).
- La empresa Hildebrando, del cuñado de Felipe Calderón, tuvo acceso a una base de datos de todo el padrón electoral con información sobre sus preferencias electorales y su cédula de elector, con lo cual tuvo la posibilidad de ubicar selectivamente esos nombres en cada sección electoral y quitarlos de ese padrón, de acuerdo al periodista Julio Hernández.
- Según Horacio Duarte, representante legal de la Coalición por el Bien de Todos, hubieron reiteradas faltas al proceso electoral e inconsistencias en la captura de datos. Por ejemplo: de 109,134 urnas electorales en el 16% (17,465) había más boletas dentro que las boletas que repartieron los funcionarios de casilla a los votantes. En estas 17,000 casillas encontraron 800,000 boletas de más dentro de las cajas. En tanto, del total de 109,000 registros, en el 30% (32,758 casillas) habían menos boletas en la diferencia entre recibidas y sobrantes. Si se suman las 716,489 boletas y las 800,000, hay un millón y medio de boletas de las cuales no sabe si llegaron de dónde o deberían aparecer y no aparecieron.
- El famoso reclamo “Voto x Voto, Casilla x Casilla” no fue una invención de Andrés Manuel López Obrador, sino de la gente reunida fuera de la casa de campaña.
- El IFE mandató que no se podría abrir algún paquete electoral argumentando la certeza del proceso electoral.
- De las 130,000 actas que se llenaron el 2 de julio, sólo 42,00 están bien llenadas.
- Una vez computadas el 80% de las casillas, los votos de Andrés Manuel López Obrador se fueron en picada, mientras que los de Felipe Calderón subieron, en una correlación del 99.9%, lo cual no es posible aritméticamente ya que la votación para ambos es independiente, de acuerdo con Bolívar Huerta, académico de la Facultad de Ciencias de la UNAM, quien siguió el conteo electoral.

- Andrés Manuel López Obrador le escribió una carta a Felipe Calderón invitándolo a apoyar el recuento total de votos, misiva que nunca contestó.
- Si hubiera aceptado la imposición del fraude, hubiera sido un traidor, según Andrés Manuel López Obrador.
- El plantón en Paseo de la Reforma canalizó la tristeza y frustración de la gente, con lo cual se salvaguardó el estado de derecho y se evitó la violencia, dijo AMLO
- Si el lopezobradorismo hubiera querido poner de cabeza a la ciudad, hubieran optado por bloquear carreteras y aeropuertos, de acuerdo con Ortiz Pinchetti.
- Andrés Manuel López Obrador prefirió parar la violencia aunque no hubiera resultados sobre el fraude electoral.
- Andrés Manuel López Obrador desconoce el gobierno de Felipe Calderón y opta por no situarse como oposición, ya que implicaría reconocer la validez de su gobierno, por lo que funda “el gobierno legítimo”.
- “El gobierno legítimo” es un reto y una esperanza, es una invitación a no olvidar porque si se olvida no se va a poder cambiar las cosas después, de acuerdo con Marcelo Ebrard, quien fuera en ese momento jefe de gobierno del DF.

Las principales noticias presentes en *South of the border*:

- Debido a la repetición en los medios de las declaraciones de George W. Bush, más del 70% de los estadounidenses están convencidos de que Saddam Hussein tomó parte en la masacre del 11 de septiembre, según Oliver Stone.
- Los medios de comunicación en Venezuela fueron uno de los principales promotores del golpe de estado contra Hugo Chávez, según especialistas.
- Los medios estadounidenses se alegraron por el golpe; la redacción del New York Times escribió que la democracia venezolana ya no estaría amenazada por una aspirante a dictador, juicio del cual se arrepintió días después, según Oliver Stone.
- El Fondo Monetario Internacional, que normalmente es lento en responder a la hora de combatir el hambre en África, reaccionó rápidamente para ofrecer su apoyo al golpe. El FMI dejó claro al mundo que el derrocamiento de Chávez era de interés para el capitalismo mundial, según Oliver Stone.

