

REPOSITORIO ACADÉMICO DIGITAL INSTITUCIONAL

El reportaje como herramienta para los documentalistas

Autor: Felipe Gómez Jacobo

**Tesis presentada para obtener el título de:
Lic. en Ciencias de la Comunicación**

**Nombre del asesor:
Sebastián González de la Vega Alcántara**

Este documento está disponible para su consulta en el Repositorio Académico Digital Institucional de la Universidad Vasco de Quiroga, cuyo objetivo es integrar, organizar, almacenar, preservar y difundir en formato digital la producción intelectual resultante de la actividad académica, científica e investigadora de los diferentes campus de la universidad, para beneficio de la comunidad universitaria.

Esta iniciativa está a cargo del Centro de Información y Documentación "Dr. Silvio Zavala" que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados.

Esta Tesis se publica bajo licencia Creative Commons de tipo "Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada", se permite su consulta siempre y cuando se mantenga el reconocimiento de sus autores, no se haga uso comercial de las obras derivadas.





FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

EL REPORTAJE COMO HERRAMIENTA PARA LOS DOCUMENTALISTAS

TESIS

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

**PRESENTA
FELIPE GÓMEZ JACOBO**

**ASESOR
LCC SEBASTIÁN GONZÁLEZ DE LA VEGA ALCÁNTARA**

CLAVE: 16PSU0012S

ACUERDO N°: LIC100401

MORELIA, MICHOACÁN, MÉXICO. MARZO DE 2016.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	3
INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO 1: HISTORIA DEL PERIODISMO.....	26
1.1 El periodismo, su origen.....	26
1.2 El periodismo en México.....	38
1.3 El origen del reportaje.....	50
CAPÍTULO 2: HISTORIA DEL CINE.....	55
2.1 El nacimiento del cine.....	55
2.2 Origen del documental.....	71
2.3 El documental cinematográfico en México.....	75
CAPÍTULO 3: CONCEPTOS.....	81
3.1 Conceptos del reportaje.....	81
3.2 Tipos de reportajes.....	88
3.3 Cómo elaborar un reportaje.....	92
3.4 Conceptos del documental.....	103
3.5 Tipos de documentales.....	107
3.6 Cómo elaborar un documental.....	112
CAPÍTULO 4: DOCUMENTAL Y REPORTAJE, UN ASUNTO.....	123
4.1 La discrepancia.....	124
4.2 ¿Enemigos?.....	134
4.3 Denigración y elitismo, cuestiones imprescindibles.....	137
4.4 Aliado estratégico.....	150
CONCLUSIONES.....	163
BIBLIOGRAFÍA.....	182

AGRADECIMIENTOS

Emprendí la aventura de la investigación básicamente por mi interés y gusto en aprender y conocer. No encuentro otra explicación para justificar los motivos que me movieron a redactar esta tesis.

Aunque la tarea parece solitaria para su realización y que mi nombre figura al tope de la portada, en realidad hay detrás de él un gran número de personas que sin condiciones me apoyaron y guiaron no sólo para mi investigación, sino desde que entré a la Universidad; muchos otros, desde que nací.

Por ello, me gustaría iniciar agradeciendo a mi madre, Delfina Jacobo Medina, quien desde hace más de 15 años se encarga de cuidarme y protegerme allá en las alturas, junto a Dios, quien también merece mi agradecimiento por las incontables bendiciones de las que me ha colmado durante mi existencia. Te amo, mamá.

A mi padre, Pedro Gómez Madrigal, que no encuentro otra manera de describirlo como el ser más grande y fuerte que he conocido en mi vida, mi ídolo, del cual he aprendido y es la base de todo lo que en la UVAQ construí, pues fue soporte emocional y económico estos 4 años. Te amo, papá.

A mis hermanos, Lizzette Paulina Gómez Jacobo, Pedro Delfino Gómez Jacobo y Dulce María Gómez Jacobo, con quienes he vivido de todo: momentos difíciles, felices, tristes, etc., pero que jamás me fallaron cuando más lo necesité y me inspiraron a continuar este camino del aprendizaje académico. Somos sobrevivientes: gracias.

A María Madrigal Salazar, mi abuelita materna, que no falló en darme diariamente su bendición y a pesar de sus más de 80 años levanta su mano para dibujar sobre mi frente la protección divina.

A toda mi familia: por ende, aquí englobo a mis tíos, primos y sobrinos de ambos bandos, que de alguna manera u otra me apoyaron con su granito de arena para continuar mi escuela. Mención especial merece mi padrino de bautizo Ildefonso Jacobo Medina, quien terminó convenciéndome de que la UVAQ era la mejor opción para vivir la verdadera vida universitaria: así fue.

A Ivonne García Rangel, mi novia desde antes de iniciar la carrera y mi compañera fiel y amorosa. Nunca me faltó el amor, la compañía y el apoyo de una dama durante mis 4 años de estudio y eso te lo tengo eternamente agradecido por todo lo que representas para mí.

A Sebastián González, profesor, consejero y amigo, de quien me llevo el secreto más grande que aprendí de esta carrera, la pasión por la verdadera comunicación.

A mis profesoras: Susana García, Guadalupe Trejo, Evelyn Caballero, Patricia Martínez, Beatriz Andalón, Dulce Vázquez, Paulina Carranza y Alejandra Sosa; a mis profesores: Edgar F. Vázquez, Antonio Ramírez, José Martínez, Armando Ceja y Alejandro Guerra; a Angélica Cortés, coordinadora de Orientación Educativa; a mi director, Francisco Pérez, por el apoyo y confianza; de todos y cada uno de ustedes me llevo un gran aprendizaje y a ustedes debo los conocimientos adquiridos que hoy me forjan como profesional y como persona.

A mis amigos: que muchos son, pero hubo quienes rebasaron la línea de la amistad y se convirtieron en mis hermanos: David García, Edgar Martínez, María Herrera, Manolo García, Raúl Ayala, Ricardo Bretón, Martín García, Patricia González, Betzabeth Arizmendi, César Flores, Kenny Hurtado, Luisa Pinette, Carlos Palomares, Jorge Rojo y María de la Luz Padilla: ustedes estuvieron siempre allí, acompañándome en mi vida académica y celebrando conmigo aquellos logros que me marcaron.

A mis entrevistados, que quizá nunca lean esto pero dentro de su apretada agenda me brindaron unos minutos para ayudarme en mi tema. Aquí también agradezco a mis amigos Mariano Madrigal y Andrea Rendón, quienes me auxiliaron con un par de a quienes entrevisté; al resto, ya los nombré en párrafos anteriores.

Agradecer es la esencia del reconocer; nos lleva a apreciar a los que han hecho por nosotros una acción verdaderamente significativa, pero sobre todas las cosas, constante.

Uno no nace sabiendo caminar, comer, escribir o leer; a lo largo de nuestra existencia nos toca conocer personas que ven en nosotros alguien que necesita ayuda y busca aprender; me alegra haberme encontrado con ustedes, a quienes

mis gracias no serán nunca suficientes para corresponderles la ayuda, amistad y amor constantes que han brindado a mi vida.

“Que el sentimiento sea infinito”

F. G. J.

INTRODUCCIÓN

Antecedentes

Hablar de la relación del periodismo con el cine documental es poner de manifiesto que a lo largo de la historia, ambos géneros se han concebido a sí mismos como documentadores de la realidad, dotándose de una función muy importante para la sociedad.

Para la investigación presente ha sido un verdadero reto encontrar antecedentes suficientes sobre lo que se ahondará aquí en cuanto a la “denigración por parte de algunos documentalistas hacia el reportaje y el periodismo”.

En realidad, el lector se dará cuenta que no existe otro antecedente más que el ofrecido por Carlos Mendoza Aupetit, realizador mexicano ganador del Ariel y profesor en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México.

El principal de ellos es el de los profesores de cine que amonestan a sus alumnos diciéndoles que no hicieron un documental, sino un reportaje:

“Tal parentesco no es del todo bien visto aún en el medio académico. No faltan los profesores en las escuelas de cine que amonestan al estudiante en el trance de mostrar un fallido ejercicio de documental diciendo: esto no es un documental, es un reportaje”. Carlos Mendoza (p. 11, 1999).

Es en la obra “El ojo con memoria, apuntes para un método de cine documental”, donde se encontraron este antecedente, cuyo planteamiento y desarrollo se dará en su apartado correspondiente.

Por ende, vale la pena recalcar otros puntos igual de interesantes que permiten entender el contexto que dará hincapié a los siguientes capítulos y el resultado final de la investigación.

Se da por sentado que el séptimo arte es una moda constante, atiborrada por toda la carga de publicidad que se ven en las salas de proyección y los millones de dólares que ganan directores, actores y equipo de producción (Mendoza, 1999, p. 11).

La ventaja del cine es su viabilidad para exponer la creatividad y las ideas en las historias de ficción que ametrallan al espectador, con efectos especiales, vestidos y prendas que jamás se verían en un entorno normal y la habilidad de evocar sentimientos a partir de los diálogos, que son pronunciados por actores de renombre.

Por supuesto, está la otra cara de la moneda, donde esa gama de efectos no necesariamente dan por resultado una obra que caiga en los estándares aceptables de la crítica y el público.

Y en ese otro lado del asunto, se encuentra un género cinematográfico que no cuenta, en la mayoría de los casos, con el recurso de la ficción, por lo que están limitadas sus posibilidades de presentar un trabajo de categoría similar a una película multimillonaria.

En este sentido, y ante la cualidad primordial del documental por mostrar la realidad a través de su autor o varios autores, se relega al género cinematográfico con base a sus propias características:

“El documental es el pariente pobre y desaliñado, entre otras cosas, porque su otra línea familiar lo emparenta con el periodismo”. (Mendoza, 1999, p. 11).

Ese parentesco familiar es el reportaje, y como el periodismo audiovisual, mostrado mayoritariamente en televisión, no cuenta con el mismo recurso que el cine para mostrar productos de calidad audiovisual equiparable a la ficción, es que se relega.

Y como el documental comparte características comunes con el periodismo propio, se da que estos “cineastas” le ponen la categoría de género pobre comparado con el filme de ficción.

No obstante, que en las partituras señaladas existen excepciones tajantes que tratan de evocar una reflexión más profunda sobre lo que realmente se muestra en la pantalla grande.

El ganador del Ariel cita las películas *Las Hurdes* (1935) del legendario Luis Buñuel, *Vidrio* (1957) de Bert Haanstra y *La Batalla de Chile* (1976) de Patricio

Guzmán, como verdaderos ejemplos de reportajes fílmicos, que en realidad están hechos por cineastas (Mendoza, 1999, p. 12).

Este tipo de comparaciones llaman la atención para la tesis y es cuando se entra en debate sobre las combinaciones que se hacen entre ambos géneros periodísticos y los resultados que arrojan.

Se encuentra el antecedente directo de que el apoyo en los géneros periodísticos por parte de los realizadores llamó la atención en el modo de percibir el producto documental final, donde los modos de abordar la realidad se alejaban completamente de lo que en principio ofrecía la ficción, incluso para los propios cineastas:

“El cine de no ficción es un género específico, con fines singulares y con una biografía particular. Sin embargo, adentrarse en el estudio de los géneros periodísticos puede conducirnos a hallar algunas claves para esbozar un método para la realización de documentales; particularmente en lo que se refiere a las etapas de investigación y guion”. (Mendoza, 1999, p. 12).

Aclaro que la tesis no tiene nada que ver con la creación de un método para hacer documentales; bastos libros hay sobre ello y no es el punto clave. Pero en el argumento *“el cine de no ficción es un género específico”*, se encuentra otro antecedente curioso sobre la confusión de que el documental tiene tintes periodísticos y por lo tanto es un reportaje; o que este último tiene elementos visuales muy atractivos y por ende es un trabajo cinematográfico.

Hasta este punto, se condensa que la relación entre ambos géneros tiene fricciones llamativas que cabe señalar, no son el verdadero origen de la denigración; eso se abordará en las conclusiones.

Lo que sí da es una idea de cómo dos géneros que parecían navegar en mares diferentes fueron complicando sus encuentros.

Un punto más sobre el antecedente es el detalle de la estructura en el guion (Mendoza, 1999, p. 12) pues para el cine de ficción son todos los elementos literarios que te regalan los géneros dramáticos, desde creación de los personajes,

sus historiales familiares, tipos de personalidades y roles en la historia; mientras que para el documental, sus fuentes en el guion son los implicados en un acontecimiento y la información concerniente a ello.

El periodismo, en sus objetivos puros y dogmáticos, no permite la creación e invención de la información; el documental, igual. En ese sentido, se reducen las posibilidades de considerar las bondades de la ficción, que tan usadas y agotadas son dentro del séptimo arte:

“Enfoques y métodos de trabajo distintos los de la literatura y el periodismo, los de las cintas de ficción y documentales”. (Mendoza, 1999, p. 15).

Se puntualiza también el asunto de la relación con los otros géneros, pero con el antecedente de una relación de índole más cercana a la propia crónica, otro de los géneros periodísticos por excelencia que permite narrar un suceso.

El detalle con este antecedente es que es un enfoque más cercano a los géneros híbridos; en este caso, la crónica y el reportaje.

La crónica busca narrar un acontecimiento en el orden que se desarrolla, donde lejos de transmitir exactamente lo que sucedió, tiene por objeto recrear la atmósfera del suceso en cuestión; mientras que el reportaje revela acontecimientos a partir de la profundidad en las causas del hecho (Mendoza, 1999, pp. 15-16).

En la secuencia de los géneros híbridos, el realizador encuentra cabida en explorar las combinaciones que surgen de los cinematográficos, resultando en otro punto de la relación cine-periodismo pero con un enfoque tripartito; es decir, documental-reportaje/crónica.

“Además de muchos temas atractivos, el documentalista puede encontrar en esos medios, ideas y enfoques para enriquecer su visión de la realidad que lo circunda”. (Mendoza, 1999, p. 16).

Finalmente, en este “único” antecedente, que se puso entre comillas la palabra por ser lo único escrito y divulgado sobre el tema que atañe directamente al asunto

documental-reportaje y denigración, está otro tema que se relaciona con el hecho de que ninguno de los dos es aliado y aprendiz.

El asunto es que el reportaje periodístico lleva un trabajo de investigación más elaborado que después de pasar por un proceso de edición (revisión por parte del editor), se publica en una redacción escrita (Mendoza, 1999, p. 16).

¿Cuál fue el detalle? Trasladar ese mismo procedimiento de forma tajante al terreno de la cinematografía, por lo que las analogías de ambos pasaron de ser un tema curioso a un asunto de tensión y riña:

“Es evidente que existen analogías indiscutibles en cuanto al método de trabajo, objetivos, preocupaciones formales y aún el nada despreciable propósito de informar entreteniéndolo. No obstante, es preciso señalar que cuando el ancestro periodístico subordinó a su descendiente cinematográfico los resultados fueron desastrosos”. (Mendoza, 1999, p. 17).

Ello se apreciará en gran medida dentro del capítulo 4 de la investigación, dentro del apartado de la relación que guardan. La opinión de entrevistados como Gil Olmos, Daniel Fernández, Berenice Luna y Uriel López Salazar son esenciales, puesto que ellos han trabajado en mayor medida con ambos géneros, ya sea como productores o asesores informativos. De ahí que conocen a detalle la cuestión del parentesco.

Retomando el tema, es indudable que hubo un momento en el que el parecido de documental y reportaje se convirtió en una jerarquización. Más adelante el lector entenderá el asunto de la historia entre ambos, pero de acuerdo al argumento, la subordinación de uno sobre otro no arrojó muy buenas cosas.

Analizando el resultado de ese traslado desmesurado y no pensado del género periodístico a su contraparte cinematográfica, se encuentra lo siguiente:

“Durante décadas predominó un modelo de hacer películas documentales que se basaban en texto leído por un narrador. Una verdadera plaga de películas de esas características cayó sobre millones de espectadores y les dejó vacunados contra un

género que había sido desnaturalizado y sometido a los valores de otra disciplina". (Mendoza, 1999, p. 17).

El sometimiento enunciado es un antecedente primordial que permitirá entender lo investigado en este escrito, donde es menester añadir que experiencias como las de Mariano Rentería (Ganador Sección Michoacana FICM 2014 e invitado del Camerimage 2015) y Eva Villaseñor (Selección Oficial Ambulante 2014), sirven de base para entender que hoy día no es un método documental muy utilizado.

También conviene enunciar, en voz de Mendoza Aupetit, quien otorgó la entrevista desde la Ciudad de México, que existe "otro antecedente" sobre el tema, y es Grierson, teórico del cine, quien en su momento auspició, acorde a la declaración del entrevistado, que el periodismo era un género menor comparado con el cine.

¿A ese extremo se llevó el asunto para sustentar la denigración de algunos profesores de cine documental contra sus pupilos respecto a los trabajos que lejos de ser cinematográficos, son periodísticos?

Adentrando al lector en la tesis podrá entender a fondo la respuesta de la cuestión anterior, en la que entrevistas como las de Cecilia Guadarrama (Coordinadora de Milenio TV), Joaquín González, Gabriela Sánchez (periodista egresada de la Escuela Carlos Septién) y Julio Hernández Granados (profesor de periodismo en la UMSNH), son relevantes porque se dedican al arte de enseñar en las aulas y mantienen contacto directo con alumnos.

Mientras tanto, antes de que usted continúe surcando en un tema de aristas interesantes, conviene reflexionar:

"No se trata de establecer relación alguna de subordinación entre el documental cinematográfico y el periodismo escrito; el primero es dueño de un lenguaje, técnica y naturaleza propios. La relación que intento establecer entre periodismo y documental no debe someter a este último ni estrechar sus miras" (Mendoza, 1999, pp. 12 y 17).

Planteamiento del problema

El tema abordado es conocido y desde el siglo pasado hasta el presente, se habla de la relación que guardan ambos. Pero, tocar el tópico de *“la denigración por parte de algunos documentalistas hacia el periodismo y su género más exponencial, el reportaje”*, es un asunto que merece lugar y atención aparte.

Entenderlo implica conocer primeramente las nociones de la relación periodismo-cine, a partir de su función más esencial; la documentación de una realidad.

Bill Nichols, teórico documental y exponente del género en el Siglo XX, partía de la perspectiva de que este modo cinematográfico es una práctica institucional orientada a una preocupación fundamental por representar el mundo histórico, de la cual surgieron diversos principios organizativos, patrones de distribución y exhibición, así como estilos, estructuras y modalidades (Nichols, 1997, p. 45).

Dentro de esa gama de herramientas organizadoras de representación históricas está inmerso también el reportaje, pero con estructura, técnicas y cualidades diferentes.

Por lo que una primera noción de la relación reportaje periodístico-documental de cine, es su cualidad de registrar la realidad.

Sin embargo, son cosas completamente distintas que al momento de ser mezcladas puede resultar en una confusión si no se tienen completamente delimitados los campos.

A lo que se refiere es que existe un riesgo latente de que el periodista investigador o el director de cine documental confunda lo que está haciendo en la medida que no conozca, por lo menos, los ejes básicos en los que se mueven.

Maximiliano Maza y Cristina Cervantes, investigadores sobre el guionismo en medios audiovisuales, dejan en claro que el género de cine es un testimonio de la realidad cuyo contenido no tiene valor noticioso o de actualidad; y si el tema tiene un grado considerable de valor noticioso, el documental entra en el rango de cobertura del reportaje. (Maza y Cervantes, 1994, p. 295).

De esta manera, una segunda noción para darle contexto al lector de lo que abordará esta tesis, está relacionada en la confusión de ambos; que cabe señalar, no es motivo ni prueba contundente de una posible denigración.

En los capítulos subsecuentes podrán descubrir lo que realmente se esconde detrás de esto; las nociones expuestas buscan darle una referencia al lector para no sentirse perdido en un tema que arrojó interesantes perspectivas.

El último punto de la relación periodismo-cine está relacionado con su propio origen, donde los hermanos Lumière crearon el cinematógrafo y no pusieron especial atención a que su invento tenía un potencial informativo considerable, además de ser analítico y expresivo (Mendoza, 2008, p. 17).

Con el cinematógrafo, se expandían las posibilidades de hacer una documentación de la realidad más amena. Tanto cineastas como periodistas, vieron especial atención en ello y ambos géneros comenzaron a dispararse en sus respectivos caminos.

La evolución de ambos, tal como diría Carlos Mendoza citando a Hayden White, se destacó por el impulso natural del hombre de narrar y relatar lo que sucedía a su alrededor en busca de dar la versión más real posible sobre un acontecimiento (Mendoza, 2008, pp. 19-20).

Esas son las principales nociones encontradas de la relación entre el periodismo y el cine, que aplicada a sus herramientas más prácticas convergen sin duda al reportaje y el documental.

Todo parecía normal; cada cuál se desenvolvía en su territorio, mezclándose de vez en cuando acorde a las características que uno podía aportar al otro.

Parecía no haber mucho interés en este tema que por la comunidad académica y los autores citados anteriormente, era conocido y había testimonio de ello.

Pero buscando más información al respecto sobre ello, se encontró para esta investigación una “cuarta noción”, un asunto que al leerlo, pareció, a no dudar, interesante y retador, porque en pleno Siglo XXI, luce imposible de creer que existiera un argumento así. Y para contextualizar al lector:

“Tal parentesco no es del todo bien visto aún en el medio académico. No faltan los profesores en las escuelas de cine que amonestan al estudiante en el trance de mostrar un fallido ejercicio de documental diciendo: esto no es un documental, es un reportaje”. Carlos Mendoza (p. 11, 1999).

Esta cita corresponde a la primera edición de la obra de Carlos Mendoza, pilar y exponente del documentalismo mexicano contemporáneo. En su obra “El ojo con memoria, apuntes para un método de cine documental” (CUEC, 1999), expone una noción que analizándola con detenimiento, da una interpretación bastante clara y sólida.

Las palabras “amonesta al estudiante”, “fallido ejercicio de documental” y “no es un documental, es un reportaje”, son llamativas porque parecen inferir que algunos profesores de cine denigran el trabajo de los estudiantes principiantes comparándolos con un reportaje; es decir, denigran al propio género y en su extremo, al periodismo.

Se apreciaron productos de ambos bandos, pero jamás se notó ello. Por lo tanto, entró la inquietud de que observándolos en mayor cantidad pero con mucho más detenimiento, se podría topa con ese tópico y ver dónde estaba encausada esa denigración.

No obstante, la poca experiencia del autor de esta tesis no valía lo suficiente para demostrar un asunto que lucía delicado por las aristas que tocaba.

De ahí que a partir del consejo del asesor de la tesis, parecía inminente que sólo la voz de la experiencia podía responder al tema. Por ello, se emprendió la tarea de entrevistar a 20 personas, todos especialistas y conocedores del asunto de la relación, pero también de la denigración.

Y como se comentó anteriormente, comprender el tópico implica ir hasta el origen de ambas áreas y procurar encontrar dónde se unen y dónde se separan, porque ello permitiría conocer a fondo el tema.

Dividida en 4 capítulos, esta tesis aborda los primeros enfocándose explícitamente en la historia, el tercero en los conceptos y el cuarto en la investigación de campo.

Por supuesto, debe haber un hilo rector del tema, ya que planteado como en el párrafo anterior, luce un tema general. Ese hilo parte de la primera noción mencionada aquí, que ambos cumplen una función documentadora de la realidad.

El primer capítulo aborda la historia del periodismo en la dimensión del reportaje. Se parte desde sus orígenes hasta las definiciones en las cuales se desarrolló.

Entenderlo en este sentido, deja ver cómo fue evolucionando el género y adaptándose a las necesidades de captar y registrar una realidad con mayor profundidad.

En esta investigación interesa mucho el aspecto de la documentación de un hecho real, puesto que ello consiente comprender ampliamente cómo se relacionan. Razón por la cual está enfocado totalmente a la historia del periodismo en su herramienta más completa: el reportaje.

Primeramente se inicia con un esquema mundial y de ahí, se salta a la historia del periodismo en México, donde a diferencia del resto, se nota más aguerrido y apasionado.

Entendiendo la evolución del periodismo como área de las ciencias sociales, posteriormente, se habla de la evolución histórica del reportaje, que se fue caracterizando conforme al aporte de sus géneros hermanos, como la entrevista, la crónica, etc., y definiendo como un formato de mayor margen en cuanto al tratamiento del tema. Toda la historia está aunada al quehacer periodístico como documentador de la realidad.

En el capítulo dos se habla de la historia del cine como un arte de registro y representación de la realidad, aunado a las bondades de la ficción y toda la gama de vestiduras y técnicas que van ligadas desde la fotografía hasta la edición del trabajo final.

Sin embargo, se detalla y resalta la evolución del séptimo arte en su cualidad de documentar un suceso y la manera en la que se puede reproducir de la manera más real y amena, propia del documental.

No todo comenzó necesariamente con el cinematógrafo, sino desde las sombras chinescas, la fotografía y otros inventos significativos del hombre, que ligados cumplen la intención buscada.

Lo interesante de ello resalta en los intentos del hombre por hacer una captación de su alrededor, que trasladado a los terrenos del documental, fue direccionado a una representación de la realidad.

También se inicia a través de un contexto general y posteriormente se cae en México, donde el cine documental posee rasgos muy característicos del periodismo por su búsqueda de la verdad.

El tercer capítulo condensa todo lo relacionado con los conceptos, tipologías y métodos del reportaje periodístico y el cine documental. En el afán de ofrecerle al lector una practicidad metodológica en lugar de una diversidad de propuestas, se unifica el método de ambos acorde a las características más esenciales.

Es relevante señalar aquí que los entrevistados Cecilia Guadarrama (profesora de géneros periodísticos en la UNAM), Natalia Almada (Ganadora en Sundance), Uriel López Salazar (Premio Nacional de Periodismo 2012) y Julio López (Selección Oficial Ambulante 2015), aportaron elementos conceptuales basados en su experiencia, con la finalidad de conocer la perspectiva teórica del tema pero de la voz de quienes la aplican cotidianamente.

Por último, está el capítulo 4, el que ya tiene, como se adelantó, un cúmulo de opiniones de especialistas respecto al tema, que enriquecen con sus opiniones una discusión teórica-empírica muy interesante.

En el parámetro de darle pluralidad al tema, se entrevistaron a 10 periodistas investigadores, como el caso de José Gil Olmos (investigador de Proceso) y Daniel Fernández (periodista investigador para noticiarios de Medio Oriente y co-productor de *Tierra de Cártelas*, nominada al Oscar).

A su vez, a 10 documentalistas, como a Joaquín González (profesor de cine en el CUEC) y Gustavo Ramírez (editor de DocsDF), quienes trabajaron dentro del Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México, conociendo el bando de los profesionales del séptimo arte y los alumnos que se desean dedicar a ello.

En la suma total, 4 de ellos han atravesado el endeble camino que separa al cine del documental y han trabajado los dos géneros, ofreciéndole al lector análisis reveladores y concisos.

Desde luego, también se encuentra entre los entrevistados al propio Carlos Mendoza, quien, para fines de esta investigación y con base al antecedente, es el entrevistado imprescindible y cuya opinión permitió exponer más de lo que en su obra había dicho.

Por lo que todos los capítulos endosados en el marco teórico-conceptual y el capítulo de la investigación de campo, donde el método o técnica utilizada para la recolección de la información es, para añadidura de esta tesis, un género periodístico como la entrevista, facilitarán comprender en mayor medida el asunto de la denigración.

Preguntas de investigación

La investigación se mueve principalmente por dos preguntas esenciales:

- ¿Puede el documental cinematográfico apoyarse del reportaje periodístico para tener un sustento informativo más sólido en cuanto a la investigación?
- ¿Por qué algunas personas relacionadas con el cine documental denigran el trabajo de sus alumnos comparándolos con reportajes periodísticos?

La primera pregunta se enfoca principalmente en la propuesta que se le hará al lector de la investigación en las ventajas que representa aliar al reportaje periodístico con el documental cuando tiene por objetivo presentar un filme con información sostenible, asunto que se desarrollará en la investigación de campo.

La segunda cuestión viene de lo que se encontró en los antecedentes; es decir, de esa denigración de los profesores de cine documental, asunto que no se puede pasar por alto considerando que son géneros que podrían trabajar juntos.

Ante ello, se enlistan también las siguientes preguntas complementarias para ahondar en la investigación, todas ellas nacidas de las primeras cuestiones:

- El asunto de la denigración, ¿es una cuestión histórica?
- ¿Puede encontrarse en la historia un momento en el cual documental y reportaje se separan o se juntan?
- ¿La denigración se fundamenta o envuelve en cuestiones elitistas y de ego?
- En relación a los conceptos, ¿qué diferencias son tajantes entre documental y reportaje?
- En relación a los conceptos, ¿qué relaciones guardan específicamente?
- ¿Realmente pueden complementarse y aliarse?

Las preguntas adicionales permitirán englobar todo el asunto que arrojarán las formulaciones iniciales, puesto que funcionan para ahondar en el tema y permitirán referenciar lo investigado conforme a lo que se irá descubriendo en las respuestas tanto de la ayuda del reportaje periodístico hacia el documental, como el asunto de la denigración.

Hipótesis

La hipótesis respecto a este trabajo se origina incluso de la propia inquietud de quien escribe, como periodista y cineasta (principiante). Inclusive, como reportero investigador realicé un reportaje sobre El Semillas, aficionado histórico de Monarcas Morelia; mientras que como documentalista iniciado, dirigí un primer filme sobre los campos de fresa.

Sin hacer afán de que el que suscribe posee una solvente experiencia en ambos campos y que por supuesto, aún no posee el total reconocimiento que respalde como portavoz del tema, emprendo a arrojar una hipótesis que puede ser polémica desde muchas perspectivas, pero cuya respuesta no puede ser dada por mí mismo:

“Los realizadores de cine documental pueden apoyarse del reportaje periodístico para hacer un trabajo sólido en la investigación de la información”.

Y para sostener esa hipótesis, no se puede dejar a un lado el asunto de la denigración, fenómeno que se debe explicar para evitar obstáculos en la propuesta de una alianza.

De ahí que se señala la vitalidad de recurrir a especialistas cuya experiencia sobre el tema reforzarían la hipótesis planteada.

Se originó a partir de los constantes trabajos de cine documental que he visto, donde, desde perspectiva propia, aquellas películas que buscan denunciar un hecho, una realidad social, contienen todas las bondades del campo cinematográfico en cuanto a la estética visual, pero carecen de información realmente sostenible.

A resumidas cuentas, contienen imágenes aceptables pero un guion informativo desdeñable y que no revela nada. Por lo tanto, es imprescindible aclararle al lector que aquí se refiere el asunto exclusivamente a trabajos que por objeto retratan una realidad con rasgos similares a las del periodismo o que presentan un hecho con miradas periodísticas importantes y parecen desecharlas por completo, queriendo cubrir con la estética del cine su poca experiencia como condensadores de la información.

Habiendo hecho esa aclaración, quien escribe, se deslinda completamente de que en esta hipótesis se estén incluyendo los variados documentales de observación, de autor, de entrevista, y muchas otras categorías que explorarán en el capítulo 3 y que no forzosamente deben considerar al periodismo como herramienta esencial. En gustos se rompen géneros.

Por ende, se procura la causa de buscar la manera de que el documentalista vea la ventaja que puede tener si considera elementos periodísticos para su labor cinematográfica, tomando como referencia lo descrito por Carlos Mendoza.

Pero, como todo, se encuentran situaciones inesperadas, y en este caso en particular, me topó con el argumento denigrador de algunos maestros de la

enseñanza de este género cinematográfico que desdeñaban el trabajo fallido de sus alumnos comparándolos con un reportaje periodístico.

Desde entonces, la investigación se centró completamente en ello, ya que me pareció un tema de categoría vital y que a pesar de haber transcurrido 16 años de la publicación de la obra donde fue encontrado el antecedente, hasta la fecha de publicación de esta tesis, sigue fresca la relación periodismo-cine en la mente de quienes aquí comparten su opinión con base al tópico abordado.

Inclusive, sin caer en malas interpretaciones, varias de las personas a las que se consideró entrevistar por conocer el tema en profundidad, no respondieron los correos ni las llamadas tras haberles hablado a detalle sobre el caso, incluso cuando ya sabían sobre qué iba la tesis.

El ejemplo categórico más evidente fue el asunto del periodista Témoris Grecko, que de ser reportero investigador con importante trascendencia en el ámbito periodístico, se trasladó al documental para filmar su obra *Mirar Morir* (2015), que en apariencia, luce más como un reportaje.

El filme aún no sale (para la fecha de esta publicación) y al principio aceptó otorgar la entrevista, misma que inclusive, podría ser promocionarla en radio para que su documental también tuviera auge; se le enviaron muchos correos y mensajes tanto por correo como redes sociales, pero nunca respondió.

Aún con ello, porque sumado a Témoris hay otros 10 personajes que no volvieron a responder, no me detuve en investigar sobre el tema. Se aprovecha el espacio para agradecer a quienes se aventuraron a ayudar.

De esta manera, fue que me percaté de lo interesante que resultaba el tema, que inclusive, el sólo hecho de que algunos se negaran lo hacía todavía más revelador.

Por lo que la hipótesis central se redujo a que el documentalista debe reconocer la dimensión del reportaje periodístico y el periodismo como parte de su quehacer cinematográfico, sin la necesidad de denigrarlo y sobre todo, entender de dónde viene este desprecio y en qué se fundamenta con un asunto mayor relacionado a la dimensión del problema.

¿Realmente importa? Por supuesto, quizá el autor de esta tesis no goce de reconocimiento, pero busca en la tesis una pauta y referencia que a documentalistas y reporteros investigadores por igual les puede interesar.

Objetivo principal

El objetivo primordial es mostrar el papel que juega el reportaje periodístico en el documental, a partir del reconocimiento de la dimensión periodística en lugar de la denigración subyacente.

Si se habla de un público, además de los investigadores, el escrito se dirige al realizador principiante y el profesor de cine documental, para que vea en el periodismo un aliado, no un detractor.

Con ello, la meta esencial radica en demostrar a partir de la experiencia de los entrevistados, aunado al aspecto histórico-conceptual de periodismo y cine, que no necesariamente tiene por qué despreciar a un género sobre otro.

Objetivos particulares

En cuanto a los objetivos particulares, es práctico mencionar a continuación los siguientes.

El primero, la historia. Ambos tienen un parentesco histórico notable, pero se busca ahondar en el posible origen de la denigración a partir de cómo se encuentran y posteriormente se separan.

Es inevitable mencionar que el periodismo fue primero porque el formato escrito es milenario, pero encontrarán en esta tesis asuntos que no se toman en relación a cómo se desarrolló cada uno en sus intentos por documentar la realidad.

El segundo, que el lector comprenda, sobre todo en el capítulo 3, lo parecido que son las metodologías para hacer un reportaje y un documental respectivamente; que en esencia, parecen ser y hacer lo mismo, pero a su vez, cada cual se desenvuelve en su territorio.

El tercero, las diferencias entre cada uno, descritas y reforzadas tajantemente por los especialistas. Aunque en el párrafo anterior se menciona el

parentesco, es preciso señalar lo discrepantes que son, a pesar de la función social que cumplen.

Podrán apreciar que no es lo mismo hacer un trabajo periodístico audiovisual que uno cinematográfico, puesto que entender las diferencias permite no confundirlos y que a la larga se evite la plaga de productos audiovisuales que a criterio del público, profesores o especialistas, no representen característicamente a alguno de los dos géneros abordados.

Por supuesto, comprender a fondo el asunto de la denigración. Los antecedentes de la introducción parten de un hecho que se dio en las escuelas de cine (en este caso, el CUEC), pero no mencionan ni infieren el origen. De ahí lo esencial del marco histórico para conocer su desarrollo, los conceptos y la posterior investigación de campo.

Y finalmente, poner un referente de estudio: que este escrito represente como investigación que es, un documento de consulta para quienes más adelante busquen ahondar o manejar una perspectiva diferente a la propuesta.

El tema es retador, porque es un cúmulo de puntos de vista que parecen no llevar a nada, y al contrario, les dan una noción más amplia del tópico y el por qué se formó esa idea de denigrar.

Al final, no es una discusión que pueda premeditar un conflicto de intereses entre quienes portan la playera del cine y los que defienden a capa y espada al periodismo; es básicamente un análisis cuyo fin único es demostrar qué importancia tiene el ejercicio periodístico en la práctica del séptimo arte.

Justificación

La investigación se realiza porque en la propuesta, que se puede leer en el título de la misma, se busca dotar al estudiante de cine documental o al documentalista principiante de las herramientas que ofrece el reportaje para una investigación más sólida de la información.

Es conveniente realizar la investigación por lo funcional que puede resultar de una posible alianza de estos dos géneros, donde el producto presentado

satisfaga no solo con la imagen, sino también con la información, de manera que el público quede convencido de lo presentado en el filme.

Por consiguiente, se trata el tema de la denigración porque se busca otro punto de referencia en cuanto al tópico, ya que como se mostró en los antecedentes sobre este asunto en específico, sólo se encuentra lo expuesto por Carlos Mendoza sobre “profesores de cine documental despreciando el trabajo de sus alumnos comparándolos con un reportaje”.

Además, conviene investigar sobre este asunto porque de existir el fenómeno denigrador, se encontraría con un obstáculo en cuando al trabajo inicial de proponer una alianza; de ahí que esta investigación también funcione como un documento para cambiar la perspectiva que se tiene del reportaje y el periodismo en los documentalistas.

Los beneficiados del tema no sólo serán los propios realizadores, sino también los investigadores y expertos en el área que busquen una referencia; académicos que pretendan abordar el asunto.

La intención de realizar entrevistas a especialistas de ambos géneros ayudaría a resolver, basados en su experiencia y conocimiento, un problema, con la finalidad de conocer ambas caras de la moneda y la percepción que cada uno de ellos tiene desde su área de trabajo.

A raíz de ello, se encontraría una relevancia social sobre el tópico y en la medida de lo que se muestre en la investigación de campo con los entrevistados, darle más aporte teórico al asunto: tanto sobre la relación documental cinematográfico-reportaje periodístico, como a la denigración.

Aportación al ámbito de la comunicación

Apresiasiendo al cine documental, se ve la cualidad de ser un portador de mensajes que busca un público y por lo tanto, mostrar un suceso de la realidad, que puede ir desde una denuncia social hasta mostrar la cultura de alguna comunidad o tradiciones.

La construcción de ese mensaje busca satisfacer una necesidad de comunicación, de forma que se pueda establecer una conexión entre lo que se presenta en la pantalla y lo que el público percibe e interpreta.

De ahí que el reportaje pueda servir con sus herramientas a este género cinematográfico para que la información pueda ser comunicada adecuadamente y se pueda entender la historia del documental. Ese es el aporte en cuanto a la conjunción de ambos géneros, que se trabajan en el área de las ciencias de la comunicación.

En cuanto al aporte académico, la relación entre disciplinas es funcional considerando que la evolución tecnológica y digital actual busca la unión de distintas áreas del saber humano para generar más impacto; por ende, explicar un fenómeno como la denigración y buscar combatirlo mostrando las ventajas de esta alianza, contribuye a generar conocimiento sobre la materia y entrelaza un puente de comunicación entre documentalistas y reporteros de investigación, rompiendo la idea equivocada que pudiesen tener los primeros sobre la denigración planteada.

Es una cuestión de interdisciplinariedad que tiene cabida en la dinámica actual de las relaciones y la comunicación humanas.

Por supuesto, también aporta el tema dentro de la diversidad de tesis sobre investigación que se realizan en la propia Universidad Vasco de Quiroga como en otros centros de estudio de carácter universitario.

Procedimiento metodológico

La investigación presente es de carácter cualitativo, ya que busca explicar un fenómeno que apareció en las aulas del CUEC, de acuerdo a los antecedentes, y del cual, el sólo hecho de que no haya mucha investigación sobre el tema, también genera interés en el sentido de crear conocimiento teórico sobre el tópico.

El procedimiento es el de Recogida de Datos, ya que se concentra información sobre el tema al respecto, tanto sobre lo histórico como de lo conceptual; en cuanto a la técnica cualitativa utilizada para este método es la entrevista, por el asunto de que se buscará explicar el fenómeno a partir de lo compartido por los entrevistados; es decir, personajes que con su experiencia

brindarán información relevante para la tesis, con la idea de tener una mayor noción sobre el asunto.

El alcance es de tipo exploratorio, ya que no existe suficiente información sobre el tema ni bibliografía, y como pudo apreciar el lector, existe un “único antecedente” explícito sobre la denigración.

En cuanto a la estructura, se inicia con una introducción para contextualizar, un marco histórico que aborda la historia de los dos géneros, un marco teórico que explique los conceptos, tipologías y procedimientos, una investigación de campo donde los especialistas opinarán sobre el tema, y finalmente conclusiones, basadas en lo anterior y con la opinión adicional del autor de esta tesis.

Es necesario, como hasta ahora se ha planteado, encontrar las causas del fenómeno y forjar teoría que funcione para futuras referencias, por lo que la tesis se encuentra inmersa en una exploración que va desde el marco histórico y teórico, hasta la investigación de campo, donde las entrevistas ayudarán a encontrar una perspectiva más completa y compleja.

CAPÍTULO 1: HISTORIA DEL PERIODISMO

El periodismo es un área de las ciencias sociales que ha enriquecido la historia de las sociedades humanas, permitiendo, hoy día, conocer a fondo y con precisión las razones por las que se dieron determinados hechos. Por tal motivo es indispensable conocer su historia como herramienta para conocer a profundidad los sucesos y sobre todo, cómo ha colaborado dentro de su acontecer histórico con otras áreas sociales en la recolección de información.

