

## **Realidad y narrativa**

*Construcción dramática de reportajes y documentales y  
creación de universos de no ficción en la era de lo digital*



Patricia Serrano Abarca

# Realidad y narrativa

*Construcción dramática de reportajes y documentales y  
creación de universos de no ficción en la era de lo digital*



Universidad de Ciencias  
y Artes de América Latina

©Patricia Serrano Abarca, 2021  
©Universidad de Ciencias y Artes de América Latina –UCAL  
Av. La Molina 3755, Sol de La Molina, La Molina, Lima – Perú  
www.ucal.edu.pe  
publicacionesucal@ucal.edu.pe

Primera edición  
Lima, junio de 2021  
Tiraje: 500 ejemplares

**Hecho el Depósito Legal en la  
Biblioteca Nacional del Perú N. °2021-04873  
ISBN 978-612-48554-0-5**

**Comité Editorial UCAL**

Silvia Campodónico, Karen Stiegler,  
María del Carmen Llontop, Mario Gutiérrez,  
Oscar Mas, Rudolf Giese, Ada Kanashiro

**Edición y corrección de estilo**

Gabriel Niezen

Jesús Crisólogo

**Diseño de carátula**

Andrea González del Riego

**Diseño y diagramación de interiores**

Gonzalo Nieto Degregori

**Ilustraciones e infografías**

Andrea González del Riego

**Asistente de investigación**

Camila Santibáñez

**Impresión**

Tarea Asociación Gráfica Educativa  
Pasaje María Auxiliadora 156, Breña  
Lima, Perú

Publicado en junio de 2021

Impreso en el Perú /Printed in Peru

*A Raul Serrano, mi padre, maestro en el arte de investigar, contar, recitar y cantar la realidad. A Zoe, mi hija, que me reencontró con la magia de la narración en largas sesiones de mitos y cuentos. Y a cada uno de los estudiantes, coautores de esta publicación, que participaron activamente de los procesos de aprendizaje. Gracias a ellos y ellas, hoy puedo presentar este libro, tan lleno de un pasado cargado de historias, lazos y realidades, como de sus experiencias en la creación de relatos de no ficción.*



# ÍNDICE

Agradecimientos	13
Prólogo	15
Introducción	19

## Capítulo I

---

### **Realidad y no ficción**

<b>El reportaje y el documental en el entorno de la representación, la información y la evolución de los géneros</b>	<b>21</b>
1. El reportaje y el documental como relatos de no ficción	23
1.1 <i>La doble cara de la representación: historia y discurso</i>	24
1.2 <i>La retórica de la facticidad: Los relatos de no ficción como pruebas de realidad</i>	25
1.3 <i>Subjetividad y objetividad: la no ficción como versión de una realidad</i>	26
1.4 <i>Fragmentación, intertextualidad y multimedialidad en los reportajes y documentales</i>	27
1.5 <i>Entre lo nuevo, lo transitorio y lo permanente. Actualidad y novedad de la no ficción</i>	29
2. Érase una vez... El reportaje y el documental como géneros	30
2.1 <i>Más que una noticia. El reportaje y el periodismo de interpretación</i>	31
2.2 <i>La realidad filmada. El documental como género cinematográfico</i>	34

2.3	<i>La realidad en directo. El reportaje y el documental como géneros televisivos</i>	38
2.4	<i>Encuentros y desencuentros entre el reportaje y el documental a la luz de su evolución histórica</i>	42

## Capítulo II

---

### **Representación secuencial, intertextual y multimedial de la realidad**

	<b>Elaboración de guiones de no ficción lineales y organización de los recursos audiovisuales en los reportajes y documentales</b>	48
1.	¿Escribir la historia o solo organizar el material rodado? El guion y la estructura como herramientas narrativas de la no ficción	48
2.	La investigación como fuente del relato en la no ficción	50
3.	Una historia de largo aliento. Etapas y recursos en la construcción narrativa de reportajes y documentales	51
3.1	<i>La idea como punto de partida de los relatos de no ficción</i>	52
3.2	<i>La investigación previa como motor argumental</i>	54
3.3	<i>Imaginando la trama. La premisa y el storyline como recursos narrativos del enfoque no ficcional</i>	
3.4	<i>La representación audiovisual de la realidad en la fase de rodaje</i>	60
3.5	<i>La voz del discurso retórico. La palabra de los personajes como prueba de una realidad</i>	62
3.6	<i>Los actores sociales como portavoces del relato. Desarrollo de argumentos basados en la palabra de los personajes</i>	66
3.7	<i>Imágenes de la realidad. Registro visual y funciones narrativas de la imagen en la no ficción</i>	68
3.8	<i>El sonido más allá de la palabra. Funciones de los recursos sonoros en la representación audiovisual de una realidad</i>	73



3.9	<i>Cuando la realidad canta. La música y sus aportes a la narración no ficcional</i>	77
3.10	<i>De narradores, recolectores y protagonistas de la información. El informador como personaje en los relatos de no ficción</i>	79
3.11	<i>La voz del informador. Funciones del texto en la construcción narrativa de relatos de no ficción expositivos</i>	82
3.12	<i>Memoria y realidad. Recopilación y resignificación del material de archivo en los relatos de no ficción</i>	84
3.13	<i>Trazos de realidad. Del uso de la animación y otros recursos gráficos en los reportajes y documentales</i>	86
3.14	<i>Armando las piezas de realidad. La estructura narrativa como base de los guiones de no ficción</i>	89
3.15	<i>Construyendo un relato audiovisual de la realidad. El guion técnico como pauta para el montaje de reportajes y documentales</i>	96