- Después de que el gobierno venezolano obtuviera el control de la industria petrolera la economía duplicó su tamaño en los siguientes seis años, reduciendo la pobreza a la mitad, y la pobreza extrema en 70%, según Oliver Stone.
- En comparación, Colombia, el vecino más cercano y aliado de Estados Unidos en la región sudamericana tiene un mayor déficit en materia de derechos humanos que Venezuela, pero su presidente Uribe es visto como un amigo en Washington por su guerra contra las drogas y así tiene la aprobación de los medios, cosa que Chávez no tiene, según Oliver Stone.
- Las viejas oligarquías, los privilegiados de piel clara se esforzaron por defender sus posiciones contra los nuevos movimientos sociales de los indígenas mestizos de piel oscura, y sobre todo, de los pobres en América de Sur, generados gracias a la influencia de las victorias de Chávez, según Oliver Stone.
- Más del 70% de la población en Bolivia en el 2005 eligió a Evo Morales como su presidente. Esta victoria es conocida como La venganza del Ché, según Oliver Stone..
- En su forma natural las hojas de coca funcionan como un estimulante leve, como la cafeína; lejos de la idea estadounidense que la hoja es droga, según Oliver Stone.
- Aunque el presidente de Brasil, Lula Da Silva, no se haya enfrentado directamente con el FMI, se negó a que su país fuera cómplice en la desestabilización programada para Venezuela o Bolivia, según Oliver Stone.
- Cuando Barack Obama saludó cortésmente a Hugo Chávez durante una reunión de Estados americanos, la prensa estadounidense no informó de esto con una perspectiva justa, asegurando que esta actitud ponía en riesgo los intereses de Estados Unidos, según Oliver Stone.
- A Oliver Stone le preocupa la cobertura que realizan los medios estadounidenses sobre los gobiernos democráticos en América del Sur.
- Las cadenas y periódicos más serios de América del Norte y Europa siguieron el ejemplo de George W. Bush y dividieron el mundo entre amigos, es decir, entre líderes que hacen lo que quiere EU, y enemigos, líderes en contra de esta tendencia, según Oliver Stone.
- La victoria electoral de Hugo Chávez a pesar de las críticas fue un triunfo para la democracia venezolana, según Oliver Stone.

- El presidente de Venezuela se convirtió en un peligro mayor para EU de lo que Fidel Castro jamás fue, según Oliver Stone.
- La caída del muro de Berlín se vivió como el fin de toda alternativa al capitalismo y Washington se sentía atraído por una arrogancia triunfal pensando: “ahora podemos hacer lo que queramos”, según Oliver Stone.
- El FMI y el Ministerio de Hacienda de EU usaron como “conejiillo de indias” a los países sudamericanos para sus experimentos económicos, según Oliver Stone.
- Durante mucho tiempo, Fidel Castro era el ratón que rugía a una distancia de 80 km de los EU, según Oliver Stone.
- Fidel Castro dijo que “existe un péndulo en la historia y estas cosas cambian”. De algún modo, vio todo daría un giro de 360 grados en el 2000, según Oliver Stone.
- Oliver Stone espera con todo el corazón que lleguemos a ver el fin de esta capitalismo rapaz, ya que cree que hay un capitalismo benévolo, pero también existe uno rapaz que destruye a la gente y eso lo hemos visto toda nuestra vida.
- Hugo Chávez representa una amenaza para el sistema como lo fue Fidel Castro, según Oliver Stone.
- En privado, según le dijeron a Oliver Stone, Barack Obama le aseguró a Chávez que bajo su administración no habría más intentos de desestabilización o intromisión alguna en los asuntos internos de Venezuela.
- En Venezuela, Bolivia, Ecuador y Paraguay el 95% de las redes mediáticas estaban drásticamente en contra de los bolivarianos y aun así vencieron, según Oliver Stone.
- Los estadounidenses pueden aprender mucho de los movimientos sociales en América del Sur, según Oliver Stone.
- El golpe contra Chávez tuvo un motivo, el petróleo. George W. Bush planificó la invasión a Irak y el golpe en Venezuela por esta misma razón, según Hugo Chávez.
- Chávez “le vio el rostro al a muerte” durante el golpe de estado, ya que estuvieron a punto de matarle, pero no lo hicieron porque los soldados ven a Chávez como su líder, según relató a Oliver Stone.
- Los medios privados en Venezuela se convirtieron en los pilares de la oposición en los meses después del golpe de estado, de acuerdo con especialistas.

- El cardenal de Venezuela le pidió a Chávez su renuncia durante el golpe de estado, según Hugo Chávez.
- El movimiento político en Venezuela es una revolución pacífica pero armada, dijo Chávez.
- El apoyo estadounidense fue la peor decisión posible, ya que no sólo creo una enemistad eterna con la administración de Chávez, sino que a todos en América Latina se les hizo difícil que les agrade los EU, según el jefe editorial del New York Times.
- El Departamento de Estado de EU apporto entrenamiento y equipamiento con un valor de 3.3 millones de dólares para gente implicada en el golpe de estado contra Hugo Chávez, según documentación oficial obtenida por Oliver Stone.
- Durante el mandato de Chávez Venezuela ha dejado de importar maíz.
- So pretexto de una lucha contra el narcotráfico, Estados Unidos implementa una política de control no solamente a Bolivia sino a muchos países de Latinoamérica, dijo Evo Morales.
- Estados Unidos planificó asesinatos de líderes políticos en la década pasada, entre ellos el mismo Evo Morales, dijo él mismo.
- Cuando comenzaba su carrera política a Evo Morales lo torturaron soldados bolivianos bajo la dirección de la DEA, dijo él mismo.
- Por primera vez no se permite ninguna base militar extranjera en el suelo boliviano.
- Los medios siempre van a tratar de criminalizar la lucha contra el neoliberalismo, contra el colonialismo y contra el imperialismo, dijo Evo Morales..
- La recuperación de los recursos naturales es la base para las economías de Sudamérica, dijo Evo Morales.
- Por primera vez en la región los gobernantes se parecen a sus gobernados, expresó Cristina Kirchner.
- Para Cristina Kirchner, no hay ninguna experiencia de los gobiernos actuales en América Latina ni en el mundo, que haya tenido la cantidad de elecciones por las que ha pasado Hugo Chávez, por lo que se puede estar de acuerdo con lo que dice o no, pero decir que en Venezuela no hay libertad para decir lo que cada uno piensa no le pareció en absoluto, al contrario.