1.1 El periodismo, su origen

El periodismo data sus orígenes con el nacimiento de la misma humanidad, forjándose con el andar de los siglos como un género adherido a las personas en su necesidad humana de contar, relatar y atestiguar hechos.

Es probable que el lector se pregunte a sí mismo cómo puede estar relacionado el periodismo con la hipótesis presentada; o bien, de qué sirve la historia del periodismo en este escrito.

En el estricto sentido de la palabra y el género cinematográfico que se abordará en el siguiente capítulo, el periodismo, con sus técnicas y tendencias, se ha distinguido por documentar los hechos; es decir, crear y preservar un documento donde se relaten los sucesos.

Desde las figuras en las cuevas por los primeros homínidos, la creación de los lenguajes, las inscripciones en las pirámides, las correspondencias y correos, el nacimiento de la imprenta y las gacetas, hasta las fotografías y primeras grabaciones con celuloide, el periodismo ha tomado vida y múltiples formas, siempre para satisfacer el conocimiento y la certeza total de lo que sucede a nuestro alrededor.

Comenzando en la prehistoria, con el hombre cavernario y salvaje, encontramos este poema de Montserrat Cano sobre la arqueología:

“Y sintió tanto miedo a no estar, que dibujó su mano en las paredes para permanecer, para gritarnos a los de arriba su presencia”. (2003, p. 22)

El poema evoca a esa época, hace más de cinco millones de años, cuando los primeros seres humanos iniciaron sus caminatas sobre la tierra, con sus costumbres, por evidentes razones, distintas a las contemporáneas.

Subsistían a base de la caza, sin hacer a un lado los constantes cambios de lugar por las condiciones climáticas o por huir de los sitios peligrosos. Nómadas por necesidad y protección.

Los años siguieron avanzando, permitiendo que los homínidos de ese entonces adecuaran y cambiaran sus hábitos, como vestir pieles de animales o la invención del fuego para cocer las carnes y evitar el frío.

Y en aquellos días, uno de esos hombres, tras regresar de cazar con su grupo un gigantesco mamut, tiene la necesidad, la idea de dejar una huella, un recuerdo de la hazaña en su expedición.

Decidido a contarlo en las paredes de su cueva, opta pintar sus dedos de un material rojizo. Posa su mano contra las paredes de la caverna y la mueve de un lado hacia otro, dibujando con sus dedos lo que sus ojos apreciaron cuando batieron al mamut.

No se puede asegurar con total seguridad que el relato anterior corresponde al nacimiento del periodismo, pero sin duda constituye un indicio. Robert Bednarik, asegura lo siguiente:

“El arte rupestre prehistórico constituye sin duda la fuente más importante de información de que disponemos sobre los comienzos artísticos, intelectuales y culturales de la humanidad. Ese repertorio gigantesco... es el testimonio más directo que poseemos sobre la prolongada trayectoria de los homínidos hacia el hombre...”. (1998, p. 4).

De forma paulatina, esos testimonios fueron configurando las formas de atestiguar hechos, dando lugar a ese periodismo hoy codificado y conceptualizado, pero con los mismos objetivos: presenciar e informar sobre un hecho, cumpliendo de entre todas esas características una sola función: satisfacer necesidades de información. Por ello es que se teoriza que su nacimiento está aunado al de la historia humana.

Invito al lector a reflexionar: ¿era la cueva un documento?, ¿las figuras dibujadas denotaban algún lenguaje o simbolismo? No, sólo era una historia, un suceso momentáneo grabado para la posteridad; una expresión humana.

El autor Carlos Alvear Acevedo, en su obra, Breve Historia del Periodismo, comenta que la necesidad del hombre para expresarse está en su propia naturaleza, y el lenguaje, sea oral o gráfico, viene a ser el instrumento con el cual satisfacer las exigencias humanas de expresión (1965, p. 9).

Como seres humanos necesitamos de la comunicación, y dentro de ella se encuentra la difusión de noticias, que a lo largo de la historia del hombre han ido y venido por millares; aunque cabe resaltar que la forma de moldear, construir y enfocar la noticia le dieron peso al periodismo.

Ya no sólo era una cuestión de información veraz y oportuna, sino una transformación en el pensamiento humano y cultural, modificando los alcances y posibilidades en su difusión.

Con el hombre interesado en transmitir mensajes, los egipcios y los mesopotámicos fueron los primeros en dejar huella sobre ello al inventar la escritura y sobre todo, los objetos dónde se asentaría.

Si bien los sumerios encontraron en las tablillas de arcilla una forma útil para transmitir escritura cuneiforme, fueron los egipcios los que perfeccionaron estos intentos al inventar el papiro, considerado por muchos estudiosos como el primer libro de la historia, 4 siglos antes de Cristo. (Panyella, 2005).

Resulta elemental entender el invento egipcio, pues fueron los precursores del nacimiento de la escritura moderna, con sus lineamientos y reglas para construir mensajes y transmitir conocimientos; en consecuencia, testificar acontecimientos.

Si bien existen en la actualidad los jeroglíficos, las inscripciones en las pirámides que cuentan relatos, maldiciones y otras cuestiones de índole religioso que pudieran remontarse a un quehacer periodístico, es realmente el papiro el que se lleva todo el crédito.

“Ya en los albores del Imperio Antiguo (3000 a. C.), aparecen plenamente formados los géneros literarios siguientes: la documentación comercial, la literatura religiosa,

la literatura sapiencial, los tratados científicos (como acumulación de conocimientos y experiencias no teóricos), y la creación literaria, tanto poética como de ficción”. (Panyella, 2005).

De este momento histórico se ocupa sobre todo la parte de la documentación comercial, donde se registraban los acuerdos y ventas comerciales de la sociedad egipcia. Aunque más importante resultan los tratados científicos, pues las experiencias son registros de sucesos reales.

Si en su momento los papiros representaron una invención gigantesca para la reproducción de conocimiento y relatos, más fundamental fue la creación del papel acaecida en China, pues el hombre encontró una forma práctica para escribir la historia.

Tanto la tinta como el papel son inventos chinos, y su aparición permitió la producción de gran cantidad de ejemplares de cualquier índole, dándoles una amplia difusión (HsuiT sien, 1972, p. 5).

La variedad de temas tratados en los escritos sobre papel daban lugar también a los relatos y vivencias de la sociedad china, equiparables a una tarea periodística.

La vitalidad del papel radica en que gracias a su llegada, ha habido repercusiones grandes en la vida intelectual del hombre moderno (HsuiT sien, 1972, p. 5), englobando, por supuesto, al propio periodismo.

También en la antigua China, alrededor del año 1000 d.C., aparecieron los tipos móviles de arcilla creados por Pi Cheng, invento que permitió erigir un puente de relación entre Oriente y Occidente establecido primero por Gengis Khan, y después, con Marco Polo (Rivadeneira, 1990, p. 11).

En las tablillas se escribían sucesos y anuncios de la época, pero su realización y producción rayaban en la insuficiencia de los ciudadanos para adquirirlas.

Aparece, entonces, un inventor que revolucionaría las formas de concepción del pensamiento humano y la propia cultura, revelando con su invención las posibilidades de alcance de la información.

Su nombre era Gutenberg. Y no fue el quien ideó los libros, ni el precursor; en realidad se le atribuye su genialidad como facilitador en la producción y distribución de escritos con su imprenta de tipos móviles en 1438 (Rivadeneira, p.12).

Incluso, HsuiTsién discute que la imprenta fue un invento chino, pues asegura:

“Pues bien, el papel y la imprenta son dos de los cuatro grandes inventos chinos junto con la brújula y la pólvora, que contribuyeron a la modernización de Occidente”. (1972, p. 5).

No se entrará aquí en una discusión teórica de quien la inventó primero, sino enfocar al lector en las bondades que la imprenta otorgó al periodismo.

¿Qué relevancia tendría la imprenta de Gutenberg para nosotros? Precisamente la importancia de la repartición de los escritos, donde más personas podrían documentarse de los sucesos.

La fusión de la imprenta y el papel no sólo permitió un auge en la tecnología de la civilización, sino la capacidad de incluir y dispersar la información, promoviendo una sociedad más informada.

Desde Gutenberg, considerando sobre todo a los libros, la historia pareciera no cambiar o evolucionar mucho; sin embargo, el periodismo comienza un proceso de adaptación y reivindicación, adquiriendo a través de los siglos bases teóricas que permitirían su trascendencia.

¿Se ha preguntado el lector alguna vez de dónde surgieron los tópicos básicos del periodismo qué, cómo, cuándo, dónde y por qué? Más que cuestiones básicas, son el fundamento para la explicación de un hecho en su totalidad.

Lo interesante de la aparición de estas legendarias preguntas dentro del quehacer periodístico, es su utilidad para construir un mensaje a partir de la recolección de información.

Rivadeneira ubica este dato con Johann Amós, quien en su libro *Didáctica Maga de 1657* detalla que la manera de presentar una cosa de un modo general al conocimiento es explicando la esencia y accidentes de la misma, sosteniéndose en las preguntas ¿qué?, ¿cuál? y ¿por qué?, mientras que para los accidentes se podrán exponer a través de: ¿de quién?, ¿de dónde? y ¿cuándo?. (1990, p.15-16)

Dos siglos más tarde, Melville Stone de *Associated Press*, sería quien se atribuiría la creación de la fórmula de preguntas básicas (Rivadeneira, 1990, p.16), aunque es susceptible creer de dónde pudo haberse inspirado para crearlas.

Las primeras documentaciones de hechos que aparecen como hojas periódicas impresas son los *Zeitung* (Rivadeneira, 1990, p. 16), donde se acuña de manera técnica el nacimiento del periodismo.

Aquí es relevante considerar la discusión teórica en cuanto a los *Zeitung*: mientras que Raúl Rivadeneira utiliza el término “periódicas”, Sonia Parratt afirma que en realidad no se repartían de manera periódica, sino que repartían volantes de una reconocida firma bancaria con contenido noticioso. (2003, p. 44).

Se comprende entonces la definición del término periódico más por su cualidad temporal que por un documento informativo.

Es tiempo de mencionar cuándo apareció el primer diario, partiendo de que en los últimos párrafos se le ha mencionado al lector los primeros indicios de los periódicos que hoy se ven cotidianamente en los puestos de revistas.

Para este trabajo es útil ahondar en ello, no sólo porque hoy día se lean reportajes en los diarios impresos, que es el género del cual se hablará, sino por la necesidad de organizar la información y crear una estructura ideal para leerla, adecuándose a las necesidades del público.

Se considera que el primer diario impreso fue el *Weekley News of London*, publicado en el año de 1622 en Inglaterra (Guzmán, 2012).

Sin embargo, Rivadeneira ubica este suceso realmente en el año de 1702 cuando los mismos ingleses dan vida al primer periódico: el *Daily Courant*. Este

diario se encargaría de informar sobre acontecimientos cotidianos de carácter público o interés colectivo, enfocado meramente en la objetividad (Rivadeneira, 1990, pp. 16-17).

No obstante, cabe señalar que de ambos periódicos resulta una minúscula pero interesante diferencia. El de 1622 era un poco más corto y se enfocaba más en anuncios publicitarios, mientras que el *Daily Courant* daba más espacio a las noticias del día al día. Con todo ello, se piensa al *Weekley News of London* el primero sobre la tierra.

Se ha hablado de mucha historia hasta ahora, permitiéndose la narración de pasajes para que entiendan de manera más práctica lo expuesto aquí. Por ende, es momento oportuno para conocer de dónde salió la primera definición del género.

El primer concepto de periodismo se atañe al filósofo alemán Georg Hamann en 1777, que decía: “*narración de los acontecimientos más recientes y más dignos de recordar, impresos sin orden y coherencia especial*” (Rivadeneira, pp. 17-18).

Se reflexiona sobre la descripción anterior: se está de acuerdo con que el periodismo contemporáneo tiene una cualidad de “acontecimiento reciente” reemplazada por el término inmediatez de la información, por lo que en esencia, todo periodista debe presentar siempre información nueva.

Pero en lo que se refiere a no llevar un orden o coherencia especial, estaríamos expuestos a un conflicto conceptual, donde los géneros periodísticos y sus formas de construcción saldrían sobrando.

Por ello, la definición ayuda a encontrar una aproximación teórica sustentada en lo reciente.

“*Si tomamos esta definición como referente, puede leerse que el carácter de actualidad siempre estuvo presente en el periodismo y, recíprocamente, cierta noción de acontecimiento*”. (Mercado, 2010, p. 11).

Por ende, la aportación teórica de Hamann como padre del término, es más esencial en cuanto a la actualidad de la noticia.

Como toda ciencia humana, también el periodismo se muestra vulnerable a las posturas ideológicas en cuanto a su conformación teórica-práctica. Se aborda

este punto con el objetivo de entender y comprender hacia qué caminos ha llegado el ejercicio de esta materia.

Converge una etapa histórica donde el periodismo toma corrientes distintas, aunque paralelas en tiempo. Mientras que en Europa la tendencia es más romántica, representada por Víctor Hugo, Balzac, Alejandro Dumas, entre otros que afinaron al género, en Estados Unidos es una escuela más popular, con Gordon Bennett y Joseph Pulitzer al frente. (Ibarrola, 1988, p.19)

El apellido del último, como el lector podrá ubicar, se usa para bautizar a los internacionalmente conocidos Premios Pulitzer del periodismo.

La aparición de las corrientes en la historia del género permite la maleabilidad en cuanto al trato de la información, sobre todo en la redacción, ya que existe la entera libertad de usar los géneros literarios clásicos y modernos para darle forma y estilo a las notas, entrevistas, crónicas y reportajes.

La inmersión de las artes en el ámbito periodístico no sólo alcanzó a los estilos de escritura, sino que además, dio lugar a la adaptación de corrientes artísticas y nuevas formas de estilo. La relevancia de ello permite entender de qué manera se ve beneficiado el periodismo con ello.

Primeramente están las ilustraciones o el nacimiento de la prensa ilustrada, acaecida en 1818 en la ciudad de París, Francia, donde se reactualiza a la prensa por medio de los dibujos y grabados alegóricos relacionados con la noticia. (Rivadeneira, p. 19).

Con la ilustración se nota un periodismo más denunciante de sucesos sociales, más aguerrido, puesto que con la llegada de las ilustraciones, los periodistas o dibujantes de la época permitían enfocar las noticias de otra manera a través de un dibujo.

Claro ejemplo de ello fueron el *Penny Magazine* de Londres y el *Charivari* de Francia, donde los litógrafos, ya en 1832, comunicaban el sentir de la época, aunado a un punto de vista crítico sobre los temas sociales (Ortiz, 2003, p. 40).

Pero algo que transformó a esta ciencia y que es una antesala del tema que se trata en esta tesis, es la aparición de la fotografía en los periódicos.

¿Qué interés resulta de ello? Uno muy radical, ya que el medio fotográfico consintió capturar en esencia los hechos de la noticia, mostrándole al lector del diario un acercamiento más ameno y fiel a la realidad.

Si bien la fotografía ya la había inventado Niépce en 1826, fue hasta finales de este siglo cuando los diarios comienzan a insertarla en sus noticias (Rivadeneira, p. 20)

Hasta ahora se ha comentado en este trabajo todo lo relacionado a la historia del género en su forma escrita e impresa, donde el único medio que ha permitido apoyar, en su esencia, de una manera más atractiva a la prensa, ha sido la fotografía.

En este momento es conveniente, dada la narración cronológica, insertar los formatos audiovisuales y digitales por sus cualidades como medios de expresión alternos a la palabra impresa.

Comenzando por la radio, los primeros periodistas se reducían a un método que hoy podría pensarse como sencillo para la creación de los primeros noticiarios o cápsulas informativas. Sin embargo, se permearon las bases de los formatos ahora conocidos.

Fue en los años de 1920 a 1939 que los noticiarios radiofónicos prácticamente extraían de los diarios impresos las noticias tal cual se encontraban, leyendo y grabando en ondas de audio lo redactado en los periódicos. (Reyes y Vorher, 2003, p. 125).

Incluso, la evolución exponencial de estos formatos fue adquiriendo mayor relevancia, a tal grado que los periódicos constituyeron sus propias emisoras. La *Detroit News Star* se considera la primera en la historia. (Reyes y Vorher, p. 125).

Con el subsecuente crecimiento y debido al el pleito originado por la exclusividad de las noticias respecto a las agencias informativas, en el año de 1938 la CBS se convirtió en el primer noticiario con noticias mundiales recabadas por ellos mismos. (Reyes y Vorher, p. 125).

A partir de ahí, al menos en el ámbito de la difusión de noticias, la radio ha trabajado bajo los mismos esquemas. Lo importante aquí es la vitalidad del archivo

de audio para la conformación de un acervo histórico y cultural, propio de la humanidad.

Si notaron la fecha con detenimiento, los noticiarios radiofónicos alcanzan la cúspide en la antesala de la Segunda Guerra Mundial, jugando un papel radical tanto en la difusión de la propaganda antisemita en la Alemania Nazi bajo el yugo de Joseph Göebbels, como en el teatro de operaciones al transmitir la información, noticias y alertas al ejército y a la misma sociedad.

Consecuentemente, si un formato es completo en cuanto a mostrar el hecho de una manera vívida, donde el espectador no requiera de leer y manipular objetos con sus manos, sino de escuchar y observar, ha sido el audiovisual.

El tema de esta tesis nos remonta directamente a los siguientes párrafos, pues es la televisión o más específico aún, la videocámara, como el precursor de todo trabajo audiovisual hecho por el hombre.

No se encontró una síntesis histórica del periodismo en este ámbito más precisa que la hecha por el periodista peruano Julio Estremadoyro, y con el objetivo de sintetizarle al lector una vista rápida y necesaria, a continuación se anexa la siguiente línea de tiempo.

AÑO	SUCESO
1923	Valdimir Zworkin y Edwin Armstrong inventan el tubo de cámara de TV.
1926	John Logie realiza la primera emisión experimental de televisión.
1927	La televisión se transmite por vez primera por cable desde la ciudad de Nueva York a Washington.
1935	En Berlín se crea el primer servicio de imágenes de televisión para los Juegos Olímpicos de 1936.
1939	David Sarnoff presenta la televisión en la Feria Mundial de Nueva York.

1941	La <i>Columbia Broadcasting System</i> emite en Nueva York lo que muchos historiadores consideran el primer noticiario televisivo, sobre los ataques a Pearl Harbor.
1951	El Presidente Truman inaugura las transmisiones televisivas en su acto de asunción. Ese mismo año aparece la publicidad comercial.
1954	Se ensamblan las primeras cámaras de color RCA.
1959	El tape magnético es utilizado para grabar televisión a color.
1962	Además de televisar el primer debate presidencial en EE UU, se concibe el primer televisor rectangular.
1964	Se funda INTELSAT, que es una organización internacional de telecomunicaciones por satélite, con la afiliación de 11 países.
1969	Se da la cobertura televisiva de la Guerra de Vietnam, con una profunda impresión en los televidentes.
1983	Se divulga el primer televisor a color con señal digitalizada.
1993	Se comienzan a vender los primeros televisores de pantalla ancha.
1995	Los primeros DVD aparecen.
1996	Primer programa de televisión ofrecido vía internet.

1997	Los broadcasters son quienes se benefician de un servicio televisivo de alta calidad y definición.
------	--

(Estremadoyro, 2004, pp. 49-52)

Existen varios aspectos a destacar de la síntesis cronológica del autor peruano, sobre todo en las transmisiones de la Segunda Guerra Mundial.

En realidad, las imágenes rescatadas no correspondían necesariamente al trabajo de un corresponsal, sino al de alguien que traía una cámara en la Guerra, particularmente, soldados.

Es donde se enfatiza el valor de la televisión dentro del periodismo, pues se comienza a documentar de manera audiovisual un suceso que sacudió la historia humana.

Se ha dejado en claro que los estilos de cada periodista han permeado la construcción de una realidad en la noticia, pero ningún otro medio lo ha hecho con mayor exactitud y fidelidad como lo es el audiovisual, originado en las grabaciones televisivas.

Finalmente, se terminará este sub-capítulo considerando la parte última del periodismo actual, que es su forma digital.

El alcance exponencial que ha tenido el internet desde que se creó y permitió el acceso a los usuarios de todo el mundo, ha dado lugar a un sinnúmero de fuentes informativas, fidedignas o no, con información y documentos de menor o mayor relevancia según sea el caso.

El *San Jose Mercury News* de Estados Unidos y *The Electronic Telegraph* de Inglaterra, fueron los primeros periódicos digitales de la historia, al entrar en línea en 1994. (Rost, 2003).

Más allá de que fuera la adaptación del diario impreso, lo que resulta interesante del periodismo digital son sus cualidades, mismas que hoy día han englobado tanto las páginas web como al propio smartphone.

El periodismo digital permite la interactividad, el hipertexto, la documentación, la actualidad múltiple y la personalización. (Rost, 2003).

En nuestra era, la demanda de información ha sido acelerada y acrecentada, obligándonos a adecuarnos a las características que ofrece el periodismo en su formato digital.

Se ha comentado en varios párrafos que en la tesis importa la parte de la documentación, pero también se destaca en el formato digital el asunto de la interactividad y la personalización.

El usuario ya es capaz por sí solo de documentar (ya sea grabando con su celular o redactando alguna anécdota) acontecimientos de la realidad, cuyo alcance, por medio de las redes sociales o de blogs, es gigantesco.

Por ende, los medios de comunicación, los reporteros y los propios cineastas, han recurrido también a los productos y esfuerzos de la ciudadanía por presenciar e informar sobre sucesos que, por circunstancias temporales o de traslado, serían imposibles de presenciar bajo el lente del periodista.

La historia del periodismo a nivel mundial nos remonta a una extraordinaria mezcla entre la simple necesidad humana de comunicar y las experiencias vivenciales de personas empapadas de teorías sociales, donde el producto final es una ciencia que abarca todas las áreas del saber humano, arribando a los sitios más inhóspitos y presentándose de la manera menos esperada.

Un buen augurio en la labor cotidiana de la información, porque hay personas que sin ser periodistas han aportado invenciones para facilitar el trabajo, contribuyendo su grano de arena en la posteridad.

1.2 El periodismo en México

El periodismo es global y posee universalidad en su práctica y ejercicio. Desde su concepción, ha sido transformado y auxiliado con diversas técnicas. Pero existe, como en cualquier región del mundo, particularidades que destacan en originalidad y estilo.

Anteriormente se planteó en esta tesis una evolución histórica basada en el conocimiento occidental y oriental (en algunos párrafos); no obstante, ahora se abordará la historia de esta disciplina en nuestro país.

¿Por qué nos ocupa este apartado? Más que una cuestión histórica, es un asunto de interés y cultura general, pues se debe reconocer y rescatar el acervo documental sobre la transición del periodismo en este país.

Dentro de la minuciosa investigación realizada aquí, no se encontró un libro o documento que remonte el inicio del quehacer periodístico en México ubicado explícitamente en la época prehispánica.

Aunque las culturas mesoamericanas no se situaran dentro del espectro del conocimiento occidental y fuera realmente la conquista española con su carga ideológica de colonización la posible responsable de dar a luz al periodismo en este país, se considera en la investigación que los documentos realizados por los aztecas, mayas, etc., son parte de la colección que pudiese entrar en la colección periodística nacional.

Hablar del periodismo en México remonta a considerar dos etapas fundamentales en la historia de nuestro país, ya que el choque de la civilización española con las indígenas marca una pauta, una línea divisoria que permite analizar y redescubrir los verdaderos orígenes.

No se puede negar que los códices y las estelas dejadas por aztecas, olmecas, mayas, entre otros, caben ser considerados como los cimientos de esta área en México.

Laura Sotelo, en su artículo "Los códices mayas prehispánicos en la era digital", de la Revista UNAM, comenta que estos eran utilizados exclusivamente por los sacerdotes para registrar la memoria de los hechos o hacer previsiones del futuro (2012).

El periodismo, como es sabido, registra y se enfoca en los hechos. Genera notas y vive a partir de los hechos.

Los códices ilustrados hasta pueden parecer una crónica periodística ilustrada, pero no entra en el rango por el honor a su nombre: códices. Son dos cosas distintas.

Siguiendo en este punto de la historia, llegan los españoles y conquistan a los indígenas de manera paulatina. Hasta este momento, no hay un indicio real que

nos lleve a la raíz del periodismo, hasta que Hernán Cortés compone su Ayuntamiento de la Capital de la Nueva España.

Sería en el año de 1524 cuando nombrado el Ayuntamiento, el Conquistador nombra a Francisco González como el pregonero oficial del cabildo. En aquel entonces, los pregoneros se especializaban únicamente en dar a conocer las medidas del Gobierno, pero ello ya constituía una fuente de información. (Reed, 2012, p. 12).

En continuidad con la época de la conquista, se puede encontrar también el escrito de Bernal Díaz del Castillo, con su obra “Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España”, que además de ser un libro de historia, analizada con detenimiento tiene rasgos similares a una crónica, ya que el propio Díaz del Castillo narró de forma cronológica cómo los españoles conquistaron al Imperio Mexica.

Precisamente se mencionó al inicio de este capítulo que tanto indígenas como colonizadores realizaban, en cierta forma, un ejercicio con características propias del periodismo, aunque ellos no lo conocían así: un afortunado hecho que al final les consagró en la historia.

Sería en 1539 cuando llega la imprenta a México y el arzobispo Fray Juan de Zumárraga trae al impresor italiano Juan Pablos, quien inició las instalaciones de los primeros talleres de impresión. Nacen los documentos impresos en nuestro país.

La llegada de la imprenta a México permite entender cómo comienza a formarse el periodismo impreso y por ende, una documentación real, pues en el año de 1541 surgirían las primeras hojas volantes, que son papeles sueltos cuya característica esencial es la información. (Reed y Ruíz, 2012, p. 37).

Dentro de la información que se contenía en estas hojas se podían encontrar relaciones, nuevas, noticias, sucesos y traslados, donde los habitantes de la Nueva España se podían documentar se los hechos. (González, 1909, pp. 111-136).

El lector entenderá que una cualidad que no poseían las hojas volantes y que hoy día es vital para razonar y comprender la tarea periodística, es la periodicidad.

Estos panfletos servían como fuentes de información y conformaron un pilar en la historia del periodismo nacional, pero no tenían un período fijo ni tiempo de circulación.

Corre el año de 1693 cuando aparecen las hojas volante, destacándose al *Mercurio Volante* como el primero de circulación periódica creado por Carlos de Sigüenza, quien publica noticias de carácter histórico y científico (Milenio Novedades).

Aquí se aclara que la tendencia desde la aparición de la imprenta hasta el *Mercurio Volante* no pareció cambiar mucho, salvo que aparecieron algunos impresos con noticias que remontaban a verdaderos reportajes, aunque eso se tratará más adelante.

La siguiente parte de la historia viene con lo que se ha mencionado con anterioridad: la periodicidad. Ésta empieza a cimentarse principalmente con las gacetas y, regresando unas décadas antes al año de 1666, se encuentra que fue la *Gazeta general. Sucesos de este año de 1666. Provisiones y Mercedes, en los Reynos de España, Portugal y nueva España*, como la primera del país (Reed y Ruíz, 2012, p. 39).

No obstante, si bien tiene el carácter de gaceta, lo que se puede apreciar por el título de la misma es más como un resumen de lo que sucedió en ese año; quizá un almanaque.

Por ello es que en el artículo de Milenio Novedades se encuentra al año de 1722 como el elegido para ubicar el origen de una gaceta periódica y formal igual a los periódicos actuales, cuando el clérigo Juan Ignacio de Castorena funda la *Gaceta de México y noticias de la Nueva España*, un órgano mensual que sólo se publicó ese año y concentraba noticias religiosas, oficiales, marítimas, entre otras.

En relación a lo investigado hasta ahora, es interesante reflexionar en este punto la conjunción que realiza Javier Ibarrola a la hora de describir y mostrar la evolución del periodismo en México, a partir de la época colonial e incluso mostrando sus diferentes escuelas.

Esta división nos dejará escalar etapa por etapa en la historia desglosándola para encontrar los puntos importantes.

Ibarrola maneja al periodismo mexicano en 3 etapas distintas:

- *Periodismo Religioso-Informativo*: de la época Colonial, este fase del periodismo en México englobaba el trabajo que realizaba la iglesia

para y con sus colaboradores, presentando información concerniente a la misma. No existía un debate como tal en cuanto a las noticias, ya que todo estaba estrictamente controlado por el Rey y la Iglesia, además de que nadie se atrevía a contradecirles.

- *Periodismo Polémico-Informativo*: nace con *El Informador*, de Miguel Hidalgo. La Independencia de México se ha detonado y comienzan a surgir diarios en el país donde se debaten las acciones del entonces Virreinato de la Nueva España.
- *Periodismo Moderno*: surge con *El Universal*, primer periódico mexicano descentralizado e independiente del Gobierno de ese entonces. Dicha etapa se mantiene hasta la modernidad. (Ibarrola, 1988, p. 20).

Ya se habló lo suficiente del periodismo en la época colonial, para que el lector asimile las bases.

Se enfocará ahora, de acuerdo a la línea cronológica manejada para un mejor análisis y entendimiento, en la etapa de la Independencia de México.

Antes de ahondar en el movimiento independista que al final dejó entrever la consolidación de un periodismo más crítico y contrario al sistema colonial, hay un dato crucial que no se puede dejar escapar, y es la aparición del *Diario de México*.

Serían el periodista mexicano Carlos María de Bustamante y el Alcalde de la Real Audiencia, Jacobo de Villaurrutia, quienes solicitaron al Virrey Iturrigaray crear el primer periódico cotidiano de la Nueva España, donde la solicitud detallaba que los contenidos serían exclusivamente de literatura, artes y economía. (Agüeros, 1910, p. 448).

La relevancia radica principalmente en el concepto, pues se había pedido al Virrey un permiso donde se mencionaba a un "Diario", palabra con la que también se le conoce al periódico y que indiscutiblemente hace referencia a los mismos.

El *Diario de México* tuvo 12 años de existencia, desde 1805 hasta 1817, incluso, sin ser interrumpido por la misma Guerra de Independencia (Reed y Ruíz, 2012, p. 85). Finalmente, no pudo sostenerse.

El movimiento insurgente marca una pauta en la historia del periodismo mexicano, porque no sólo es un tema de creación de nuevos diarios, sino la instrumentación de ideas más críticas y revolucionarias, que incluso se permite apreciar hasta la aparición de los géneros de opinión.

Aunque Javier Ibarrola señala a *El Informador* en esta época independentista, Reed y Ruíz consideran al *El Despertador Americano* como el más tajante, impreso por José Fructuoso Romero, donde se tiraron 7 números y dos de ellos con tiraje de hasta dos mil ejemplares, cifra considerable para la época. (2012, p. 106).

Se mencionó la parte de un naciente periodismo con tintes de opinión porque el número 1 de *El Despertador Americano* aborda un artículo llamado “A los habitantes de América” donde hace una severa crítica a los europeos españoles establecidos en la Nueva España. (García, 1910).

Con la guerra desatada, pareciera que esta ciencia social tuvo rienda suelta a explotar todas sus posibilidades en la conjunción y distribución de la información, con un sentido más realista y sin ataduras.

La idea fue siempre la misma durante todo el proceso de la Revolución de Independencia, aunque cabría mencionar al *Ilustrador Nacional*, que aparece en 1812, como otro importante diario que, a resumidas cuentas, informó la evolución de la guerra, enfocándose más en las acciones del General José María Morelos y Pavón. (Reed y Ruíz, 2012, p. 111).

En el México Independiente es interesante ahondar en los factores que determinaron el curso histórico del quehacer periodístico, pues más allá de una evolución técnica, fue en realidad una serie de ideologías las que caracterizaron a la época.

Al conseguir México su libertad de España, en los primeros años independientes (1821-1835) diversos grupos de poder y partidos políticos tienen constantes diferencias en cuanto a la forma de gobernar a la joven nación, por lo que el periodismo toma tintes de ser predominantemente político y a su vez, polémico. (Reed y Ruíz, 2012, p. 127).

Es curioso observar que cuando se veía el nacimiento de una tarea periodística más abierta con la Independencia, ya consumada ésta apareció en México el llamado control de la información y la compra de periodistas.

Incluso, algunos presidentes de aquel entonces llegaron a subsidiar de forma secreta a algunos reporteros, incluyendo maniobras presidenciales para implantar censura en la prensa. (Voz de la Patria, 1830, p. 3).

En los años subsecuentes a esa época la tendencia no es tan variable. Sigue habiendo un periodismo más documentador de la realidad, pero en realidad la lógica va más allá al papel que jugaron los diarios en la transición de una república federal a una central.

Sucedió principalmente con la Independencia de Texas y la Guerra contra Estados Unidos. Diarios como *La Oposición* y *El Crepúsculo de la Libertad* (nótese sus nombres) apoyaron la transición pero criticaban duramente a Santa Anna (Varios, p. 356). Mientras que Santa Anna ensalzaba su figura con diarios como *El Siglo XIX*, para defenderse. (Reed y Ruíz, 2012, p. 163).

Lo que importa aquí es que la amplia diversidad de periódicos, fueran de la clase que sea: opositores, federalistas, centralistas, independientes, etc., contribuyeron a formar un acervo histórico increíblemente grande, documentando desde varios puntos de vista los movimientos sociales de un país que no encontraba la puerta para consolidarse tras la Independencia.

Esos documentos, muchos de los cuales se pueden apreciar en el Archivo General de la Nación, son la prueba del poder que tiene el periodismo para registrar sucesos de la realidad.

Lo mismo sucedió durante la época de la Reforma y la Intervención Francesa en el Segundo Imperio Mexicano en las décadas de 1860 a 1870, donde tras la interrupción estadounidense, los periódicos presentaron nuevos cambios en cuanto a sus ideologías. (Reed y Ruíz, 2012, p. 171).

Lo relevante aquí entra principalmente cuando Porfirio Díaz llega al poder y comienza una época en la que la prensa mexicana se vería nuevamente cobijada por intentos de control.

En esta época de la historia del quehacer periodístico mexicano, existe un periodismo de oposición vigilante y combativo, mientras que por otro lado se inclinaba una balanza del gobierno más hacia una tarea periodística bañada de tendencias dictatoriales. (Reed y Ruíz, 2012, p. 171).

Es oportuno en este punto invitar al lector a leer el libro México Bárbaro, del periodista estadounidense John Keneth Turner, donde podrá apreciar a detalle la firme disposición de Díaz por censurar a la prensa.

En esta etapa histórica encontramos acontecimientos importantes. El primero de ellos es la aparición del periódico *Los Hijos del Ahuizote* en el año de 1885, fundado por Daniel Cabrera. (Reed y Ruíz, p. 234).

Lo que funciona para esta investigación de ese periódico es que en realidad era más un semanario de caricaturas y éstas representan, de acuerdo a la investigación, un documento histórico.

El otro diario de importancia histórica fue *El Imparcial* de Rafael Reyes Espíndola de 1896 porque marcó un hito del periodismo industrializado en México por la maquinaria y el tiraje de ejemplares considerablemente alto. (Díaz, 1935, pp. 5-7).

Pero lo que marcó a esta época fue la valentía de los hermanos Flores Magón, quienes en el año de 1900, con su combativo periódico *Regeneración*, se encausaron en luchar, mediante una prensa más apegada a los hechos reales, contra Porfirio Díaz y su dictadura. (Hernández, 2010).

Reflexionemos: ¿qué implica la pauta de los hermanos Flores Magón en la presente tesis? Una documentación más amena, los constantes intentos por mostrar las cosas como son, por lo tanto, registrar la realidad de una forma fidedigna es más representativo.

Posteriormente, viene la etapa de la Revolución Mexicana, donde existe un enorme parecido con la Reforma en cuanto a los intentos de meter ideologías o corrientes políticas por medio de la prensa.

Los periódicos que apoyaron a los revolucionarios y tumbaron el régimen de Díaz, buscaban consolidarse y favorecerse acabada la guerra (Reed y Ruíz, 2012, p. 263), por ende, la prensa buscaba ya una forma de asentarse y divulgarse.

Aquí aparecen diarios como *El Universal*, periódico que permite diferenciar cuándo comienzan a surgir los primeros diarios independientes, aunque anterior a este ya existía uno de gran circulación nacional: *El Imparcial*, fundado en 1896 por Rafael Reyes Espíndola y auspiciado por el propio Porfirio Díaz.

Por su circulación y su prominente futuro, en el artículo de Milenio Novedades este periódico desplazó a los entonces *Siglo XIX* y *El Monitor Republicano*, que figuraban como los más populares de la época.

El Imparcial contó con las primeras rotativas del país, llegando a producir tirajes de hasta 100 mil ejemplares. Su tecnología, única de su tipo en el país, permitió la fundación de las revistas *El Mundo* y *El Mundo Ilustrado*.

Aunque este periódico desapareció en 1914, su legado constituyó las bases de un periodismo más complejo y organizado, ya que contaban con su propio equipo de reporteros, fotógrafos, ilustradores y personal de producción.

Posteriormente y como se mencionó antes, llegaría *El Universal*, mismo que subsiste hasta la actualidad.

Marcando un paralelismo entre el periodismo mundial y el periodismo mexicano con su correspondiente construcción histórica auspiciada por la mano tecnológica, se ahondará en la inmersión de la fotografía, la radio, la televisión y el internet.

El dato de la llegada de la fotografía a México lo encontramos en un artículo de la revista *México Desconocido*, cuando el daguerrotipo arribó al país en el año de 1840 con sólo 6 meses de haber sido inventado. Las primeras imágenes dibujadas con luz son realmente retratos de la clase pudiente. (Monroy, s.f.).

Puntualizando lo que en esencia importa en este trabajo, es el uso que se le da a la fotografía para el ámbito periodístico y con la función de retratar sucesos de interés público.

Si bien fueron los mandatarios del Segundo Imperio Mexicano, Carlota y Maximiliano quienes le adjudicaron a la foto un papel predominante de difusión al retratarse con fines propagandísticos, es en realidad Porfirio Díaz quien introduce la fotografía con un papel más periodístico.

La idea general durante el Porfiriato era usar a la fotografía de registro como herramienta para captar la construcción de puertos, el Ferrocarril Nacional, así como las haciendas y lugares más lejanos de la nación. (Monroy, s.f.)

Pero lo que mueve más al fenómeno del periodismo en México y que posteriormente daría lugar al comienzo del fotoperiodismo, es el estallido de la Revolución Mexicana.

¿Quién no ha visto el trabajo fotográfico de la decena trágica? Todas esas imágenes permiten vislumbrar un episodio de relevancia nacional como lo fue la Revolución.

Se le debe a Agustín Víctor Casasola cimentar el periodismo gráfico de México al reunir las placas de periodistas nacionales e internacionales que retrataron el movimiento social (Monroy, s.f.)

Lo de la radio es una historia singular en México, porque pone de manifiesto la participación múltiple de individuos que buscaban difundir información a través de un aparato que, como se aprecia hoy día, puede llegar prácticamente a cualquier lado.

En el artículo “Un repaso obligatorio: 90 años de la radio en México”, de Elizabeth Rodríguez y publicado en la *Revista Razón y Palabra*, se fecha el año de 1921 como acuñador del ingenioso aparato. (2011).

Sin caer en el debate ahí expuesto sobre quién es el padre de la radio, si Constantino De Tárnavá o Adolfo Enrique Gómez, resulta interesante poner mayor énfasis en la sensación que causó el invento en radioaficionados. (Rodríguez, 2011).

Sí, desde esos tiempos ya se vislumbraban, sin recurrir necesariamente a la palabra “piratería”, intentos de transmitir ondas radiofónicas sin pleno conocimiento del Gobierno o de los propios empresarios.

Quienes poseían el aparato y encontraban la forma de transmitir algo, se enfocaban más en asuntos comerciales o la divulgación de información, asunto que dejó relucir la necesidad de informar por quienes asaltaron las frecuencias. Una curiosa batalla entre un periodismo mejor concretado (por empresarios que ya

poseían barras de programación comerciales y de noticias) y muchos jóvenes que buscaban la libertad de expresión.

Antes de ahondar en la cuestión del periodismo televisivo, es importante tomar en cuenta lo que puede ser considerado como la primera grabación de carácter histórico en nuestro país.

Fue Gabriel Veyre el precursor en el año de 1896, cuando filmó “Carmen Romero Rubio de Díaz y familiares en carruaje en el Paseo de la Reforma”, el primero de una serie de filmaciones que conformarían la colección inicial del cine mexicano. (Leal, 2012, p. 159).

No obstante, lejos de una discusión teórica entre cinematógrafos, periodistas y especialistas sobre lo que realmente grabó Veyre y con qué intenciones, se le comenta al lector que el interés de este trabajo es apreciar la técnica de registro de un hecho.

El autor Felipe Leal atañe a las grabaciones de Veyre características que engloban al área periodística y cinematográfica:

“Todas ellas son documentales, algunas simples noticias filmadas y otras verdaderos reportajes”. (Leal, 2012, p. 159)

Es interesante abordar la postura del autor previo a encausarnos en la parte televisiva, porque desde un principio se experimenta con la realización de grabaciones documentadoras de hechos. Veyre simple y sencillamente registró esos hechos de su realidad, pero incita a reflexionar lo que realmente pudo haber intencionado con sus grabaciones.

El caso de la televisión es particular por lo siguiente: sus canales y formatos actuales no han variado mucho desde que se insertó en nuestro país; por el contrario, sólo han cambiado de dueños.

La primera transmisión se dio en el año de 1950, cuando el Diario Oficial de la Federación decretó las normas a las que debían ajustarse las radiodifusoras televisivas. Es hasta el 31 de agosto de ese año cuando se inaugura oficialmente y

el 1 de septiembre inician transmisiones con el Informe de Gobierno del entonces presidente Miguel Alemán Valdés. (Sánchez, 1991, p. 240).

Consecutivamente, irían apareciendo empresarios e inventores interesados en la capacidad exponencial de la televisión, buscando inaugurar y adquirir sus propios canales como fue el caso de Emilio Azcárraga Vidaurreta con la apertura de Canal 2.

En el artículo “1950: Nace la televisión mexicana” de la Revista Siglo Mexicano, se especifican los primeros conceptos televisivos transmitidos, asunto que deja entrever cómo nació también el periodismo mexicano en la caja chica:

“A partir de esta fecha, la televisión inició su transmisión diaria con una programación integrada por obras de teatro, clases de guitarra, entrevistas a distintos deportistas, noticias narradas por Gonzalo Castellot, cortos cinematográficos, lucha libre conducida por Rafael Vidal, el Café Taurino con Aurelio Pérez ‘Villamelón’ y una revista musical”. (CONEVYT, s.f.)

La barra de noticias ofrecidas por Gonzalo Castellot se enfocaba sobre todo en asuntos de índole política, al igual que los primeros registros televisivos.

Posteriormente arribaría el periodismo digital, de la misma manera en la que arribó el mundial.

En el año 2000, el periódico *Norte de Monterrey* fue el pionero en inaugurar su sitio web de noticias; después le siguieron *Reforma*, *La Crónica*, *El Financiero* y finalmente *Proceso* (aunque revista) en esa misma fecha. (Díaz, 2000, p. 2).

Este apartado invita a comprender la historia del género en nuestro país desde lo hecho por las culturas prehispánicas hasta la formación actual del periodismo moderno mexicano, con el objetivo de detallar en dónde originalmente se forma y a partir de qué momento es llamado como tal.

1.3 El origen del reportaje

¿No le ha sucedido al lector que al momento de estar leyendo el periódico o revisando alguna nota en su celular, perciben en la lectura y el contenido de la noticia poca profundidad en la información?

Incluso, al tratarse de un tema más delicado o polémico, tendrían que recurrir a otras notas que le complementen o por su propia cuenta investigarían más sobre ello; no obstante, se está de acuerdo en que no todos son periodistas y desde luego, no todo el mundo conoce y ubica a detalle las técnicas del quehacer periodístico.

Y en el riguroso campo del naciente periodismo, emergió para acabar con la incertidumbre y satisfacer a los lectores más curiosos, un género periodístico: el reportaje.

¿Cuál es su función? Compensar una necesidad informativa de manera más profunda y amplia, dándole al lector todos los ángulos posibles sobre un tema y llevándolo a través de un panorama que gira en torno a los antecedentes más remotos hasta la actualidad y posibles consecuencias del mismo.

Al reportaje se le atribuye una gran importancia por lo que engloba y por su cualidad investigadora, al incluir dentro de sí a la nota, la entrevista y la crónica, permitiéndose, además, ser auspiciado por otras áreas del saber humano como la literatura, la fotografía y hasta el cine.

Aunada a la parte histórica del género, aquí resulta relevante presentarle al lector la capacidad combinatoria, eludiendo toda barrera conceptual alrededor del reportaje y apreciando con magnitud su utilidad documentadora.

En primera instancia hay que ubicar su definición, cuyo origen es francés. La palabra *reportaje* significa información sobre un acontecimiento o viaje escrita por un periodista. (Del Río Reynaga, 2005, p. 12).

Pero, Martín Vivaldi, en su obra *Géneros Periodísticos*, complementa la definición francesa diciendo:

“Voz francesa de origen inglés y adaptada al español, que proviene del verbo latino reportare y significa traer o llevar una noticia, anunciar, referir; es decir, informar al lector sobre algo que el reportero juzga digno de ser referido”. (Vivaldi, 1973, p. 65).

La definición nos apoya en el sentido de que existe un periodista, un sujeto, que se encarga de contar esa información o referirla, como dice Vivaldi, de manera que encontramos a una persona con un la convicción de documentar en la medida que le sea posible un suceso; hacerlo a profundidad.

Por consiguiente, es necesario ahora ubicar su origen en la historia de la humanidad.

Se considerará nuevamente a Sonia Parratt con el objetivo de ubicar el origen de este género, mismo que podría tener orígenes equiparados con la propia humanidad, donde existían hombres dispuestos a contar sucesos dignos de divulgación por las generaciones. (2003, pp. 43-44).

Javier Ibarrola por otro lado, remonta los orígenes del reportaje a partir de lo que Gonzalo Martín Vivaldi, periodista español, escribió alguna vez, otorgándole su nacimiento en la propia Biblia:

“Al principio creó Dios los cielos y la Tierra. La Tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían el haz del abismo... Dijo Dios: ‘Haya Luz’, y hubo luz... Dijo luego Dios: ‘Haya firmamento en el cielo’...” (Ibarrola, 1988, p.18)

El anterior pasaje del Génesis es de interés por el trato que le da su autor, pero anidar el principio del reportaje en lo que parece ser más un pasaje literario sobre la experiencia de Vivaldi, desembocaría hacia un camino corto donde se busca encontrar una retrospectiva más explícita.

Considerando el curso de la investigación presente, se abordará la perspectiva occidental para encontrar la verdadera matriz del género más completo del periodismo.

El primer reportaje publicado en el mundo occidental son las llamadas publicaciones alemanas *Zietung*, en el año de 1587, donde una reconocida firma bancaria repartía, no de manera periódica, hojas y volantes a sus clientes sobre temas noticiosos. (Parratt, 2003, p. 44).

No obstante, y para los fines de la presente investigación, se tomará en cuenta el antecedente del reportaje realizado por el periodista Thomas Stead en el año de 1884, cuando publicó un escrito en el diario *Pall Mall Gazzette*, sobre la prostitución en Londres. (Parratt, 2003, p.44).

La ventaja de ello parte de que el escrito de Thomas Stead contenía información y puntos de vista sobre la situación, incluyendo a las propias mujeres como testigos del tema; por lo que además de ahondar en el tema, se permitió conseguir las declaraciones de los involucrados en el mismo, dándole peso a la información.

Comparando el trabajo de esa época (Siglo XIX) con la forma de concebir y realizar el reportaje en la contemporaneidad, se encuentran elementos similares en cuanto a las técnicas y herramientas utilizadas, aunque sobre ello se ahondará más adelante en la parte conceptual del género.

El reportaje periodístico contemporáneo, considérese Siglo XXI, por lo general trabaja el procedimiento de tener testigos directamente relacionados con el tema, haciendo honor al propio periodismo de recabar la información de alguien directamente involucrado con la noticia.

Es menester, por consiguiente, ubicar la transición del reportaje en su forma audiovisual, cuyo origen se remonta primeramente a la radio y después a la televisión.

No obstante, aludiendo principalmente a lo expuesto en esta tesis, es crucial en este punto señalar la separación del reportaje y el documental, donde en este capítulo se tratará de llevar al lector en el camino que finalmente tomó el reportaje.

No existe un dato histórico real y fidedigno que diga en qué momento se separaron realmente, pero sin duda que, mediante la investigación realizada sobre todo en los trabajos de Gabriel Veyre, es posible datar la discrepancia a finales del Siglo XIX y principios del Siglo XX.

En el año de 1896, como se mencionó anteriormente, Gabriel Veyre filmó varios videos sobre la familia presidencial del entonces mandatario Porfirio Díaz, que en su momento eran filmaciones que podían ser videos caseros, notas, reportajes, documentales, etc. (Leal, 2012, p. 159).

Partiendo de esa variedad de estilos en los filmes, es que se encuentra la separación del reportaje y el documental, donde la diferencia radicaría en que el primero seguiría siendo un producto periodístico ameno, mientras que el segundo, con tintes más cinematográficos y de construcción de una historia.

De esa manera, es que el documental en realidad se desprendió del reportaje, ya que este último siguió un mismo camino y con el paso de los años se fue adaptando a los distintos formatos.

Se ha mencionado en este trabajo el conflicto acaecido con la llegada de la radio entre los empresarios y los “piratas” radiofónicos, donde ambas partes se enfocaban a transmitir noticias y temas de actualidad.

Por ende, es difícil ubicar quién fue el pionero de este género para la radio, enfatizando que la disponibilidad de ondas radiofónicas era amplia.

Caso contrario en la televisión, se puede ubicar al primer reportaje audiovisual (en este caso, televisivo) en 1941, cuando la *Columbia Broadcasting System* de Nueva York, transmitió para los pocos televidentes existentes en esa época, lo que se consideraría como el primer noticiero con la información relacionada al ataque japonés sobre Pearl Harbor. (Estremadoyro, 2004, p. 50).

Si bien era un noticiero sobre un suceso que a la postre desembocaría en la intervención de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, la investigación del hecho permitió adaptar la información en la televisión a manera de una “noticia larga”, que por su forma fue considerada en esencia como un reportaje.

Referirse a ese término es subrayar la combinación permitida por este género en cuanto a usar a sus predecesores como herramientas de apoyo al momento de concebirse.

Sin embargo, datar ahí al reportaje tal cual se conoce actualmente es escaso, puesto que 20 años más tarde, mucha información noticiosa de los eventos relacionados con el asesinato del presidente John F. Kennedy se transmitieron por televisión en 1963 (Estemadoyro, 2004, p. 51), con la misma tenacidad en investigación para presentar al televidente un reportaje en su completa expresión audiovisual.

Por lo tanto, se considerará que el reportaje audiovisual nació por las grabaciones de un evento que posteriormente sería entregado para la televisión como un producto noticioso, adaptado y aceptado por las masas.

Nuevamente se cae en la cuenta de que las grabaciones de registro facilitaron la labor periodística de investigación, amplificando las posibilidades de edificar al género.

El reportaje periodístico en su construcción audiovisual se concibe a sí mismo como un género de formatos diversos. En consecuencia, su adaptación a los medios digitales se dio con la misma forma que el periodismo digital, apareciendo en las versiones de internet de los periódicos impresos.

Es adecuado finalizar este apartado con un fragmento del artículo *La reinención del reportaje televisivo* del Diario Información, el cual dice que este género es camaleónico, compartiendo fronteras borrosas entre la información, el entretenimiento y la ficción. Así, su principal característica puede ser la hibridación o mezcla de formatos. (García Avilés, 2014).

Hoy día, con el avance de la tecnología, el reportaje ha traspasado fronteras antes desconocidas, donde el lector del tema puede interactuar con la información.

Cuando estás navegando en línea y lees un reportaje, podrás observar que algunos medios de información proporcionan links, galerías o audios que complementan a la noticia; inclusive, hipertextos en algunas oraciones que redirigen al usuario para abordar desde todos los ángulos la información presentada.

Por lo que se ve al reportaje periodístico como un género camaleónico, pues se transforma en todo y a la vez, engloba todo.

CAPÍTULO 2: HISTORIA DEL CINE

Hablar de cine implica entender primeramente su origen en la fotografía y sobre todo, recordar a aquellos inventores cuya idea central, lejos de construir un ingenioso aparato, era contar historias. Con la invención de este arte, el ser humano explotó sus habilidades de expresión a partir de las documentaciones, fuesen reales o ficticias.

2.1 El nacimiento del cine

Aunque actualmente se tiene la noción de que el cine, como lo conocemos hoy día, tiene su nacimiento con los hermanos Lumière, partir de ello limitaría explorar un amplio antecedente en los intentos humanos por recrear imágenes de la realidad.

A pesar de que el lector lo pueda dudar, es importante mencionar que el cine también ha tenido un rol determinante a la hora de documentar las cosas, aunque lo que realmente hace es recrear historias que sucedieron en realidad, como las películas que hoy vemos sobre la Segunda Guerra Mundial, o bien, las inventa completamente.

En la lógica del cine para representar sucesos que acontecieron realmente, se tratará este capítulo para el lector, con las cualidades del séptimo arte para darle estilo a las documentaciones y recrearlas para contar historias.

Regresémonos nuevamente hace millones de años, cuando el hombre apenas caminaba sobre la tierra. Sí, aunque usted no lo crea, también existe una base de la cinematografía contemporánea en las pinturas rupestres.

Los homínidos que buscaban cuevas para narrar acontecimientos, utilizaban diversos pigmentos o rocas para plasmar sobre las paredes vivencias cotidianas.

En la perspectiva cinematográfica, la idea de aquéllos hombres era captar las imágenes en movimiento (INTEF, 2015), es decir; crear secuencias que permitieran contar una historia.

Para la cuestión documental, ello resulta esencial, pues se comienza a formar un estilo en la narración de hechos. En este caso, con orden cronológico.

La siguiente parada en la evolución de la cinematografía se encuentra en la civilización china, con un invento que para los habitantes de aquel país, resultó una maravilla: las sombras chinescas.

Este arte es milenario, pero entraba dentro del esquema de una civilización organizada y definida, a diferencia de los hombres de la prehistoria.

¿De qué sirven las sombras chinescas para esta investigación si son en mayor medida consideradas como un arte? Previo a explicarle al lector la respuesta a esa pregunta, analicemos la siguiente descripción:

“El desarrollo del arte de sombras chinescas en los últimos mil años debe mucho a la acumulación y perfeccionamiento de experiencias de los artistas folklóricos durante varias generaciones. Con gran despliegue de imaginación y especial audacia y exageración, se ha forjado este peculiar arte plástico. Además de moldear los distintos rasgos de los personajes los ubica en escenarios adecuados a la trama, como quioscos, pabellones, montañas, piedras, árboles, carros, gente y sillas etc.”
(Radio Internacional de China en español, 2001, p. 1).

En lo que se refiere a la acumulación y perfeccionamiento de experiencias, se está entendiendo que las sombras permitieron ser un cúmulo de documentaciones y apreciaciones sobre la realidad, que a la postre se vistieron de tendencias artísticas quizá para hacerlo más atractivo o comunicar de manera más original el mensaje, aunque la idea central fuese la misma.

Ahora, en la cuestión temporal, se encontró que los chinos hicieron esto durante varias generaciones desde diferentes perspectivas, por lo que también cuenta como un procedimiento (o llámesele arte) para registrar los sucesos.

Georges Sadoul, autor de la obra Historia del Cine Mundial, desde los orígenes (1972), califica las sombras como *“primeras narradoras ingenuas de cuentos en imágenes”*. (p. 1).

Con ello se parte de la primicia de que este arte permitió ser el pionero en las narraciones, que resultan al final importantes porque nacen de la apreciación de la realidad.

Es oportuno señalarle al lector que los indicios del cine son ubicados principalmente por su característica artística, pero la idea de esta tesis es mostrarle al lector que lo relevante es cómo el ser humano ubicó ciertos elementos de la naturaleza e inventos propios, para narrar los sucesos, que a la postre serían calificados como registros.

Un claro ejemplo de ello es la Columna de Trajano, en Roma, Italia. Dicho monumento es una estructura con una cinta helicoidal hecha con relieves artísticos, que narran parte de la historia de esa ciudad. (INTEF, 2015).

Lo que se puede apreciar en esta columna es principalmente la parte cronológica pero sobre todo, su relación con la historia del cine, por la forma en la que se narra la historia: a manera de cinta, como las de celuloide hoy día.

Los primeros intentos de proyecciones en el cine se ubican en el año de 1671, con Athanasius Kircher, erudito jesuita que mostró en ese año, una serie de instrumentos que utilizaban de manera diferente la luz. Dichas herramientas eran ópticas y con ello, nació la llamada linterna mágica. (Subirats, 1997, p. 129).

La idea principal de este curioso invento fue proyectar el movimiento. Por ende, gozó de gran popularidad sobre todo en las clases acomodadas y los cómicos ambulantes (INTEF 2015).

Se puede considerar a la lámpara mágica como el primer proyector de la humanidad, pero en la línea de trabajo de esta investigación, se halla la ventaja de este invento:

“Su lucerna... ponen más bien la cuestión de la identidad de un conocimiento, y un uso técnico de la luz y su capacidad artística de simulación de la realidad...”
(Subirats, 1997, p. 130).

En la lógica de este capítulo, se aprecia cómo el cine y sus técnicas encontraron una manera de representar los hechos, fuesen reales, ficticios o inspirados, de una forma artística.

Como dato adicional, Athanasius impactó con su invento a tal grado que fue acusado de nigromancia y condenado por los efectos de su linterna. (Subirats, 1997, p. 129).

La siguiente etapa histórica del cine converge principalmente a los intentos artísticos del hombre por plasmar, mediante sus propias manos y medios, lo que él apreciaba de la realidad: su visión.

Por ende, aparece primeramente el panorama de Robert Barker, pintor británico que acuñó el término en 1788 por realizar representaciones circulares de algún paisaje o ciudad. (Schiffer, 1999, p. 145).

Aludiendo de manera literal al nombre, la aportación de Barker fue precisamente el realizar obras panorámicas, con una “visión más amplia” de lo que se está viendo y documentando.

Hoy día se puede ver que la fotografía panorámica es una de las más coloridas y llamativas, por el campo de visión que ofrece, yendo más allá del estándar manejado.

En 1822, llegaría Louis Daguerre, que además de inventar el daguerrotipo, mismo del cual se hablará dentro de algunos párrafos, se encargó de inventar el diorama, el cual se define de la siguiente manera:

“Fascinado por la naturaleza de la luz y más conocido por su invención del daguerrotipo Louis Jacques Daguerre también fue un inventor y pintor. Él creó una serie de pinturas únicas a principios de 1800 que llamó "dioramas" -escenas reproducidas en tela semitransparente iluminada por habilidosas técnicas de reflexión, transmisión y refracción de la luz. Estas obras de arte parecían moverse y cambiar de una manera tan realista que se refieren a veces como las actuaciones de la ilusión realista, y podría decirse que fueron los precursores de cine y las imágenes 3D”. (Getty, 2013).

Como se explica en la definición, los dioramas causaban la sensación de movimiento con un realismo impresionante, por lo que era más atractivo para el

receptor de la época ver estas representaciones de la realidad de una manera más amena y cercana a la misma.

Tanto el panorama de Barker como el diorama de Daguerre se hicieron bajo las bondades y técnicas de las ilusiones ópticas que permitía la luz, elemento fundamental que marcó y configuró la historia del cine.

Pero antes de entrar de lleno a la fotografía, es tajante aclarar que su antesala y, el escenario necesario para realizarla, era la cámara oscura.

Ubicarla es remontarnos hasta la época de Aristóteles y el siglo VI d. C., donde más que inventar una cámara oscura, los hombres de esos tiempos se ensimismaban más en ver y estudiar los efectos de la luz

Para entender el nacimiento de la fotografía, se romperá brevemente con el esquema cronológico de la tesis para ubicar la creación de este ingenioso aparato que al final permitió el nacimiento de la foto.

En los inicios del Siglo XI d. C., el matemático y científico árabe Alhazen de Basra describió a la cámara oscura dentro de una obra de su autoría que analizaba los principios fundamentales de la óptica y el comportamiento de la luz. Alhazen recordó el fenómeno natural de la luz solar filtrándose a través de un pequeño orificio hacia un cuarto oscuro. (Martínez Salanova, 2015).

Se está hablando de un que un fenómeno meramente natural como lo es la luz, permite las posibilidades de registrar un entorno real.

No obstante, y aunque algunos autores atañen a Alhazen como el padre de la cámara oscura, son realmente Leonardo Da Vinci y Alberto Durero quienes en el siglo XV usan la cámara oscura (en aquellos tiempos, del tamaño de una habitación), para pintar y dibujar los objetos que en ella se proyectaban (Martínez y Sánchez, 2015). En otros términos, le dieron una utilidad más práctica.

Pero quien realmente le dio un tinte más enfocado al registro ameno de la realidad, fue Johannes Vermeer (1632-1675), quien aprovechó al máximo las bondades del invento:

“Resuelto a registrar exactamente lo que veía, Vermeer no despreció aquellos adelantos mecánicos de los que tan ufana estaba su época”. (Clark, 1979, p. 317).

Se cae en la cuenta de la importancia que entonces ha tenido la luz dentro de estos inventos que, adaptados y modificados acorde a la evolución histórica del hombre y la técnica, permitieron llegar a las primeras fotografías.

Con base al anterior comentario, se continúa con el epítome de la cinematografía moderna, el parteaguas de una verdadera imagen captada directamente de la realidad.

En el año de 1822, tras los intentos de la linterna mágica y la exposición de la luz solar, Niepce consiguió inventar la fotografía (Poloniato, 2004, p. 10); una creación que atravesó las barreras del registro de sucesos al permitir, de manera real, una captación de la realidad.

Posterior a Niepce, se encuentra Louis Daguerre, mejor conocido por inventar el daguerrotipo, cuyo aporte fue realizar fotografías en planchas recubiertas por una capa sensible a la luz del yoduro de plata. (Martínez y Sánchez, 2015).

La historia había dado cabida a un invento que la revolucionaría, pero el primer prototipo de fotografía tenía que ser mejorado, pues la delicadeza de los materiales y la exposición prolongada a la luz, obligaba a encontrar nuevas maneras de realizarlas. Algunos años después, varios científicos se enfocarían en reducir el tiempo de exposición.

Por la cuestión cronológica que hasta ahora se ha manejado en la investigación, más adelante se ahondará en cómo se encontró la forma de trabajar las primeras fotografías a tiempos reducidos, pues después de Niepce, hubo otros inventos que merecen la pena ser mencionados por su aportación histórica al cine.

¿Conoce usted el famoso taumátropo? Es una imagen que sostenida por dos hilos y haciéndola girar, crea la sensación de movimiento. Como el típico pájaro de un lado y la jaula del otro para asimilar que está aleteando dentro de su jaula.

Pues ese invento también es considerado dentro de la historia del séptimo arte. Fue introducido en 1825 por Fitton y el doctor París (Sadoul, 1972, p. 5). El aporte a su representación de la realidad es meramente artístico, pero se rescata la sensación de movimiento.

Un invento físico conocido como la Rueda de Faraday, aunado al taumátropo, permitió al belga Joseph Planteau y al austriaco Stampfer, combinar los dispositivos esenciales de la Rueda de Faraday y los dibujos de taumátropo para crear el primer dispositivo que pasaba los dibujos de manera animada. (Sadoul, 1972, p. 5).

Se está hablando del fenaquistiscopio. Este consistía en un disco que giraba sobre su propio eje y tenía una serie de dibujos puestos en diferente forma, para que al momento de girarlo diera la ilusión de movimiento. (The Huffington Post, 2013).

La iniciativa de los inventores de la época denotaba en gran medida un intento por aplicar los avances de la técnica en la representación de dibujos que por meta tenían estar en movimiento.

La importancia del fenaquistiscopio no sólo radica en crear la ilusión del movimiento, sino que también lo reconstruía:

“...puede servir lo mismo para reconstruir el movimiento partiendo de una serie de dibujos fijos que para descomponerlo observando una serie de imágenes fijas. Lo cual es sentar, ya en 1833, los principios mismos del cine, tanto para la reproducción como para el registro” (Sadoul, 1972, p. 59).

Por ende, ya se había encontrado una manera artística de reproducir la realidad, con las diversas posturas o estilos de sus creadores, o bien, registrarla.

Como dato adicional para el lector, Joseph Planteau es el responsable de calcular los primeros fotogramas del cine, pues utilizaba 16 dibujos en su invento para recrear el movimiento (Chapman, 2014). Los primeros cineastas lo aplicaron así y posteriormente sería a 24 cuadros por segundo, estándar actual en la cinematografía.

Un inglés, de nombre William Hörner, adaptaría la creación de Planteau colocando una banda de cartón con dibujos dentro de un tambor cilíndrico con ranuras, que al girar recrea el movimiento. (Martínez y Sánchez, 2015).

Se considerará este aporte como una adaptación o mejora del anterior invento.

Julio Duboseq cambiaría esas imágenes ilustradas por fotografías y en el año de 1853 comienza la proyección de dibujos y fotos animadas por vez primera. (Poloniato, 2004, p. 10).

La siguiente parada de la historia del cine nos remonta al año de 1872. Seguramente el lector recordará este capítulo al momento de narrarle cómo una simple y arriesgada apuesta desembocó una auténtica serie de imágenes en movimiento.

En ese año, Leland Stanford, un enriquecido señor que se dedicaba a la industria ferrocarrilera y el comercio, optó por hacer una atrevida apuesta donde él aseguraba que los caballos, al momento de correr, tenían un determinado momento en que levantaba sus cuatro patas para estar completamente suspendido en el aire. (Martínez y Sánchez, 2015).

Para ello, contrató al inglés Edward Muybridge, un fotógrafo que diseñó una serie de aparatos para demostrar la teoría de Stanford sobre el galope de los caballos.

Durante 6 años, colocó 24 cámaras oscuras colocadas de diversas formas y con múltiples dispositivos, que se activaban cuando los caballos pasaban delante de las cámaras. Muybridge se tropezó constantemente en sus múltiples intentos por demostrarlo. (Sadoul, 1972, p. 7).

Finalmente, en el año de 1878, vio su obra culminada, y rebautizando un invento suyo como el zoopraxinoscopio (antecesor del cinematógrafo), consiguió proyectar las 24 imágenes que demostraban al caballo corriendo y en qué momento se encontraba completamente suspendido en el aire (Martínez y Sánchez, 2015).

La principal importancia de este experimento (originado de una apuesta), radica en que se expusieron, por vez primera, fotografías en movimiento, registradas a partir de un suceso real, como el galope de un caballo. Si el lector ha puesto nuevamente atención, podrá ubicar también dónde nació el esquema de 24 fotogramas por segundo.

Retomando brevemente la parte de la fotografía en su tiempo de exposición, fue en el año de 1884 que George Eastman adoptó la llamada película instantánea (Poloniato, 2004, p. 10). Con su aportación, el tiempo de exposición de las placas

sensibles se redujo considerablemente de horas a segundos, por lo que resultó más fácil revelar las imágenes.

Corre el año de 1888 y continúan los intentos por proyectar imágenes en movimiento. Emile Raynaud, tras inventar y mejorar el praxinoscopio, que era un tambor giratorio con un anillo de espejos en el centro y dibujos en las paredes interior del mismo (Martínez y Sánchez, 2015), presentó su llamado “teatro óptico”, con el que pudo exhibir en París por vez primera, una proyección de dibujos animados en una pantalla. (Sadoul, 1972, p. 8).

En este punto se rescata que los dibujos en movimiento también representaban un aporte histórico en el registro de la realidad, y más cuando se le daban a estos la noción del movimiento.

El cine no llegaba aún. Se habían establecido principios y bases que permitían ver imágenes en movimiento, animadas por un sinnúmero de inventos que durante esas décadas del Siglo XIX, causaban sensación e inspiraban a otros a experimentar con la luz y la técnica.

Uno de ellos fue Thomas Alva Edison, quien junto a William Dickson, fueron los responsables directos del primer intento por realizar un cine sonoro.

Edison ya había creado el fonógrafo, un auténtico aparato de sonidos, pero su visionaria mentalidad pretendía llegar a la combinación de este con una cinta.

En 1887 (aunque algunos otros autores lo señalan en 1888), Dickson, fiel ayudante de Edison, se basa en los trabajos previos de Muybridge y Marey para lograr complementar las imágenes en movimiento y la proyección, con el sonido: nacería el llamado kinetoscopio. (Martínez y Sánchez, 2015).

¿En qué consistía el invento? El artículo del INTEF lo explica a detalle:

“En él, el espectador, tras introducir una moneda, aplica su ojo a un ocular, a través del cual ve una película. La decisión de Edison de optar por la visión individual, en lugar del espectáculo colectivo, tiene su justificación en la rentabilidad puramente económica del invento, pero también influyen en su decisión la mala calidad de imagen ampliada que obtienen por entonces sus aparatos de proyección y la

dificultad de resolver, de manera eficaz, el problema del arrastre de la película”. (INTEF, 2015).

Aquí se hallan dos puntos esenciales para el tema abordado en la tesis. Primeramente, la distribución del invento, que a finales de 1894 decide comercializarlo (Sadoul, 1972, p. 8). Se habla de que los registros de la realidad, las películas que ellos decidieron hacer a partir de sus fotografías, tenían la oportunidad de llegar a más personas. Es cierto, debían pagar por ver lo que había dentro del kinetoscopio: un antecedente de la taquilla moderna, pero al final, un medio por el cual apreciar imágenes captadas del entorno.

Y el segundo, la fusión de las imágenes en movimiento con el sonido, porque el sonido es elemental a la hora de hablar de la realidad. Si en su momento la fotografía fue el parteaguas de una imagen fidedigna tomada del entorno, con el audio original de la misma tendría más peso.

Aunque las películas proyectadas dentro de este aparato solían tener melodías clásicas, ya era un hecho que el séptimo arte estaba por concebirse.

Pero con todo ello, el momento cumbre aún no llegaba, ya que a pesar del descubrimiento de la foto, del sonido con la foto, etc., se requería encontrar la manera de pasar esas imágenes en movimiento mediante un solo aparato que combinara en sí mismo todos los elementos básicos del cine, una labor más ambiciosa.

La realidad o los intentos de expresarla, aún se quedaban al margen de ser una colección de representaciones que sólo podían moverse con la intervención de la mano humana y con serios lapsos de tiempo entre una y otra.

Los inventores no sólo se jugaban un papel en la historia, sino su genialidad para elaborar el prototipo de una máquina que se encargara de trasladar la fotografía estática a una “representación visual”, con sonido y luz.

Serían un par de hermanos franceses los citados por la historia para consagrarse como los padres de un arte que hoy día ha llegado y movido a millones:

“...en 1895, Louis Lumiere patentó un ‘aparato que servía para obtener y proyectar imágenes cronofotográficas’...”. (Poloniato, 2004, p. 11).

Con la perspectiva abordada en este trabajo y comentada en anteriores párrafos de enfocarnos en la cualidad y el trabajo del cine para registrar documentaciones, nos encontramos a los hermanos Lumière como portadores de dicha ideología, porque además de enfundarse dentro de la playera como los padres de la cinematografía moderna, también eran partícipes de este fenómeno de captar la realidad.

Louis Lumière era sólo un fotógrafo, pero a base de su invento refinó su propia técnica, se preocupó y ensimismó por detalles como la composición y el encuadre, que al final consagraron sus filmes por su sensibilidad en la fotografía. (Sadoul, 1972, p. 16).

Se entiende que a partir de entonces, la fotografía y el cinematógrafo, como herramientas para registrar los hechos, se empezaban a regir por lineamientos visuales que permitían una imagen más atractiva y amena. Con ello, sus trabajos estaban listos para ser proyectados.

En la ciudad de París, durante el año de 1895, en la sede de la Sociedad de Apoyo a la Industria Nacional, se proyecta el cortometraje *Salida de los obreros de la fábrica Lumière*, cuya función tuvo rasgos de ser más un experimento social. (Poloniato, 2004, p. 11).

Lo interesante aquí eran los objetivos de este par de hermanos con sus filmaciones, mismo que comparte la autora Alicia Poloniato:

“Su interés se centraba en captar algún aspecto dinámico de la realidad y registrarlo.” (2004, p. 11).

Póngase mucha atención a la palabra utilizada porque en ello radica la importancia y vitalidad del cine al momento de ser instaurado: “aspecto dinámico de la realidad”.

Existen imágenes que dentro de los márgenes de la crítica artística están condenadas al rotundo éxito por congelar un momento crucial o que evoca

sensaciones en el receptor; más también hay videos y grabaciones que por su dinamismo son permisibles de abordar una historia sin par.

Para que el lector capte de una mejor manera la idea, esa cualidad “dinámica” de la realidad se refiere básicamente a la forma de comunicar un mensaje, un nuevo camino para contar historias.

Tras casi todo un siglo de experimentos, materiales fotosensibles, dinámicas con la luz, fabricación de aparatos giratorios, prototipos de proyectores, entre otros, Louis y Auguste Lumière, habían consumado la travesía:

“A fines de 1896, el cine había salido definitivamente del laboratorio”. (Sadoul, 1972, p. 10).

Y el invento de los Lumière no sólo permitió encontrar en el cine la manera adecuada de contar algo, sino de tratar ciertos temas (y lo podemos apreciar en nuestra contemporaneidad) como prospectos adecuados para ser adaptados a la cinematografía, el reportaje, el cine de ficción, etc.

Con la última línea del párrafo anterior y en el entendido de que el cine finalmente nació, se aborda a partir de ahora las bondades que permite el cine en la exploración de otras áreas, como la ficción.

¿Qué de valioso se puede rescatar de la llamada ficción si lo que nos ocupa aquí es capturar la realidad? Simple. El cine de ficción con sus herramientas ayuda a completar la construcción de un mensaje, al menos en la parte documental.

Es importante en esta tesis mencionar lo que sucedió tras el invento de los hermanos Lumière y la forma en la que el cine de esa época, prominente por el invento del cinematógrafo, comenzó a rayar en el aburrimiento.

Pasaron, atención con el dato, solamente dos años, ¡dos años! desde que se inventó el cinematógrafo y la gente ya estaba aburrida de ver trenes entrando en una estación, a los bebés tomando el desayuno, a los obreros saliendo de las fábricas o a los jardineros regando las plantas. (Sadoul, 1972, p. 27).

De forma sorprendente, la gente empezó a exigir más; ya no bastaban simples documentaciones de la realidad. Fue George Méliés quien vendría a salvar al cine.

A base de desarrollar y liderar el cine con ideas narrativas basadas sobre todo en la literatura y la historia, Méliés introdujo el llamado cine de ficción. (Martínez y Sánchez, 2015).

Como se le ha mencionado al lector anteriormente, la importancia del aporte de Méliés radica sobre todo en las formas y los estilos de captar la realidad, dándole un enfoque más atractivo. Y es válido, puesto que para hacer llegar un mensaje y ante la insaciable satisfacción del público, era necesario recurrir a formas creativas de llamar la atención:

“Las obras de Méliés eran “vistas que se salían de lo ordinario... verdaderas obritas fantásticas y pequeñas obritas. El primer género literario en que sobresalió fue en las actualidades reconstruidas”. (Sadoul, 1972, p. 27).

Fue él quien sentó las bases del cine contemporáneo, con un cine que a través del Siglo XX ha sido adaptado y configurado por tendencias, modas, estilos, géneros y sobre todo, por el avance tecnológico, donde realmente la idea sigue siendo la misma: mostrar imágenes en movimiento.

En el año de 1900 Méliés realiza el primer ensayo de un cine más ficticio, donde proyecta imágenes con actores y cantantes famosos que fueron acompañadas con el registro fonográfico, así como diálogos. (Poloniato, 2004, p. 13).

Como se puede apreciar, los recursos de audio y texto ya aparecen en el cine, por lo que a diferencia de otras áreas del saber humano que debutaron con la palabra escrita, el cine empezó al revés.

A partir de Méliés, al cine lo configuró principalmente una serie de corrientes artísticas, que más que darle un aporte tecnológico, realmente le aportó estilos. Por tal motivo, no se saturará al lector con tendencias del arte y visiones de sus

realizadores, sino seguir en la línea de qué elementos fueron realmente significativos en su evolución.

Si pone el lector esencial atención en lo que hasta ahora se ha mencionado, se cae en la cuenta de que el cine sigue siendo mudo.

Lo que le ayudaba a tener sonido eran aparatos externos que se sincronizaban al momento de proyectar el film. Aunque ello funcionó durante algunas décadas, pronto los cineastas entendieron que debían encontrar una manera de registrar el sonido:

“Sabían sincronizarse convenientemente los movimientos y las palabras; se amplificaban los sonidos con aire comprimido... pero las voces eran gangosas y el sincronismo defectuoso. Para el registro, el actor regulaba bien que mal el movimiento de los labios de acuerdo con un disco de fonógrafo en play back”. (Sadoul, 1972, p. 209).

El sonido externo al filme podía generar sensaciones, sí; podía asemejar a lo visto en pantalla, sí; podía complementar la proyección, sí; pero no constituía un registro ameno ni directo.

Entonces, en el año de 1926, se estrenó en Nueva York la película *Don Juan*, cuyos efectos sonoros y partitura fueron sincronizados y perfeccionados bajo dos sistemas de sonorización: el Vitaphone (de la Warner) y el Movietone (de la Fox). Y con base a esta fusión, el año siguiente, se estrena *El cantor de jazz*, que sería considerada la primera película sonora de la historia del cine. (Martínez y Sánchez, 2015).

El sonido intrínseco del filme ya representaba un elemento de vital importancia, pues tendría finalmente un sonido fiel a la imagen. No sólo era una simple suma, sino una la manera de expresar algo verdaderamente real:

“El cine sonoro no era simplemente el mudo con sonido incorporado, sino una nueva forma de expresión que tenía que reconciliar lo real (la grabación precisa de

palabras y sonidos) con lo irreal (la imagen bidimensional), mientras que el cine mudo había sido una unidad armoniosa, completa por sí misma". (Planeta, 1982).

Por ende, el aporte histórico del cine sonoro a la investigación es la capacidad de registrar sucesos o reconstruirlos a partir de imágenes con sonido obtenido directamente de la realidad.

Y para sostener aún más este argumento, se considera oportuno, además de necesario, mencionarle al lector el trabajo del ya conocido y mundialmente consagrado Charles Chaplin.

Chaplin, quien con su mimetismo mecanizado cuan títere y las actitudes del ballet clásico, plantea los conflictos del hombre en sus películas (Poloniato, 2004, p. 15), explotando al máximo las bondades del cine sonorizado.

La siguiente parada del cine nos lleva al color, en los intentos del hombre por proyectar imágenes en movimiento con su color.

Ya había un precursor en este ámbito aunque más en la cuestión fotográfica. Fue el inglés James Maxwell quien utilizó los 3 colores primarios para tener imágenes a color, en el año de 1861. (Martínez y Sánchez, 2015).

En la cuestión cinematográfica, sería con *The Toll of the Sea* de 1922 el primer intento de proyección a color, aunque con un estilo más bicromático. El verdadero aporte lo hace la empresa Technicolor, con la invención de una cámara filmadora que podía captar los tres colores juntos. (Martínez y Sánchez, 2015). Sería Walt Disney en los años 30 en estrenar dicho aparato, dando lugar al cine de color.

La importancia del mismo, al igual que con el sonido, radica en captar colores más fieles del entorno, teniendo un registro adecuado.

Otro punto relevante en la historia del séptimo arte radica en el cine de comedia, que si bien es un género con diversas corrientes, nos da un aporte significativo en la cuestión del movimiento:

"La comedia musical, además de requerir la labor conjunta de directores y coreógrafos, que actualiza problemas de encuadre, impone nuevamente a la

cámara la movilidad que había perdido con la llegada del cine sonoro". (Poloniato, 2004, p. 16).

La comedia permeó un dinamismo en el movimiento que también tiene su importancia en este trabajo.

Uno de los últimos avances en la cinematografía moderna se dio principalmente con el 3D, mismo que tuvo antecedentes en el año de 1838 con la invención de la estereoscopía, misma que aprovecharía William Friese en la década de 1890 para hacer los primeros intentos de cine en tercera dimensión. (Martínez y Sánchez, 2015).

Pero los tropiezos no se hicieron esperar y tuvo que ser hasta 1922 cuando se proyectó *The Power of Love*, filme que se proyectó con dos rollos sincronizados. (Míguez, 2010).

En los años 50 alcanzó su gran auge, pero el asunto que le impedía despegar a este formato se debió en gran importancia a que la falta de una sincronía perfecta, como lo venían haciendo desde los años 20, provocaba dolores de cabeza en los espectadores, incluso, vómitos.

Esta problemática encontró su solución hasta 1970 con el Space-Vision 3D, mismo que dio paso a la impresión de dos imágenes superpuestas en una misma tira que a la hora de ser proyectada a través de un lente especial, se realizaba el filtrado y su consecuente efecto. (Míguez, 2010).

La relevancia del cine en 3D es significativa en el hecho de que lo captado por las imágenes, tendían a "salirse de la pantalla", por lo que el espectador podía sentirse más inmiscuido con la realidad presentada en el filme.

De nuevo, todo lo relacionado con la evolución del cine se debe principalmente a las tendencias y corrientes artísticas. Si acaso, el cine digital puede ser otro prominente aportador, aunque realmente sea una calidad visual más significativa lo que nos importa en esta tesis. La imagen es más clara, con mejor resolución.

Este capítulo deja ver que la historia del séptimo arte que nos ocupa en esta tesis es la de su capacidad documentadora, y como lo ha podido notar el

lector en el título y el índice, lo que realmente interesa desarrollar aquí es un género que nació casi de la mano con el cine: el documental.

2.2 Origen del documental

Por documento entendemos la mayor parte del tiempo como una hoja en blanco con algún mensaje, noticia o argumento, fechado en la parte izquierda superior y con la firma y nombre de algún sujeto.

Pero en realidad, el verbo documentar tiene aristas desconocidas por muchos y una de ellas es su inserción dentro del mundo cinematográfico.

El autor Bill Nichols en su obra *La representación de la realidad* (1997) menciona que el propio documental podría ubicarse desde la antigua Grecia, con el mismísimo Platón y su concepción de la realidad. Sin embargo, la cuestión aquí ahonda en un tema más filosófico, por lo que sólo se dejará el presente argumento como una aseveración sobre el origen de este género cinematográfico.

En realidad, los primeros indicios del documental se encuentran incluso con los propios hermanos Lumière, aunque su intención de grabar “un documental” fuese más una especie de accidente que un trabajo premeditado con tal objetivo:

“La serie de esos films (de Luis y Auguste Lumière) resulta ser, al mismo tiempo que un álbum de familia, un documental social no deliberado de una familia francesa acaudalada de fines del siglo pasado”. (Sadoul, 1972, p. 16).

El argumento de Georges Sadoul se refiere principalmente a una serie de filmes de los Lumière sobre los placeres tranquilos de una vida familiar.