- Debido a las recomendaciones del FMI al gobierno argentino, con una serie de privatizaciones y de políticas de no intervención, el país se endeudó financieramente de forma brutal, el cual llegó al 160% del PIB, con un cuarto de la población sin trabajo, 56% en pobreza y 30% de indigencia, expresó Cristina Kirchner.
- En 2003, cuando Néstor Kirchner asume la presidencia de Argentina, se planteó una política sustancialmente diferente con una gran discusión con el FMI, expresó Cristina Kirchner, su esposa.
- En la cumbre del Mar del Plata se derrotaron las intenciones de la primera potencia del mundo, mediante la colectividad sudamericana, aseguró Néstor Kirchner.
- Cuando se le dice que no a un banquero le dicen a uno “usted es un subversivo, ladrón o sinvergüenza”. aseguró Néstor Kirchner.
- Cuando un político es muy amigo de los sectores de poder algo no anda bien, porque esos sectores miran por su estabilidad y no por la rentabilidad del conjunto de la sociedad, opinó Néstor Kirchner.
- El proceso que está afrontando la presidenta Cristina Kirchner es por demás difícil, porque a Néstor Kirchner le “tocó salir del infierno y ella ahora tienen que cualificar el trabajo que procurar la distribución del ingreso y luchar contra los sectores concentrados de la economía”, dijo el exmandatario argentino.
- Los sectores que no quieren repartir los esfuerzos son los sectores que reaccionan corporativamente porque quieren tener un país concentrado donde muy pocos decidan hablar por todos los argentinos, opinó Kirchner.
- Ni hay que arrodillarse ante el poder, ni se necesita ser maleducado para decirles las cosas que tienen aquellos que han usufructuado y han sojuzgado a nuestras naciones, aseguró Néstor Kirchner.
- Sin lugar a dudas la teología de la liberación fue un catalizador para los gobiernos de izquierda en América Latina, comentó Fernando Lugo.
- En América Latina hay un nuevo actor político que son los movimientos sociales, pero la oposición viene efectivamente de los grupos que históricamente han tenido los privilegios, comentó Fernando Lugo.

- Si aquí tienen que haber privilegiados, tienen que ser los históricamente olvidados, los indígenas, los sin tierras, los sin educación y los sin salud, que son los que hoy deben ser los primeros en tener atención, comentó Fernando Lugo
- Los cambios son de tener una administración muy honesta, transparencia, que las instituciones recuperen su dignidad y un crecimiento económico pero con mucha equidad social, dijo comentó Fernando Lugo
- Paraguay tiene una deuda de 2,300 millones de dólares ante el FMI.
- En muchas ocasiones en Sudamérica han habido gobiernos “sumisos”, ya que “todo lo estadounidense era bueno, lo europeo era bueno, todo lo japonés, pero todo lo nuestro no valía nada”, declaró Lula Da Silva.
- Lula Da Silva aseguró no tener ningún interés en pelear con Estados Unidos, mientras que añadió que lo único que quiere es un trato igualitario entre las naciones.
- Cuando Lula Da Silva fue a saldar la deuda de Brasil con el FMI, el jefe del órgano no quería que liquidaran el crédito, y le ofreció refinanciarlo.
- Actualmente Brasil no le debe dinero a nadie y cuentan con un superávit de 260,000 millones de dólares.
- Lula Da Silva sueña con alcanzar una estructura con una moneda única en Sudamérica y tener un parlamento sudamericano y unas instituciones políticas propias de América del Sur.
- Por primera vez los pobres están siendo tratados como seres humanos en América del Sur, opinó Lula Da Silva.
- El crecimiento de la izquierda en América Latina es el resultado del fortalecimiento de la democracia, opinó Lula Da Silva.
- El presidente Chávez empezó una nueva era en América Latina y dio el ejemplo de muchas cosas, consideró Rafael Correa.
- Es extremadamente duro tratar de hacer los cambios que quieren hacer y que necesita Ecuador, pero actualmente se tienen muchos gobiernos amigos en la región como el de Chávez, Morales, los Kirchner o Lula, dijo Rafael Correa.
- El gobierno ecuatoriano “quiere mucho” al pueblo estadounidense, pero considera la política exterior de ese país como “muy cuestionable”.