Sobre el tema, Martínez y Sánchez auguran que el propio Lumière es considerado el padre del documental, puesto que produjeron una serie de cortometrajes que mostraban diversos elementos con movimiento, como obreros saliendo de una fábrica, olas rompiéndose en la orilla del mar y un jardinero regando el césped. (2015).

Si bien constituían la base del documentalismo, no eran grabados con tal intención. En consecuencia, se podría afirmar que en este punto de la historia, con

los propios Lumière, el documental se desprendió del periodismo, puesto que pasó de ser una simple grabación de lo real a tener un formato cinematográfico con otras características.

Aunque en la década de 1910 a 1920 se remonta la concepción del documental (Maza y Cervantes, p. 269), con certeza no se puede atribuir tal afirmación a grabaciones hechas por soldados y periodistas tanto en la Revolución Mexicana como en la Revolución Rusa.

Con base a lo anterior, se puede notar que esos registros de imágenes en movimiento comenzaban a tomar un perfil con características realistas; es decir, el camarógrafo era un testigo más de los hechos que ahí acontecían.

Se encuentra entonces una división compleja respecto a su nacimiento, pero sencilla de entender si se atribuyen los términos a quienes bautizaron sus realizaciones como un “documento”.

Y nuevamente, la historia nos sorprendería colocando a inventores, científicos o investigadores, como los responsables del nacimiento del cine y su arte.

En el frío territorio del ártico, un explorador de minerales llevó consigo una cámara durante uno de sus viajes en el año de 1913. Se ensimismó tanto con la idea, que pronto su labor como explorador pasó a segundo plano y las grabaciones de su cámara Bell & Howell resultaron ser su “minerales predilectos”. (Barnouw, 1996, pp. 34-35).

Robert Flaherty era su nombre, y tras años de estar en ese gélido sitio, regresó a su lugar de origen para clasificar y ordenar sus grabaciones con la meta fija de mostrarle a la sociedad y sus amigos lo que sus ojos presenciaron.

Sería el año de 1920 cuando *Nanook, el esquimal (Nanook of the North)*, se convertiría el primer filme del documentalismo, al ser la primera grabación del naciente género cinematográfico. (Barnouw, 1996, p. 36).

Ya había nacido el género, finalmente se concibió porque además de grabar aspectos de la realidad, Flaherty le dio un sentido, configurando un mensaje.

Pero faltaría el término, ese bautismo diferenciador de otras corrientes ya plasmadas como la ficción o la animación en la cinematografía. Fue John Grierson quien le dio el valor de documento.

Durante una crítica al filme *Moana* (1926), Grierson mencionó la frase “...documentary value.” (Traducción: valor documental). Y sumándole la palabra derivada del francés *documentarie*, usada para el cine de noticias, se encuentra y traduce el concepto de documental por vez primera. (Zavala, 2010, pp. 17-18).

Ya asentada y reconocida la existencia del documental, pronto comienza a existir una divergencia que resulta interesante mencionarla.

Separado el documental de otras áreas sociales, ahora se enfrentaba a las tendencias artísticas ya acaecidas en el cine, por lo que directores como Dziga Vertov, John Grierson, Paul Rotha, entre otros, criticaron duramente a Hollywood por sus corrientes fílmicas:

“Aunque el documental también dependía de imágenes, al menos estaban basadas en motivos e intenciones más innovadores en el aspecto formal y más responsables en el social”. (Nichols, 1997, p. 33).

Esa responsabilidad social de la que habla el autor se enfoca principalmente a mostrar la realidad tal cual es a través de las imágenes. Y es elemental este punto porque se está hablando de una documentación fidedigna.

Si aprecia el lector con detenimiento, lentamente se deja entrever en este trabajo cómo el periodismo y el cine se separaron; pero por otro lado, parecen entenderse. Pero ese tema se trata más adelante.

A partir de entonces y al igual que el cine, el documental se conforma y no varía su evolución, sino su transformación para diferentes géneros, estilos y puntos de vista.

Otra vez se le aclara al lector que se partirá de las formas a las que se adaptó, al menos aquellas significativas, por lo que las corrientes no son relevantes.

Es muy similar la adaptabilidad del documental a la del cine como tal. Sucede con la animación, cuando el documental animado aparece en 1918 con Winsor

McCay realizando *El hundimiento del Lusitania*, un hecho real ocurrido en 1915. (Martínez y Sánchez, 2015).

Se habla de que la animación ayudó al documental en cuanto a la recreación de hechos que realmente pasaron.

A partir de ahí el asunto varía en consecuencia con el cine, por lo que el documental se va envolviendo con la aparición del cine sonoro, del de 3D y el digital.

Sin embargo, un asunto que vale la pena señalar porque configura el esquema de lo que se conocía como documental, es el llamado *cinema vérité*, que si bien es un estilo o corriente como tal, sí tiene una relevancia fundamental en el registro de la realidad.

Introducido por Jean Rouch, el *cinema vérité* se enfoca principalmente en que el autor es un catalizador de lo que se está filmando, por lo que la cámara provoca la acción de los sujetos e interactúa con ellos. (Martínez y Sánchez, 2015).

Ello es importante porque el registro de los sucesos tiene un tinte real, pero también se ve envuelto por una acción, llamémosla, provocada. Por ende, se queda entre la grabación real de los sucesos, aunque incentivada por un sujeto, en este caso, la cámara.

Se entiende que el documental es un género cinematográfico que ha tomado forma dentro del séptimo arte y sienta sus bases a partir de la experiencia de Robert Flaherty, un explorador como cualquier otro que con sólo haber grabado a un esquimal llamado Nanook, no se percató, quizá en su momento, de estar haciendo historia.

Era sólo un testigo, un observador pasivo acompañado de su cámara que gustaba de ver el trabajo y estilo de vida de los esquimales del ártico.

Lo mismo sucedió con Grierson, quien utilizó un término (*documentarie*) cuya interpretación y relevancia bautizaron al género, estructurándolo como es conocido actualmente.

Se comprende actualmente que esos documentos no son necesariamente una hoja de papel con garabatos impresos, sino que va más allá del imaginario social; un traspaso a las fronteras que reconfigura la comunicación humana a partir de presenciar los hechos.

2.3 El documental cinematográfico en México

Si el lector puede recordar lo que se trató en el apartado del periodismo, conseguirá encontrar con facilidad el nacimiento del documental en México, que es en realidad un género cinematográfico muy joven en nuestro país. No obstante, se mencionarán los puntos más importantes del mismo.

Antes que todo no se puede hablar del cine documental en México si no se reconoce la llegada del cinematógrafo a nuestro país.

El éxito de este invento por parte de Louis y Auguste Lumière se debió principalmente al entretenimiento que provocaba. Arribó a nuestro país tan sólo 8 meses después de haber sido presentado en Francia, por lo que los Lumière enviaron a Claude Ferdinand Bon Bernard y a Gabriel Veyre como sus “embajadores” ante el gobierno mexicano para mostrar el cinematógrafo. (ITESM, 2005).

Una de las particulares facilidades que encontraron los hermanos Lumière para enviar su afamado invento a nuestro país, fue la enorme fascinación de Porfirio Díaz tanto por el desarrollo científico (que permitiera reforzar su lugar en el poder) como por todo aquello que fuese francés:

“Don Porfirio había aceptado recibir en audiencia a Claude Ferdinand Bon Bernard y a Gabriel Veyre, los proyccionistas enviados por Louis y Auguste Lumière a México, debido a su enorme interés por los desarrollos científicos de la época. Además, el hecho de que el nuevo invento proviniera de Francia, aseguraba su aceptación oficial en un México que no ocultaba su gusto “afrancesado”. (ITESM, 2005).

En aquella época tan cambiante y floreciente de México en cuanto al desarrollo industrial, se encuentra a un Gabriel Veyre convencido por el propio Díaz de ser su fotógrafo o videasta personal, que con su grabación *Carmen Romero Rubio de Díaz y familiares en carruaje en el Paseo de la Reforma*, realizó una filmación que cumple con las características de ser la primer documentación grabada. (Leal, 2012, p. 159).

Se podría ubicar la fecha de 1896 como el parteaguas del documentalismo mexicano, considerando la postura histórica del autor Felipe Leal:

“Todas ellas son documentales, algunas simples noticias filmadas y otras verdaderos reportajes”. (Leal, 2012, p. 159)

Explorando su afirmación, se descubre que es él quien le añade la palabra “documental” a las filmaciones, que con base a las características del género y su metodología, encaja adecuadamente.

Más no se sabe con plena seguridad si Veyre filmaba aquello con esas intenciones.

Veyre, junto a otro realizador llamado Bernard, realizó un total de 35 películas de esta índole en México, Guadalajara y Veracruz. Además de grabar al presidente Díaz, también filmaron escenas folclóricas y costumbristas, donde se muestra un exotismo que ha caracterizado tanto al cine mexicano como al documental. (ITESM, 2005).

Al parecer, ya no sólo se trataba de documentar una realidad, sino cosas específicas, atractivas o exóticas de ella, que definirían un interesante estilo en los años siguientes.

Retomando la misma lógica de Felipe Leal, ahora sí se encuentra un origen más aceptado acorde a la estructura del documental.

En el año de 1915, el director Jesús H. Abitia se convierte en el precursor de este género en México, al rodar *La Campaña Anticonstitucionalista*, filme que incluye una serie de acontecimientos políticos y militares acaecidos entre 1913 y 1914. (Leal, 2012, p. 16).

María del Carmen Quiroga apoya este argumento al asegurar que la producción del cine documental en nuestro país inició de manera paralela con la llegada del cinematógrafo, debido a las imágenes filmadas en los años 20, 30 y 40, que abarcan desde la era porfirista hasta el gobierno de Lázaro Cárdenas. (Quiroga, UAT, s.f.)

La misma autora reconoce que si bien este registro fílmico se realizó sin tener en cuenta un valor documental, *“representa hoy en día un material de consulta de relevante importancia histórica”.* (Quiroga, UAT, s.f.).

Se aprecia entonces en el documental cinematográfico una importancia vital al registrar los acontecimientos de la historia de México.

Retomando de nuevo el asunto de Abitia y desembocando la siguiente cuestión en una duda, llámesele, piadosa, él no grabó aquello sabiendo que dirigía un documental, y menos porque la palabra no apareció hasta 11 después en una crítica emitida por Grierson.

Es en realidad su construcción fílmica y el aporte histórico de las imágenes que recalcan el hecho de estar documentando un suceso que transformó a nuestra nación.

Por ende, se ubica el primer documental mexicano en el año de 1934, cuando la Secretaría de Educación Pública impulsa la producción del filme *Redes*, dirigida por Fred Zinneman y Emilio González Muriel, con la música de Silvestre Ruedas y la fotografía de Paul Strand. (Quiroga, UAT, s.f.).

Dicho filme buscaba mostrar la vida de los pescadores del puerto de Veracruz, donde se quiso mostrar su situación ante las condiciones de sus explotadores, con una marcada tendencia al “realismo socialista”. (Quiroga, UAT, s.f.).

La película es un auténtico documental, realizado bajo la metodología del mismo. La intervención de la SEP en esta producción deja en claro que el gobierno mexicano vio en los documentales, más cuando se trataban del pueblo, no sólo una manera de registrar la realidad, sino de construirla.

Si bien el hecho de crear sucesos o construirlos son dos palabras que no nos ocupan, se rescata de este primer filme su intención de “denunciar” una situación real mediante el documental con el objetivo de cambiarla:

“El inicio del documental con un definido propósito didáctico en México, se da durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, con una intención social; hacer llegar a la población analfabeta películas que representaran su realidad para tratar de cambiarla”. (Quiroga, UAT, s.f.)

El siguiente punto importante de la historia del documental en México se halla con el filme *Memorias de un mexicano* (1950), de Salvador Toscano, donde su hija Carmen recolectó todas las fotografías que tenía sobre la Revolución Mexicana para proyectarlas masivamente. (Aviña, 2004, p. 20).

Toscano representa un pilar en la historia del documental en México, pues hoy día su estilo es tomado como referencia para quienes se inician en este género cinematográfico:

“Su labor es una de las pocas que aún se conservan de esa época inicial del cine. En 1950, su hija Carmen editó diversos trabajos de Toscano en un largometraje titulado Memorias de un mexicano (1950). Toscano testimonió con su cámara diversos aspectos de la vida del país durante el Porfiriato y la Revolución. Inició, de hecho, la vertiente documental que tantos seguidores ha tenido en nuestro país”. (ITESM, 2015).

Llevándonos de nuevo a esta etapa histórica de nuestro país como es la Revolución, se salva de este filme las intenciones por resguardar un acervo histórico de hechos reales a través de una filmación.

Lo mismo sucede con documentales como *Nace un volcán* (1943), cuando se potencia en este género una herramienta de captar y registrar acontecimientos meramente naturales, como la erupción del Volcán Parícutín en Michoacán (Aviña, 2004, p. 20).

Lo interesante de la historia del documental en nuestro país es esa particularidad de ser un testigo de los movimientos sociales que se han suscitado en territorio nacional, además de preservar, mediante estos filmes, la cultura y diversidad etnográfica de la nación mexicana.

Esto se da con la creación del Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista, durante la segunda mitad del Siglo XX. El principal propósito de este sería documentar *“la vida de diversas comunidades indígenas y su relación con el campo mexicano”*. (Ruíz, 2009).

Apreciando con detenimiento, la documentación de la realidad se institucionaliza en México, por lo que el documental adquiere mayor relevancia en el campo fílmico.

Un caso que marcó la historia de México y en consecuencia, al propio documental, fueron los Movimientos Estudiantiles de 1968, ya que para el documentalismo este acontecimiento es relevante:

“Luego de la violenta represión al movimiento estudiantil de 1968, El Grito (1968) de Leobardo López Aretche, marcaría el comienzo de una gradual politización de la cinematografía nacional particularmente en el género documental”. (Ruíz, 2009).

Analizando el argumento, se encuentra un documental más aguerrido en la denuncia y remembranza de hechos sociales que marcaron la vida del país, por lo que *El Grito* representa el inicio de un documentalismo de tintes políticos, que resulta importante por su tenacidad de documentar la realidad tal cual es.

Esta tendencia ha venido trabajándose hasta la contemporaneidad, donde el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos se ha constituido como el principal forjador de generaciones de documentalistas que han explotado las tendencias sociopolíticas en la creación de documentales. (Ruíz, 2009).

La gran mayoría de las artes en nuestro país han sido marcadas por los sucesos históricos del Siglo XX, como la pintura, el cine, etc., donde el propio documental fue forjándose a través de un discurso meramente histórico, sustentado en hechos reales:

“El discurso histórico nos remite al modo reflexivo de producción cinematográfica en el que se hace consciente al espectador del propio medio de representación, a la vez que responde al modo observacional en el que se filma la realidad tal como es, por lo que podemos ubicarlo en la gran familia del realismo”. (Quiroga, UAT, s.f.)

La inmersión de este género cinematográfico en la historia de México está aunada completamente a la realidad y todo lo que sucede en ella.

Este apartado permite ver que el género vio su vida en nuestro país durante un acontecimiento que revolucionó la historia de México, donde sus testigos, que fueron periodistas, fotógrafos y soldados, estuvieron motivados por la necesidad humana de comunicar.

Los documentales tenían por objetivo registrar un suceso y generar, en las generaciones del Siglo XX y XXI, un interés por comprender a través de las imágenes en movimiento, la vital importancia de la información y cómo el documentalismo mexicano ha sido partícipe en la historia de nuestro país.

CAPÍTULO 3: CONCEPTOS

Tras dar un paseo por la historia del periodismo y del cine, y en específico, del reportaje y el documental, es tiempo ahora de conocer sus definiciones, métodos y tipologías.

Los conceptos abordados no tienen por objetivo saturar al lector o revolverle, sino extraer de ellos las nociones y características que constituyen la dimensión conceptual del reportaje y el documental, a base de las propuestas teóricas de sus autores, así como las definiciones empíricas de quienes, en su cotidianidad, elaboran reportajes.

Tampoco es un debate, sino conocer de ellos lo que funciona para esta tesis, tal y como se ha venido manejando en los dos capítulos anteriores.

En primera instancia se hablará del reportaje y posteriormente del documental. Con los conceptos, se busca que el lector pueda darse cuenta por qué suelen ser tan parecidos, pero también, que sepa reconocer la conceptualización de cada uno, meritoria y única.

Se iniciará con el reportaje. Aunque se pudiese decir que este género periodístico busca profundizar sobre un tema, en realidad, tiene otras cualidades, que a través de los conceptos siguientes facilitarán un mejor entendimiento.

3.1 Conceptos del reportaje

Definir al reportaje es toda una odisea, porque se parte de la premisa que existen definiciones acuñadas desde la teoría, mientras que hay otras completamente empíricas.

Se abordará primeramente un concepto que ha trascendido en relación al reportaje por su propuesta teórica, donde se incluye a los otros géneros periodísticos, brindando una noción más completa de qué puede ser un reportaje:

“El reportaje es considerado como el género periodístico más completo. Es nota informativa ya que casi siempre tiene como antecedente una noticia; en ella encontramos su génesis, su actualidad, su interés y puede iniciarse de acuerdo con esa técnica. Es una crónica porque con frecuencia asume esa forma para narrar los

hechos. Es entrevista porque de ella se sirve el periodista para recoger palabras de los testigos. A veces puede ser editorial, cuando ante la emotividad de los sucesos se sucumbe a la tentación de defenderlos o atacarlos". (Del Río Reynaga, 2005, p. 9).

En esta definición, creada por Julio del Río Reynaga en su obra *El Periodismo Interpretativo: el Reportaje*, que es un libro cuyo contenido es base del quehacer en la materia, incorpora los otros géneros periodísticos. Lo que se debe entender tajantemente, es que no es una cuestión matemática; es decir, que el reportaje sea el resultado de la suma de los 3 géneros anteriores. No.

Lo que dice la definición es el uso que hace el reportaje de los otros géneros para construirse, apoyarse de las bondades de la noticia, la entrevista y la crónica.

Por lo tanto, este género periodístico es diferente a los otros por sus propósitos y su alcance, tanto de público como de profundidad en la investigación.

El reportaje va más allá, con procedimientos y técnicas de trabajo mucho más complejas y definidas que lo construyen. (Del Río Reynaga, 2005, p. 9).

La siguiente definición pareciera que son de las que suelen encontrarse al hojear un diccionario. Resulta interesante para conocer de dónde se origina la palabra. Su autor, Martín Vivaldi, lo define de la siguiente manera:

"Voz francesa de origen inglés y adaptada al español, proviene del verbo latino reportare, que significa traer o llevar una noticia, anunciar, referir; es decir, informar al lector sobre algo que el reportero juzga de ser referido". (Vivaldi, 1973, p. 65).

Si bien al final del concepto se ve implícita una cuestión subjetiva (de decidir qué puede ser referido), interesa más la parte de traer o llevar una noticia; es decir, el trabajo del reportero sobre presenciar y registrar un suceso con el objetivo de difundirlo.

Posteriormente, se lee una definición más explícita en la cual se tocan algunos puntos que por supuesto, resultan atractivos. El detalle es la referencia que hace a la entrevista como elemento sustancial en el reportaje:

“La palabra francesa reportaje que, en su sentido lato significa ‘volver a llevar’ o ‘trasladar’, en el lenguaje periodístico se emplea para designar aquellas informaciones, en forma de entrevistas, en las que el periodista transcribe casi literalmente, es decir, limitándose a darles forma literaria, las preguntas formuladas a una persona que ocupa una situación importante, y las respuestas dadas por la misma; la tarea de aquél, en estos casos, no es la de ‘crear’, sino de ‘trasladar’ fielmente al lector las manifestaciones que se hacen” (Romero, 1959, p. 94).

Por el año se puede justificar lo larga que resulta esta definición, y en la práctica actual del reportaje, pareciera evidente que no necesariamente a través de una recopilación de entrevistas se crea un reportaje, puesto que es un proceso más elaborado.

Sin embargo, recuérdese que los testimonios en el registro de la realidad son esenciales, por lo que la entrevista también es funcional. La maestra Cecilia Guadarrama, Coordinadora de Contenidos en Milenio Televisión para Ciro Gómez Levya, platicó en entrevista para esta tesis la importancia vital de tener entrevistados en el reportaje:

“Es la otra gran pata de la investigación. Si tienes a la persona, y la persona todavía está viva y tiene posibilidad de hablar contigo, qué mejor que hacerlo con la fuente original. Eso siempre será de gran valor, primero por el valor de la voz y segundo, de la perspectiva que te puede dar la persona del hecho en sí”. Cecilia Guadarrama (2015).

Tal como menciona la profesora Guadarrama, los entrevistados brindan una perspectiva y noción particular del suceso, asunto que a la larga puede respaldar con mayor veracidad al reportaje, ayudando a su vez al reportero en el enfoque de la investigación.

Por lo tanto, esta definición, cuyo autor es Luis Romero, además de rescatar el asunto de la entrevista, también importa los versos que utilizó: el de crear y

trasladar, pues la tarea del reportero, acorde al concepto, no es crear la información, sino trasladarla.

En un caso real, se registra un hecho y se lleva hacia el público a manera de noticia o reportaje. En este sentido, la importancia radica en el trabajo del reportero para trasladar la información tras haber atestado un suceso.

Se considera conveniente abordar ahora una definición que, si bien no define como tal al reportaje, se enfoca más en el periodismo de investigación, donde el concepto citado trata más sobre las cualidades del periodista que a la propia definición, pues considera que todo buen periodista es al final de cuentas, un buen investigador. (Reyes, 1996, p. 11).

Tomando en cuenta que el reportaje profundiza sobre un hecho, la siguiente definición de Periodismo de Profundidad es la que más se acerca a lo que se ha estado planteando:

“Se conoce como periodismo de profundidad una modalidad de reportería de investigación que trata de abordar un tema con una perspectiva menos detectivesca, donde las conductas impropias son sólo una parte del paisaje, y el paisaje en sí es el objetivo del reportaje”. (Reyes, 1996, p. 30).

A lo que se refiere el autor Gerardo Reyes con la analogía literaria subyacente, es que todo lo que engloba a un ‘paisaje’ interesa para el reportaje, desde detalles, díganse, muy atractivos como pudiera ser los tonos de color en una pintura con nubes que evoquen nostalgia, hasta zonas que desentonan con la misma, como la chimenea de una casa emitiendo humo fosforescente; es decir, lo malo y lo bueno de él.

Partiendo de su perspectiva, la documentación de la realidad se vuelve más fidedigna, y por tal motivo, más creíble.

También se ha optado por incluir la siguiente definición que tiene también la característica de ser incluyente en relación a todo lo que implica la elaboración de un reportaje desde su conceptualización, pero además, aclara que al elaborarlo, el

reportero se encuentra con cuestiones que pueden resultar contradictorias en el mismo reportaje.

Dicha noción de este género periodístico la maneja el autor Eduardo Ulibarri, en la que se alude el principio del reportaje desde la propia noticia, no tanto porque ahí es donde se origine, sino por considerarlo una manera de iniciar:

“Para definir al reportaje, la noticia es un adecuado punto de partida. En ella se origina mucho de la actividad periodística. Con ella el reportaje mantiene múltiples nexos, pero también importantes contrapuntos y frecuentes antítesis”. (Ulibarri, 2003, p. 14).

La noticia es un hecho actual de interés común, un suceso de la realidad del cual un reportero puede profundizar, investigar. De hecho, es la complementación de lo anterior lo que tiene un aporte significativo:

“De alguna manera, el reportaje engloba y cobija a las demás formas periodísticas. Tiene algo de noticia cuando produce revelaciones; de crónica cuando emprende el relato de un fenómeno; de entrevista cuando transcribe con amplitud opiniones de las fuentes o fragmentos de diálogos con ellas. Se hermana con el análisis en sus afanes de interpretar los hechos, y coquetea con el editorial, el artículo y la crítica cuando el autor sucumbe a la tentación de dar sus juicios sobre aquello que cuenta o explica” (Ulibarri, 2003, p. 23).

Esta definición es relevante porque dice que para registrar un hecho el reportaje se apoya y se convierte a la vez en los otros géneros periodísticos; inclusive, seduce a su autor para que emita una opinión al respecto, por lo que ya no sólo documenta una realidad; sino da su opinión sobre ella.

Como se ha podido notar, los conceptos anteriores han enmarcado al reportaje con características de inclusión en referencia a los otros géneros periodísticos. Son propuestas teóricas que nos acercan a conocerlo.

Por ende, parece justo aportar otro concepto, pero ligado al asunto audiovisual, partiendo de que el género periodístico comparable con el documental de cine es, en este caso, el reportaje televisivo:

“El reportaje de televisión es un género periodístico basado en el testimonio directo de acciones espontáneas que explica con imágenes, palabras y sonidos -y desde una perspectiva actual- historias vividas por personas relacionándolas con su contexto”. (Villalta, 2009, p. 21).

Aquí se rescatan los elementos adicionales de acuerdo al formato en el que se presenta el reportaje, donde las imágenes y sobre todo los sonidos, juegan un papel primordial a la hora de registrar una noticia.

Vilalta resalta también el aspecto periodístico en la definición, pues considera que cualquier tema abordado debe tener actualidad.

Previo a finalizar el apartado, se quisiera añadir un par de conceptos más de personas que en su cotidianidad trabajan el reportaje, tanto en su forma audiovisual como escrita.

Sus autores, quienes a su vez concedieron entrevistas completamente enfocadas al tema de esta investigación y tratadas en el capítulo siguiente, evocan concepciones que aportan el aspecto empírico-práctico de este género periodístico.

Uriel López Salazar, Premio Nacional de Periodismo 2012 por su reportaje *Oaxacalifornia: los Campos de San Quintín*, brindó en entrevista un concepto de dicho género periodístico en su formato audiovisual:

“Un reportaje en video es un material que se realiza para cubrir una necesidad de información, generado por algún tema de interés o que goza de relevancia en un determinado tiempo por un hecho importante que haya ocurrido. Quizá el video tendrá voz off y música, eso dependerá de los realizadores, pero definitivamente tendrá que llevar un proceso de investigación, entrevistas, crónica y noticia como género periodístico”. Uriel López Salazar (2015).

A lo que se refiere el autor con su definición es que el reportaje audiovisual también puede llevar *voice-over* y música, elementos que “no necesariamente están rescatados de la realidad”, sino que la adornan; sin embargo, todo lo que lo constituye como tal debe ir implícito, no debe dejarse a un lado, como son las crónicas, noticias, etc.

La cuestión aquí es lo que demande el medio: si un reportaje va para televisión, indudablemente podrá acompañarse de la música y la voz del narrador para reforzar el tema.

Ahora, sobre la plataforma, el concepto de la maestra Cecilia Guadarrama resulta muy interesante:

“El reportaje es un género, independientemente del soporte, que a ti como periodista te da la misión de explicarle a alguien una problemática, fenómeno o situación periodística que a veces, no necesariamente, le permita al lector, televidente, radioescucha o internauta, elementos de conocimiento y de juicio para poder confrontarse o enfrentarse a ese fenómeno y poder entenderlo de una mejor manera”. Cecilia Guadarrama (2015).

Este concepto va más ligado a la misión del periodista con la sociedad, con su público. Y dicha misión es aleatoria en el sentido de que no importa el medio, sino que se cumplan con las expectativas de informar claramente sobre el suceso, a grado de que las mismas personas puedan reflexionar sobre ello y entenderlo:

“La gracia del reportaje es que te explica cosas, le da tiempo al tema. Te dice por qué pasó y por qué es importante que sepas lo que pasó”. Cecilia Guadarrama (2015).

Por lo tanto, entender el concepto de este género invita a reflexionar la misión principal del reportaje, aunada a la misión del periodista que ejerce dicho género periodístico: y es satisfacer una necesidad informativa a profundidad, a detalle.

Una realidad documentada de carácter noticioso que brinda al público un tema investigado con el rigor y disciplina necesarios.

3.2 Tipos de reportajes

Tal y como se lee en el título, se emprenderá en las siguientes páginas a conocer los diferentes tipos de reportajes periodísticos, apoyados, nuevamente, en las múltiples propuestas de los autores que a continuación se tratarán.

La idea es la misma que se ha tratado en el subcapítulo anterior: todos los reportajes funcionan para documentar una realidad, sirven para registrar los hechos.

Ya se conocieron los procesos que auxilian en la realización de este género periodístico; ahora, se mencionarán los diversos tipos.

¿Qué de importante tiene esto? ¡Mucho! Porque aunque tengamos a la realidad ahí enfrente o la estemos viviendo, no siempre se puede documentar de la misma manera; siendo más explícito, algunos tipos de reportajes funcionan mejor que otros para registrar un suceso y darlo a conocer.

Se manejará una secuencia similar al del subcapítulo anterior, donde se llevará al lector desde los autores más complejos, hasta los más prácticos; se ha de advertir que varios de ellos coincidirán con más de algún tipo, aunque será relevante conocer sus concepciones.

Al momento de hablar del reportaje televisivo, Jaime Barroso opta por dividirlo en 4 subgéneros, los que a su vez, contienen otras directrices con mayor número de tipologías:

- a) Magacines o revistas de actualidad: constituyen un espacio televisivo donde se incluyen variados temas con un trato propio y preferente del reportaje, donde además se incorporan otros géneros periodísticos como la entrevista, el informe, el editorial, etc. Además, incluye otros 4 tipos: el reportaje expositivo (predomina el relato del periodista), el reportaje observacional (predominan las imágenes), el reportaje interactivo (predominan el relato de los entrevistados) y el reportaje reflexivo (predomina la información como protagonista).

- b) Grandes reportajes: también conocidos como reportajes en profundidad, es la fórmula característica del periodismo internacional, preferentemente usados por corresponsales y enviados especiales. También tiene 3 divisiones: reportaje de rigurosa actualidad e imprevistos (se planifican en el momento que sucede un hecho inesperado), reportaje de mediana actualidad (predomina un hecho noticioso destacado) y reportaje de permanente actualidad (predominan asuntos genéricos que pueden ser abordados en cualquier momento).
- c) Reportajes de investigación: son aquellos que presentan casos especialmente documentados y testimonios nada usuales. Abordan temas serios y de gran interés para la sociedad. La diferencia con los otros es su grado de rigurosidad en la recolección de información.
- d) Reportajes de sociedad: son los que tratan asuntos de actualidad periodística e interés humano. Está más ligado al espectáculo. (Barroso, 2009, pp. 82-88).

Tal como se mencionó, cada uno de ellos se ajusta a la recopilación de información. El reportaje de investigación concuerda más a lo que se ha tratado aquí, pero se ve mayor relevancia al hecho de que todas las tipologías de Barroso van dirigidas al reportaje televisivo (audiovisual), único equivalente al documental.

Luis Velázquez también es otro autor que tiene una amplia variedad de tipos de reportaje, aunque él se enfoca a todos los formatos:

- a) Reportaje interpretativo: es aquel que investiga los fenómenos sociales y los interpreta desde una perspectiva más profunda y objetiva.
- b) Reportaje enunciativo: expone un hecho, por lo general, un problema. Su característica es ofrecer alternativas para que el lector analice, cuestione y reflexione lo que se le presenta.

- c) Reportaje descriptivo: las palabras son imágenes. Su objetivo es llevar al lector a los hechos, sumirlo en la lectura para que sienta que estuvo ahí, con los personajes y las circunstancias.
- d) Reportaje narrativo: parecido al descriptivo, se preocupa en contar un suceso y narra el reportaje a manera de historia, con detalles, emociones, etc. Según el autor, tiene similitud con la crónica.
- e) Reportaje entrevista: su principal atractivo es el entrevistado, pues todo gira en torno a él, desde sus gestos, ademanes, pensamientos, físico, etc.
- f) Crónica reportaje: tiene similitud con la novela y el cuento. Su contenido está basado en emociones y conceptos.
- g) Reportaje de entretenimiento: busca distraer al lector de problemas cotidianos, aunque de alguna manera, le siga informando de un suceso desconocido o poco citado. (Velázquez, 1992, pp. 7-9).

Lo destacable de la propuesta de Luis Velázquez se centra en que sus tipos de reportajes son incluyentes con otros géneros del periodismo, lo que facilita el asunto de la documentación de información y claro, su presentación.

Si bien no detalla de forma literal que esos son los tipos de reportaje que maneja, en la obra *Idea y vida del reportaje* de Eduardo Ulibarri se encuentran 4 posibles formas, donde el autor los aborda basándose en otros escritores:

- a) Reportaje estándar: de Gonzalo Martín Vivaldi, este se caracteriza por un relato periodístico informativo, libre en el tema y objetivo al momento de ser redactado.
- b) Reportaje personalista-testimonial: de Emil Dovifat, la cualidad de esta forma de reportaje se basa en algo más romántico, pues busca expresar la representación vigorosa, emotiva, colorida y personal de un hecho.

- c) Gran reportaje: de Phillippe Gaillard, tiene como objetivo estudiar a profundidad un problema, por lo general, de índole social, económica y cultural, siempre inspirado en la investigación científica.
- d) Reportaje profundo: de Neale Copple, esta tipología se enfoca en darle al lector todos los hechos esenciales y relevantes de tal manera que la información encaje en el ambiente donde se mueve el lector; en síntesis, que lo toque. (Ulibarri, 2003, pp. 23-28).

Al igual que Velázquez, la tipología condensaba por Ulibarri está relacionada a un estilo de hacer reportajes con la información recolectada.

Se ha decidido añadir también la propuesta de Julio del Río Reynaga, quien también reúne un grupo de tipos de reportajes con su respectivo creador, dando un panorama interesante y sobre todo, muy práctico, permitiéndole al reportero una tipología variada:

- a) Reportaje glorificado: de Fraser Bond, se caracteriza por ir más allá de la noticia y amplificar los hechos. Tiende a dramatizar los datos, la estadística y es consanguíneo de la crónica.
- b) Reportaje de investigación: de John Hohenberg, esta tipología no busca un fin determinado, solamente presentar los hechos que se dan en una situación. Es toda una cruzada realizarlo.
- c) Reportaje profundo: de Neale Copple. Está definido en la tipología de Ulibarri, aunque Reynaga desglosa que su característica esencial es el análisis.
- d) Reportaje en tercera dimensión: de Mario Rojas, su objetivo es trabajar la noticia en todos los aspectos, de manera que la información debe llegar al cómo y al porqué de los hechos.
- e) Gran reportaje/reportaje interpretativo: de Martín Vivaldi, muestra la información lo más fiel posible a la realidad, donde no sólo se refleja la apariencia, sino los más íntimos detalles. (Del Río Reynaga, 2005, pp. 14-16).

Se nota en la propuesta de Reynaga que la tarea de todas las formas periodísticas del reportaje tienen su complejidad, por lo que el trabajo de documentar la realidad no sólo representa un laborioso proceso, sino además, una gran responsabilidad.

Como se aprecia, el reportaje, en sus conceptos, procesos y tipologías, ha inmiscuido o ha sido tocado por otras áreas tanto de las ciencias sociales como de las exactas.

Una reflexión sobre ello invita a pensar que este género periodístico ha sido transformado y nutrido con dichas áreas, cuyo alcance, desde el escrito hasta el audiovisual, le ha permitido desenvolverse en un ambiente donde la importancia de documentar la realidad se vuelve esencial, hasta vital, para la labor periodística.

De ahí que el reportero conozca adecuadamente sus posibilidades a la hora de aventurarse, como dice Hohenberg, en una auténtica cruzada, donde las herramientas de investigación y el conocimiento teórico-práctico del reportaje le serán de gran importancia a la hora de realizar su trabajo.

3.3 Cómo elaborar un reportaje

En este apartado se tratará lo que implica hacer un reportaje bajo la metodología, guía o pasos tomados de varios autores, que fueron seleccionados por aportar en sus propuestas completos procesos para construir este género y que están relacionados con la tesis.

¿De qué nos sirve conocer las ideas de estos escritores sobre la edificación de un reportaje? Porque las diversas propuestas que se presentan llevan a un mismo fin: documentar la información, registrar un suceso, por lo que se cree de relevancia total anexar aquí esas ideas.

El propósito es mostrarle al lector un procedimiento unificado con las diferentes posturas y técnicas que implica el documentar la información, con el objetivo de que entienda y conozca la verdadera dimensión del reportaje periodístico como un género que permite registrar un suceso.

Se procederá a enlistar los pasos que constituyen la elaboración de un documental, donde se detallará cada uno de ellos.

PROCEDIMIENTO PARA ELABORAR UN REPORTAJE PERIODÍSTICO

A. LA IDEA

Aunque pudiera resultar evidente que para todo tipo de proyectos se requiere una idea, es necesario mencionar que ésta es una parte del reportaje periodístico.

La idea, es en sí algo que de pronto llega a la mente. Como lo dice Eduardo Ulibarri, es la base inicial y se puede ver, leer, hablar, oír, padecer, disfrutar, sentir, etc. (pp. 51-56). Lo que a simple vista pueda parecer un pequeño detalle, puede esconder un gran tema.

La idea, bien definida al momento de ser pensada, dará lugar al proceso creativo en la realización de todo el reportaje, mismo que nace de la imagen mental o mítica que el realizador, en este caso, el reportero, tiene sobre un tema o lugar. (Barroso, 2009, p. 339).

En este sentido, el reportaje se origina a partir de la noción y pensamiento que un reportero tiene sobre algo; por ende, la siguiente parte del proceso es encontrar las herramientas necesarias con el fin de recolectar las pruebas que sustenten su idea.

El asunto en este punto implica también conocer de dónde puede surgir una idea; no es realmente una cuestión de tener una visión limitada de la realidad, sino que en términos prácticos, de cualquier lado se puede sacar un reportaje y de interés social.

Aquí un listado de dónde se puede sacar la idea:

- Lectura diaria de periódicos y revistas: el reportero deberá estar constantemente informado con un sentido crítico de la lectura.
- Archivo periodístico: el material valioso del reportero.
- Lectura de libros y revistas especializadas: es un manantial inagotable de información para el reportaje.
- Los amigos y los lectores: funcionan como fuentes de información.

- Investigadores privados: personas que consiguen a como dé lugar la información.
- La oposición: del enemigo del reportaje se obtienen también datos.
- Los resentidos: de aquellos que fueron relegados de un tema o suceso.
- Lo que la gente habla: versiones de otras personas.
- La observación suspicaz del reportero: el desarrollado sentido de la observación que debe tener el reportero.
- El análisis de fechas y hechos históricos en la vida de un pueblo, un organismo o un personaje: todas las características que envuelven esta información.
- Los biógrafos y cronistas: información invaluable obtenida de ellos. (Velázquez, 1992, pp. 10-11).

En el anterior listado, como lo propone su autor, Luis Velázquez, se aprecia de qué fuentes surgen las ideas para hacer un reportaje.

Cabría preguntarse: ¿todo surge necesariamente de una idea? Prácticamente sí, pero a veces también no es una cuestión de esperar a que llegue el tema, sino de abordar una inquietud meramente personal sobre algo:

“Lo primero que hago y le pregunto a los chicos en clase es: “¿por qué te interesa este tema?, ¿cuál es la inquietud que tienes?”. Si se los asignaron o hay una inquietud personal. Lo básico es hacerles la pregunta esencial: ¿por qué quieres escribir o abordar ese tema?”. Cecilia Guadarrama (2015).

Como lo menciona la profesora Guadarrama en su referencia dentro de sus clases en la UNAM, el reportero también puede iniciar un proyecto periodístico del reportaje a partir de una inquietud.

El lector puede apreciar esto en el quehacer noticioso cotidiano, donde se topan con reportajes que van desde lo político hasta los gastronómico, por lo que

este paso nos dice prácticamente que sea buena o no, cualquier idea o inquietud arroja un tema de investigación.

B. PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

Usualmente, después de pensar y definir una idea, los realizadores o reporteros se lanzan a recolectar la información, al arduo trabajo de la documentación.

Aunque en la mayoría de los casos se realiza así en la práctica común, resulta que un reportaje, al ser un trabajo investigativo, también merece su proyecto de investigación.

Este paso consiste en que el reportero se encarga de elaborar un plan de trabajo previo a investigar lo que se desea mostrar, por lo que en esta etapa se debe definir el objeto de estudio, las técnicas que se utilizarán para recopilar la información, el dinero, el tiempo, los posibles colaboradores y las fuentes de la información. (Del Río Reynaga, pp. 44-47).

En términos prácticos, varios puntos del párrafo anterior corresponden a pasos del proceso del reportaje, pero alguien de la talla como Julio del Río Reynaga, teórico experto del reportaje, exhorta a considerar en este apartado algo que se deja pasar por alto y es esencial: la planificación.

Por mucho que el tiempo pueda estar encima a la hora de emprender un reportaje periodístico, se debe planificar con tiempo y precisión. No por nada este tipo de trabajos resultan ganadores en premios o causan gran impresión y furor, porque cada detalle está previamente planificado o previsto.

C. EL PROPÓSITO Y EL ENFOQUE

Básicamente se refiere al fin que tiene el reportaje al ser realizado y la forma en la cual se plantea tratar el tema.

Este paso lo maneja el autor Eduardo Ulibarri, quien dice en relación al propósito que toda idea, para que sea eficaz motor del proceso periodístico, debe tener un fin, una función de algo o que sirva para algo. Esto implica pensar más allá de lo que a simple vista se puede apreciar; mientras que el enfoque es la idea concretada, y se consigue cuando la intuición del reportero llega hacia los lugares

más estimulantes, importantes y necesarios que le permitan realizar el reportaje. (Ulibarri, 2003, pp. 51-56).