- En Ecuador se está limitando en gran medida toda la capacidad operativa que la DEA acumuló durante años, donde financiaban unidades completas de las fuerzas públicas.
- En Ecuador se va a seguir luchando contra la droga pero de manera independientemente, declaró Rafael Correa.
- Con todo respeto, conociendo a la prensa norteamericana, estaría más preocupado cuando hablen bien de mí, dijo Rafael Correa, mientras aseguró que no le importa que se le tache de “un izquierdista malvado”.
- “Nosotros fuimos acaso los primeros pero no los padrinos de los movimientos de izquierda en América Latina; todos son mayores de edad, todos caminan con sus propios pies con sus propias ideas y aportando nuevas ideas por ejemplo el socialismo del Siglo XXI”, dijo Raul Castro.
- La Revolución Cubana en el medio siglo ha llegado “completica a la costa y los cubanos a pesar de ser de carácter explosivo hemos aprendido a tener paciencia, una cosa increíble. Estamos listos para otros 50 años”, dijo Raul Castro.
- Hugo Chávez espera que Obama plantee un New Deal.
- Lula Da Silva espera que Obama haga tres cosas: el desbloqueo de Cuba. Trabajar intensamente en traer la paz en Oriente Medio y por último que invite a Chávez a EU.
- Los últimos 50 años no han sido en vano. Por eso hay un Chávez, un Bolivia, hay un Nicaragua un Ecuador. Un Paraguay, y gobiernos de centro—izquierdas como Lula; es decir, una gran rebelión de los pueblos contra el Imperio en Latinoamérica, consideró Evo Morales.
- Creer en que una sola persona puede ser la garantía (de la revolución) es lo mismo que creer que una sola potencia puede arreglar los problemas del mundo, dijo Néstor Kirchner.
- Sí es posible cambiar al mundo, cambiar la historia, aseguró Hugo Chávez.

Como podemos observar, el tipo de documental acota en gran medida qué tan “informativo” es, en el sentido de aportar datos de interés periodístico y de relevancia social.

En su exposición de la vida diaria de Evo Morales durante el proceso electoral, en realidad hay una poca exposición de noticias en *Cocalero* al privilegiar una visión costumbrista que tal vez no tenga un impacto directo en el interés colectivo.

En tanto, en *Fraude* el tema se presta para arrojar noticias cuya relevancia descansa en el sustento mediante los números y aritmética ligada a las inconsistencias procesales de la elección, además de las declaraciones de Andrés Manuel López Obrador.

Por último en *South of the border* el llamado periodismo declarativo está mucho más presente que en los otros dos filmes, es decir, que los personajes entrevistados aportan la mayoría, sino la totalidad, de la información.

Al margen de estos señalamientos apuntamos que la mucha o poca presencia de noticias no significa en sí un triunfo o una derrota para los realizadores, sino una característica en la cual esta investigación se interesa.

3.3 Las fuentes

Tras la lectura del apartado inmediatamente anterior a este podemos ir previendo de qué tipo y cuáles son las fuentes para la información vertida en nuestros filmes.

De los tipos de fuentes enumeradas en el primer capítulo, principalmente en estos filmes encontramos:

- La información obtenida a través de la presencia física del investigador en el lugar de los hechos.
- Información obtenida mediante documentación de archivo, bibliográfica y hemerográfica.
- Los testimonios, opiniones y perspectivas de personajes importantes, testigos y expertos en el tema.

A continuación realizamos una radiografía de a qué fuentes se acudió en cada filme y qué tipo de información esta fuente aportó.

Cocalero:

- Fuentes hemerográficas, las cuales son usadas el mínimo sólo para aportar datos contextuales sobre quién es Evo Morales y la resolución de las elecciones de diciembre de 2005.
- Imágenes de archivo con videos de noticieros bolivianos y spots electorales contrarios a Evo Morales.
- Evo Morales, entonces candidato a presidente por el Movimiento al Socialismo (MAS), del cual se desprende la mayoría del relato y quien aporta casi la totalidad de la información.
- Leonilda Zurita, entonces candidata a senadora suplente por el MAS, segunda protagonista del relato y de quien también se desprenden algunas informaciones, particularmente ligadas a la vida en El Chapare.

- Testimonio de Álvaro García Liñera, entonces candidato a vicepresidente.
- Testimonio de Javier Escalante, chofer de Evo Morales.
- Testimonio de Serandio Ravatto, párroco de El Chapare.
- Testimonio de Adriana Gil, vocera del MAS.
- Testimonios de partidarios y disidentes de Evo Morales.

Fraude:

- Imágenes del proceso electoral de 2006 aportadas por “miles de ciudadanos”, según el realizador.
- Imágenes de archivo con videos de noticieros mexicanos en su cobertura antes, durante y después del proceso electoral de 2006. Éstas son principalmente utilizadas para aportar contexto o contrastar la información.
- Reportes hemerográficos, los cuáles fueron utilizados de la misma forma que las imágenes de archivo de noticiero.
- Audios de conversaciones telefónicas de Elba Esther Gordillo, entonces dirigente sindical, y los gobernadores de Tabasco y Coahuila, a manera de filtraciones para denunciar actos de corrupción.
- Documentos impresos, como son el fax enviado a los integrantes del CCE, el supuesto proyecto de decreto de expropiación en poder de Emilio Azcárraga Jean y la encuesta de Mitofsky sobre la aprobación social de un movimiento armado.
- Código Federal de Instituciones y Procedimientos Electorales, como fuente bibliográfica y sustento legal para debatir sobre los acontecimientos de la precampaña electoral.
- Andrés Manuel López Obrador, quien funciona como principal hilo conductor del relato, mientras aporta su perspectiva, testimonio y datos sobre el proceso electoral.
- Opinión de Lorenzo Meyer, historiador y editorialista en política.
- Perspectiva de Carlos Monsivais, escritor y periodista.
- Testimonio de José Agustín Ortiz Pinchetti, entonces secretario de gobierno del DF.
- Perspectiva de Julio Hernández, periodista.
- Testimonio de Horacio Duarte, entonces representante legal de la Coalición por el Bien de Todos.