D. DOCUMENTACIÓN

Para los fines de la tesis, es el paso más importante y esencial en el procedimiento del reportaje. Unos autores lo llaman documentación; otros, la recolección o investigación de la información.

Al final, en este punto es donde el reportero se encuentra completamente con el trabajo de campo, donde tendrá como misión principal la búsqueda de datos que sustenten y se relacionen con la idea inicial.

Por supuesto la documentación también merece su debido respeto en cuanto a planificarla, pues también no se trata de aventarse a la recolección sin las precauciones pertinentes y considerar lo siguiente:

- I. Lo que no se conoce
 - II. Lo que no se conoce pero es imaginable
 - III. La limitación de los medios: económicos, de tiempo, censura, etc.
- (Barroso, 2009, p. 339).

Los detalles enunciados por Jaime Barroso, estudioso del reportaje en su dimensión audiovisual, permiten reflexionar que el reportero o realizador deben entender que en primer lugar, no se conoce todo al %100 sobre un tema; en segundo, que debe ir previsto y preparado ante posibles situaciones; y el tercero, la limitante de los medios y el control absoluto sobre ellos.

Por eso es tan elemental y complejo el asunto de la documentación, que es, en un concepto básico todo lo que implica recolectar la información. (Barroso, 2009, pp. 339-340).

La búsqueda de información suele resultar una travesía. Para ello, existen variados métodos, incluyendo los científicos, pero más que recolectar datos, lo que importa realmente es que el realizador se familiarice por completo con su tema.

Cecilia Guadarrama, Coordinadora de Contenidos de Milenio TV, adjudica otro nombre a este paso, aunque en esencia hace un aporte significativo en cuanto a la familiarización del reportero con el tópico de su reportaje:

“Es esencial, yo lo llamo el pre-reporteo. Es saber dónde estás parado, qué cosas te pueden ayudar de lo que ya está establecido en la realidad; léase documentos oficiales, comunicados, estudios de algunas organizaciones, algunas otras investigaciones periodísticas que no necesariamente tienen que ver con el tema”.
Cecilia Guadarrama (2015).

Como dice el autor Eduardo Ulibarri, lo fundamental es la participación del periodista, porque entra en contacto con sus fuentes, con los conceptos y otras ideas o descripciones que le permitan recopilar todo lo que él necesita. (Ulibarri, 2003, pp. 51-56).

Ahora, es básico aclarar que el detalle de la documentación a veces se toma de forma “literal” y ello conduce a pensar que la información sólo son un montón de papeles impresos; no, en realidad va más allá.

Este es un listado de lo que generalmente se califica como documento a la hora de realizar un reportaje periodístico:

- Las imágenes reales: se refiere a todas las escenas reales que se captan al momento de grabar.
- El grafismo y la imagen en síntesis: son aquellas imágenes creadas.
- El texto propio: lo que el reportero ha investigado bajo su cuenta. Funciona también como el narrador.
- Las declaraciones: nuevamente, se tienen a los entrevistados como parte importante del proceso.
- Sonido ambiente: lo que se escucha en las grabaciones (Vilalta, 2007, p. 27).

Se toma la imagen como documento principal del reportaje periodístico, porque es la que capta la realidad. Por lo tanto, los documentos textuales, a no ser que de verdad tengan un párrafo tajante o la firma de alguno de los involucrados, toman más un papel referencial donde la información contenida se narra para acompañar a las imágenes. Por su parte, el grafismo son imágenes creadas por el realizador cuyo fin es ejemplificar un dato.

Otro asunto en relación a este paso es que la documentación depende esencialmente del tipo de reportaje, como asegura Uriel López Salazar, quien comentó en entrevista su experiencia con la documentación:

“Me ha tocado realizar reportajes y documentales donde tengo que leer artículos, notas, leyes, documentos, capítulos de libros e incluso tener que buscar periódicos de años anteriores para reforzar el trabajo de investigación (como la parte visual del video con notas y fotos). Por lo tanto puedo concluir que la documentación depende mucho del tipo de reportaje”. Uriel López Salazar (2015).

Quizá la cantidad de documentación pueda variar acorde a lo que existe sobre el tema; lo que nunca se debe olvidar es el rigor con el cual se buscará a sobremanera los datos esenciales y todo lo que competa realmente. Como complementa la profesora Guadarrama en cuanto a la documentación:

“Entran en juego dos errores del reportero novato: el primero, creer que todo lo va a encontrar en internet, en un buscador, y no, hay fuentes impresas también; y el segundo, no saber hasta dónde acabar el reporte. Hay que saber hasta dónde hacerlo, saber muy bien hasta dónde documentar”. Cecilia Guadarrama (2015).

Por lo que se sugiere debe recopilar la información que sea absolutamente necesaria, sin desviarse del tema.

E. SELECCIÓN

Cuando se documenta una realidad, la información recolectada es vasta y amplia. El periodista se encuentra inmerso en un laberinto de información que de alguna u otra manera están relacionadas con su tema.

El detalle es que no toda esa información es funcional, puesto que en el periodismo todo está jerarquizado. Por lo tanto, se debe realizar una minuciosa y por lo general, laboriosa tarea de clasificación y selección de la información:

“Quizá la parte más laboriosa del proceso, aquí se debe seleccionar todo lo que realmente funcione para el reportaje y eliminar aquellos datos que no fueron lo suficientemente relevantes. Es una cuestión de jerarquizar la información, lejos de depurarla”. (Ulibarri, 2003, pp. 51-56).

Como señala Ulibarri, no se trata de tirar a la basura lo que según nuestro juicio no merezca estar en el reportaje, sino de jerarquizar lo que resulte esencial para el tema.

Todos y cada uno de los datos poseen valor, aunque en diferente área. Julio del Río Reynaga afirma que en este paso se clasifica y ordena el material recolectado, donde se aglutinan o separan los datos de acuerdo a sus propias características. (Del Río Reynaga, pp. 44-47).

Esas características están ligadas a la cuestión que se señaló anteriormente, sobre aquella información que es un documento escrito, una foto o una declaración.

Tomándolo en el lenguaje audiovisual, Jaime Barroso lo asimila como la selección de los escenarios que funcionen para narrar el reportaje. (Barroso, 2009, pp. 339-340).

En términos de producción audiovisual, el reportero buscará hacer tomas que armonicen con la información y el tópico abordado.

F. EL RAZONAMIENTO

Para que un reportaje tenga sentido, debe tener razón. Así lo considera Eduardo Ulibarri, quien añade este paso en la elaboración de un reportaje.

Desde su perspectiva, razonar le permite al periodista reflexionar sobre lo que está haciendo, hacia dónde puede llevar el reportaje, la información, el alcance y las posibilidades.

G. EL ARMADO Y LA PRODUCCIÓN

La ventaja del paso en cuestión dentro del procedimiento para elaborar un reportaje es que la construcción del reportaje luce más práctica, aunque no por ello fácil; porque previamente ya se ha seleccionado con lo que se desea trabajar y el reportero se encuentra más metido en su tema.

Aquí entran en juego las conclusiones, que aunque suelen ser calificadas como lo último en cualquier trabajo de investigación, en realidad son aseveraciones iniciales de lo que se ha investigado.

Del Río Reynaga considera que los resúmenes y conclusiones permiten después construir una generalización donde se contenga el resultado del reportaje (Del Río Reynaga, pp. 44-47), por lo que el armado de este género periodístico es en realidad un resumen preliminar.

Es en este momento del procedimiento que el reportaje comienza a tomar forma, cuando el reportero la da vida, como comparte Ulibarri, ya que también entra el asunto de brindarle un formato, mismo que determinará de manera notoria la relación que se dé entre receptor y contenido. (Ulibarri, 2003, pp. 51-56).

Darle formato al reportaje remite a diversas áreas donde se desenvuelve: el formato escrito, el de audio y el que nos ocupa, el audiovisual.

El reportaje de televisión, por ende, contiene elementos adicionales a lo que comúnmente se trabaja en la redacción escrita.

- Escaleta: es la idea aproximada de lo que se va a contar.
- Plan de Rodaje: es la previsión de las locaciones y lugares.
- Rodaje: grabar el reportaje.
- Postproducción: todo lo que implica seleccionar, calificar y editar el reportaje. (Barroso, 2009, pp. 339-340).

Todos los elementos enunciados por Barroso conjugan al reportaje audiovisual al momento de su confección, pues la escaleta es, inicialmente, el plan de producción escrito sobre papel; el plan de rodaje ya incluye un estudio o exploración de campo; el rodaje es la filmación; y la postproducción es el armado total.

Si bien se ha entendido, todo lo que implica construir un reportaje, se añade una cuestión de igual relevancia para este paso, y es el asunto de la coherencia y el discurso que debe llevar:

“Para ligar un discurso tan complejo y hacerlo comprensible y coherente es imprescindible que exista a la vez un discurso narrativo (un argumento) y una preocupación por la forma en tanto que parte indisociable del propio mensaje”. (Vilalta, 2007, p. 27).

Prácticamente, no es acomodar la información como sea, sino darle un sentido y coherencia para que sea entendida y comprendida por el receptor.

H. PRESENTACIÓN

En el último de los pasos se encuentra la presentación del reportaje, etapa que suele sumarse al anterior o bien, omitirse, puesto que el realizador piensa que el armado va a ser su presentación; no, el armado es la confección del producto, mientras que presentarlo es una forma de venderlo para que el público lo vea.

Para hacerlo atractivo, el periodista tiene la entera libertad de apoyarse de un estilo que a la larga puede caracterizarlo.

Reynaga comenta que tras las etapas anteriores, es en este punto donde el reportero comienza a redactar el reportaje apoyándose de las conclusiones y con diferentes formas de estilo de redacción. (Del Río Reynaga, pp. 44-47).

Muestra de ello con sólo explorar el internet o las revistas periodísticas especializadas y reconocidas, donde se pueden hallar trabajos periodísticos sustentados en una redacción prácticamente literaria.

Otro detalle de la presentación radica en la falta de seriedad que le ponen algunos periodistas a la revelación de su reportaje, lo que puede echar a perder todo su trabajo.

No por nada es este paso el más difícil, según Eduardo Ulibarri, pues por el exceso de confianza del periodista a la hora de presentar su trabajo, le dedica poca atención a tan especial asunto. (Ulibarri, 2003, pp. 51-56).

En palabras más contundentes, es la carta de presentación ante el mundo y el público.

Previo a continuar con el siguiente sub-capítulo, se cita el aporte empírico de Cecilia Guadarrama que engloba en sí todo el proceso, y tiene su relación en cuanto a tener siempre en claro el tema en cuestión durante todo el camino:

“La idea general no se debe olvidar, porque una vez establecida no se puede salir de su campo, porque la gran tentación que tenemos los periodistas, como decía un profesor mío, es el Síndrome del Acumulador Compulsivo, pues crees que tienes tantas cosas, tanta información, y crees que toda es valiosa y más bien te aleja de tu punto inicial. No te tienes que alejar nunca de esa parte, porque estarías profundizando en nada queriendo abarcar todo”. Cecilia Guadarrama (2015).

En resumen, se conocieron las diferentes y variadas propuestas de estos autores, donde se incluyeron reporteros y especialistas entrevistados, por su cercanía cotidiana con el reportaje y los contenidos informativos.

Sí, algunos tienen una opinión diferente, o presentan un aporte mayor que otros; quizá varios de ellos sean más teóricos que prácticos, ¡hasta filosóficos!; pero su aporte funciona para la tesis.

Al final, el lector puede formar su propia opinión; pero se le presenta aquí un procedimiento que basado en diferentes autores, tiene el mismo objetivo de siempre: documentar y registrar una realidad.

3.4 Conceptos del documental

Aunque pudiera lucir similar o igual para quien lee la tesis este capítulo en el sentido de conceptualizar tanto al reportaje como al documental, resulta importante comprender que son dos formas completamente distintas.

El documental es más joven. Sus definiciones han nacido especialmente de la práctica, a partir de la cual han teorizado sus principales autores, citados, por supuesto, en este trabajo.

Por lo tanto, se van a explorar estas definiciones a fin de recabar lo necesario para esta tesis: la documentación de la realidad.

Se encuentra un primer concepto atractivo, aunado a la libertad de su realizador para imprimir un punto de vista propio:

“Son obras que proponen un relato o discurso sobre la realidad pero en las que se privilegia una mirada o punto de vista original, personal e identificado con el autor... con unos tiempos de producción largos”. (Barroso, 2009, p. 17).

Sí, también Jaime Barroso abarca dentro de sus estudios el documental. Él explica que este género cinematográfico es un relato, una historia contada en la pantalla. Mezcla un tanto la tendencia de que es personal, con una visión del director; pero lo relevante es la construcción del mismo a manera de relato.

Ello permite atrapar al espectador cuando se le está contando un suceso de la realidad. A la gente le gusta escuchar historias, o en su defecto, verlas.

Otro concepto, tomado de la obra *El documental*, de Magdalena Sellés, hace referencia a la creatividad como característica clave en la interpretación de la realidad mostrada en un trabajo documental:

“Casi todas las definiciones dicen que el documental, mediante una interpretación creativa de la realidad, nos aporta conocimiento y nos ayuda a comprender la condición humana”. (Sellés, 2008, p. 7).

De este t3pico se rescatan dos cosas: la primera, que la interpretaci3n, tal como lo adjetiva la autora, debe ser creativa. Ya no es suficiente documentar algo, sino idear formas creativas para mostrarlo; la segunda, que a partir de la documentaci3n de una realidad existe un aporte de conocimiento.

En otras palabras, esos documentos 'audiovisuales' nos dan historia, referencias en el saber humano.

La siguiente definici3n est3 orientada a resaltar tanto la cotidianidad en la vida de las personas que se filman, como la toma de conciencia de una realidad:

“El documental es un espacio cinematogr3fico de toma de conciencia de diferentes niveles de la realidad... El cine y en particular el documental nos permiten seguir los cambios de la sociedad, descubrir c3mo las vidas cotidianas atraviesan los caminos de la historia”. (Breu, 2010, p. 13).

Reflexionando este concepto, se halla la idea de que las personas, la vida cotidiana, son parte fundamental de la historia, y al momento de ser documentada su realidad, se conoce su papel en el acontecer hist3rico. De ah3 que este g3nero cinematogr3fico tenga su relevancia.

Ram3n Breu, autor del concepto anterior, tambi3n comparte la conceptualizaci3n que da la Uni3n Mundial del Documental (World Union of Documentary), organismo que lo describe as3:

“Todos los m3todos de registro de cualquier aspecto de la realidad interpretada, ya sea como registro objetivo o reconstrucci3n sincera y justificable, con la finalidad de apelar a la raz3n o a la emoci3n, con el prop3sito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento y la comprensi3n humanas, y planteando con sinceridad problemas y sus soluciones en el campo de la econom3a, la cultura y las relaciones humanas” (Breu, 2010, p. 13).

Se incluyen asuntos relacionados a los métodos de registro de la realidad. Lo que ofrece el concepto anterior es una condensación de lo que representa el documental: para qué sirve, cuál es su objetivo y en qué campos se desarrolla.

En consecuencia, se ha permitido citar un concepto más práctico para el subcapítulo:

“Es un documento o testimonio sobre un aspecto de la realidad registrado a través de un medio audiovisual” (Maza y Cervantes, 1994, p. 295).

Resulta importantísimo rescatar el detalle mencionado por Maximiliano Maza y Cristina Cervantes, quienes ya lo definen como un documento. Tomándolo a manera de una traducción literal, el documental es una larga hoja de papel o un libro prácticamente “audiovisual”.

Esto funciona porque ya se le categoriza como un género capaz de registrar un hecho en forma de documento audiovisual, por lo que resulta factible y sencillo entenderlo de este modo.

Se optó dejar para la parte última de este apartado a dos autores que los mismos escritores que se han mencionado con anterioridad reconocen su jerarquía y experiencia en cuanto al género documental. Inclusive, se consideran los dos teóricos contemporáneos más relevantes del documentalismo.

Constituir el concepto de Erik Barnouw es toda una odisea, ¡pues su libro completo es una definición del documental! Sin embargo, hay dos puntos clave que permiten aproximarse a su proposición teórica.

El primero, es un concepto que se enfoca en lo histórico y canaliza la necesidad primordial del documental:

“Algunos de estos últimos (refiriéndose a los inventores del cinematógrafo) eran hombres de ciencia que sentían la necesidad imperiosa de documentar algún fenómeno o acción y se las ingeniaron para realizarlo”. (Barnouw, 2002, p. 11).

La fibra sensible que se toca con esta definición es que Barnouw califica la documentación de la realidad como una necesidad humana, lo que lleva a reflexionar cómo este género cinematográfico también satisface necesidades informativas.

La otra cuestión con Barnouw está orientada a los calificativos que le pone al documental, pues considera que es explorador (por los lugares a donde lleva), reportero (porque registra un suceso), pintor (por las imágenes que lo apoya), abogado (porque defiende una idea), toque de clarín (porque funciona como propaganda), fiscal acusador (porque denuncia una realidad), poeta (porque pueden hacerse a manera de oda), cronista (porque narra algo), promotor (porque se puede comercializar), observador (porque mira una realidad), agente catalizador (porque lleva hacia algo) y guerrillero (por tocar temas de guerra). (Barnouw, 2002, pp. 34-257).

Barnouw aporta un significativo compendio de calificativos que a su vez, son las funciones que el documental tiene hacia y con la realidad.

Similar percepción tiene Julio López, productor del documental *El Cuarto de los Huesos* (2014), selección oficial de la Gira de Documentales Ambulante 2015 en México, quien en entrevista para la tesis ofreció la siguiente definición:

“Lo definiría como la construcción de un discurso a través de un lenguaje audiovisual para aprehender y aprender sobre nuestra realidad”. Julio López (2015).

Los puntos que aborda él es que la realidad no sólo está para aportar conocimiento y aprender de ella, sino agarrarnos de ella, tomarla y entender que al final, pertenecemos a ella. Por ende, el documentalista, bajo esta definición, estaría cumpliendo una función social de documentar un entorno que de alguna manera está relacionado con él.

La siguiente definición del documental es tripartita, pues acorde a lo que su autor plantea, el documental no tiene como concepto un territorio fijo, ni siquiera lo ocupa. (Nichols, 1997, p. 42).

Por ende, él conceptualiza al documental desde 3 puntos de vista distintos:

“En vez de una, se imponen tres definiciones del documental, ya que cada definición hace una contribución distintiva y ayuda a identificar una serie diferente de cuestiones. Consideremos pues al documental desde el punto de vista del realizador, del texto y el espectador”. (Nichols, 1997, p. 42).

Se debe destacar el concepto de este reconocido autor del documental con mayor detenimiento. En primer lugar, Bill Nichols asegura que cada una de sus definiciones aporta algo significativo, además de que permite ubicar qué cuestiones se tratarán al momento de hacerlo.

En otras palabras, manejar dichos conceptos facilita la labor del documentalista a la hora de registrar la realidad, pues conoce, desde un principio, qué cuestiones y métodos abordará con base a lo que busca. De ahí que Nichols pese en la cuestión teórica del documental, ya que su definición es propositiva.

En resumen, conceptualizar al documental lleva a definirlo desde su propósito: registrar la realidad.

Analizando a los autores citados, se encuentra y rescata una pluralidad de nociones que sacan a relucir tanto el papel del documental en la historia, como sus funciones con la sociedad.

3.5 Tipos de documentales

En este apartado se presentará al lector las diversas tipologías del documental, basándose en autores cuya categorización es plural e interesante.

Es menester aclarar al lector que los diferentes tipos de documental permiten registrar un aspecto de la realidad, por lo que su selección o preferencia se reduce a la búsqueda del realizador por una tipología que se acomode y acople al tema abordado.

Con Jaime Barroso nuevamente se vislumbra una clasificación más detallada e incluso, globalizada.

Se detallan tres tipos de clasificaciones que engloban los diversos tipos, con el respectivo reconocimiento de sus autores:

Clasificación en virtud de su función o aplicación metodológica

- a) Documental creativo o cinematográfico
- b) Documental científico
- c) Documental educativo
- d) Documental informativo (Barroso, 2009, p. 78).

Clasificación en virtud del modo y la intencionalidad (de Will Wyatt)

- e) Documental interpretativo: se toca un tema que se exponga mediante comentarios.
- f) Documental directo: son testimoniales por su acercamiento a la realidad a partir de alguien involucrado con el tema.
- g) Documental de narración personalizada: es el realizador quien asume el papel principal sobre lo que está mostrando.
- h) Documental de investigación: de naturaleza histórica donde el protagonismo recae en las fuentes de información.
- i) Documental de entretenimiento: el tema abordado se muestra de forma espectacular.
- j) Documental de perfil o retrato: ofrecen una visión más amplia de un personaje.
- k) Documental dramatizado o docudrama: plantean situaciones pasadas y por lo general intervienen actores que revivan las escenas (Barroso, 2009, p. 78).

Clasificación por tipologías de hibridación ficción-realidad

- l) Ficción narrativa o argumental: domina el estilo realista para reforzar el efecto de lo real.
- m) Ficción narrativa de intencionalidad o apariencia documental: las imágenes refuerzan una intencionalidad documental.
- n) Ficción documental o falso documental: se muestra como si fuera documental y tiende a engañar al público.

- o) Docudrama: se reconstruyen hechos reales ya sucedidos.
- p) Documental televisivo: es la acomodación del cinematográfico al medio televisivo.
- q) Documental dramatizado: el contenido incluye escenas dramatizadas.
- r) Documental pastiche: está vinculado a prácticas experimentales y postmodernas.
- s) Documental de archivo: son producciones para material de archivo (Barroso, 2009, pp. 79-82).

La riqueza de esta clasificación recae principalmente en los terrenos a los que llega el documental para atestiguar un suceso.

Como se puede notar, en la última clasificación de Barroso se maneja el término “hibridación”, palabra y concepto que no nos ocupan por el objetivo de esta tesis, pero que sí tienen cabida en las tipologías porque son combinaciones en las formas de realizar documentales.

Con la siguiente clasificación se apreciará con mayor exactitud el asunto de la “hibridación” en los formatos:

- a) Mockumentaries: documentales que en su modo de presentación rompen el discurso teórico entre la narrativa de ficción y la documentación real.
- b) Documental reflexivo: aumenta la conciencia en el espectador sobre lo que está viendo. Es un documental que le involucra con el tema.
- c) Documental performativo: es el que evidencia la visión subjetiva o expresiva del realizador sobre el tema que aborda (Sellés, 2008, pp. 69-74).

La hibridación del documental con otras áreas, como la ficción o la subjetividad, luce como una necesidad de inmiscuirse en esos campos con el objetivo de encontrar herramientas que aporten en la realización del documental.

Está el caso de los docudramas y mockumentaries, que forzosamente requieren actores y escenografías armadas para montar un trabajo documental. De ahí que salten a otros campos.

Si bien el siguiente autor no propone la amplia gama de posibilidades documentales, se enfoca en conceptualizar una tipología poco escuchada y abordada, pero que en los últimos años ha tomado relevancia por la evolución del internet y lo digital. Es la tipología del interactivo:

“Documental interactivo: deriva de la confluencia entre el género documental y el medio digital interactivo. Se caracteriza principalmente por la interactividad y la multimodalidad”. (Gifreu, 2013, p. 28).

La premisa básica de este documental es la interacción que emana de su realización y las formas en las que se consume, abarcando especialmente medios digitales como el internet. Una posible alternativa a lo tradicional que ha tomado su lugar en la propuesta documental.

Bill Nichols maneja su tipología como modalidades de representación de la realidad. Su propuesta es sólida en contenido y práctica para los que necesitan mostrar un documental en alguna de sus formas:

- a) Modalidad expositiva: se dirige directamente al espectador, con voces que exponen una argumentación acerca del mundo.
- b) Modalidad de observación: existe una división de conceptos entre quienes lo califican como cine directo y otros como *cinema vérité*, aunque en términos prácticos se define por la no intervención del realizador.
- c) Modalidad interactiva: contraria al anterior, esta se destaca por la intervención del director.
- d) Modalidad de representación reflexiva: además de la interacción que hace el realizador con su tema, éste mismo reflexiona sobre ello y hace pensar a la audiencia.

- e) Estrategias reflexivas: los trabajos de este tipo suelen quebrantar normas, alterar convenciones y captar la atención del espectador (Nichols, 1997, pp. 66-114).

Con los términos que maneja Nichols, e invitando al lector a apreciarlos, se puede encontrar una cantidad considerable de documentales que se han trabajado en con estas tipologías.

Se considera también su tipología un claro ejemplo de lo que unos autores entienden con ciertas palabras a diferencia de otros. Mientras que Gifreu califica a su documental de interactivo por las posibilidades y ventajas tecnológicas actuales, Nichols lo discurre de la misma forma porque hay interacción entre el tema y el realizador.

El último de los autores que se eligió seleccionar es Michael Rabiger, quien nos da una tipología igual de clasificatoria que la primera, pero todavía más práctica de entender:

Clasificación por punto de vista

- a) Personaje principal: la película es narrada o vista por el personaje principal, quien funge como actor principal o simplemente guía el filme.
- b) Múltiples personajes: el documental es visto desde la perspectiva de varios personajes, cada uno con su respectiva función social y jerarquía.
- c) Personal: se muestra un punto de vista despreocupado y subjetivo por parte del director.
- d) Omnisciente: en esta categoría, el documental se mueve libremente en el espacio-tiempo y la narración la hace una tercera persona.
- e) Reflexivo: todos los realizadores del filme deben ser coherentes con lo que muestran, donde el espectador se da cuenta de la situación del filme y observa a la vida propia en lugar de la película.

Clasificación por relación al tiempo

- f) De acontecimiento: la trama del filme gira en torno a un hecho y todo lo relacionado con este (personajes, fechas, fotos, etc.)
- g) De proceso: es en realidad una cadena de eventos que resultan en un proceso.
- h) De viaje: son películas que narran un viaje a un lugar de interés.
- i) De ciudad amurallada: es una realización que se enfoca en algo muy pequeño y de poca extensión para darle una relevancia y crítica más extensas.
- j) Histórico: aunque se centra en algo ya acontecido, este documental busca que la historia sea vista como un recurso de la experiencia humana con el objetivo de aclarar situaciones presentes.
- k) Biográfico: está basado en la vida de una persona (Rabiger, 1992, pp. 278-296).

La clasificación de Rabiger amplía el panorama de los documentales incluso a una cuestión de tiempo. Ello resulta importante porque determinados acontecimientos ocupan de más tiempo y características que otros de acuerdo a la realidad documentada.

Sin duda que también se resalta el documental de tipo histórico, pues cumple con la función de aclarar hechos del pasado tras una minuciosa investigación sobre el hecho con su respectivo análisis.

Con estas clasificaciones se rescata lo esencial de las diversas propuestas y que los autores citados dominan el área.

Comprender y familiarizarse con los variados tipos de documental es vital porque el realizador de documentales trabajará con la categoría que más le ajuste a su tema.

3.6 Cómo elaborar un documental

Se hablará nuevamente de un solo procedimiento basado en diferentes autores. La idea es enriquecer al lector con estas propuestas teóricas y entender que cada paso merece su atención.

Cada uno de los pasos conforma un proceso que permite registrar la realidad; la idea es analizarlos y conocerlos.

Una noción preliminar que se debe mencionar antes de comenzar es que, por la cualidad del documental, este proceso maneja términos relacionados con la cinematografía. A continuación, se presenta:

PROCEDIMIENTO PARA ELABORAR UN DOCUMENTAL DE CINE

A. LA IDEA

La lógica parece aplicar para todo trabajo que implique investigación para contar un suceso.

El principio de todo documental siempre es el mismo, una historia que merezca la pena ser contada, sin importar qué sea o de dónde provenga. Una historia que no fue contada por alguien más y que emocione al público. (Planas y Escudero, 2011, pp. 11-25).

Dentro del esquema del documental, este paso ya no se enfoca tanto en la información que pueda ser tratada por diversos autores, sino en encontrar una historia sustentada por la información y genere emociones y sensaciones en el público.

La idea es, como lo define Manuel Gómez Segarra, el foquito imaginario que se prende encima de nuestras cabezas cuando queremos hacer algo. (Gómez, 2008).

Dicha idea en el documental debe ser pensada como una oportunidad para contar una historia basada completamente en la realidad.

B. ELECCIÓN DEL TEMA

No siempre en la idea va contenido el tema. Sí se conoce lo que se desea documentar, pero el detalle radica en la precisión de lo que realmente se quiere mostrar en la pantalla.

La característica primordial de este paso en el documental es que el realizador es quien escoge el tema a tratar, no necesariamente alguno de interés común o relevancia actual.

Cualquier tema es candidato para ser mostrado en un documental; después de elegirlo, se procede a enfocar el trabajo acorde a las necesidades del tópico abordado. (Barroso, 2009, pp. 313-339).

Por lo tanto, el sólo hecho de seleccionar una temática implica buscar todo lo que se le relaciona.

Participantes, testigos, tiempo, lugar, así como las causas y las circunstancias son algunos de los puntos claves a considerar. (Maza y Cervantes, 1994, pp. 301-312).

En los términos cinematográficos de los cuales depende el documental, se encuentra la cualidad principal del tema, que es llevar intrínseco una historia para ser contada.

Manuel Gómez propone que por ser una historia, debe tener un conflicto, donde haya también personas involucradas, una visión crítica, los cambios que pueden presentarse y la sinopsis (Gómez, 2008).

Conforme el tema se vaya trabajando, el realizador podrá apreciar hacia donde dirigirá su trabajo.

C. EL PÚBLICO

A la hora de realizar un documental el público resulta vital. Algunos no podrán estar de acuerdo y considerarán que se trata de hacerlo y lanzar para “ver a quien le gusta” o son genéricos dirigiéndolo a “los documentalistas”.

En realidad importa porque el documental tiene un propósito con el tema que aborda y es generar sensaciones en el receptor.

Para ello, es indispensable saber cuánto sabe el público sobre el tema, qué se espera que haga la audiencia después de ver el documental, así como el tipo de lenguaje que se manejará y las necesidades informativas. (Maza y Cervantes, 1994, pp. 301-312).

El énfasis en el público también tiene que ver con el sentido que se le preste al documental.

Se le debe obligar al realizador a poner especial atención y cuidado con la manera de presentar la realidad con el objetivo de interesar a la audiencia (Barroso, 2009, pp. 313-339).

D. DOCUMENTACIÓN

Es una parte fundamental del proceso. Similar a lo planteado en el otro procedimiento, la documentación es la conexión del realizador con su tema gracias al material de archivo o documentos que ya existen sobre el tópico. (Planas y Escudero, 2011, pp. 11-25).

Al igual que toda investigación, el documental también merece una investigación a profundidad. Maza y Cervantes la califican como exhaustiva. (1994, pp. 301-312).

La documentación determinará en gran medida los datos y la información con la que el realizador pretenda mostrar un suceso de la realidad.

E. PUNTO DE VISTA Y ENFOQUE

Realizada la documentación y definido el tema, es momento de darle un enfoque. Dentro del documentalismo, este paso es el que da razón de ser a un filme, no tanto por el tema abordado, sino por el sello personal del realizador, quien comienza a tomar partida en las producciones documentales.

Maza y Cervantes lo califican como la postura o perspectiva que tiene el realizador de su trabajo. (Maza y Cervantes, 1994, pp. 301-312).

Por ende, el director del documental da a conocer básicamente lo que él piensa del tema. Y para materializar su enfoque deberá definir en el guion las escenas, entrevistas, tomas y elementos necesarios que le permitan sustentar su postura. Ligado al punto C, comienzan incluso a crear su propio público y pueden llegar a conformar estilos que algunos consideren escuelas.

F. GUION

Sin duda es un paso valiosísimo en el documental. Tomando en cuenta todo lo hasta ahora tratado en la tesis, el guion resulta elemental, pues es el documento impreso donde el realizador visionará el filme que trae en la mente.

¿Es la estructura del documental? Desde luego, puesto que incluye todo lo que implicará realizar el trabajo.

Planas y Escudero lo definen como la relación de anotaciones pormenorizadas de la planificación del rodaje, la guía. Además, incluyen aquí el plan de rodaje, que es un cuaderno donde se especifica qué, quiénes y dónde harán el trabajo necesario durante cada día. (2011, pp. 11-25).

Tras la documentación, aquí se tienen que incluir todos los elementos materiales y humanos que intervendrán en el manejo de la trama.

Manuel Gómez contempla la posible estructura informativa, los textos, la información, las entrevistas y las imágenes en el guion. (Gómez, 2008).

En el avance de la investigación, también se encontró con la posible duda que en estos momentos pueda estar surgiendo en el lector: y es que el guion del documental es completamente diferente al de cine de ficción, puesto que en el documental se enfrentan situaciones complejas que a diferencia del cine de ficción, no son tratadas con actores profesionales, sino personas con una realidad tajante.

No obstante, eso se resuelve en la medida que el realizador acepte que de alguna manera está haciendo cine y se recuerde a sí mismo que el cine cuenta historias.

Jaime Barroso se refiere a esta parte como “la naturaleza del asunto y estructura narrativa”. En términos prácticos habla de que cualquier asunto tendrá un desarrollo marcado, por lo que hay una preparación: un inicio, un desarrollo y un desenlace, propios de una estructura narrativa, una historia. (Barroso, 2009, pp. 313-339).

Julio López hace referencia a que el asunto narrativo en el documental es incluso una cuestión histórica:

“Tú tienes una historia y un personaje que debe ir del punto A al punto B. Y ya está todo escrito, los griegos lo escribieron y se sigue haciendo lo mismo. No hay dónde perderse”. Julio López (2015).

Por lo tanto, la cuestión del guion en el documental está ligada a narrar el tema a manera de historia. De ahí que sí exista un guion documental y sí sea requerido y necesario.

G. TRATAMIENTO CINEMATOGRAFICO

Es otro de los pasos que son importantes en la elaboración de un documental, puesto que se está realizando cine.

Como es un documental y por lo tanto busca captar un aspecto de la realidad fidedigno, en este paso del procedimiento se adapta lo que el tratamiento estético implica.

Poloniato incluye aquí cuestiones como los actores, el maquillaje y el vestuario, ya que a pesar de la visión que tenga el director, en realidad el público recuerda más a los actores. (2004, pp. 30-49).

Por lo que en el documental, considerando que quizá no se puede modificar el vestuario y el maquillaje de los personajes, el director buscará la manera de hacerlos ver bien usando otros elementos que denoten estas características, como un buen encuadre o iluminación.

Prosiguiendo en esta lógica, aparece también el asunto de la fotografía, que implica a grandes rasgos cómo la cámara potenciará la iluminación y el set, así como los colores que se mostrarán (Poloniato, 2004, pp. 30-49). Es un detalle complejo, pero elemental para todo filme. Aunque en el caso de este género cinematográfico se cuiden más las tonalidades que pueda componer el cinefotógrafo gracias a la luz natural con la que cuente.

Esas características, plano, encuadre, toma; todo lo que aparece a cuadro, reflejarán una fuerte impresión del filme en la medida que se le preste importancia a su composición.

En la obra *La estética del cine* de Jacques Aumont y Alain Bergala, se explica que el cuadro juega un papel importante en diversos grados dentro del filme, más cuando está inmóvil (como sucede en algunos documentales), por lo que a veces llega a ser tan poderosa la impresión de lo que se ve en la imagen, que hace olvidar otros elementos, como el sonido o algún efecto. (1996, pp. 20-21).

El montaje también entra en juego aquí, aunque más funcional quizá para los mockumentaries o docudramas donde recrean sucesos antepasados.

La otra cuestión primordial es el color, los contrastes y la música, puesto que permean las posibilidades de acentuar el discurso que se planteará en el documental, mientras que la música explota lo que se puede expresar y comunicar, aunado a la imagen. (Poloniato, 2004, pp. 30-49).

Todo ello se puede condensar en la carpeta de producción con la que se trabajará el filme y que funcione como guía, asunto que se trabaja en mayor medida en la preproducción y se aplica en el rodaje.

Ante ello, no se puede dejar pasar la estética, porque ésta es *“el estudio del cine como arte, el estudio de los filmes como mensajes artísticos. Contiene implícita una concepción de lo ‘bello’ y, por consiguiente, del gusto y del placer tanto del espectador como del teórico”*. (Aumont y Bergala, 1996, p. 15).

Por lo que un tratamiento cinematográfico adecuado permitirá una mayor apreciación del público que acentúe con el mensaje y también podrá ser del gusto de la crítica.

H. PREPRODUCCIÓN

Cuando ya se tiene previsto en el guion todo lo que tentativamente vendrá en el documental y se tiene en claro cómo se tratará la estética, se sigue con la etapa de preproducción, que es una manera de empezar a trabajar el filme de manera práctica.

Dentro de un documental de producción mayor, se considerarían en este paso del proceso al equipo humano y técnico, la localización, los protagonistas o involucrados, así como el guion finalizado. (Gómez, 2008).

Quizá en una producción independiente iniciada por algún documentalista principiante, todo el trabajo lo hace él solo; pero en un filme de mayor escala la preproducción incluso lleva más tiempo y planeación.

Los autores Planas y Escudero mencionan algo similar en este paso utilizando el término “localización”, que no tiene necesariamente relación alguna con estar ubicado geográficamente en algún punto, sino de que el realizador debe estar en contacto con lo que se va a rodar antes de empezar a filmar. Implica también delegar cuántas personas serán requeridas durante el filme. (2011, pp. 11-25).

I. RODAJE

La fase elemental, cuando el documentalista pone en práctica y materializa todo lo que había pensado y escrito sobre el guion.

¿Qué incluye esta parte? Primeramente el equipo de rodaje, donde se involucra a todos los elementos humanos y materiales que se requieren para la grabación, desde camarógrafos, sonidistas, etc., hasta las cámaras de video, lámparas y carretes.

También el sonido, que es una parte importante en el documental, que aunque suele demeritarse contra la imagen, también es igual de importante. Y cuando se pueda, sobre todo por el presupuesto, el rodaje aéreo, que son tomas desde el aire. (Planas y Escudero, 2011, pp. 11-25).

Manuel Gómez lo complementa introduciendo elementos tangibles e intangibles, como las coordenadas donde se grabará, el tono y la imagen a trabajar; así como los planos y tomas, con toda la cuestión técnica-estética, y desde luego, las entrevistas, que son los personajes que estarán en el documental. (2008).

Algunos documentalistas prefieren no tener entrevistados, gente que hable a cuadro; a veces, le ponen un narrador o simple y sencillamente trabajan grabando a un actor sin tener ninguna relación con él (se aconseja revisar la parte de los tipos de documentales).

Pero es una cuestión de estilo: cada realizador considerará conveniente introducir o no a un entrevistado. Introducirlo podría reforzar el mensaje, por lo que

se considera conveniente reflexionar sobre ello, cuando el tema lo requiera forzosamente.

Tal como lo comentó en entrevista Natalia Almada, documentalista mexicana-estadounidense y ganadora en festivales como Sundance y Tribeca, para esta parte es un buen consejo ver documentales y analizar la manera en que sus directores los hicieron:

“Lo bueno es ver mucho, entenderlo, entender cómo funcionan los diferentes elementos y tratar de tener como realizador todas las herramientas a tu alcance”.
Natalia Almada (2014).

Otros elementos adicionales en el rodaje son la continuidad y estructura narrativa abordados (Barroso, 2009, pp. 313-339), los cuales no pueden ser perdidos de vista por el realizador, ya que está construyendo su historia.

Es una aventura total el rodaje, por lo que se aconseja disfrutarlo, ya que el documental es una filmación de la realidad; hay cosas que no se consiguen controlar del todo al momento de estar filmando a diferencia del cine de ficción.

Como dicen Maza y Cervantes *“es valiosísimo mostrar de forma visual lo que se está diciendo”* (1994, pp. 301-312), por lo que el rodaje implica, a su vez, una gran responsabilidad del director con su tema.

J. POSTPRODUCCIÓN

Grabar un documental representa en sí mismo una ardua labor; cuando el director se emociona y deja pasar por alto aspectos que tenía contemplado en el guion, se atreve, en algunas ocasiones, a rodar más de lo que debiera o redescubrir información durante el trabajo en campo.

Cuando sucede este tipo de cosas, es esencial conocer los siguientes puntos en la parte de postproducción, porque no se trata simplemente de llegar a editar rápidamente, sino revisar minuciosamente los archivos para comenzar a trabajar con ellos:

- El visionado: para otros autores, se conoce como la calificación del material. Aquí, se maneja como la selección de lo mejor que se obtuvo de la filmación.
- El pre-montaje: es la unión de imagen y sonido para que se obtenga un conjunto.
- El montaje: es la unión de todos los elementos que se tienen en un documental.
- Procesos de sonorización: se trata de colocar los sonidos sincrónicos acorde a la imagen en la pantalla.
- Mezcla de sonido: son las bandas de sonido que se mezclan en un documental, que van desde ambientes, música, voz en off, etc.
- Copias: se trata de exigir la mayor calidad en la imagen, mejorándola desde los archivos en bruto, si es posible. (Planas y Escudero, 2011, pp. 11-25).

Ninguno de los autores citados anteriormente menciona algo sobre la presentación o publicación del material.

También resulta importante considerarse, al igual que en el reportaje, porque es la carta de presentación ante el mundo.

Aquí cabría incluirse, de acuerdo a las características que exige el cine, el armado del dossier de prensa, el tráiler, ir a salas de exhibiciones en festivales de cine, etc.

Tras haber conocido el método condensado del documental con base a los autores citados y entrevistados de la tesis, se entiende que el asunto del procedimiento documental está, por su naturaleza, ligado al de la cinematografía.