- Opinión de con Luis Mochán, doctor en ciencias políticas.
- Testimonio de Jacobo Álvarez Medina, entonces consejero electoral del Distrito 23.
- Testimonio de Bolívar Huerta, académico de la Facultad de Ciencias de la UNAM.
- Opinión de Jaime Avilés, periodista.
- Opinión de Jorge Zavala Hidalgo, investigador de ciencias de la atmosfera en la UNAM.
- Opinión de Ignacio Marván, economista.
- Testimonio de Marcelo Ebrard, entonces jefe de gobierno del DF.
- Testimonio de integrantes del plantón en Reforma y partidarios de Andrés Manuel López Obrador durante el 2 de julio de 2006.

South of the border:

- Imágenes de archivo con videos de noticieros estadounidenses y venezolanos de cadenas tales como Fox, CBS, ABC o CNN, las cuales principalmente aportan contexto y reflejan la opinión de los medios respecto a los sujetos de interés.
- Reportes hemerográficos que dan fe sobre una coyuntura histórica específica referida en el filme, como fueron los recortes al gasto emprendidos en la década de los 80 en Venezuela.
- Documentación impresa, particularmente una copia de un documento desclasificado del gobierno estadounidense que versa sobre el apoyo al golpe de estado en contra de Hugo Chávez.
- Fuentes anónimas citadas por Oliver Stone, las cuales le dan información de primera mano sobre la postura de Barack Obama respecto al gobierno de Hugo Chávez.
- Testimonio, opinión y perspectiva de Oliver Stone, realizador del filme, quien cuenta el relato y contextualiza al auditorio.
- Perspectiva de Bart Jones, autor del libro “La historia de Hugo Chávez; de una choza de lodo a la revolución perpetua”.
- Testimonio de Hugo Chávez, entonces presidente de Venezuela.
- Testimonio de Gregory Wilpert, profesor adjunto de ciencia política en el Colegio de Brooklyn.
- Opinión de Eduardo Porter, integrante de la mesa editorial del New York Times..

- Opinión de Scott Wilson, ex editor para el Washington Post Latinoamérica.
- Testimonio de Luis Reyes, ministro de la presidencia de Venezuela.
- Perspectiva de Tariq Ali, autor del libro “Piratas del Caribe; el eje de la esperanza”.
- Testimonio de Evo Morales, presidente de Bolivia
- Testimonio de Cristina Kirchner, presidenta de Argentina.
- Testimonio de Nestor Kirchner, expresidente de Argentina.
- Testimonio de Fernando Lugo, entonces presidente de Paraguay.
- Testimonio de Lula Da Silva, entonces presidente de Brasil.
- Testimonio de Rafael Correa, presidente de Ecuador.
- Testimonio de Raúl Castro, presidente de Cuba.

3.4 El tratamiento de la información

Sorteados una vez los géneros, lo relevante y las fuentes, podemos incursionar en el más profundo de nuestros campos toda vez que este está sujeto a un análisis subjetivo de nuestra materia: el tratamiento de la información.

Como hemos apuntado, el periodista se vale del discurso para informar los sucesos; describir las situaciones, los personajes y los escenarios; relatar los acontecimientos; evaluar los hechos y comentar las noticias.

Mientras se escogen los sucesos considerados de mayor interés para el público, las distintas formas de discurso constituyen diferentes maneras de usar el lenguaje para comunicar algo: la forma descriptiva, la narrativa, la expositiva y la argumentativa.

Esto también está presente en el cine documental.

En buena parte, el tratamiento de la información se explica gracias a qué tipos de discurso han implementado ya que podemos entender así cómo abordan sus temas e interés, de qué forma los explican y bajo qué criterios los ordenan.

Ya hemos ido dejando patente que nuestro primer filme, *Cocalero*, es un esfuerzo por dejar en claro, además de cómo vivió el proceso electoral que lo llevaría al poder a Evo Morales, una serie de incógnitas sobre quien hasta ese momento era un líder sindical en busca de la presidencia: ¿de dónde viene Evo Morales?, ¿quién es? y ¿qué pretende?

Para hacerlo, en primera instancia se realiza una narración cronológica de aquel periodo, mientras tanto se nos presenta una fotografía del personaje, una descripción.

A través de este relato, se nos señalan las características de un objeto, nos pinta a un Evo Morales en toda su aparente simpleza, pero deja en claro que su presencia en la vida política boliviana es producto de una larga lucha de clases entre los indígenas y los grupos de poder de aquella nación.

La simpleza en la realización de *Cocalero*, la cual ya hemos comentado, retoma los pedazos de la cotidiana realidad del político para presentarlo como sus hábitos y pensamientos lo definen: un político, un líder sindical, en contacto con sus orígenes, orgulloso de ellos y el cual rechaza tajantemente todo intento de interferencia en la vida pública por parte de los Estado Unidos, amante del futbol y sincero admirador de Hugo Chávez.

La narración en este caso es una excusa para hablar de Evo Morales, atestiguar un hecho histórico en la vida boliviana, defender la siembra y cosecha de la hoja de coca y hacer frente a las campañas de desprestigio en contra del mismo Evo Morales y la coca.

El filme de Luis Mandoki, *Fraude*, alude con mayor énfasis a un discurso narrativo, toda vez que la esencia de éste es contar una historia de corrupción y complicidades, lucha y esperanza.

Relata cómo se sucedió el fraude, selecciona aquellos datos que mejor le caracterizan y el elemento central son las acciones tomadas por los personajes y sus reacciones, mientras se describe el ambiente en el que se desarrollaron los acontecimientos.

Además del discurso narrativo, *Fraude* es en sí una argumentación por parte del director, y las fuerzas a las que es afín, para convencer sobre algo que en primera instancia parece ser irreal: un fraude electoral en pleno “México democrático”, orquestado por políticos y empresarios con el fin de mantener un régimen donde los pocos tienen mucho.

Se nos aportan presuntas pruebas, testimonios, opiniones y conjeturas que nos llevan a pensar que la tesis central del filme se sostiene gracias a dos cosas: una estructura política empeñada en establecer sus condiciones en México, y un régimen mediático que le hace el juego.

Mandoki se preocupa por el establecimiento de una visión “objetiva” sobre los hechos, aunque no hace falta preguntarle sobre las simpatías que le genera el sujeto afectado, el candidato Andrés Manuel López Obrador, y la alergia que le causan los hechos de corrupción en México y la manipulación informativa.

Por su interés persuasivo, *Fraude* hace uso de la emotividad para provocar, para catalizar un cambio y facilitar el apoyo hacia la causa de Andrés Manuel López Obrador, y con suerte, eliminar la posibilidad de que hechos similares se repitan.

En lo que toca a *South of the border* la narración también está presente, pero se encuentra dosificada a lo largo del filme. El desarrollo del relato no está sujeto a la narración, sino que ésta es un recurso para —principalmente— establecer un contexto previo, con datos históricos y testimonios.

El corazón de este filme es un discurso expositivo que enuncia los hechos, sí, pero sobre todo muestra las ideas tanto de Oliver Stone como de los dirigentes políticos de izquierda de América del Sur.

Una vez establecido el contexto, Stone acude a las figuras para dar su punto de vista. Hecho esto, el realizador está en la posición de arrojar una opinión y postura respecto a la relevancia de sus entrevistados, desarrolladores del Socialismo del siglo XXI, haciendo así mismo al filme como una referencia de interés periodístico, o incluso un material “citable”.

Se explica la naturaleza de un objeto: la cobertura satanizadora por parte de los medios estadounidenses de los líderes de izquierda latinoamericanos, pero también se comprenden sus antecedentes e importancia. A diferencia de *Fraude*, *South of the border* no pretende convencer a nadie, y si lo hace, es por lo natural y lógico de los hechos presentados.

De esta forma, presenta la información necesaria para comprender la exposición de idearios y posteriormente razonar y analizar la información presentada, acudiendo más al intelecto que a la emoción –aunque debe decirse que el final del filme es conmovedor por donde se le vea—.

Particularmente, el principal elemento de relevancia presente coincidentemente en los trabajos elegidos es la oferta de una posición crítica, o en algunos casos contraria, a la versión difundida por los medios de comunicación masiva tanto en Bolivia, México y Estados Unidos, respectivamente. Cabe señalar que esto, en sí, es un hecho noticioso.

Son relatos los tres, pero en cada caso cuentan con sus singularidades. *Cocalero* opta por la descripción para tirar barreras y derrumbar mitos; *Fraude* narra y argumenta para convencer sobre la existencia de un poder que corrompe y engaña; *South of the border*, por último, expone para descorrer velos y dar a conocer que en el Cono Sur existe un contraproyecto esperanzador para el decadente capitalismo rapaz.

Conclusiones

El razonamiento que nos ha llevado a encontrar el “método periodístico” en el cine documental es simple: reporteros y documentalistas son primos en su quehacer, y aunque motivados por diferentes razones —el primero por el compromiso de informar veraz y rápidamente y el segundo por la necesidad de destacar un hecho desde una mirada artística— convergen en varios puntos en su forma de comunicar.

Como advertimos al inicio de este trabajo, esta relación entre periodismo y cine documental para Carlos Mendoza es natural, incluso complementaria.