La técnica, al final, hace al maestro. El documentalismo exige ver mucho y entender, que tal como se definió al principio, el director muestra un aspecto de la realidad al que le da un sello personal, por lo que tuvo una forma de hacerlo, involucrando variados métodos o herramientas:

“Hay miles de formas de hacer un documental, lo padre es ver cómo una persona hace una entrevista, o cómo otra lo hace de una forma, o una edita de una forma. Ahí es donde un realizador tiene opciones, puede tomar decisiones o controlar lo que está diciendo”. Natalia Almada en entrevista (2014).

Con todo lo aquí presentado, se cae en la cuenta de que la investigación y documentación son pilares también del documentalismo, aunque se pone especial énfasis al guion y rodaje, propios del cine.

Cabe mencionarle al lector que tras haber navegado en la historia de ambos géneros, tanto reportaje como documental, y habernos introducido en sus conceptos y métodos, se puede notar a primera instancia por qué se confunden y resultado de ello, genera polémica.

Todo ello se abordará en el siguiente capítulo, más práctico y con la voz de la experiencia de quienes se han aventurado a trabajar con el reportaje y el documental.

CAPÍTULO 4: DOCUMENTAL Y REPORTAJE, UN ASUNTO

Abordar un tópico como la denigración hacia el periodismo por parte de algunos documentalistas, implica hablar de un tema cuyas principales bases y sustentos corresponden en gran mayoría a opiniones empíricas, lo que pone de manifiesto una reflexión en cuanto a lo que se conoce realmente como cine documental y como reportaje periodístico.

La investigación sobre el tema es de por sí reducida, y a ello súmesele que, dentro de lo investigado a partir de entrevistas con especialistas, a las personas realmente poco les importa si lo que les ponen en la pantalla de cine o la televisión es un documental o un reportaje: sólo buscan la información.

Más no por ello se dará por sentado que eso no importe realmente; de lo contrario, ¿para que se estaría redactando esto! Entendido de esa forma, se le comparte al lector cómo fue que me aventuré a poner atención en esta tesis, cuando en septiembre de 2014, encontré el siguiente párrafo sobre la relación documental-reportaje:

“Tal parentesco no es del todo bien visto aún en el medio académico. No faltan los profesores en las escuelas de cine que amonestan al estudiante en el trance de mostrar un fallido ejercicio de documental diciendo: esto no es un documental, es un reportaje”. Carlos Mendoza (p. 11, 1999).

La cita corresponde a la primera edición de la obra *El ojo con memoria*, apuntes para un método de cine documental (CUEC, 1999). Su autor, Carlos Mendoza, documentalista y representante del cine documental mexicano de la vieja y aún la nueva escuela, básicamente pone sobre la mesa lo que se interpreta como una denigración por parte de los realizadores hacia el reportaje; en extremo, hacia el periodismo.

¿No fue suficientemente clara la historia relatada en los capítulos anteriores? Donde de acuerdo a la investigación fue primero el periodismo, se encuentran en un momento y después se vuelven a separar.

Es un asunto de importante índole y respuestas que, en la opinión de quien escribe, no pueden ser propiamente respondidas dados sus conocimientos. Lo que es válido, en consecuencia, es brindarle al lector una idea más precisa y consensada sobre el asunto, donde son especialistas en el tema, en este caso, documentalistas y periodistas investigadores, los que tratan de explicar el fenómeno a base de su experiencia y conocimiento trabajando los dos géneros.

Cabe aclarar que todo lo vertido en las opiniones de los entrevistados, es completamente responsabilidad de ellos.

Es un consenso, un cúmulo de opiniones que permiten abordar una discusión, donde hay divergencia y complementariedad de lo que cada uno de ellos ha visto, vivido y aprendido en décadas dentro de sus respectivas áreas.

4.1 La discrepancia

Decir que la diferencia entre documental cinematográfico y reportaje periodístico es sólo una evidencia tajante, resulta una afirmación frágil a la hora de comparar la historia de ambos géneros, tal como se mostró en los capítulos 2 y 3.

En su momento se unieron y en su momento se separaron. Ya se explicó anteriormente cuándo, ahora se tratará por qué se diferencian y toman rumbos diferentes.

Tal como se aclaró antes, la voz de la experiencia será la que responda a esta cuestión que resulta importantísima.

Una primera diferencia entre ambos está relacionada directamente con la función que cumplen en relación a sus propias características. Es decir, este género, proveniente del séptimo arte, está pensado para contar una historia, y el reportaje periodístico, a responder una pregunta, que a su vez, comprende otras interrogaciones.

En entrevista con Juan Ortega, editor de Proceso, comparte que *“los objetivos comunicacionales son distintos: no pretende lo mismo un reportero que un realizador cinematográfico. Así, en tanto actos de habla, tanto reportaje como cine documental cumplen, cambian o influyen, de distintos modos en su realidad”*. (2015).

Además de esos propósitos de comunicación, los modos de abordar la realidad de ambos corresponden también a un estilo de lenguaje.

Se habla de que el documental quiere contar una historia con los recursos del cine:

“El documental, al ser cine, está obligado a hablar con un lenguaje cinematográfico. Tú tienes un arco dramático y cuentas con imágenes en movimiento. Tu personaje empieza en un punto de la película y cuando termina debe estar en otro punto; ha habido una evolución de tu personaje” (2015), comparte en entrevista Julio López, productor cuyo trabajo ha sido selección oficial de Ambulante.

En la misma lógica, augura que lo anterior no tiene por qué aplicar tajantemente en el reportaje, precisamente por la función que cumple acorde a sus características:

“El reportaje no tiene por qué (hacerlo) en ningún momento. Puede hacerlo en una crónica, puede ocuparse de figuras literarias, pero el objetivo real es responder las 6 preguntas: ¿qué?, ¿quién?, ¿cómo?, ¿cuándo?, ¿dónde? y ¿por qué? Ese es el objetivo, que tiene que informar. Entonces, uno informa, el otro cuenta historias”. Julio López (2015).

Julio menciona dos puntos que lucen elementales a la hora de diferenciar a ambos géneros.

El primer aspecto está relacionado precisamente con las preguntas que todo periodista hace a la hora de realizar su trabajo, donde para el reportaje se enfatiza el por qué; el segundo, está relacionado con el hecho de que el contar historias prácticamente evoca sentimientos.

“Creo que la diferencia y experiencia de hacer un documental (respecto a un reportaje) podría decirse que comienzan muy parecidos en cuanto a la elección de un tema periodístico, pero se diferencia en cuanto a la profundidad” (2015), comparte Joaquín González de la Vega, profesor de cine documental en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), quien sustenta la base de la

profundidad, misma que se acata a la regla en el reportaje periodístico en cuanto a la información, pero en el documental pareciese no tener mucha relevancia.

La profundidad va ligada a cuán interesado está el realizador respecto a su tema, que mientras para el documental existe un interés personal, de autor, en el periodismo es más una vocación, un deber en el trabajo.

Mariano Rentería, director ganador de la Sección Michoacana del Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM) en 2014, puntualiza:

“Hay una gran diferencia en cuestión de realización y autoría. Para mí la diferencia es que el reportaje no usa el elemento del autor frente a un tema o aspecto de la realidad; en él hay menor espacio para la manipulación”. (2015).

Tomando de base dicha declaración, se comprende que el documental puede hacer uso de la manipulación de los elementos, no como una forma de distorsionar la realidad, sino para imprimirle un sello personal, propio del director. El reportaje y el periodismo, al menos en los géneros de no opinión, no permitiría semejante situación.

Ahora bien, si se habla de una profundidad emocional, el mismo Joaquín González de la Vega aclara que es el género cinematográfico quien se lleva los créditos y ante ello, rememora la experiencia con sus pupilos en el Centro Universitario de Estudios Cinematográfico de la UNAM:

“Con mis alumnos hablo mucho de lo que puede conectarse con un personaje a partir del documental, y en general, para un trabajo periodístico, falta tiempo para llevar a esa misma profundidad emocional, esa misma profundidad de contacto humano”. (2015).

Uriel López Salazar, Premio Nacional de Periodismo 2012, mantiene igual postura en cuanto a una profundidad emocional, destacando la labor de los protagonistas en el filme:

“La intimidad, la profundidad de un documental es la gran diferencia. En él siempre busco que la participación de los protagonistas se vuelva natural con el paso del tiempo, es decir, que se olviden de la cámara que los graba y que nos muestren su verdadera forma de actuar, hablando con libertad (gritando, diciendo groserías), sin cuidar su imagen ante la cámara”. (2015).

Por lo que de primera mano, se encuentra una coincidencia empírica de la mano de López, González de la Vega y López Salazar, donde comparten que la diferencia radica en la historia que se cuenta, donde para el documental debe haber un personaje central o varios, así como en la profundidad emocional; para el reportaje, no se enfoca tanto el trabajo en los personajes, sino en la profundidad informativa:

“El reportaje, como su nombre lo plantea, es un proceso de documentación, investigación, análisis e interpretación de una realidad para poder explicar cómo y por qué está pasando algo”. Alejandro Báez (2015), Mención Honorífica por Reportaje Radiofónico en la Bienal 2012.

Todo ese procedimiento emplea una gran labor periodística, que en la medida que busca analizar e interpretar esa realidad para presentarla al público, se encauza en profundizar el tema hasta tener todos los elementos necesarios para explicarlo:

“La gran diferencia entre uno y otro es la profundidad de la investigación. El documental, en una hora y media no alcanza a mostrar lo que está ocurriendo en una zona, en una comunidad. Me parece que en el caso del reportaje es más profundo, nos da más datos históricos para explicar el momento. En mi caso, por ejemplo, en Batallas de Michoacán, mi dato es el surgimiento de las autodefensas” (2015) comenta José Gil Olmos, editor de Proceso, quien enfatiza el aspecto de la profundidad informativa y alcanza a asomar la cuestión técnica del tiempo, aunque eso se dejará para el final, todo el asunto técnico.

No obstante, se precisa que los dos géneros buscan captar un aspecto de la realidad. En la historia de ambos, se subrayó frecuentemente su función documentadora de la realidad.

Por ende, ¿es realmente un parecido que busquen captar la realidad o será que también eso sea una diferencia?

“Son dos maneras de ver la realidad. La principal es que el reportaje busca una cierta veracidad y objetividad, la cual nosotros como documentalistas, no existe. Sabemos que nuestro punto de vista es único y que es muy difícil salirnos de nosotros mismos para ver la realidad de los demás”. Eva Villaseñor (2015).

Hay algo de razón en la declaración de Eva Villaseñor respecto al asunto de ser objetivos con lo que se graba.

Al periodismo le interesa servir de información al público, servir a la comunidad con la información, no lo que el periodista piense como tal. Sí, también están los géneros de opinión, pero enfocados al tema de esta tesis, Eva hace una aportación diferencial en cuanto a que el documental es más un género de autor por la visión del realizador y el reportaje no.

“Lo que hace el director es tratar de acercarnos a un fenómeno a través de la grabación de un hecho determinado, de los personajes y los fenómenos donde trata de explicárnoslo a través de un período de tiempo. Lo que conozco, considerando que también he trabajado en algunos documentales, sobre todo en este género que le llaman cine de director, como el caso de Michael Moore”. José Gil Olmos (2015).

El cine de autor es en palabras concretas una forma del séptimo arte donde el papel del director es preponderante en la historia en cuanto al guion y la visión de lo que muestra en la pantalla (se invita a revisar el apartado de tipologías de documentales).

En el aspecto del cine documental, se matiza más el cine de autor, donde en realidad es el director quien muestra en la pantalla su visión del tema, no necesariamente lo que el público demanda.

Esto, en un sentido técnico, puede resultar contraproducente:

“La visión del productor de un documental es limitada. No por un asunto de capacidad, sino de proyecto, objetivo y recurso. Hay limitante de tiempo y de desarrollo de tema. Busca más satisfacer a un espectador cineasta que al ciudadano que está ávido de que los medios de comunicación exhibamos y desnudemos al político corrupto, al funcionario omiso o incompetente, a conocer a detalle historias de éxito, como aquella del pueblo de Angangueo que se levantó de entre los escombros después del alud que sepultó gran parte del caserío en febrero de 2010”. Adán García (2015).

Lo que el corresponsal y periodista investigador del diario Reforma nos da a entender en cuanto a la diferencia, es que el realizador se centra más en un público documental que en uno general.

El comentario de Adán García lleva al siguiente aspecto de la diferencia entre ambos géneros, que toma en parte el asunto del espectador. Realmente, el público pareciese no importar en primera por la diversidad del mismo y en segunda, porque no buscan definir lo que están viendo, si no nutrirse de ello.

“Creo que hay público para todo, hay un público para los documentales. El documental si bien puede ser presentado a todo público, también tiene uno que los espera y está interesado en ellos, sobre todo porque tiene ciertas implicaciones” (2015) comparte la Dra. Gabriela Sánchez, egresada de la Escuela de Periodismo Carlos Septién.

Se aborda también un aspecto en cuanto a la distinción, ya que la diferencia de ambos no corresponde totalmente al público, sino que son los propios documentalistas y reporteros investigadores los que saben qué se está mostrando en la pantalla o la televisión:

“La mayoría de los ciudadanos no lo va a distinguir, sino los que estamos metidos en el medio. En términos generales el auditorio no lo va a distinguir”. Julio

Hernández Granados (2015), periodista michoacano y profesor de géneros periodístico en la UMSNH.

En este sentido, hay una primera coincidencia en que los directores, que están metidos en el medio cinematográfico, buscan a su público (en los festivales) y que sean de preferencia cinéfilos.

Pero, catalogar un trabajo como documental o como reportaje, ¿es cosa del autor o del público? La Dra. Gabriela Sánchez explica el asunto de manera analógica con su área de especialidad, la literatura:

“En la literatura ha habido muchas discusiones para ver qué hace que un libro sea literatura. La conclusión a la que se ha llegado en la literatura es que en el texto no hay algo en sí mismo que lo vuelva literatura; es la sociedad la que decide si es literatura o no. Es arriesgado decir que aplica para el documental y el reportaje, pero yo lo pondría en un eje de reflexión. La obra se desprende del autor en cuanto llega al público y se vuelve fundamental”. Gabriela Sánchez (2015).

Coincidiendo esta tesis totalmente con la afirmación anterior, es difícil concluir que el público sea quien haga las diferencias entre lo que es uno y otro.

Se atiborraría de información al lector lo que varios de los entrevistados han comentado respecto de los documentales de Michael Moore, que para muchos profesores de periodismo (según los aquí entrevistados) son reportajes audiovisuales de gran extensión.

¿Al final, quién tiene razón? Simple y sencillamente es una reflexión, aunque se aprecia que sí están dirigidos a públicos distintos:

“La única diferencia entre ambos tipos es su fin y el público hacia el que van dirigidos. El documental tal vez sea considerado más ‘artístico’, entre muchas comillas, o con ‘mayores méritos intelectuales’, debido a su audiencia potencial, como la gente que va al cine, compra un DVD o se mete a ver un documental web; el reportaje televisivo, por ejemplo, y claro, dependiendo el medio que lo produzca,

será considerado más genérico". Gustavo Ramírez (2015), antropólogo cinematográfico.

La consideración artística es un preponderante esencial en la diferenciación de ambos, puesto que los objetivos de plasmar una realidad, se ven condicionados por el tiempo y ello repercute en la calidad artística.

Juan Pablo Arroyo, realizador ganador de la Sección Michoacana en el FICM 2008, añade que *"el estilo tiene que ver mucho y es una diferencia radical uno y otro. El documental tiene que tener una base artística y el reportaje no forzosamente"*. (2015).

Atención, que como bien apunta Arroyo, la base artística no es requerida a la fuerza en un reportaje audiovisual. Por lo tanto, es otra diferencia.

Se procederá ahora con las diferencias técnicas y cualitativas en cuanto al tiempo, asunto que también merece su espacio porque el tiempo es un condicionante en cuanto a la definición de los dos.

Daniel Fernández, periodista investigador y coproductor de *Tierra de Cárteles* (2015), comenta que *"el cine documental se sitúa en espacio y tiempo. Seguramente perderá vigencia y habrá que ser actualizado; en cambio, el reportaje deberá ser a más largo plazo"*. (2015).

Y como se puede ver, un documental, por lo general, no se actualiza. Tiene un período de vida que oscila entre 2 años y después pasa a ser un documento histórico; en cambio el reportaje, puede actualizarse porque una investigación puede durar años y con la dinámica de los medios de comunicación actuales, mantiene una vigencia considerable.

Ahora, ello no implica la publicación de ambos implique una ventaja del reportaje sobre el documental. Se refiere explícitamente a que el género periodístico es factible de actualizarse porque puede retomar en cualquier momento la información y presentarla de nuevo, si es que hay público que la demande.

Porque si se habla de una vigencia temporal en cuanto a la necesidad de la información, el género periodístico es el que pierde en la siguiente diferencia:

“El reportaje tiene una caducidad inmediata. El periodismo tiene una fecha de caducidad muy específica y el documental no”. Juan Pablo Arroyo (2015).

En términos prácticos, la actualización noticiosa hace que la noticia que se dijo hace 5 minutos, es vieja en relación a la que se dijo hace unos segundos, por poner un ejemplo en la imaginación del lector.

Así, un reportaje perderá vigencia en el momento que sea presentado al público; mientras que el documental, por el contrario, comienza y mantiene su vigencia cuando es proyectado en una sala de cine o festivales.

Otra aportación interesante la hace Cecilia Guadarrama, profesora de géneros periodísticos en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, quien añade el asunto de la profundidad dentro de la diferencia espacio-tiempo de ambos formatos:

“Si un documentalista aborda un tema con mayor calado, va a entender que en el riesgo de su durabilidad estará la profundidad de la investigación. Generalmente, tiene que pensar que su producto va a tener mayor duración en cuanto a temática e idea, a diferencia de un reportaje de televisión”. (2015).

Lo que se infiere esencialmente es que la idea y el tema del documental puede tener cierta duración, pero no se actualiza, porque es una película (salvo que sea una trilogía o volumen); en contraparte, el reportaje sí tiene esta ventaja, y si bien su fecha de caducidad como formato de presentación es más inmediata, conserva la delantera por lo que informa:

“Ahí es donde el reportaje de televisión tiene cierta ventaja, porque tu fecha de caducidad es inmediata, pongámoslo así, y por lo tanto, puedes obviar ciertas cosas (información) porque los códigos de entendimiento están frescos aún”. Cecilia Guadarrama (2015).

Una diferencia más en la parte técnica recae en el estilo, que varían según lo expresado por Juan Carlos Ortega: *“las cualidades del estilo (claridad, precisión, brevedad, sencillez, vigor expresivo, abundancia) se entienden de manera distinta en periodismo que en cine. Cambian también los requerimientos de ritmo, tono, enfoque, sorpresa, concisión”*. (2015).

El reportaje, por lo tanto, presentará un estilo más rápido en cuanto al manejo de la información y una jerarquización de la misma; mientras que el documental jugará con elementos como la música y el propio drama de la estructura narrativa con el fin de brindarle un estilo más cinematográfico.

Para la parte última de este subcapítulo se decidió añadir una opinión más que no es necesariamente compatible con las anteriores, sino una propuesta que es interesante de analizar, inclusive, por el asunto de la categorización:

“No sé si el reportaje es reportaje porque sale más en el noticiero, o porque es más corto, quizás por eso. O quizá muchos reportajes se vuelven documentales porque van creciendo y creciendo y se vuelven más grandes o profundos. No estoy segura. Tampoco creo que sea tan importante, al final de cuentas”. Natalia Almada (2014), cineasta galardonada en FICM, Sundance y Tribeca.

Aquí se aprecia un adentramiento a los formatos híbridos o incluso la conversión, cosa que se tratará más adelante.

Por ende, las diferencias expuestas no demeritan a uno sobre otro ni los deprecia, porque los dos pueden mostrar cosas muy buenas. Es en realidad, un asunto más ligado al profesionalismo, compromiso y dedicación sobre el tema tratado:

“El reportaje como género escrito tradicionalmente y el documental como audiovisual puede llegar a hacer cosas trascendentes. No depende del género, sino de la profundidad y características de cada trabajo”. Carlos Mendoza (2015).

4.2 ¿Enemigos?

Parte de lo que en este capítulo se aborda tiene relación con la “aparente” enemistad que guardan reportaje y documental.

En los filmes que se muestran en festivales de cine o salas comerciales, se pueden encontrar algunos documentales que en gran medida no cuentan con un sustento informativo claro o que busque una denuncia social; si acaso, se infiere, se realiza a medias o bien, se ignora.

Y el desprendimiento de ambos invita a reflexionar si actualmente existe una enemistad como tal y qué resulta de provechoso o interesante en ello.

“Me parece que no. Creo que hasta se podría, en el caso de otros documentales que se están trabajando en México, que puede ser complementario con una obra literaria. Como por ejemplo, si una persona ve Tierra de Cárteles (2015) y después lee mi libro (Batallas de Michoacán) o viceversa, tendrá una información más completa. Yo no vería una disputa o pelea, sino como géneros complementarios” (2015), expresa José Gil Olmos, quien adelanta el asunto de la complementariedad, pero de ello se hablará adelante.

Daniel Fernández completa: *“no creo que polemicien, pueden complementarse”* (2015). Es curioso señalar y subrayar la palabra “pueden”, más no deben. De ahí la diversidad de trabajos.

De igual manera llama la atención que esta tendencia tenga su propio origen en la academia, por la poca atención que le puedan imprimir algunos profesores de periodismo o cine en cuanto a diferenciarlos, con tal de que el alumno entienda cómo trabaja cada uno.

Juan Pablo Arroyo, director del documental Clandestino (Ganador FICM 2008), resume que *“la clave está en diferenciar uno y otro, no son enemigos. A veces la ignorancia de algunos maestros o alumnos hacen que parezcan enemigos, pero no lo son, son cosas diferentes que se llegan a apoyar una con otra”*. (2015).

Incluso, el catalogarse como géneros enemigos podría venir de una fricción analógica respecto a la hermandad; es decir, que son parecidos pero cada cual por su lado trata de sobreponerse al otro:

“Ni académica ni operativamente aporta nada agregarles la etiqueta enemigos. En todo caso son dos hermanos que, de tanto parecerse, terminan teniendo fricciones, pero justo porque son muy parecidos”. Juan Carlos Ortega (2015), editor de Proceso.

Abordando el asunto de la enemistad desde la perspectiva de las tecnologías de la información y la comunicación, este panorama también permite observar la evolución de los medios, que no sólo se centra en el reportaje y el documental específicamente, sino en sus áreas de origen: periodismo y el cine.

“La revolución que han tenido los medios informativos te permiten dar cabida a esos y muchos otros géneros sin que deban implicar una confrontación de uno con otro. Es como el periodismo impreso y el internet. Parece que el primero está condenado a morir gracias al otro y que por eso libran una batalla diaria con el afán de mantener su auditorio. Y no. El periódico me parece que debe reinventarse y adaptarse a las exigencias informativas actuales. Menos texto y más gráficas, fotos, infografía, etcétera. Igual en el documental y el reportaje”. Adán García (2015), corresponsal de Reforma.

En un eje de reflexión, la evolución tecnológica pudiera ser un punto de partida para hablar sobre esta enemistad, donde mientras unos defienden los antiguos modos de abordar la información, otros llegan con las propuestas e innovaciones actuales a las que los dos géneros debieran atenerse.

Ello genera una fricción entre los que trabajan ambos géneros. Además, se añade el hecho del área en la cual se desempeñan y hacia quiénes van dirigido:

“No, no necesariamente (tienen que ser enemigos). Lo que sucede es que cada uno tiene su plataforma. A un director de noticias le podría interesar y presentar un documental sobre el Río Sonora, pero no va a dejar de poner sus noticiarios por pasar un documental de esta problemática. Él tiene que velar por los intereses de toda su audiencia”. Cecilia Guadarrama (2015), Jefa de Redacción de Milenio TV.

De nueva cuenta se cae en la importancia que ambos les prestan a sus públicos. Y como se suele pensar, la enemistad siempre surge de las diferencias y vaya que se dejó en claro qué tan distintos son en el capítulo 3.

“Quizá no enemigos, pero sí muy diferentes, ambos nacen para cubrir diversas necesidades. El reportaje cumple una función de búsqueda de información inmediata y rápida para un medio de comunicación, el documental por su parte busca informar, educar y se realiza con otros fines sociales”, señala Uriel López Salazar (2015), Premio Nacional de Periodismo 2012.

Con la propuesta de Salazar, se comprende que la enemistad es simplemente una cuestión de perspectiva.

¿Tiene que ver que sean géneros enemigos con el hecho de que uno fue primero que el otro? Sí, el periodismo nació primero por su forma escrita y posteriormente, en su forma audiovisual, tuvo el encuentro con el documental. Más no por ello se merece hacer hincapié en la diferencia en un sentido radical:

“Es como el huevo y la gallina, ¿tiene sentido? No. Ambos buscan retratar la realidad. Quizá encontremos un documental en tal época, es decir, es probable que el reportaje allá sido primero porque se escribe dos mil años antes de que existiera una cámara. En ese estricto sentido técnico, sí, pero en el fondo, es la misma búsqueda”. Julio López (2015).

Berenice Luna, cineasta con selecciones en Ambulante y el Guanajuato International Film Festival, habla de que la enemistad parte de la relación que guardan ambos y ello es, hasta la fecha, un tema de discusión dentro del gremio de documentalistas que continúan con la consigna de debatirlos y arrojarlos al cuadrilátero:

“Hay una relación sumamente estrecha; esa siempre ha sido una de las discusiones entre la gente que se dedica a hacer documentales, porque cualquier producción

audiovisual que hagas, no necesariamente ficción, es una interpretación de la realidad". Berenice Luna (2015).

Consecuentemente, no tiene el más mínimo sentido enemistarlos, no vale la pena, porque esa búsqueda está intrínseca en sus funciones documentadoras de la realidad.

Gustavo Ramírez, también editor de DocsDF, añade que *"implican un acercamiento distinto a la realidad. Tal vez una diferente profundidad y un estilo que pueda ser contrario". (2015).*

Por lo tanto, la enemistad es en realidad un foco intermitente: a veces se asoma, a veces no. El asunto aquí es que cuando lo haga, no hay que prestarle importancia, pues como dicen los entrevistados, tienen muchísimas más posibilidades de complementarse. Pero de ello se hablará más adelante.

4.3 Denigración y elitismo, cuestiones imprescindibles

Al principio de este capítulo se mencionó lo que me movió a realizar la investigación que el lector está leyendo.

Denigrar un área sobre otra siempre llama la atención, porque pone a pensar si realmente es válido, en términos académicos y empíricos, superponer a una materia sobre otra, cuando comparten características iguales.

La afirmación de Carlos Mendoza no es una generalización, cabe señalar, pero sí pone en tela de juicio lo que algunos profesores de cine están enseñando en las aulas, de menospreciar al periodismo del cine documental.

Cuando se le entrevistó, fue inevitable comentar este asunto, para que ahondara con lujo de detalle lo acontecido en su obra, escrita hace 16 años y publicada por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos:

"Esto lo situó en Grierson, un documentalista muy importante. Tenía la idea de que el periodismo era un género menor, en alguno de sus escritos así lo plasma. Esto se debe al desconocimiento e ignorancia de lo que realmente es el periodismo, cosa que desgraciadamente les sucede a mis colegas". Carlos Mendoza (2015).

Sin embargo, Mendoza Aupetit habla de que se consideraba un género menor al periodismo por una ignorancia.

No es relevante en esta tesis abordar el desconocimiento de las personas. Lo que a continuación se leerá es lo que realmente importa y es el eje central de la investigación:

“Hay un cierto desprecio al periodismo, porque hay gente en la docencia del cine que tiende a creer que el cine documental es meramente una expresión artística. Este rechazo viene de considerar que el periodismo es una expresión menor comparada con el cine”. Carlos Mendoza (2015).

¿Por qué?, ¿qué tiene el periodismo que le haga menor que el cine?, estrictamente, ¿qué hace menor al reportaje respecto del documental? Se aclaró el asunto de la historia, se dejó ver la cuestión de las diferencias y que ambos tenían asuntos distintos, pero con todas estas afirmaciones, existe una denigración del cine documental hacia el reportaje periodístico.

Bien, eso es en el asunto de la docencia, las aulas de las escuelas de cine. ¿Le sorprendería al lector que en la práctica también existe semejante denigración? Mariano Rentería, quien ha tenido la experiencia de estar en muchos festivales de México, como el FICM y el Guanajuato International Film Festival, o la Semana de la Crítica en Cannes, Francia, responde:

“Existe buen periodismo y lo hay. La búsqueda es diferente, no es definitivamente lo mismo. Son trabajos igual de importantes. En el mundo de los festivales sí existe una denigración por parte de algunos directores hacia el reportaje, pero son trabajos que no se pueden poner a la par. Sí existe un elitismo y menosprecio”. (2015).

Una vez afirmado lo que sucede en algunas escuelas de cine y en ciertos festivales del mismo arte, se aborda el punto importante de lo declarado por Carlos Mendoza, que es la expresión artística.

No se niega a negar que el cine está bautizado como el séptimo arte y es un arte, pero la denigración sigue siendo un foco de atención.

Ante ello, es necesario acotar el punto de vista antropológico que recae en ello y sustenta lo expresado por Carlos Mendoza:

“Creo que tiene que ver con un cierto ‘status’ del documental cinematográfico sobre el reportaje. Que el documental sea considerado una forma más legítima de conocimiento por estar dirigido a un cierto público; por su capacidad, generalizada entre la crítica y las audiencias ‘cultas’, de ser ‘cine en toda su expresión’. A mí me parece que denigrar al reportaje periodístico es algo más bien superficial”. Gustavo Ramírez (2015), editor de DocsDF.

Atención con la arista que menciona Gustavo Ramírez. Toca el asunto del status, un tema de por sí complejo, pero que a grandes rasgos es la posición social que ocupa un individuo dentro de la sociedad (DRAE) manejado por jerarquías de índole económica e intelectual.

Desde esta perspectiva, algunos realizadores consideran que este género cinematográfico posee un status intelectual artístico mayor al reportaje. Y como el status implica también una imagen ante la sociedad, de ahí que Ramírez considere el asunto una superficialidad.

Y una de las principales consecuencias del llamado status, es la agrupación de pequeñas sociedades que bajo sus conocimientos y experiencia creen pertenecer a una élite muy hermética respecto al resto de la sociedad, lo que provoca, a su vez, intolerancia.

“Me parece que es como una intolerancia porque tal vez esa gente que ha visto esos reportajes que no les parecen bien y trata de hacer todo lo posible para alejarse de ello y creen que es mejor” (2015), comenta Arturo Juárez, quien al igual que Mariano, cuenta con un importante bagaje en festivales de cine por sus selecciones oficiales en India, Sudáfrica, Canadá, Colombia, entre otros.

Y partiendo de la materia en cuestiones antropológicas, se procede con precisiones históricas, donde lejos de dar datos y fechas por el asunto, Joaquín

González de la Vega, quien fuera también el Director Fundador de Programación de DocsDF, comenta que la denigración es más una cuestión de escuelas (corrientes de pensamiento):

“Puede que sí (haya denigración). Hay cuatro grandes corrientes o grupos de cineastas en México, que se diferencian unos de otros más por grilla, no por estilo necesariamente. En el CUEC hay varias generaciones de profesores que trabajan el documental a su estilo a través del tiempo. Yo te diría que para esta vieja generación de profesores sí es una palabra despectiva, de ‘te quedaste en un reportaje’. Yo con mis alumnos no les pongo cero porque su trabajo sea un reportaje. De lo que hablamos es de la profundidad que le pueda dar”. Joaquín González de la Vega (2015).

En la misma secuencia de la experiencia académica, Alejandro Báez, comunicólogo egresado de la Universidad Iberoamericana y profesor de periodismo en la Universidad Iberoamericana Para el Desarrollo (UNID), expone un punto de vista similar en cuanto a no denigrar el trabajo del alumno:

“Cuando un producto final de un alumno es fallido y yo como maestro digo es malo, un porcentaje altísimo de la culpabilidad es mía, porque no le di las bases suficientes de información y criticidad para saber distinguir un producto de otro. No excluye ni le quita responsabilidad al alumno”. (2015).

Se reflexiona que calificar los trabajos bajo esta metodología despectiva no es algo que en pleno Siglo XXI tuviese razón de ser.

“Mucha gente denigra el trabajo periodístico, pero no es un ejemplo a seguir. Poner al periodismo como el patito feo de la historia, no es una técnica que se pueda usar hoy en la escuela” (2015), sentencia Juan Pablo Arroyo.

Con toda esta lógica basada en la experiencia de quienes fungen como profesores, en el caso de Joaquín González (documental) y en el de Alejandro Báez

(reportaje), hay un dato muy curioso sobre lo que declaró el primero que vale la pena señalar y analizar respecto a las corrientes de pensamiento en la academia.

Se habla de una ‘antigua’ escuela de profesores que trabajaron bajo esa lógica. La propuesta de Carlos Mendoza ve la luz en 1999. Si se considera esa escuela anterior a esa fecha y tómesese en cuenta que el CUEC fue inaugurado en 1963 (y es de donde parte y surge el tema del cual se profundiza en la tesis), se estaría hablando de cerca de 36 años de enseñanza documental por parte de algunos profesores en donde una mala calificación correspondía a denigrar el trabajo del alumno de cine comparándolo con el trabajo periodístico.

Luce curioso analizarlo de esa forma, cuando en realidad debiera hacerse ver al alumno cuáles fueron sus errores y cómo mejorarlos, más no despreciarlo:

“Considero que es triste, pero habrá que escuchar sus razones. Creo que quizá en lugar de criticar o denigrar el trabajo, podrían decir los aspectos que debes mejorar para realizar un video documental. Me dolería mucho que me dijeran –Oye Uriel, no haces cine, sigues haciendo videos para internet”, comparte Uriel López Salazar (2015), entre risas.

Alejandro Báez complementa: *“Me queda claro que como maestro que soy, lo primero que debo hacer es tenerle un profundo respeto a mi alumno. Si hizo un mal trabajo, debo corregirlo y potencializar sus aciertos, jamás denigrarlo”. (2015).*

Partiendo de la lógica de que en las academias de cine documental surgen estas posturas, es decir, se engendran en las propias escuelas, la Dra. Gabriela Sánchez enfatiza que *“el asunto es ubicar desde la academia que nos encontramos en un momento de mucha relación con otras disciplinas”. (2015).*

Como se señaló anteriormente, la evolución de las tecnologías en el ámbito de la información y el entretenimiento, permean las posibilidades de conjugar al reportaje y al documental, por lo que la denigración no tendría por qué ocupar lugar ni abrirse camino en la enseñanza académica:

“La dinámica actual nos lleva a la interdisciplinariedad y a cómo hemos transitado diversas disciplinas y estudios para llegar a un mismo objetivo. Son posturas cerradas que no permiten el crecimiento. Debemos ser muy abiertos a la posibilidad”. Gabriela Sánchez (2015).

Y en la experiencia cotidiana que da la vida, es imprescindible acotar la perspectiva de juicio; es decir, el no juzgar a los demás, y en este caso, otras áreas:

“Hasta dónde sé, un maestro de cine, que no dudo de su formación y cultura cinematográfica, no puede calificar un producto informativo como el reportaje si no tiene una formación periodística”. Alejandro Báez (2015), Mención Honorífica Bienal de Radio 2012.

Hasta este punto, se ha ahondado en la cuestión académica, pero en otras fronteras, como el ámbito profesional, la denigración toma caracteres de una visión realmente pobre de lo que aporta el periodismo al cine documental.

José Gil Olmos puntualiza: *“me parecería que tienen una visión inconcreta y prejuiciada de lo que son ambos géneros. Al final, el documental informa, me parece que es su principal esencia: es para informar, no entretener”.* (2015).

Mucha atención con la declaración del editor de Proceso, porque viene a poner en reflexión los objetivos cruciales que cumple la cinematografía contemporánea.

El cine es comercial y al serlo, busca, en la medida de lo posible, entretener a la audiencia con una historia. Pero Gil Olmos afirma que el documental tiene una función social más relevante que sus géneros hermanos, sobre todo el de ficción.

Por ende, no tiene por objetivo principal el entretenimiento, y en la lógica discursiva de que informa a partir de su acercamiento con la realidad, lo convierte inevitablemente en un aliado poderoso del periodismo, al que no tiene ni la más mínima razón para denigrar.

“No es una diversión, está para denunciar algunos acontecimientos, porque representa las cosas e imágenes de una manera real”. José Gil Olmos (2015).

En la línea de la función social que cumplen ambos como documentadores de la realidad, cambiar la perspectiva permitiría complementar virtudes y cualidades en cuanto al objetivo de informar:

“Me parece reprobable. Hacer reportaje no denigra a nadie. Al contrario, creo que te enaltece y te ayuda a crecer como persona y ciudadano que aporta desde una actividad productiva y positiva en el desarrollo de una sociedad. Seas alumno, maestro o un testigo ciudadano de determinado acontecimiento”. Adán García (2015), corresponsal del *Reforma*.

Por supuesto, entra en juego un aspecto esencial del tema abordado y tiene que ver específicamente con la cuestión de la imagen.

El cine implica una producción completa y detallada, al menos el de alto presupuesto, y en los festivales de cine de gran alcance, la cuestión técnica es importante, además de la historia.

Ante ello, la denigración también rebasa la línea estética:

“Seguramente se refieren al manejo de cámara, a cuestiones técnicas, como el uso de imágenes de apoyo. Seguramente la capacidad de jugar con el audio. Cuestiones más técnicas”. Daniel Fernández (2015), coproductor de *Tierra de Cártiles* (2015).

“Tiene mucho que ver con el rollo creativo, todo el trabajo que hay detrás de una producción audiovisual es muchísimo y definitivamente creo que no se puede hacer una comparación directa”. Berenice Luna (2015), productora del documental *De Polonia a Santa Rosa* (2014), Selección Oficial de *Ambulante*.

Como se aprecia en las salas de cine, las películas cuentan con una producción aceptable (independientemente de la historia), pero, el caso general se da en los filmes de ficción.

Con ello no se está diciendo que el documental no tenga una producción buena. Se puede citar el caso de *El patio de mi casa* (Selección Oficial FICM 2015), del director Carlos Hagerman, que con bajo presupuesto consiguió una producción muy buena, acorde a lo que platicó en conferencia de prensa durante su proyección en el FICM, en la cual estuve presente.

El ejemplo citado conlleva a preguntarnos: ¿importa realmente la estética en la producción del reportaje audiovisual? En términos prácticos y considerando los gajes del oficio periodístico, ¿le da tiempo al reportero investigador de ocuparse de esta situación? Y de ser así, ¿valdría y se justificaría la denigración por mera estética?:

“A veces nosotros (los reporteros investigadores), por una simple necesidad social que es tener a la gente informada en el menor tiempo posible, no podemos detenernos con ponerles tantas florituras a las cosas como quisieras; tu principal floritura como periodista es tener la mayor cantidad de hechos, de información, que le permita a la persona tener un panorama lo más completo posible para que la persona tenga un entendimiento abarcador de lo que se está hablando”. Cecilia Guadarrama (2015), profesora de la UNAM.

El periodismo demanda rapidez por excelencia; la información se actualiza constantemente y esta cualidad no la posee el cine documental, de actualizar un hecho presentado en la pantalla.

Un director puede planear años su documental (como es el caso de Carlos Hagerman con su filme *El patio de mi casa*, que duró 5 años) y presentarlo en cines o festivales cuando desee; el periodista no. Los noticiarios son diarios, la información se presenta todos los días.

El reportero audiovisual no se preocupa necesariamente de una cuestión estética, no le preocupa porque el tiempo sólo le alcanza para recabar la información. Con todo este esfuerzo, menos se debiera denigrar.

Pero se aclara: la televisión mexicana contemporánea llega a millones de personas diariamente, por lo que sí existe un rango de aceptación en cuanto a la calidad de la imagen en un reportaje periodístico. Tómese en cuenta los reportajes que hizo Televisa durante 2013-2014 sobre la Tierra, que visualmente son atractivos y tienen un estilo cinematográfico.

Pero a lo que se refiere, es que no se está diciendo que no importa la estética en el periodismo; en realidad, no es prioridad.

“Al periodista lo que menos le interesa o al menos no está en sus prioridades, es la cuestión estética; no te digo que no la busque, pero es una de las cosas que vienen por añadidura. Si además de la información te salió bonito el reportaje, ¡qué bueno! Pero no es el fin; su fin principal es tener información y presentarla” (2015), detalla Cecilia Guadarrama, quien ha tenido la experiencia diaria en Milenio TV con reportajes audiovisuales y su calidad informativa-estética.

Interesa que el lector comprenda de forma amplia el asunto de la denigración, como hasta aquí se ha tratado. Por consecuencia, es menester mencionar el origen de esa denigración.

Lo último permite ahondar en ese asunto, la cuestión estética. Cuando una imagen luce bien y los trabajos documentales cuentan con una superioridad estética respecto de los periodísticos, se infiere que detrás de ello hay razones fundamentadas en el elitismo, que según el Diccionario de la Real Academia Española, es una corriente de los que pertenecen a la élite, y estos a su vez, son una minoría selecta o rectora, quienes dirigen.

El medio cinematográfico es un grupo de personas, una comunidad, y esa selección por lo mejor se puede ver originada, incluso, en la propia escuela.

Jonathan Hurtado, director multimedia del Instituto Jefferson en Morelia y periodista investigador en el Sistema Michoacano de Radio y Televisión, señala que: *“En las escuelas de cine son un poco celoso de su labor (los profesores de documental), el sector del cineasta es muy cerrado y las escuelas cinematográficas*

son muy selectivas. Estudiar cine pareciera ser exclusividad para cierta élite". (2015).

Por ende, este grupo selecto se desenvuelve en los campos del arte como acto sublime. Carlos Mendoza retoma el aspecto de la expresión artística y sentencia:

"En parte sí. Algunos cineastas creen que se dedican a una expresión mayor y encima del periodismo. Es relativo y fundamentalmente falso". Carlos Mendoza (2015).

Y como el asunto de la élite está relacionado con esa minoría que manda, la cuestión moral resulta imprescindible y como resaltó Cecilia Guadarrama en entrevista: *"El gran problema de esta sociedad es que siempre estamos midiendo el trabajo de los demás desde una perspectiva de superioridad moral, que viene quién sabe de dónde, pero que no está sustentada con nada"*. (2015).

En la misma línea, Gustavo Ramírez confirma que el elitismo basado en la supremacía moral, sí puede ser el origen de la denigración:

"Por supuesto, y de legitimación intelectual. Ninguna forma de cine tiene que ser superior a otra sólo por dirigirse a una audiencia distinta". Gustavo Ramírez (2015).

Con el asunto de la legitimación intelectual, se parte de otro de los fundamentos de la denigración, que puede encontrarse en el desconocimiento, la ignorancia y el ego.

"Creo que es una cuestión de elitismo, y agregaría, de desconocimientos de géneros periodísticos. En la escuela te enseñan que tenemos la entrevista, la crónica, el reportaje, la nota informativa, etcétera, no el documental. Eso ya es del campo cinematográfico" (2015), comenta Adán García.

Por su parte, Berenice Luna señala que *"en todo el medio del cine se juega mucho con las apariencias y ese tipo de situaciones. Los egos y esas cosas, por lo que hay que lidiar con situaciones de ego"*. (2015).

A su vez, el esnobismo es otro de los factores a considerar. No es otra cosa que la admiración exagerada de lo que está de moda (DRAE). Y los festivales de cine o las propias películas, son una moda cuando se presentan, y el factor snob entra en juego a la hora de comparar:

“Me parece un acto de prepotencia, es incluso ponerse en juego a sí mismo. Más que elitismo, es esnobismo. Ciertamente el cine es el séptimo arte, pero a su vez es la suma de muchos artes: la fotografía, la actuación, y fundamentalmente la literatura. En este sentido, el periodismo también es un arte, porque recurre a la belleza de la palabra para contar, sólo que la diferencia es que no vas a hacer ficción. Es muy snob pensar que el cine está por encima de todos”. Alejandro Báez (2015).

Ahora bien, resulta interesante abordar el hecho de que parte de esta denigración elitista, además de fundamentarse en el esnobismo, proviene del poco conocimiento que se brinda a la relación reportaje-documental; es decir, algunos profesores ignoran por completo la dimensión periodística en este género cinematográfico y por ende, se crea ignorancia.

Ese desconocimiento conllevó a un desequilibrio y comenzó la lucha reportaje contra documental, donde la antigüedad del periodismo tomó ventaja, pero el estilo del documentalismo antiguo (poner imágenes con algunos pedazos de entrevistas y un narrador de voz monótona con información periodística), resultó en el desprecio hacia esta disciplina:

“Es preciso señalar que cuando el ancestro periodístico subordinó a su descendiente cinematográfico, los resultados fueron desastrosos. Durante décadas predominó un modelo de hacer películas documentales que se basaba en texto leído por un narrador. Una verdadera plaga de películas de esas características cayó sobre millones de espectadores y les dejó vacunados contra un género que había sido desnaturalizado y sometido a los valores de otras disciplinas”. (Mendoza, 1999, p. 17).

Ante ello, los cineastas comenzaron a formar ese desprecio elitista por verse amenazados ante el periodismo, detalle que a su vez causó temor y arrojó la aparente aversión que impide la relación entre los dos.

“No sé si de elitismo, pero a veces nos da miedo el acercamiento con otras posibilidades porque pensamos que se va a corromper y deteriorar nuestra disciplina. Yo diría más bien que hay temor” (2015), añade la Dra. Gabriela Sánchez, respaldando el fundamento del miedo a la interdisciplinariedad.

De esta manera, se entiende que la denigración tiene sus principales fundamentos en el recelo hacia lo que sucedió el siglo pasado, la subordinación, el gusto desmedido por lo que está de moda y el temor a lo desconocido.

En esta última parte se abarcará la perspectiva de la denigración en cuanto al valor que debiera dársele.

Cierto es que la historia del documentalismo mexicano e internacional envuelve esta situación sobre todo en el siglo pasado, pero ello no sustenta que en la época contemporánea se siga manteniendo la misma idea.

Daniel Fernández lo ve desde el perfeccionismo, del hacer las cosas exageradamente bien:

“Creo que es perfeccionismo en cuanto a la estética, pero no creo que sea ni pretenda atenuar o disminuir la fortaleza misma del reportaje, por el origen mismo del documentalista, que es la crónica social”. Daniel Fernández (2015).

Ya hay un reconocimiento de la relación que guarda el documental con el reportaje y por qué no debe el primero denigrar al segundo.

Las diferencias de ambos, puestas sobre la mesa en el subcapítulo anterior, tampoco son motivo de denigración, porque son propuestas distintas:

“Lo que pasa es que son dos partes diferentes. No te da pie para pensarle hacia otro lado. Creo que no te puedes sentir denigrado cuando tú (como director) haces

algo y te dicen que genera un reportaje, porque es otra búsqueda. Nada está mal". Eva Villaseñor (2015).

A pesar de haber nacido uno del otro y haberse encontrado en la historia, cumplen una función acorde a las características de cada uno.

Y el riesgo latente, que también forma parte de la consigna denigrante, es el error de mezclarlos a la hora de querer juzgarlos o definirlos:

"Confundir los dos puede llegar a ponerle reglas de una cosa a otra. Sería como decir que mi trabajo es periodístico, pues no lo es; y sería un insulto para los periodistas que yo dijera que mi proyecto es periodístico, porque ellos tienen otras reglas, otra ética y otra formación". Natalia Almada (2014), directora del documental *El General* (2009), Selección Oficial de Ambulante 2009.

"Es un hilo de plata tan delgado que de pronto puedes tener elementos de uno en el otro". Alejandro Báez, profesor de periodismo.

Señalar, posteriormente, que quienes han navegado en ese hilo que los separa, mantienen una perspectiva más abierta, contrario al pensamiento que por lo general desarrollan algunos documentalistas en relación al periodismo con un arte menor:

"Tal vez no entiendo al 100% lo que un cineasta piensa porque soy comunicóloga, pero también me tocó trabajar cosas de periodismo; por eso creo que se apoyan y punto". Berenice Luna (2015).

Se finaliza el subcapítulo subrayando que el origen de la denigración se encuentra en la supremacía artística que algunos documentalistas ven en sus trabajos por sobre el reportaje y hasta otras disciplinas.

Como pudieron apreciarlo en la voz de la experiencia, no debiera existir y factores como el desconocimiento, la moralidad y la diferencia, sólo nutren ese desprecio cinematográfico hacia el periodismo.

Ambos están buscando un objetivo similar: documentar la realidad a partir de sus propias características y posibilidades, que juntos, son un dueto poderoso, asunto que viene a continuación.

Así, conviene reflexionar el asunto con una declaración que realmente pareció amena para contrarrestar la denigración de uno sobre otro:

“Tienen un rasgo de generosidad que indudablemente, sí es la búsqueda de una verdad general o una verdad personal, es chido, es necesario”. Eva Villaseñor (2015).

4.4 Aliado estratégico

Es imprescindible señalar que la sumatoria de diferencias entre documental y reportaje no tienen por qué resultar, necesariamente, en un conflicto de trabajo que no guarde la más mínima alianza.

Pensar que el periodismo es un área denigrada por el documentalismo es cerrarse a las posibilidades de realizar un trabajo que a la larga puede resultar beneficioso.

De ahí que el realizador comprenda esencialmente la dimensión del periodismo dentro de su quehacer social y la provechosa utilización de las herramientas del reportaje para elaborar filmes.

Hasta el momento puede ser interesante ver que una amplia gama de documentales, dentro de los objetivos que buscan, principalmente aquellos de denuncia ciudadana a partir de testimonios y noticias, contienen una información relativamente sustentada.

“Cuando voy a los festivales de cine y veo los trabajos de los jóvenes documentalistas, encuentro calidad en la imagen y en la producción, pero siempre considero que se pierden en el contenido, en el mar de material, en la infinidad de testimonios, y terminan dándonos un video con varios ejes. Es mi punto de vista: creo que se les prepara visualmente pero no académicamente”. Uriel López Salazar (2015).

Al igual que Salazar, no se señalarán nombres para no generar molestias en el espectador y sobre todo, porque quien escribe no es un crítico experto; más sí un observador que a partir de los conocimientos en las dos materias, observa ese detalle.

Por tal motivo, la alianza que se pretende pueda entender el documentalista principiante, es que el periodismo y en específico, el reportaje, puede resolver el asunto de la investigación y reforzar su tema en gran escala.

“Sí, es importante hablar de las herramientas de investigación del reportaje. A mí siempre me gusta decirles a mis alumnos que eso es una herramienta, pero que siempre intenten ir más allá. Que hagan suyo el tema” (2015), comenta Joaquín González de la Vega, profesor de cine documental en el CUEC, quien justamente enseña a sus alumnos las bondades de las herramientas de investigación periodísticas dentro de la realización de este filme.

En la práctica académica, otro de los entrevistados también coincide en lo beneficioso que resulta enseñar al alumno a conocer el periodismo como base del cine documental.

“Incluso lo utilizo como parte de mi cátedra en periodismo desde hace 7 años en la Facultad de Letras (UMSNH), cuando vemos el tema del reportaje, yo llevo a los alumnos a ver documentales. Estoy convencido y varios autores lo confirman, el documental tiene como punto de origen un reportaje, un trabajo de investigación periodística donde se reúnen elementos sobre un tema. Acude a toda una serie de fuentes informativas”. Julio Hernández Granados (2015), profesor de periodismo y director de Comunicación Social durante el Gobierno de Fausto Vallejo en Michoacán.

Por supuesto, cabe señalar que dependerá en gran medida el proyecto documental que se esté trabajando, pues como se pudo apreciar en la tipología del capítulo 3, hay películas que quizá no estén diseñados para una investigación periodística rígida; no obstante, para los que sí, funcionaría:

“Depende de lo que estás en búsqueda, hay cosas en las que tú puedes buscar usando dispositivos del periodismo en la investigación. Creo que la dupla es como un buen dispositivo con el que se puede lograr encontrar lo que uno quiere”. Eva Villaseñor (2015).

“Hay documentales que por ejemplo, son de mi abuela, pero ahí no es tan necesario un bagaje periodístico o social, a no ser que tenga que hacer un comentario de denuncia ciudadana. Me parece que depende del tema”. Arturo Juárez (2015).

Resaltar que lo buscado en el documental es contar una historia, y para ello la exploración suele ser exhaustiva y larga; de ahí que el reportaje aparezca como un apoyo sustancial en la investigación:

“Las herramientas de investigación son las mismas, la realidad es la misma. Lo que cambia es a la hora de montar un discurso. Voy a hacer un reportaje con las reglas narrativas del periodismo o voy a hacer un documental con las reglas metodológicas narrativas del cine, porque al final eso también es una distinción que no debería existir de entre documental y la ficción: todo es cine”. Julio López (2015), productor de cine.

Los dos buscan la misma cosa: documentar una realidad. Si ese parentesco es notorio, en la coalición será todavía más visible:

“La semejanza que guardan está en la misión: explicarle a alguien una realidad que sucedió, sucede o te puedes anticipar a que sus consecuencias y cuestiones pasen en determinado momento. Al tener más información de lo que te puede dar una nota o entrevista, te permite tener mayores elementos informativos para entender y manifestarte frente al mundo respecto a una situación”. Cecilia Guadarrama (2015).

Se presta atención en la cuestión que aborda la profesora de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM: entender y manifestarte.

Se destaca el asunto de los elementos informativos porque a medida que el espectador o el público tienen mayores elementos de conocimiento provenientes de fuentes periodísticas, podrán reaccionar y tomar partida de lo que se está viendo: es decir, el sustento informativo periodístico en un documental le permite reflexionar al público lo que se muestra en la pantalla grande. Ello es un aporte significativo.

Por lo que Cecilia Guadarrama complementa: *“más que ser enemigos, tendrían que entender que si se alían pueden encontrar resultados mucho mejores sobre el tema”*. (2015).

Y en la perspectiva de la interdisciplinariedad que la Dra. Gabriela Sánchez auguraba, el profesor Jonathan Hurtado complementa que *“tienen que ser equipos multidisciplinarios. Viene el ojo del guionista, la idea del director, el ojo del fotógrafo, el fotoperiodismo”* (2015).

En el aspecto de la investigación, Olmos destaca el sustento informativo en la investigación:

“Las similitudes es que son investigaciones necesariamente sociales, ambos tienen testimonios y documentos”. José Gil Olmos (2015).

Inclusive, plantea una alianza que complete lo que un autor busca al momento de exhibir una información, a través de ambas plataformas y de un beneficio mucho mayor en cuanto a satisfacer necesidades de información:

“Otra cosa que yo propondría es que en el caso de una exhibición documental, se vendiera también un libro. Al final, el documental, visto desde esta manera, es un documental periodístico. Podría considerarse en esta nueva etapa de visualización, más imágenes que palabras, un nuevo género periodístico que complemente la información”. José Gil Olmos (2015).

La nueva etapa de complementariedad propuesta podría encontrar sus fundamentos sin lugar a dudas hasta en otros géneros periodísticos, que además del reportaje, pueden aportar elementos vitales.

Adán García, corresponsal de *Reforma*, comenta que dentro de su experiencia *“de las herramientas que empleamos en un reportaje me parece que la técnica de la entrevista, de la fotografía y de la búsqueda de testimonios resultan también útiles al cineasta. Muchos documentales basan en un gran porcentaje su contenido en eso”*. (2015).

Por ende, si el objetivo de ambos es documentar una realidad, el apoyo de los géneros periodísticos es un aliciente indiscutible:

“Tú puedes encontrar definiciones de los géneros periodísticos que cuadran perfectamente con un documental hecho por mí, Michael Moore o cualquier otro cineasta, porque reúnen esas características. El documental tiene como misión fundamental el informar, aunque puede tomar (apoyo) prestado de otros géneros como la crónica, para que la gente sienta que está viviendo el suceso, o ensayos con pasajes reflexivos y entrevistas”. Carlos Mendoza (2015).

Como resultado, la familiarización con los demás géneros periodísticos conlleva a lo que ya se ha tratado en este capítulo acerca de la relación del cine con otras áreas del saber humano:

“Enriquecería mucho que un cineasta que hace documentales conociera herramientas y se pudiera enriquecer de herramientas del periodismo, y no sólo del periodismo y del reportaje, sino de otras disciplinas. Y no creo tanto que debiera, sino que lo hace, no sé si conscientemente, pero sería ideal que pudiera tomar elementos”. Gabriela Sánchez (2015), periodista egresada de la Escuela de Periodismo Carlos Septién.

Más interesante aún es la reflexión de la Dra. Sánchez Medina, donde el cineasta actual está utilizando las herramientas del periodismo de forma inconsciente.

El detalle sería la falta de reconocimiento en la consciencia del quehacer documental fundamentado en el periodismo; pero ya se trataron esas razones anteriormente.

Lo que sí se comparte al lector, también de la voz de la experiencia, son precisamente las acotaciones del reconocer el papel que ha jugado y tiene el periodismo dentro del cine documental contemporáneo.

La pregunta obligada es: ¿debe el documentalista actual reconocer la dimensión del periodismo y el reportaje en el quehacer fílmico contemporáneo?

“Yo creo que más le vale, porque es muy difícil refutar lo que yo afirmo. Estoy seguro que cuando empiezan a hacer documentales, el periodismo ya estaba ahí, el reportaje ya estaba ahí, formaban parte de su formación cultural”. Carlos Mendoza (2015).

La declaración es concisa. El autor de la afirmación sobre la cual se decidió hacer esta tesis es tajante y directa: no hay manera de que el documentalista pueda hacer su trabajo, sin saber de forma consciente que el periodismo está inmerso, sea cual sea el tipo de documental adaptado, todos tienen en mayor o menor medida el rasgo periodístico.

Juan Pablo Arroyo, acota que *“toda la base de datos se encuentra en el periodismo. El documental no es nada sin el periodismo, porque es el que registra esa información. El cineasta entra al documental a darle forma a esos datos. Aunque suene drástico: el documental no podría existir sin el periodismo”.* (2015).

Y como hasta el momento se ha manejado el asunto de que todo documental, que dependiendo su tipología, tiene investigación en mayor o menor medida, el reconocimiento entra en un terreno donde el director tiene una responsabilidad de aceptar que sobre su tema existe algo y aunque le imprima un sello personal o de autor, está obligado a investigarlo.

Julio Hernández, profesor de géneros periodístico en la Universidad Michoacana, lo relaciona con el llamado “último estado del arte”: *“se tiene que*

investigar desde lo último que hay sobre el tema. Buena parte de ese estado de arte en materia de cine documental, lo hacen los periodistas. Pretender hacer algo desde cero o ignorar el tema del reportaje es un absurdo hasta para sí mismos". (2015).

Ignorar este aspecto podría resultar contraproducente, pues sólo se genera tensión entre ambas áreas y en México, que es donde se ha manejado fundamentalmente el tema, por lo explicado en la enseñanza del CUEC, considerar al reportaje como un aliado imprescindible ayudaría a cambiar la perspectiva de la dimensión:

"Debe reconocerse plenamente al reportaje como una forma legítima de documental, y aún más en los estudiantes de cine. En países como México tenemos un repentino auge de las expresiones 'autorales' (trabajos de autor) e intelectuales en el cine, porque siguen una moda de elitismo que al final resulta socialmente nociva. Revalorar el reportaje es una buena forma de contrarrestar ese esnobismo en cuanto al documental se refiere". Gustavo Ramírez (2015), antropólogo cinematográfico y editor de DocsDF.

Una cuestión de reconocimiento, que parece atrofiada por el ego, sería un importante aliciente para hacer reversible el efecto denigrador.

En el asunto del parentesco histórico, también luce interesante considerar el reconocimiento por una razón basada en el respeto profesional:

"Me parece que estaría obligado el documentalista a reconocer los antecedentes de los géneros periodísticos, porque son las herramientas que al final utiliza. No hay diferencia. Sería una falta de perspectiva y honestidad eventual ignorar eso". José Gil Olmos (2015).

El posterior reconocimiento brindaría un panorama más amplio al cineasta, de forma que verá en el periodismo las posibilidades latentes de realizar un trabajo documental que busque, se aclara, revelar o denunciar un acontecimiento a partir del sustento en la información:

“Reconocer y respetar. Pero más aún, aprovechar, estudiar el género y replicar o perfeccionar las técnicas que aplican en un reportaje de investigación para el diseño, proyección y técnicas del documental”. Adán García (2015), periodista investigador michoacano.

Y cuando se habla de sustentar la información, inmediatamente se piensa sobre la veracidad y fiabilidad de esos datos informativos, por lo que se debe sumar al reconocimiento, una responsabilidad de lo que se está diciendo.

Un documentalista que use información periodística sin reconocer su valor, estaría condenado:

“Creo que más que reconocer, tiene que asumir una responsabilidad de manejo de información. Más que reconocer cuánto le debo al periodismo por hacer cine, es saber que si me meto en terrenos de documental, es saber cómo y para qué quiero manejar la información y cuál es el alcance social que puedo tener, así como la posibilidad del impacto a partir de lo que puedo mostrar”. Alejandro Báez (2015).

Daniel Fernández, quien además ha trabajado en ambos géneros aquí tratados, augura que a partir del reconocimiento, respeto y responsabilidad profesional, el periodismo, dentro del documental *“es la catapulta para iniciar los proyectos, veo el impulso natural en el género del reportaje y el periodismo mismo. El ímpetu natural para realizar proyectos documentales”.* (2015).

Similar aspecto subraya el realizador Mariano Rentería, quien suma la cuestión de reconocimiento a una puesta de límites, a aceptar la frontera entre ambos antes que mandarlos al campo de batalla.

“Yo reconozco el trabajo del periodismo en cualquier ámbito, y lo reconozco tanto que alejarme de ello es una cuestión de posibilidades y herramientas” (2015) comenta Rentería Garnica, reiterando el asunto de la distancia como una cuestión de profesionalismo, no de elitismo.

Y a grandes rasgos, la evolución del periodismo actual es eje fundamental en la labor documental:

“Les ayudaría mucho, porque el periodismo ha desarrollado muy bien toda una serie de técnicas para la investigación periodística en el reportaje. Es una parte en la que se ha metido mucho trabajo”. Gabriela Sánchez (2015).

Por lo que la complementariedad da como resultado una alianza estratégica importante y los alumnos de cine o documentalistas principiantes, verán en el reportaje una ayuda inigualable.

Joaquín González de la Vega puntualiza este aspecto a partir de la separación: *“me parece que son de alguna manera hermanos que en un punto decidieron separar sus rumbos. No tiene nada de malo el formato de reportaje corto que abre ventanas donde podemos ver la experiencia en algún lugar y espacio, porque es lo que pide el formato periodístico”.* (2015).

En experiencia propia, he tenido la idea de que a las personas se les puede hacer entender y comprender un asunto a base de ejemplos.

Anteriormente se explicó los beneficios de la alianza reportaje-documental en la perspectiva del último, en cuanto a la base informativa. Pero si las cuestiones teóricas-empíricas de los entrevistados no parecen ser elementos suficientes para convencer al lector, bastará con enlistar ejemplos prácticos, en voz de la experiencia, sobre todo de los cineastas, quienes afirman haberse basado en el periodismo y el reportaje para hacer sus filmes.

Carlos Mendoza, exponente del documentalismo mexicano, nos lo revela y cita una anécdota que es significativa:

“Sí, por supuesto (que me he apoyado). Hubo un documentalista, Joris Ivens, que dirigió Tierra de España, confesó que él necesitaba a un periodista para grabar sus documentales, y ese periodista fue nada más y nada menos que Ernest Hemingway, quien hace la voz de ese documental. Al saber las funciones del periodismo, se

contribuye a crear un método de trabajo, adaptado obviamente, al lenguaje cinematográfico". Carlos Mendoza (2015).

Si usted vio el documental *Tierra de Cárteles* (2015), nominado a los Premios de la Academia en el 2016 como Mejor Documental y del director Matthew Heineman, donde trabajó como co-productor el periodista Daniel Fernández, aquí entrevistado, se sorprenderá al saber que la idea surgió y fue inspirada en un reportaje:

"Invariablemente: el periodismo escrito es la esencia del documental. Si no tuviéramos reportajes, no podríamos incluso formar un guion y establecer un proyecto documental. Carteland salió de un reportaje de la revista Rolling Stone". Daniel Fernández (2015).

Julio Hernández lo confirma al decir que *"el ejemplo más claro es Tierra de Cárteles, que está en su mayoría producido por periodistas que buscaron a cineastas para trasladar la información al terreno documental. Son personas que utilizan herramientas del periodismo para hacer un documental"*. (2015).

De la misma forma lo cataloga el profesor Alejandro Báez: *"Tierra de Cárteles, para mí, es un ejemplo de reportaje profundo, con documental cinematográfico"*.

Uriel López Salazar, Premio Nacional de Periodismo 2012, también ha incursionado en el cine documental, y prueba de ello es el segundo lugar en el 4to Eco Film Festival, donde participó su documental *Eco Constructores Oaxaca* (2012), donde se apoyó del reportaje para hacerlo.

"Del reportaje utilicé la parte de la planeación o pre-producción. El desarrollo fue distinto, por los tiempos y selección del material. La realización de las tomas fue más planeada, buscaba algo más estético que lograra convertirse en un verdadero documental como género del séptimo arte". Uriel López Salazar (2015).

Con su ejemplo, se aprecia la adecuada división de trabajo en cuanto a las características de cada género y cómo la alianza puede ser potencial si se sabe abordar y respetar. De ahí su premiación.

Clandestino (2008), del director michoacano Juan Pablo Arroyo, ganó “el Ojo” en la Sexta Edición del Festival Internacional de Cine de Morelia como mejor largometraje documental de la Sección Michoacana.

El filme aborda la historia de unos guerrilleros socialistas durante los años 70 de la República Mexicana, cuya razón de ser no habría resultado sin los archivos periodísticos encontrados por el propio director, mismos que en su momento fueron destruidos por el gobierno mexicano:

“Clandestino se basa en gran medida en registros periodísticos de aquella época, y las entrevistas obviamente están apoyadas en este trabajo de investigación previo. Yo no sabría qué haberle preguntado a estas personas sin hacer hecho la investigación”. Juan Pablo Arroyo (2015).

En el asunto de las entrevistas, que a pesar de ser un género periodístico propio, influyen y forman parte notoria del reportaje, Mariano Rentería hizo lo mismo con su cortometraje documental *El sudor de la agonía* (2014), selección oficial en más de 16 festivales mundiales y ganador en la Sección Michoacana del FICM 2014:

*“Sí, definitivamente. En los proyectos que hago meto ficción y manipulaciones propias, como el sonido y las imágenes, pero claro que he hecho entrevistas. En *El sudor de la agonía*, hice muchas entrevistas que me permitieron después usar elementos de ficción como vehículo, como herramienta. Es un vínculo”.* (2015).

En el caso de Julio López, el documental que produjo *El cuarto de los huesos* (2014), su directora, Marcela Zamora, hace uso invariable de la entrevista periodística y en la parte de investigación, destacan los datos y antecedentes del tema social, que es la desaparición de personas en El Salvador a causa del crimen organizado.

Memoria oculta (2014), de Eva Villaseñor, es un claro ejemplo de cómo la entrevista, apoyada de la investigación, aporta en el sustento informativo. El reportaje, dentro de los esquemas actuales, contiene un número importante de entrevistados para recalcar un tema. En el filme, Eva trata de reconstruir un lapso de su vida donde perdió la memoria a partir de entrevistas profundas con familiares y amigos.

Natalia Almada pone de manifiesto este asunto en su documental *El General* (2009), donde expone otra mirada sobre su bisabuelo, el general Plutarco Elías Calles, todo a partir de archivos de vídeos en directo de quien fuera presidente de México. La investigación es periodística en su máxima expresión, por los acontecimientos narrados y el material filmico encontrado.

En el caso de Joaquín González de la Vega, ya explicó que incluso él enseña los fundamentos del periodismo en el documental, mientras que Gustavo Ramírez, antropólogo cinematográfico, reconoce también el papel preponderante del quehacer periodístico en este género del séptimo arte.

Y merece la pena mencionar que uno de los entrevistados está haciendo uso práctico de lo mencionado en esta tesis, al querer combinar el documental con el reportaje periodístico.

Es Arturo Juárez, director ganador con su documental *El sendero del caldo de piedra* (2013), en el Festival de Cine y Comida de Huatulco. La situación de salud de su padre es el eje de su siguiente proyecto:

“Vengo sustentado en una investigación de hace 15 años que hizo mi madre. Me tomó 7 años digerir el tema, trabajándolo con dos guionistas. Ya tenía la investigación y artículos sobre el tema (de índole periodístico). Ha sido un recolectar, es tanta información que no puedes contarle todo, porque no quiero hacer un panfleto. Mi idea es combinar las dos cosas, un documental que pueda ser reportaje en base a la información; pero también una película que te genere sentimientos y emociones”.

De esta manera, se llega a la reflexión de que sí sería una alianza funcional, inclusive de dos vías, aunque en el tema de esta tesis se enfoque en el camino “reportaje hacia documental”, no viceversa.

Aunque no se pone en duda, con base a las entrevistas, el hecho de que ambos, más que ser enemigos, son potenciales aliados que no tienen por qué entorpecerse ni denigrarse por las garras de la superioridad artística y moral.

CONCLUSIONES

Cuatro capítulos, divididos en el marco histórico, conceptual y de investigación de campo, han llevado a una sola idea y conclusión respecto al tema de la tesis:

Documental y reportaje no son enemigos en ningún sentido, no tienen algunos profesores de cine documental por qué denigrar al reportaje; es una contradicción académica y de áreas que no tiene cabida en la forma en la cual hoy se relacionan las diversas disciplinas. Por el contrario, son aliados poderosos y estratégicos.

¿De dónde viene ello? Desde la idea, desde el primer momento que se planteó hacer la tesis.

Verán, dentro de los festivales de cine a los cuales he podido asistir y las películas que he visto en internet, proyecciones y muestras, noto en algunos documentales una clara falta de evidencia informativa sobre el tema; en contraparte, contienen una producción audiovisual formidable, propia del cine.

En un principio me pregunté cómo era posible que el realizador no viera esta parte y si creía que con imágenes de alta calidad podría impactar y vestir lo que en información hacía falta. Inclusive, consideré que podría ser una cuestión de desconocimiento, donde el director no supiera realmente de otras áreas y herramientas que pudieran integrar su filme.

A partir de ese momento, se me ocurrió que el reportaje podría ser la solución a dicha situación, donde el cineasta encontrara en el periodismo los elementos suficientes para defender su trabajo. Me pregunté a mi mismo: “¿por qué no podrían ser aliados?”

Pero como todo, cuando se emprende una búsqueda sobre algo que te interesa notablemente, encuentras singularidades y sorpresas bastante increíbles. Como resolver un crimen al estilo de Sherlock Holmes y toparte con una pista que mueve otras inquietudes y está relacionada con la problemática esencial.

En el caso propio, resolver la cuestión de una clara falta de información y datos duros en una película documental.

Fue cuando encontré el libro de Carlos Mendoza y me topé con la cuestión de que no sólo deseaban alejar dicha cooperación entre ambos géneros, sino que existen algunos profesores de cine que denigraban el trabajo de sus alumnos comparándolos con reportajes; el equivalente a una mala calificación.

Eso llamó mucho la atención y me vi obligado a investigarlo mucho antes de explorar la propuesta final de la alianza.

Como mucho no había sobre el tema por lo menos en su dimensión escrita y Mendoza fungía como la única fuente bibliográfica, fue que recurrí, con base a los consejos del asesor de tesis, a las entrevistas con profesionales que tuviesen la experiencia y el conocimiento de contar lo que estaba sucediendo, porque quizá en ellos encontraría las respuestas que por alguna razón no se hallaban en los libros.

Partiendo de que todo lo anterior evoca un razonamiento que va más allá de la historia, la teoría y el concepto, me aventuré a encontrar la respuesta en la opinión de los 10 periodistas y los 10 documentalistas que para la tesis se entrevistaron.

Por consiguiente, es menester añadir que todo lo aquí desarrollado en referencia a la alianza y el aspecto de la denigración, está apoyado en la experiencia de quienes dieron voz de su andar para el tema. Todos y cada uno con el conocimiento pleno de la situación y cuyas opiniones, tan diversas, consintieron nutrir la discusión.

Mencionar también que lo escrito aquí funciona como contexto para entender cómo y por qué surgió el fenómeno. En un principio me imaginé que se debía principalmente al ego que envuelve al área cinematográfica, una egolatría que partía de quienes ya habían tenido experiencia en el ámbito profesional, proyecciones en vivo, asistencias a festivales de primer mundo y todas las ganancias económicas ofrecidas por el cine.

Lo curioso fue que lo hallé desde el ámbito académico, es decir, desde la propia escuela, asunto todavía más controvertible porque no daba crédito a que en las aulas se promoviera la discrepancia entre reportaje y documental. Para una época tan avanzada como la nuestra, una pelea entre disciplinas luce inaceptable, si lo que se pretende es conjuntar cualidades.

Ahora bien, en términos de la academia, una comparación entre ambos géneros no tendría por qué dar lugar a una riña donde la polémica es el principal motor de la disputa, en lugar del análisis claro y profundo de que aliados se entienden mejor.

Me gustaría comenzar una reflexión con todo lo que está relacionado a los objetivos que persiguen cada bando con base a las cualidades que poseen, propias de cada uno y que les definen totalmente.

El documental tiene por meta narrar una historia, un suceso de la realidad pero con todas las bondades de la narrativa cinematográfica, de manera que se presente en la pantalla una película, como las de ficción, aunque con el detalle de ser algo real, una profundización emotiva, sin actores ni modificaciones, sólo aprovechando los recursos fílmicos al máximo, inclusive, con la posibilidad de manipular lo que se cuenta sin caer en la farsa.

Por su parte, el reportaje no tiene la obligación de hacerlo. Su enfoque es informativo, con amplia profundidad sobre el tópico. ¿Puede hacer uso de la narrativa para contar el suceso investigado? Por supuesto que sí, pero no es un requisito primordial. De ahí que se apoye de los elementos de la crónica, uno de sus géneros hermanos.

Durante la entrevista con la profesora Cecilia Guadarrama, me comentó a detalle que las florituras dentro del periodismo no corresponden a una necesidad básica. En perspectiva propia, es aceptable señalar que los periodistas investigadores no buscan mostrar un producto de calidad audiovisual porque están completamente condicionados por el tiempo que tienen para presentar la información al público y por la agenda de los medios en relación a los temas de mayor impacto en la audiencia.

Si bien cumplen idéntica función social, cada cuál tiene su forma de estructurar la producción y no por ello cabría despreciar al reportaje cuando sus exigencias son diferentes a las del género cinematográfico. En su defecto, que tengan similar tarea es factible de relacionarlos.

No obstante, que a pesar de desempeñar una misma función, es preciso señalar que ambos tienen una manera distinta de ver la realidad, sobre todo, de abordarla.

Con Julio López aprendí de ello durante la entrevista efectuada. Comentó que el documental busca aprehenderse de la realidad y aprender de ella, mientras que el reportaje buscaba mostrarla como tal, sin indagar en el aprendizaje del público o quedarse prendido de un hecho.

Es decir, tienen dos maneras distintas de ver un tema. Todavía pareció un poco confusa la situación, puesto que se dedicaban a denunciar un suceso. Momentos como esos eran los que me preocupaba pudiera tener el lector, donde el desconcierto fuese un factor de denigración; no obstante, la entrevista con Eva Villaseñor resultó reveladora y planteó, basada en sus conocimientos, cómo es que cada uno ve lo que graba.

El hecho recae dentro del cine, en el cual se busca la autoría, el punto de vista del director, pues dentro del séptimo arte, es a través de los nombres de los realizadores y su estilo que los trabajos se suelen identificar.

En el periodismo se busca informar al público, brindarle los elementos y datos concernientes para que conozca a detalle lo acontecido y con una objetividad predominante, cosa que los documentalistas no quieren o no tienen (dicho por ellos mismos). Además de que en los lares periodísticos no es tan permisible o viable que el autor del reportaje tenga un reconocimiento a su imagen.

Sí, seguramente pensarán que ambos géneros pueden hacer lo del otro: una película preocupada por su público o un reportaje enfocado a la opinión de un especialista; lo único que se está esclareciendo es la peculiaridad señalada por los interrogados en cuanto al enfoque impreso de lo real, que parece puntual señalar, ya que uno de los principales problemas del desprecio corresponde a la confusión de los dos, cosa que el alumno o documentalista principiante no parece distinguir de primera mano.

En esta reflexión invito a reflexionar sobre los productos de principiantes en las categorías públicas de los festivales de cine; se observa que en celebraciones cinematográficas como el de Morelia, Guanajuato, Tuxtla Gutiérrez y peculiarmente

en la UNAM, hay trabajos que cumplen con las características exactas de un reportaje, pero sus directores los muestran como documentales.

Es preponderante el suceso, ya que sus realizadores son por lo general alumnos que inscribieron lo que parece un examen final en la materia documental. Y no luce, a primera vista, que haya presentado su trabajo con la total seguridad de que se llama así porque realmente lo aparente. Uriel López lo explicó de similar forma.

No es malo, por supuesto que no. Por algo está el capítulo 3, que expone los conceptos y donde el lector podrá descubrir que los métodos para hacer un documental y un reportaje son tan parecidos que es muy fácil enredarlos, pues los pasos no lucen tan discrepantes.

Si el alumno no conoce a detalle qué distingue a uno del otro, las consecuencias pueden ser catastróficas y más aún en la tipología, porque ambos formatos se subdividen para acaparar temas que puedan funcionar de una mejor manera.

Lo que se pretende es que el lector reflexione hasta qué punto se les enseña a distinguir uno de otro, brindarles el tiempo que sea necesario para ubicar cómo se desarrollan en sus áreas, sin que después se dé a malas interpretaciones, o como lo señala la denigración, malas calificaciones.

Consecuentemente, en mis intentos por catalogar lo que estaba viendo en la pantalla a fin de entender las diferencias principales que ayudaran a consensar la idea de la tesis, en la proyección de *El Cuarto de los Huesos* (2014), función organizada por Edgar Francisco Vázquez, profesor de cine de la UVAQ y suscitada en las instalaciones de la facultad, me llamó muchísimo la atención la respuesta de los asistentes respecto a lo que estaban viendo.

Para ese entonces, ya estaba yo enfocado en la tesis y me llegó a la cabeza un pensamiento: ¿está en el público la respuesta a la alianza entre reportaje y documental y el asunto del desprecio?, ¿tiene que ver la manera en la cual reaccionan frente al filme y sus comentarios o críticas sobre el mismo?

La duda me invadió en un sinnúmero de ocasiones y a partir de entonces me esforcé por observar el fenómeno en cada función a la que fuera; a su vez, fue inevitable abordar el aspecto con los entrevistados.

En un principio asumí que tendría una tarea más compleja al investigar a fondo la manera en la cual perciben la información las personas, a grado de conocer si ellos cumplen un rol predominante dentro de la denigración del reportaje o que sus aplausos y buenas críticas permeen las posibilidades de la alianza. Tuve respuestas de los especialistas que me dejaron sorprendido, porque fue realmente una situación inesperada.

Yo considero lo siguiente: no es posible culpar al público como un motor del desprecio. ¿Por qué? Por el detalle de que a la gente no le interesa realmente calificar lo que está viendo en la pantalla, sino informarse del tema. Tampoco van a proponer y velar por la coalición entre los dos formatos porque al gran público, a la mayoría que abarrotta la sala, deseoso de ver una película que por determinada razón les interesó, no están preocupados por catalogar y no poseen los elementos suficientes para juzgar si lo visto es reportaje o documental.

No se está diciendo que carezcan de conocimiento ni que sólo se sienten a comer palomitas; al contrario, si algo les gusta criticar es el tema en sí mismo, pero no la forma de abordarlo. Ese es un asunto que le corresponde más a los cinéfilos o especialistas, que son más bien una pequeña comunidad.

Es un asunto de costumbres que se puede señalar hasta errático, puesto que en varias ocasiones me he topado con personas (que no conocen los términos teóricos-conceptuales del cine) que califican todo producto audiovisual con tintes reales como un reportaje; así sea un filme de Patricio Guzmán o de Michael Moore, ellos lo califican de reportaje, porque están acostumbrados a la carga informativa de los noticiarios del día al día.

A lo mejor un documentalista se puede indignar porque algún espectador diga que su trabajo es un reportaje, pero no lo está calificando realmente ni mucho menos pretende incomodar al director; sólo se está referenciando a él porque sólo quería ver algo sobre el tema, sin importar la manera en la cual se lo presentaran.

Por ello que el asunto del público no parece un aliciente primario de la denigración, sino una cuestión más enfocada a un análisis en la manera en que perciben lo mostrado en la pantalla; pero como la tesis no está encaminada a la percepción de las masas, ese tema es asunto aparte. Lo que sí es evidente es que van a públicos distintos: por algo hay festivales de cine y noticiarios.

Con lo hasta ahora comentado, recapitulo esencialmente que se encontró una manera de solucionar el fenómeno de la falta de sustento informativo, pero en el transcurso me llevé una fuerte sorpresa cuando descubrí la denigración, con que no desean algunos cineastas ni voltear a ver al periodismo y que es un fenómeno que se dio en las aulas y donde prácticamente el público no tiene mucho que ver.

A raíz de ello, me vi en la necesidad de explorar las posibilidades y los orígenes de por qué se denigraba y si ello era motivo suficiente para corromper las intenciones de presentarle al lector una propuesta de asociación.

Mi punto de partida fue la cuestión artística, pues cabría revisar toda la carga mediática sobre una expresión del arte para conocer si su autor promueve una actitud engreída y de prepotencia por hacer algo que los demás no pueden o por tener un don y valerse de ello para exponerse.

¿Qué sucede esencialmente en el cine? Por necesidad, la cinematografía, sobre todo la profesional, se enfoca en exhibir hacia el público un producto audiovisual con los mejores estándares en cuanto a calidad de la imagen, recepción del sonido y una armonía visual aunada a un relato que evoque sentimientos y emociones.

Sin embargo, la descripción hecha está muy orientada a la ficción, ya que el crear una película conlleva un riguroso proceso de calidad y elaboración; filmes cuya producción lleve desde semanas hasta años.

Trasladado a los territorios del documental, el director sigue obligado a optimizar la imagen, el audio y la historia con base a los parámetros de las historias de ficción. Y al ser la cinematografía una mezcla de literatura, música, fotografía, pintura, etc., se está haciendo arte; y sí, los cineastas hacen arte con los filmes.

¿Qué sucedería si aplicáramos todo la mezcla y método anterior al terreno del reportaje? Es técnicamente improbable, porque el formato periodístico se nutre de la información como el elemento sustancial hacia el público, no de la imagen artística.

Este asunto lo dejó en claro Daniel Fernández, co-productor de *Tierra de Cánteles* (2015), que ha trabajado con ambos formatos y reconoce la técnica artística como una discrepancia elemental, pues los documentales dedican gran parte del tiempo a ello, y los reportajes se mueven frente a la agenda y los *deadlines* de los jefes de información.