En *El guión para cine documental*, mismo autor asegura que en cuanto a la crónica, el reportaje, la entrevista y el ensayo, estos poseen formas de ser que influyen profundamente en el cine documental.

Tomando en cuenta esto, propone una serie de modalidades o tipos de cine documental:

- Modalidad de crónica: representación de sucesos y de protagonistas que interviene en ellos, dotada de una alta carga opinativa, basada en la observación y en la recreación de atmósferas. En el documental de crónica los sucesos son expuestos, generalmente de modo cronológico. En ella la empatía con los protagonistas y el empeño formal domina sobre la tarea informativa y argumentativa. Sus alcances interpretativos provienen de la subjetividad de la observación.
- Modalidad de reportaje: representación basada en una exposición informativa que puede contener elementos secundarios de opinión y de análisis y debe ofrecer una visión “objetiva” o equilibrada. El documental de reportaje puede basarse en el rodaje directo del asunto que le ocupa, pero también puede acudir a materiales de distinta procedencia como imágenes de archivo fotografías, entrevistas y otros recursos de documentación y se caracteriza por su diversidad funcional estructural y estilística.
- Modalidad de ensayo: representación en la que el realizador se aboca esencialmente a persuadir o convencer, por lo que fija su posición o emite su opinión sin reservas. Se caracteriza por una exposición argumental basada en la

búsqueda de las causas del hecho que le ocupa, pero sin la obligación de documentar cada una de las afirmaciones que hace. Otras características del documental de ensayo es la subjetividad, el énfasis que el realizador pone en el estilo y la ostentación de la intervención del aparato cinematográfico.

- Modalidad de entrevista: representación basada en una o varias conversaciones filmadas en las que quienes hablan ofrecen datos y comentarios autobiográficos; su testimonio en relación a un hecho determinado o sus opiniones como experto o como voz autorizada de algún tema. En el documental de entrevista las imágenes de archivo u otras escenas filmadas exprofeso pueden alternar la imagen de quienes son entrevistados pero las correspondientes entrevistas dominando a lo largo del filme. Generalmente está asociada a otras modalidades ya mencionadas.

Una vez que hemos puesto en práctica el ejercicio de encontrar el “método periodístico” en tres filmes particulares, esta tipificación cobra especial relevancia y practicidad: los géneros periodísticos engloban conceptos y técnicas de investigación esenciales que en el interés del documentalista son vitales para desarrollar sus relatos.

Y lo son a tal nivel que el reportaje, la crónica y la entrevista se empalman en múltiples niveles, tanto en el aspecto discursivo, como en el práctico.

Al fin de cuentas no es casual que cantidad de supuestos documentales sean catalogados como reportajes, o reportajes televisivos de amplia duración sean denominados como documentales, y especialmente cada vez más gracias a la generación de híbridos — como por ejemplo el filme *Presunto Culpable* o *De Panzazo*.

El periodismo y documental comparten un énfasis por informar, por rescatar temas “olvidados” y emprender la generación de nuevas informaciones para el consumo masivo.

Durante estas páginas ha quedado asentado que las coincidencias entre ambos salen a flote casi de manera natural; no obstante, las diferencias son más escurridizas.

Sujetos y abiertos a cualquier tipo de opiniones y perspectivas podemos destacar a la visión artística como un signo ineludible del cine documental, mientras éste para el periodismo es un accesorio dispensable que ayuda a embellecer la información expuesta, particularmente del periodismo televisivo, claro.

Como reportero, quien escribe sabe que la labor periodística suele ser ingrata. El periodismo está atado a la expiración casi inmediata en la mayoría de sus presentaciones, y tal vez en este drama es que el periodismo debe aspirar a una presentación mucho más elaborada de sus contenidos.

Un elemento que juega un papel esencial para frenar el avance de un periodismo más “documentalizado” puede ser el de la mercantilización del trabajo periodístico, al cual se le exige actualidad, inmediatez y velocidad, y a ese paso es difícil empeñar un poco de tiempo por una visión más sensible de la realidad.

Este tema en particular, la frontera entre periodismo y documental, es sin duda una veta muy profunda por explorar y de la cual existe el interés por seguirle la pista; sin embargo, no podemos dejar de decir que el documental goza de una libertad creativa la cual no es que el periodismo carezca, sino que es relegada en pos de un sistema informativo que antepone la presteza sobre lo artístico. Es quizá en el periodismo de investigación donde descansa esa responsabilidad y la posibilidad de saldar la deuda.

En este trabajo hicimos referencia a la sugerencia de Carlos Mendoza sobre que el cine documental era el “pariente pobre” del cine de ficción por su cercanía con el periodismo; padeciendo las dictaduras del mercado, desgastándose en la búsqueda de una verdad, persiguiendo la objetividad total para nunca alcanzarla.

No obstante, comparten la nobleza de alinearse a una lógica de denuncia, de buscar el beneficio colectivo mediante el entendimiento de los pueblos al mostrar la realidad ajena, de esforzarse por aportar nuevos conocimientos al debate público, de estar ciertos de ofrecer algo más que un simple entretenimiento.

Esta asociación entre periodismo y documental resulta de vital importancia en el presente contexto nacional e internacional, en el cual los grandes conglomerados mediáticos, principalmente los relacionados a la prensa escrita, están sumergidos en un descrédito ante grandes sectores de la sociedad debido a las alianzas ente medios con gobiernos e intereses empresariales.

En su texto, *The political economy of “new” news environment*, contenido en el libro *New media, old news, journalism & democracy in the digital age*, —coordinado por Natalie Fenton—, Des Freedman asegura que el modelo de comercialización de noticias está en punto de crisis. Esto, generado principalmente por la dispersión de auditorios gracias a la

irrupción de los medios digitales los cuales ofrecen infinidad de opciones al consumidor para entretenerse e informarse.

El monopolio informativo de los medios está roto. Así, la publicidad —principal fuente de ingresos para los medios— también está fragmentada: a razón de mayores opciones, menos público, lo que se traduce en menos publicidad y menos ingresos.

De esa manera es que los medios deben “invertir en periodismo”, en el sentido de desarrollar una nueva visión de llegar a las audiencias mediante la generación de contenidos atractivos y relevantes.⁶⁸

Aquí entra la capacidad del periodismo de investigación de atrapar al auditorio y generar empatía con un trabajo periodístico mucho más profundo que el diarismo, es decir, con información mucho más elaborada y que generará en el lector una fidelidad mayor con el medio, atrapando auditorios fieles gracias a los contenidos.

Como hemos visto, las cercanías con el documentalismo y su capacidad característica de llegar al público puede que sean la respuesta para un oficio —el periodístico— que en la carrera por la inmediatez suele desatender al gran lector, ávido de que le cuenten historias.

Pobres en la soledad; ricos, y mucho, en la cercanía. Dependerá de cada periodista explotar esta relación y regresar a las enseñanzas que el documentalismo tiene que ofrecer.

⁶⁸ Cfr. Freedman, Des. *New media, old News; Journalism & democracy in the digital age*. Inglaterra, Sage Publications, 2010. p.49.

Fuentes

Bibliográficas

- Bond, Frasier. Introducción al Periodismo. México, Editorial Limusa, 1965.
- Barroso, Javier. Realización de documentales y reportajes. España, Editorial síntesis, 2009.
- Breschand, Jean. El documental, la otra cara del cine. España, Paidós, 2004.
- Feldman, Simón. Guión argumental. Guión Documental. España, Gedisa Editorial, 2008.
- Freedman, Des. New media, old News; Journalism & democracy in the digital age. Inglaterra, Sage Publications, 2010.
- Gaines, William. Periodismo Investigativo para prensa y televisión. Colombia, Tercer mundo editores, 1996.
- Gomis, Lorenzo. Teoría del periodismo; cómo se forma el presente. México, Editorial Paidós. 1991.
- González, Susana. Periodismo de opinión y discurso. México, Trillas, 1991.
- Grijelmo, Alex. El estilo del periodista. México, Taurus, 2008.
- Leñero, Vicente. Marín, Carlos. Manual de periodismo. México, Editorial Gijalbo, 1986.
- Mendoza, Carlos. El guión para cine documental. México, UNAM, 2010.
- Mendoza, Carlos. El guión para cine documental. México, UNAM, 2010.
- Nichols, Bill. Introduction to documentary. Estados Unidos, Indiana University Press, 2001.
- Nichols, Bill. La representación de la realidad. España, Paidós, 1997.
- Piñuel, José Luis. Lozano, Carlos. Ensayo general sobre la comunicación. España, Paidós, 2006.
- Puente, Soledad. Televisión, la noticia se cuenta; como informar utilizando la estructura dramática. Chile, Alfa omega grupo editor, 1999.
- Vilalta, Jaume. El reportero en acción: noticia, reportaje y documental. España, Publications I Edicions de la Universitat de Barcelona, 2007.
- Wagner, Carlos. Déjame que te cuente; los géneros periodísticos y su ética profesional. México, Trillas 2000.

Hemerográficas

Almazán, Alejandro. Contar historias reales. Revista mexicana de la comunicación, número 113, octubre 2008.

Filmográficas:

Cocalero. Fall Line Films. Director: Alejandro Landes. Productores: Julia Solomonoff, Alejandro Landes. Edición: Kate Taverna, Jorge Enrique Behrens, Lorenzo Bombicci. Música: Leo Heiblum, Jacobo Lieberman. Duración: 94 mins. 2007.

Fraude. Contra el Viento Producciones. Director: Luis Mandoki. Productor: Federico Arreola. Guión y edición: Mariana Rodríguez, Mile Walkman, María Benia, Yoame Escamilla. Música: Juan Sebastián Lach. Duración: 98 mins. 2007.

South of the Border. Pentagonam Films. Director: Oliver Stone. Productores: Fernando Sulichin, José Ibanez, Rob Wilson. Guión: Tariq Ali, Mark Weisbrot. Edición: Alexis Chávez. Música: Adam Peters. Duración: 102 mins. 2009.