La diferencia sería, en términos prácticos, que el formato documental está obligado a presentar una calidad aceptable, mientras que el reportaje no. A raíz de ello, y como los periodistas no tienen la misma formación en cuanto a producción audiovisual, es que algunos realizadores se paran el cuello porque creen estar haciendo un trabajo de legitimización artística, un nivel superior al periodismo y quizá arriba de otras áreas más, desde su órbita.

He ahí uno de los principales problemas de la denigración planteada en la tesis, que ciertos directores de cine creen ejecutar trabajos en los lares de un arte superior, pensamiento que además de ser inaceptable, es hasta incorrecto.

La entrevista con la profesora Gabriela Sánchez fue de gran ayuda en este punto, porque señala que el periodismo se desenvuelve en su propio terreno y ningún área humana o arte está encima de él y tampoco debajo; son cosas completamente distintas y de importancia equivalente. Se desarrollan gracias a sus características, únicas e igual de valiosas, que les definen en sus quehaceres cotidianos.

De ahí que añado y comparto la declaración que hizo la maestra de la UNAM Cecilia Guadarrama, donde el problema del asunto recae en toda la bola de puritanos morales que califican las cosas quién sabe de dónde y con qué bases, empeñados en juzgar todo en su rededor. Y si el problema conlleva categorizar despectivamente al formato periodístico, con menor medida se podría lograr la complementariedad entre los dos.

Ante ello, me permito decir que el motor del desprecio se alimenta de la actitud prepotente de considerar al cine un arte mayor que el periodismo.

Sonará feo, incluso polémico y atrevido. Surgieron inquietudes respecto a ello y la forma de comprobarlo; la entrevista con Gustavo Ramírez, editor de DocsDF pero con el título de antropólogo cinematográfico, dejó ver que sí es una realidad tajante asociada a que algunos cineastas creen tener legitimización intelectual superior a los demás.

Por consiguiente, es necesario abordar observaciones respecto al por qué se fomenta la supremacía artística, situación que afecta directamente al tema y que se pretende, con toda esta tesis, demostrar lo funcional que es ver al reportaje y el documental como socios.

Básicamente la denigración se sostiene de una cuestión elitista, que parte de que las élites son grupos selectos de personas cuyas cualidades les hacen menores en cuanto a cantidad del resto del mundo, pero mayores en conocimiento, poder económico y sabiduría.

Nace principalmente con Grierson, que consideraba al periodismo un género menor contra el cine, asunto que aborda Carlos Mendoza y lo descubre en algunos profesores de documental cuando amonestaban a sus alumnos diciéndoles que sus tareas finales no eran películas, sino una investigación periodística.

El tema se toca en 1999 y ya se explicó en el capítulo 4 en qué escuela y durante cuántos años se ha permeado esta lógica; no obstante, me llevé una verdadera sorpresa cuando Mariano Rentería, ganador del FICM en la Sección Michoacana, corroboró y comprobó que el elitismo había traspasado las barreras académicas para introducirse en los festivales de cine mediante algunos directores; por lo que hoy día, existe y persiste un asunto que hasta 1999 se pensaba que sólo permanecía en las aulas y ahora se encuentra hasta en las salas.

Aquí es preciso mencionar que tras reflexionar con el asesor de la tesis este apartado, es posible pensar sobre un tercer momento de la denigración, aunque previo; es decir, que nació la actitud elitista en los festivales, después esos directores se pusieron a dar clases y posteriormente los alumnos proliferaron la idea

y conforme fueron colocándose en festivales, reafirmaron el desprecio. Un ciclo sin fin.

Es curioso mencionarlo porque luce como una perfecta corriente de pensamiento, una idea contagiosa y resistente. Con la tesis, se busca proponer la noble cura para evitar la proliferación de esta actitud denigrante, intentar ayudar a quienes piensan como Grierson.

Dentro de la investigación, se encontró también que otro de los nutrientes se ubica en la legitimización intelectual, cosa que se adelantó algunos párrafos atrás, pero que se explica aquí a detalle, ya que algunos cineastas parten de la premisa que su trabajo tiene una carga de producción y conocimiento mayúsculos por el público al que se dirigen.

En otras palabras, creen mejor al formato documental por estar dirigido a gente “pensante” que llena las salas de proyección, mientras que el género periodístico, que va abierto al público, y a su vez, éste puede ser “quien sea”, no tiene un grado genuino de intelectualidad por las características culturales de sus receptores.

No obstante que esa idea puede contrarrestarse por la tajante aclaración de los entrevistados en relación al público y que parece ya quedó en claro: a la gran mayoría de ellos no les importa categorizar, sólo ver.

Retomando el asunto de los posibles orígenes, llamó la atención el aspecto de la intolerancia, apoyada en el ego y la soberbia de quienes hacen filmes y sólo ven al periodismo como un aliciente para dar a conocer su trabajo, publicitarlo, pero jamás usar sus herramientas ni sus cualidades porque no consideran estar al grado de los periodistas; en otra perspectiva, utilizan las herramientas periodísticas sin reconocerlas, como hacer una tesis sin fuentes ni bibliografías.

Y como lo compartió Joaquín González, profesor del séptimo arte en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, son corrientes de pensamiento que persisten a través del tiempo y las generaciones.

El capítulo 1 y 2, que conforman la historia de ambos géneros, posibilitó explorar el detalle evolutivo y conocer que en su momento, el documental nació a partir del periodismo, de los propios Lumière con su cinematógrafo.

Primero fue el formato periodístico, porque la imprenta se inventó siglos antes de la cinematografía, pero en cuanto a la forma audiovisual nacieron exactamente igual con los hermanos Lumière.

Ello lleva a esclarecer que la precisión se atañe a lo que Felipe Leal publicó al respecto y al hecho de que no existe un libro que diga tajantemente dónde se juntaron y cómo se separaron; pero el autor sí deja ver que los Lumière hicieron cosas que parecían documentales o pequeños reportajes grabados, y con base a ello en la presente tesis se infiere ese momento.

Si bien ellos no lo catalogaron así, es interesante no desechar la idea, puesto que grabar a unos trabajadores saliendo de una fábrica no requirió de montajes ni actores; fue una escena real. El problema se originó con la categorización, que si bien fue bondadosa para diferenciarlos, fue desastrosa cuando les comparaban.

Entonces, que un profesor de cine califique a su pupilo comparando su trabajo con un producto periodístico no luce como un escenario aceptable en pleno siglo XXI.

Inclusive, el asunto es oportuno en los términos académicos. ¿Es válido que la manera de calificar a un alumno de cine sea diciéndole que no hizo un documental, sino un reportaje, regañándolo y despreciando al género del periodismo?

Pareciera difícil de creer pero como se aclaró y descubrió en la entrevista con Mariano Rentería, es un asunto que persiste hasta nuestros días y en áreas externas a las escuelas de cine.

Las observaciones al respecto llevan a mencionar que no podría decirse académico a una persona que amonesta a sus pupilos denigrando su trabajo al contrastarlo con otras áreas de equivalencia intelectual y educativa.

En la entrevista con Juan Pablo Arroyo, hizo el comentario de que los profesores eran ignorantes si se tutelaban por esa idea; incluso, que su propia ignorancia resultaba en las fricciones que enemistaban a los dos géneros.

Joaquín González, profesor en el CUEC, dejó ver que en realidad se trataba de una vieja escuela de profesores que se empeñaban en despreciar al periodismo, una corriente de pensamiento.

No me agradaría entrar a un terreno bastante polémico en cuanto a lo que le corresponde al alumno dentro de sus clases y lo que le compete al profesor sobre las mismas, pero considero pertinente mencionar que hay un grado de compromiso en el educador si su estudiante no presentó el trabajo final como él esperaba.

Alejandro Báez, profesor de periodismo egresado de la Universidad Iberoamericana, despejó las dudas al respecto: sí, no le demerita la responsabilidad al pupilo de entregar un trabajo que cumpla con las expectativas, pero sí tiene también el maestro un alto grado de culpa por no prestarle las bases suficientes.

Adecuado sería, entonces, que en lugar de denigrar su trabajo, se enfoque en una crítica constructiva donde no incite a que el aprendiz vea otras áreas del saber humano como inútiles y despectivas, sólo porque su documental parezca un producto salido de aquellas.

Otros cuatro de los veinte entrevistados se encuentran frente a grupo todos los días, y sus experiencias permitieron conocer a fondo que ellos mismos descalifican a los colegas que hagan uso del desprecio como forma de evaluar el producto de los estudiantes.

Sin embargo, se reitera el hecho de que el elitismo, ego y la superioridad intelectual en algunos profesores promueven ese afán por calificar al pupilo con semejante parámetro de evaluación.

No tiene sentido ni sustento académico que un profesor nutra la denigración y menos desde las aulas. Peor aún, que un maestro se meta en un área desconocida para su formación profesional en cine.

Si algo se debe entender hoy día es la interdisciplinariedad de las múltiples áreas del saber humano, todas y cada una igual de valiosas. La dinámica actual no permea las posibilidades de trabajar y desarrollarse de manera aislada, ignorando las cualidades que otras ciencias, tan distintas a lo que sabemos, pueden aportar en el crecimiento profesional.

Estamos en el Siglo XXI; el cine se ha desarrollado exponencialmente y más aún las cámaras con las que se hacen las películas; si el realizador tiene acceso a esta tecnología y dentro de sus objetivos está presentar un documental de denuncia

social, que mejor que apoyarse de las herramientas periodísticas para armonizar un buen contenido con una imagen de alta calidad.

Se debe resaltar el aspecto de lo funcional que resulta la alianza entre los dos géneros. Uno de los objetivos que se planteó en esta tesis está enfocado a la propuesta de que el realizador principiante se apoye del periodismo y todas sus herramientas para producir un filme.

Cabe precisar que como se dejó en claro dentro del capítulo 3, existe una amplia gama en la tipología de las películas; por consiguiente, depende en enorme medida la profundización y el tratamiento informativo en un documental respecto al tema y lo que busca su director.

Se aclara lo anterior por propias observaciones de los filmes que indagan denunciar un suceso de la sociedad y pretenden darlo a conocer utilizando a la cinematografía, cuyos datos y narrativa informativa dejan mucho que desear, independientemente de que se haya hecho una gran labor en la realización estética y que el video cumpla con las expectativas visuales.

El propio Uriel López, Premio Nacional de Periodismo, confirmó las observaciones, pues él es otro de los que ha trabajado ambos géneros y conoce muy bien cuando un director o alumno principiante falla en la estructura informativa.

A ese tipo de trabajos, a este grupo de personas que gustan de hacer películas con tintes de denuncia, es a quienes me dirijo con la tesis, para que no se dejen llevar por la corriente despectiva de los cineastas hacia el arte periodístico y le vean como un poderoso aliado.

Como en su momento lo señaló la profesora Cecilia Guadarrama, los reporteros investigadores no contemplan mucho tiempo para vestir sus productos periodísticos, puesto que deben informar bajo la rigurosidad de la inmediatez al público, a la gente que está ansiosa de noticias.

Si con todo ello, el esfuerzo es desvalorado por los cineastas, es un asunto que incluso falta al respeto profesional.

Hay muchas ventajas en cuanto a la alianza, no sólo la solidez de una narrativa con información, sino también el evitar sobresaturar al espectador. El

director de cine documental no puede enredar a su público brindándole muchos datos, o se corre el riesgo de que su película hable de todo y a la vez de nada.

El reportaje puede ayudarle a sobrellevar esa situación, donde sus herramientas le permitirán hacer un análisis a profundidad para jerarquizar la información y por supuesto, escoger a un número indicado de personas que brinden testimonios para complementar su trabajo, no para que funjan como simples personajes sólo porque la teoría cinematográfica se lo exija.

Favorable es para el documentalista el tiempo, porque si pretende abordar el tema cuya meta sea presentarlo en los festivales de cine cada año o las muestras donde el espacio temporal está separado considerablemente, tiene más margen de maniobra para investigar y presentar su película.

La experiencia de la entrevista con Eva Villaseñor es prueba de ello, ya que su documental *Memoria oculta* (2014), narra el momento en el cual ella misma pierde la memoria, y se toma el tiempo para realizar la investigación de qué sucedió durante ese lapso, quiénes estuvieron involucrados y qué testimonios realmente valían la pena.

Vio en la entrevista, que es un género periodístico que también nutre al reportaje, la opción más viable para contar lo que sucedió. ¿El resultado? Selección Oficial Ambulante 2014 y muchas otras muestras. He ahí la ventaja de la temporalidad para los documentalistas utilizando materiales periodísticos.

Más claro es el ejemplo de *Tierra de Cártiles* (2015), filme estrenado en 2015 que abarca un tema de 2013, pero que tuvo una recepción alta, llenó muchas salas y fue nominado al Oscar 2016 como Mejor Documental. Su director, que por cierto se apoyó de un reportaje para hacer la película, la estrenó dos años después de que el tema agotara su temporalidad periodística.

Hasta Gil Olmos, otro de los entrevistados, observó este asunto y lo planteó, ya que él también había redactado un libro-reportaje llamado Batallas de Michoacán, publicado en el mismo año que *Tierra de Cártiles*.

Le pregunté sobre la comparación entre su trabajo y el de Heineman y su respuesta fue que sería buena idea que los documentalistas presentaran sus películas y después un libro-reportaje sobre ellas, para ahondar en lo que no se vio

durante la proyección. Es una propuesta a consideración, idea que parece muy buena cuando el tema lo amerite.

Por lo que una de las principales ventajas en el quehacer cinematográfico es considerar a la información como un elemento permanente; buscar en ella datos que le faciliten entrar a la mente del espectador a pesar de que el tema tenga años de haber agotado su acervo noticioso o que simplemente ya no dé para más.

Si todos los reportajes, si las noticias diarias, de los periódicos más recónditos del país o los valiosos testimonios de quienes presentaron los hechos son la única fuente que tiene el director para emprender la aventura documental, lo que menos deberían hacer algunos profesores, sería denigrar al periodismo y hacerlo ver como el villano del cuento, el hermano envidioso.

Es como lo expresó Daniel Fernández cuando en entrevista: el periodismo escrito es la esencia del documental, es lo que le mueve y le da sentido de ser. En casi todos los filmes siempre hay un dato que viene de una fuente periodística o si no, la puesta en práctica de alguno de los géneros hermanos del reportaje, como la entrevista.

La propuesta es firme, que el principiante de cine vea en el periodismo las herramientas suficientes para emprender un documental social y de denuncia, que incluso, si su tipología condiciona por completo los elementos periodísticos a utilizar, no los deseché del todo; ahí está *El sudor de la agonía* (2014) de Mariano Rentería, quien dijo muy claramente que su cortometraje documental usa muchos elementos de ficción, pero no por ello dejó a un lado la entrevista como género que le permitiera esa profundidad con sus personajes.

Es hacerle ver al periodismo como un aliado y evitar toda la idea de la denigración y el desprecio. Sí, hay pruebas contundentes de que todavía existe esa corriente pero hay quienes ven en el reportaje un aliado y predicán en las aulas su ventaja.

Está el ejemplo de Joaquín González de la Vega, quien da clases de cine y les deja a sus alumnos ver reportajes como tarea, porque quiere que observen el tratamiento de la información.

Caso contrario, el de Julio Hernández Granados, que es maestro de periodismo en la Facultad de Letras de la UMSNH y lleva a sus alumnos a ver documentales a muestras y festivales para que vean la construcción audiovisual de la información.

Si vamos a los ejemplos prácticos, Daniel Fernández comentó el asunto de *Tierra de Cártiles* (2015), que parte de un reportaje; Juan Pablo Arroyo hizo *Clandestino* (2008) con los periódicos y entrevistados que existían sobre su tema; Natalia Almada, que fue de las más neutrales de los entrevistados, también lo hizo en *El General* (2009), donde hizo una profunda investigación periodística que si bien no quiso confesar, se nota a simple vista; o también el caso de Témoris Grecko, a quien quise entrevistar pero me evadió a toda costa, ya que durante toda su carrera profesional se ha dedicado de lleno al periodismo de investigación, y en el 2015 anunció su documental *Mirar Morir*, que luce como un reportaje audiovisual en su máxima expresión.

Se comparte con el lector que al mismo tiempo que esta tesis, emprendí mi primer proyecto documental *Campos de Fresa*, sobre una celebración en el pueblo del cual soy originario y está relacionada a este fruto, en cuyo proyecto apliqué paulatinamente lo que de la investigación funcionaba para los propósitos del filme.

Tuve la fortuna de que quedara seleccionado en el 2do Festival Internacional de Cine de la Universidad Autónoma de Chiapas FICUNACH y la edición de noviembre de Los Angeles CineFest en los Estados Unidos.

Cuento al lector mi anécdota porque en Tuxtla Gutiérrez, sede del festival donde fui invitado por los organizadores, encontré a Arturo Juárez, director de *El sendero del caldo de piedra* (2013) trabajo con selecciones en el FICM, en Colombia, Sudáfrica y hasta la India.

Durante la charla con él, donde le planteé el tema y objetivo de la tesis y contara sobre su experiencia, confesó que actualmente se encontraba produciendo un documental y lo cito “*que tenga al reportaje de aliado*”, ya que habla sobre al asbesto como ente cancerígeno y usará la investigación científica de su madre para traducirla en información periodística de manera que su exploración resulte en un documental como se le propone al lector de esta tesis.

De esas interesantes y a veces inexplicables coincidencias que prueban que la tesis sí aporta una propuesta que le resulte funcional al documentalista principiante. Y lo que más sorprendió fue que ni siquiera pretende proyectarlos a festivales; lo va a publicar en internet porque el asbesto es cancerígeno y busca que se informen la mayor cantidad de personas, pues es un material que está en todos lados. Le imprime a su trabajo una responsabilidad predominante.

Por otro lado, hay quienes seguramente no encontrarán en la propuesta una viabilidad y que vean en la idea una forma de hacer documentales sin posibilitar otras opciones; no estoy siendo cerrado a una opción y por mucho que los realizadores busquen maneras de hacer trabajos documentales con sustento informativo sin voltear a ver al periodismo, es imposible de asimilar y aceptar la denigración: eso no tiene justificación.

Es como contó uno de los especialistas a los que se entrevistó: reconoce tanto el papel del periodismo en el quehacer documental que pone una frontera para no invadir el área y meterse en embrollos teóricos y polémicos.

Como se mencionó, es una cuestión de respeto profesional y de compromiso sobre lo que se quiere mostrar en la pantalla grande.

Hacer filmes documentales no es diversión, porque la función social que busca no puede estar condicionada por todo lo que el cine, en su forma más exponencial, pretende hacer bajo los lineamientos de la ficción, que tiene tan acostumbrada al ojo humano, por lo menos en sus producciones hollywoodescas, a productos de alta estética y una carga mediática de publicidad respecto de imagen y actores.

Implica ir más allá. Que además de ver al reportaje como un aliado estratégico, se introduzcan en el terreno del periodismo para tomar lo que considere es necesario o funcional para encontrar y construir la respuesta del mensaje central del filme.

Y durante todo el proceso va implícita una responsabilidad, propia del director y el equipo de producción, sobre lo que está filmando y qué le van a decir al público; pues claro han dejado los entrevistados y la experiencia cotidiana que no se trata sólo de agarrar una cámara y grabar algo.

Como se aclaró, depende en gran medida de lo que se esté buscando, porque no encontrará en una persona, en una abuela (mencionó uno de los entrevistados), un documental que requiera por completo de la audaz investigación periodística; más no por ello se está limitado a construir un discurso que toque fibras sensibles o impacte en el mensaje.

El director debe estar dispuesto a defender su idea, el desarrollo de su trabajo.

Es como la tesis; me encontré en varias ocasiones con la idea de que el documental era un género libre y se podía mover por cualquier lado y no podía ser criticado porque era el punto de vista de su director, entre otras cosas igual de subjetivas que en la práctica llevan a nada, porque si realmente hubiera una apreciación genuina a todo aquel producto documental, los festivales de cine estarían obligados a mostrar todos los trabajos y premiarlos por igual con distinciones y dinero.

Así no funcionan las cosas; sí hay parámetros para calificar el contenido informativo de un proyecto fílmico, y por supuesto que el reportaje es un aliado fundamental. Son géneros técnicamente compatibles, que son objeto de riña por algunos y de ayuda por otros.

Se parecen mucho, es evidente, no se pueden ver como enemigos; se parecen en la historia, uno nace del otro (aunque a algunos realizadores no les guste del todo), tienen los mismos objetivos y la función social predominante de registrar un aspecto de la realidad.

Existen muchas relaciones entre ellos y posibilidades de apoyo. Se le aconseja al lector no sólo leer el tema de esta tesis; también invitarlo a ver las películas de Michael Moore, que como algunos personajes que se entrevistaron, comentan que son reportajes audiovisuales; leer a Carlos Mendoza y ver el trabajo de sus alumnos, porque en Chiapas competí contra el documental de uno de sus pupilos, que contiene una investigación genuinamente periodística.

También le invito a leer a Bill Nichols y Erik Barnouw, que son los principales exponentes de la teoría documental, para entender con mayor precisión el asunto de la realidad, un tema con aristas exponenciales e interesantes. En el bando del

periodismo, a leer las obras de Julio del Río Reynaga, un autor respetable del área y a Eduardo Ulibarri, periodistas que plantean la forma en la que el reportaje tiene sentido de ser y cómo la investigación es el corazón del mismo.

Y por supuesto, ver mucho cine y leer más noticias. Es un ejercicio práctico que le permitirá ver las dos formas de abordar la realidad y hasta hacer comparaciones que desarrollen su conocimiento.

Busco que la tesis te brinde el aporte necesario para evadir toda la denigración y el desprecio que algunos buscan fomentar sólo por ser cineastas y creen hacer oro con el cine, mientras los periodistas se dedican a sacar carbón.

No. Les estoy invitando, con una introducción, cuatro capítulos, la experiencia de 20 entrevistados y la conclusión, a que vean en el periodismo y el reportaje una herramienta que resuelva la inquietud de mostrar en la pantalla grande un mensaje que se sostenga de la verdad y la información, sumado a la calidad estética audiovisual y por supuesto, una gran historia.

Es el momento justo de replantear la estrategia y entender que el reportaje es sin lugar a dudas, el principal motor del documental social y denunciante; quien quiera que piense lo contrario, quizá está cegado por el elitismo, la intolerancia y la ignorancia.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ENTREVISTAS

- **Adán García.** Reportero investigador y corresponsal en Michoacán del Diario Reforma de la Ciudad de México. Es autor de los reportajes especiales: De molinero a magistrado, Espionaje en Michoacán, Los bienes del narco y El Triángulo de las Bermudas en Michoacán. Todos ellos publicados por Reforma.
- **Alejandro Báez.** Periodista egresado de la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México. Lleva 30 años dedicado al periodismo e imparte la materia en la Universidad Interamericana para el Desarrollo. En 2012 gana la Mención Honorífica en la Bienal de Radio por su reportaje radiofónico sobre Miguel Bernal Jiménez. Prácticamente ha publicado artículos de investigación en todos los diarios de la capital michoacana.
- **Arturo Juárez.** Productor y Director de Fotografía egresado de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba. Dirigió el documental *El sendero del Caldo de Piedra* junto a Sarah Borealis, mismo que quedó en el FICM 2014, Film & Food Festival Huatulco 2014 y otros festivales en países como Sudáfrica y Colombia. Ha impartido diversos talleres en celebraciones como el RDoc en República Dominicana y el FICUNACH en Chiapas.
- **Berenice Luna.** Realizadora y productora michoacana. Dirige junto a Alejandro Hurtado, el documental *De Polonia a Santa Rosa*, que formó parte de la Selección Oficial del Guanajuato International Film Festival y la Edición 68 del Festival de Cannes.
- **Carlos Mendoza Aupetit.** Director de cine e investigador mexicano. Funda en 1989 el Canal 6 de Julio, mismo del cual es director. Estudió en el Centro Universitarios de Estudios Cinematográficos, donde también es actual profesor de cine documental. Tiene en su haber 3 nominaciones al Premio Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, mismo que ganó en 1982 con su cortometraje documental *Chahuistle*.

- **Cecilia Guadarrama.** Periodista mexicana egresada de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, donde es actual profesora de géneros periodísticos. Tiene Maestría en Periodismo Escrito por la Universidad Católica de Chile-El Mercurio. Durante 8 años ha trabajado como Coordinadora de Contenidos de Milenio TV con Ciro Gómez Leyva, donde ha hecho notas, entrevistas y reportajes de cualquier índole. Es Jefa de Redacción de los Noticiarios prime-time en Milenio TV.
- **Daniel Fernández.** Reportero michoacano que se ha destacado como el punto de referencia para las televisoras nacionales a internacionales en cuanto a información de Tierra Caliente. Ha colaborado como reportero investigador para medios como The New York Times, Al Jazeera, NHK y CCTV, además de ser la fuente informativa del tema de “Las Autodefensas” para Medio Oriente. Es también co-productor del documental *Tierra de Cártels* (2015), nominado al Oscar 2016 como Mejor Documental y del director Matthew Heineman.
- **Eva Villaseñor.** Estudió fotografía en la Casa de Cultura de Aguascalientes, además de cursar talleres y diplomados en el Centro de Imagen del Distrito Federal y en la Universidad de Guadalajara. Estudió guion cinematográfico y después la especialidad en cinefotografía dentro del Centro de Capacitación Cinematográfica de la Ciudad de México. Su documental *Memoria oculta*, formó parte de la Selección Oficial de Ambulante Gira de Documentales 2014.
- **Gabriela Sánchez.** Licenciada en Periodismo por la Escuela de Periodismo Carlos Septién de la Ciudad de México. Cuenta con una Maestría en Literatura por la Universidad Veracruzana y se encuentra cursando el Doctorado en Filosofía de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, donde da cátedra en la Escuela de Lenguas y Literatura Hispánicas.
- **Gustavo Ramírez.** Antropólogo e investigador cinematográfico. Es actual Jefe de Redacción de la Cineteca Nacional, donde también es co-autor del libro *Reflexiones sobre el cine documental contemporáneo*, editado por la propia Cineteca. Redacta para los medios Frente e Icónica, además de ser

articulista del Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México (DocsDF).

- **Joaquín González de la Vega.** Fundador y Director de Programación del Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México (DocsDF) de 2006 a 2009. También fungió como Subdirector de Programación del Procine DF dentro de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal. Es actual profesor y asesor de tesis de cine documental en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM.
- **Jonathan Hurtado.** Periodista michoacano. Realizó varios reportajes sobre Michoacán en la Agencia Esquema. Es actual Director de Carrera Multimedia Digital y la Licenciatura en Producción Audiovisual del Instituto Jefferson, así como colaborador en programas del Sistema Michoacano de Radio y Televisión.
- **José Gil Olmos.** Periodista investigador y Licenciado en Periodismo y Comunicación Colectiva por la UNAM. Ha trabajado en reportajes especiales en La Jornada y Proceso, donde labora actualmente. Es autor de los libros Los brujos del Poder, los Brujos del Poder 2, La Santa muerte, La Virgen de los Olvidados, Los Reporteros Mexicanos en la Guerra Zapatista y recientemente, Batallas de Michoacán; todos y cada uno de ellos reportajes periodísticos. Es nominado en 1995 como Mejor Reportero de América Latina por la Universidad de Stanford.
- **Juan Carlos Ortega.** Periodista egresado de la Escuela de Lenguas y Literatura Hispánicas de la UMSNH. Actualmente es colaborador, editor e investigador de la Revista Proceso.
- **Juan Pablo Arroyo.** Realizador y empresario mexicano. Dirigió su documental *Clandestino* en 2008, que habla sobre la Guerra Sucia en México. Su trabajo le valió la Selección Oficial en el Festival Internacional de Cine de Morelia y recientemente tuvo una función especial en el 1er Festival Internacional de Cine de San Cristóbal de las Casas.
- **Julio Hernández Granados.** Periodista michoacano. Imparte la materia de géneros periodísticos en la UMSNH, donde enseña reportaje. Fue Director

de Comunicación Social de Gobierno del Estado durante la administración de Fausto Vallejo. Hoy día es director de la estación de radio VOX 103.3 FM en Morelia, México.

- **Julio López.** Productor y documentalista de nacionalidad salvadoreña-mexicana. Además de realizar diversos cortometrajes documentales de su autoría, se destacó en la producción de los filmes *El cuarto de los huesos* (2014) y *Ausencias* (2014), donde muestran la violencia de un grupo de mujeres en El Salvador. Seleccionados para diversos festivales, estos filmes formaron parte de la Selección Oficial de Ambulante 2015, exhibidos por todo el país.
- **Mariano Rentería Garnica.** Director, Productor y Director de Fotografía Michoacano. Ha realizado proyectos documentales y experimentales. Ha incursionado en el Festival Internacional de Cine de Morelia, DocsDF, el Festival Cinélatino – Tencontres de Toulouse, San Diego Latino Film Festival, la Semana de la Crítica en Cannes y recientemente en el prestigiado Camerimage en Polonia. Su trabajo más sobresaliente es el documental *El Sudor de la Agonía*.
- **Natalia Almada.** Documentalista mexicana-estadounidense. Es Licenciada en Artes Visuales con Maestría en Fotografía por la Rhode Island School of Design. Filma en el año 2001 su primer cortometraje documental titulado *La memoria perfecta del agua*, que le permite competir en Sundance y recibir el galardón a Mejor Dirección de Documental en el Tribeca Film Festival. Es también bisnieta del general Plutarco Elías Calles.

Uriel López Salazar. Es un periodista, camarógrafo y editor mexicano. Licenciado en Ciencias y Técnicas de la Comunicación por el Instituto de Estudios Superiores de Oaxaca. Gana en el 2012 el Premio Nacional de Periodismo en la categoría de reportaje, por su investigación Oaxacalifornia: los Campos de San Quintín, donde muestra la situación de trabajadores oaxaqueños laborando en situaciones deplorables en Valle de San Quintín, Baja California.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvear, C. (1965) *Breve historia del periodismo*. Editorial Jus: México, D.F. p.9.
- Aviña, R. (2004), *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. Cineteca Nacional/Editorial Océano: México, D.F. p. 20
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (1996) *La estética del cine*. Ediciones Paidós Ibérica: Barcelona, España. p. 15 y pp. 20-21.
- Barnouw, E. (1996) *El documental: historia y estilos*. Gedisa: Barcelona, España. pp. 11 y 34-257.
- Barroso, J. (2009) *Realización de documentales y reportajes*. Editorial Síntesis S. A.: Madrid, España. pp. 7, 78-88 y 313-340
- Breu, R. (2010) *El documental como estrategia educativa*. Editorial GRAO: Barcelona, España. p. 13.
- Cano, M. (2003) *Arqueología*. Editorial Cuadernos de Laberinto: Madrid, España. p. 22
- Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (2001). *El documental*. Universidad Nacional Autónoma de México: México, D.F. pp. 40-62.
- Clark, K. *Civilización, 2*, Alianza Ed. Madrid, 1979. p. 317
- Estremadoyro, J. (2004). *Lecciones de periodismo televisivo*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú: Lima, Perú. pp. 49-51.
- Gifreu, A. (2013). *El documental interactivo*. Editorial UOC: Cataluña, España. p. 28
- Gómez, M. (2008) *Quiero hacer un documental*. Editorial RIALP: Madrid, España.
- González, L. (1909) *Las hojas volantes*. México viejo y anecdótico: México, D.F. pp. 36-111.
- Ibarrola, Javier. (1988) *Técnicas periodísticas: el reportaje*. Gernica: México, D.F. pp. 18-52.
- Maza, M. y Cervantes, C. (1999). *Guion para medios audiovisuales: cine, radio y televisión*. Alhambra Mexicana: México, D. F. p. 269, 295 y 301-312.

- Mendoza, C. (1999) *El ojo con memoria: apuntes para un método de cine documental*. UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos: México, D.F. pp. 11-21
- Nichols, B. (1997) *La representación de la realidad*. Paidós Ibérica: Barcelona, España. pp. 42-45 y 66-114
- Planas, D. y Escudero, N. (2011) *Cómo se hace un documental*. Editorial IORTV: Madrid, España. pp. 11-25.
- Poloniato, A. (2004) *Cine y comunicación*. Editorial Trillas: México, D.F. pp. 9-16 y 30-49.
- Rabiger, M. (1992) *Directing the Documentary*. Segunda Edición. Focal Press: Boston, Estados Unidos. pp. 278-296
- Reyes, G. (1996) *Periodismo de investigación*. Editorial Trillas: México, D.F. pp. 11-30.
- Reynaga, J. (1994) *Periodismo interpretativo: el reportaje*. Editorial Trillas: México, D. F. pp. 9-47.
- Reed, L. y Ruíz, M. (2012) *El periodismo en México: 500 años de historia*. pp. 12-263
- Rivadeneira, R. (1990) *Periodismo. Teoría general de los sistemas y la ciencia de la comunicación*. México: Trillas. pp. 11-20
- Sellés, M. (2008) *El documental y el Lenguaje Cinematográfico* (Dúo: 2 en 1) Editorial UOC: Cataluña, España. p. 7, 69-74
- Ulibarri, E. (2003) *Idea y vida del reportaje*. Editorial Trillas: México, D.F., pp. 14-56.
- Velázquez, L. (1999) *Técnica del reportaje*. Editorial Universidad Veracruzana: Xalapa, México. pp. 7-11.
- Vilalta, J. (2007) *El reportero en acción*. Universidad de Barcelona: Barcelona, España. pp. 21-27
- Vivaldi, M. (1973) *Género periodísticos*. Editorial Paraninfo: Madrid, España. pp. 46-65

BIBLIOGRAFÍA DIGITAL

- Domínguez, G. (2005). *Video documental: del Huipil a la Chilaba. Musulmanes en Chiapas*. Departamento de Ciencias de la Comunicación, Escuela de Ciencias Sociales, Universidad de las Américas: Puebla, México. (s.p.)
- Getty Images, 2013.
- Guzmán, J. (2012) *Historia del periódico en el mundo y Colombia*. Corporación Unificada Nacional de Educación Superior: Colombia.
- Leal, F. (2012) *El documental nacional de la Revolución Mexicana*. Juan Pablos Editor, Consejo Nacional Universitario: México, D.F. pp. 16 y 159
- Lechuga, B. (2006) “*Griselda*”. *Video documental sobre el homicidio de la Licenciada Teresa Griselda Tirado Evangelio*. Departamento de Ciencias de la Comunicación, Escuela de Ciencias Sociales, Universidad de las Américas: Puebla, México. p 58.
- Muñoz, J.J. (1994) *Redacción periodística. Teoría y práctica*. Librería Cervantes: Salamanca, España. p. 136.
- Ortiz, J. (2003) *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM: México, D.F. p. 40
- Parratt, S. (2003) *Introducción al reportaje: antecedentes, actualidad y perspectivas*. Universidad de Santiago de Compostela: A Coruña, España. pp. 43-44
- Reyes, M. y Vorher, V. (2003) *Fundamentos conceptuales para el diseño de un noticiario en radio para niños y bases para su producción*. Universidad de las Américas Puebla: Puebla, México. p. 125
- Sadoul, G. (1972) *Historia del cine mundial, desde los orígenes*. Editorial Siglo XXI Editores: México, D.F. pp. 1-209
- Sánchez, E. (1991). *Materiales para el estudio de los medios*. México, D.F.: s.n. p. 240. Sitio web:
<http://dspace.universia.net/bitstream/2024/1192/1/CRONOLOGIA+DE+LA+TELEVISION+MEXICANA-1.pdf>

- Subirats, E. (1997) *Linterna Mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Ediciones Siruela: Madrid, España. pp. 129-130
- Zavala Calva, D. (2010) *Documental televisivo: la transformación del género documental*. Departamento de Ciencias de la Comunicación, Escuela de Ciencias Sociales, Universidad de las Américas: Puebla, México. pp. 17-18.

HEMEROGRAFÍA

- Díaz, C. (1935). Cincuenta años de periodismo. *Excélsior*, pp. 5 y 7.
- Genaro, G. (1910). El Despertador Americano. En Documentos Históricos Mexicanos (1). 1910: s.n.
- Voz de la Patria. (1830). Apuntes para la historia del general don Guadalupe Victoria. *Voz de la Patria*, T II, Núm. 17,22 p. 3.

HEMEROGRAFÍA DIGITAL

- Agüeros, A. (1910). El periodismo en México durante la dominación española. Notas históricas biográficas y bibliográficas. Introducción. Abril 2015, de INAH Sitio web: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/analestercera/article/view/2474>
- Chapman, J. (2014). El fenaquistiscopio, las primeras animaciones ópticas. Mayo 2015, de Cultura Colectiva Sitio web: <http://culturacolectiva.com/el-fenaquistiscopio-las-primeras-animaciones-opticas/>
- CONEVYT. (s.f.). 1950: Nace la televisión mexicana. Abril 2015, de CONEVYT Sitio web: <http://www.conevyt.org.mx/cursos/cursos/mexico/contenidos/recursos/revista2/1950.htm>
- Díaz, D. (2000) Perspectiva del periodismo digital en México. *Revista Latina de Comunicación Social*, 32. p. 2. Abril de 2015, Sitio web: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000kjl/y32ag/68david.htm>
- García Avilés, J. (2014). La reinención del reportaje televisivo. *Información*. Recuperado el 18 de octubre de 2014 desde:

<http://www.diarioinformacion.com/opinion/2014/01/24/reinvencion-reportaje-televisivo/1461106.html>

- Hernández, B. (2010). Precursores de la Revolución: Los hermanos Flores Magón y su despiadada crítica al porfirismo, desde las páginas de Regeneración. Abril 2015, de *La Crónica de Hoy*. Sitio web: <http://www.cronica.com.mx/notas/2010/538492.html>
- HsuiT sien, T. (1972). China, inventora del papel, de la imprenta y de los tipos móviles. Correo de la UNESCO, Diciembre, P. 5.
- Huffington Post. (2013). El 'abuelo' de los GIFS animados: las alucinantes ilusiones ópticas con fenaquistiscopio. Mayo 2015, de El Huffington Post Sitio web: http://www.huffingtonpost.es/2013/11/06/gifs-animados-antiguos_n_4223793.html
- INTEF. (2015). Historia del cine: antecedentes. Mayo 2015, de Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y Formación del Profesorado Sitio web: http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m1_1/index.html
- ITESM. (2005). Directores del cine mexicano. Mayo 2015, de ITESM Sitio web: http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/gabriel_vayre.html
- ITESM. (2015). Los primeros cineastas nacionales. Mayo 2015, de ITESM Sitio web: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/cineasta.html>
- ITESM. (2005). 1896: Un debut afortunado de 100 años de cine mexicano. Mayo 2015, de ITESM Sitio web: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/intro1.html>
- Martínez, E y Sánchez, Salanova. (2015). Historia del cine. Mayo 2015, de Universidad de Huelva Sitio web: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/historiadeltcine.htm>
- Mercado, S. (2010) El tratamiento periodístico que recibió el referéndum revocatorio en Bolivia: una comparación entre Clarín, La Nación y Página /12. Universidad Nacional de La Plata: Buenos Aires, Argentina. p. 11
- México Desconocido. (s.f.). Historia de la Fotografía en México. Abril 2015, de *México Desconocido*. Sitio web:

<http://www.mexicodesconocido.com.mx/hitoria-de-la-fotografia-en-mexico.html>

- Míguez, M. (2010). El cine tridimensional, una técnica centenaria que vive su tercera juventud. Mayo 2015, de El Mundo Sitio web: <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/08/02/galicia/1280748493.html>
- Milenio Novedades. 2014. Consulta General. Sitio web: <http://sipse.com/media/impresos/112014/051114207e8e7ac.pdf>
- Panyella, I. (2005). El papiro egipcio: el primer libro de la historia. Abril 2015, de UNAM Sitio web: <http://www.rua.unam.mx/objeto/5227/el-papiro-egipcio-el-primer-libro-de-la-historia>
- Planeta, 1982. (Recuperado de Martínez y Sánchez Salanova).
- Quiroga, M. (s.f.). Inicios del documental con fines didácticos en México. Mayo 2015, de Universidad Autónoma de Tamaulipas Sitio web: <http://intranet.uat.edu.mx/cienciauat/ediciones/Edici%C3%B3n%20No.%2003,%20Marzo%202007/Inicios%20del%20documental%20con%20fines%20did%C3%A1cticos%20en%20M%C3%A9xico.pdf>
- Radio Internacional de China. (1991). El arte de las sombras chinescas. Mayo 2015, de Museo del Niño y Centro de Documentación Histórica de la Escuela Sitio web: <http://www.museodelnino.es/sala4/chinescas/chinescas.pdf>
- Rodríguez, E. (2011). Un repaso obligatorio: 90 años de la radio en México. Razón y Palabra, n.e., 1.
- Rost, A. (2003). El Periódico Digital: características de un nuevo medio. Abril 2015, de Universidad Nacional del Comahue Sitio web: <http://redaccion.uncoma.edu.ar/asignaturas/pd.htm>
- Ruíz, A. (2009). El desarrollo del cine y el video documental en la dinámica sociopolítica del México contemporáneo. Mayo 2015, de ITESM Sitio web: <http://aplicaciones.ccm.itesm.mx/journals/index.php/enclaves/article/viewFile/72/69>
- Schiffer, R. (1999) *Oriental Panorama: British Travellers in 19th Century Turkey*. Editions Rodopi B.V. Ámsterdam, Holanda. p. 145

- Sotelo, L. (01 de diciembre de 2012). Los códices mayas prehispánicos en la era digital. *Revista Digital Universitaria UNAM*, 12, 1.
- UNESCO. (1998). Los primeros testimonios del espíritu creador. El correo de la UNESCO, Abril, p. 4.