### Capítulo III

---

#### **La realidad en tres actos**

	<b>Construcción dramática secuencial de reportajes y documentales</b>	<b>103</b>
1.	El paradigma de tres actos en la construcción dramática de relatos de no ficción	105
1.1	<i>Tres actos para contar una realidad</i>	106
1.2	<i>Giros de realidad. Los plot points o puntos de giro en la estructura de un relato de no ficción</i>	109
1.3	<i>Organización de los fragmentos de realidad. Unidades narrativas y secuencias en los relatos de no ficción</i>	113
2.	Microestructuras informativas y componentes de cada acto	120
2.1	<i>El primer acto: inicio, detonante y una premisa por resolver</i>	120

2.2	<i>Del primer punto de giro al segundo acto: el impulso entre unidades de realidad y los puntos de acción</i>	125
2.3	<i>Del segundo punto de giro al tercer acto: el gran final y el cierre de un relato de no ficción</i>	133

## Capítulo IV

---

### **Expandiendo los universos de no ficción**

	<b>El reportaje y el documental en el contexto de las nuevas narrativas hipermediales de la web</b>	<b>137</b>
1.	Realidad y narrativa hipermedial. Características del reportaje y el documental en el entorno web	139
1.1	<i>A un bit de la realidad. El reportaje y el documental en el contexto de las narrativas digitales</i>	140
1.2	<i>La hiper-realidad. El reportaje y el documental en el entorno hipermedial de la web</i>	142
1.3	<i>Los senderos se bifurcan. El reportaje y el documental como narrativas hipertextuales</i>	145
1.4	<i>Los caminos se entrecruzan. Multimodalidad, convergencia mediática y creación de propuestas transmedia de no ficción</i>	148
1.5	<i>El usuario hace camino al andar. El reportaje y el documental en el ámbito de las narrativas interactivas, participativas y colaborativas</i>	153
2.	La realidad expandida. Construcción de estructuras narrativas en reportajes y documentales hipermedia	156
2.1	<i>Ramificación, expansión y niveles de coherencia narrativa en la no ficción interactiva</i>	156
2.2	<i>Organización de contenidos en las estructuras no lineales de los relatos web de no ficción</i>	158
2.3	<i>Tipos de navegación interactiva por los relatos web de no ficción</i>	165
	<b>Referencias</b>	<b>173</b>

# Agradecimientos

A mi familia; la de sangre, la nuclear y la extendida, la de la tierra y del cielo; a la familia que formé en triángulo y a la que elegí en la comunidad de “amigues”, desde las cuales se siguen construyendo historias y memorias colectivas en las que se mezclan ficción y no ficción, mito y realidad, cotidianeidad y magia.

A mis colegas de los diferentes medios de comunicación por los que pasé, que en largas jornadas de convivencia con sus realidades y las del país, me enseñaron a reconocer en la no ficción, un relato, y en las imágenes, los sonidos y la edición, un lenguaje para contarlo.

A los maestros de la vida, de la universidad y de los libros, que con sabiduría, pasión y humildad compartieron sus conocimientos y experiencias; desde la *Poética*, de Aristóteles, hasta la narrativa de los mercados; de la *Rayuela*, de Cortázar, a las series y folletines televisivos; desde el diálogo intercultural hasta los relatos que pueblan pasajes escondidos de nuestra mente.

A la universidad UCAL, por brindarme todos los recursos y facilidades para publicar este libro, y por darme la invaluable oportunidad de compartir y aprender de una nueva generación de jóvenes narradores audiovisuales, hoy protagonistas de muchas de las páginas de este texto.

Al honor de contar con la experiencia, empatía y don de palabra de Gabriel Niezen, editor del libro; la guía experta, sabia, incansable y comprometida de la doctora María Llontop, Vicerrectora Académica y Directora de Investigación de UCAL, y el apoyo incondicional del doctor Mario Gutiérrez, Decano de la Facultad de Comunicación y Diseño, profesor, colega y amigo, generoso autor del prólogo y el origen de mi interés por la dramaturgia que se esconde detrás de la representación de la realidad. A los que colaboraron a que este relato se viera y se lea bien, Andrea Gonzales del Riego, joven y talentosa diseñadora de la carátula y los gráficos de este libro y a Gonzalo Nieto Degregori por la paciencia y cariño vertidos en su diagramación.

Patricia Serrano Abarca

Finalmente, a cada paso por este mundo, que me encontró con la realidad, los personajes, el relato, la educación y la magia de ser madre de un ser cuyo nombre en griego, el origen de la dramaturgia, significa vida.

# Prólogo

La esencia de un comunicador está en su capacidad de narrar y de contarnos historias. Desde los griegos y sus relatos épicos, hasta los cuentos que nos relataron de niños, pasando por los trovadores de la edad media y las grandes novelas de la literatura, sin olvidar a la radio y sus canciones, o la televisión y sus noticieros, además de las campañas publicitarias en las redes sociales, la historia de la comunicación y del ser humano, pasa por la narrativa, por sus lenguajes y por su manera de articular la realidad con la ficción.

En este libro, la autora nos introduce al universo de la dramaturgia y su construcción narrativa, entendidas como el arte y la técnica de poner en escena la realidad y su representación. El texto nos propone un viaje, no solo por el mundo de la creación de la no-ficción documental o periodística, sino que nos señala el camino por el cual es posible estructurar relatos y narrativas que combinan las estructuras aristotélicas clásicas, con las posibilidades que nos brinda la tecnología y sus lenguajes digitales.

Para Bruce Chatwin, los tres elementos necesarios para narrar bien son: “tener una buena historia, un gran contador, y la sabiduría para contarla”. En ese sentido, este texto busca resolver con su reflexión, análisis y didáctica, estas tres claves desarrolladas en los capítulos de su libro en forma de los tres actos dramáticos y un epílogo, el mismo que se posterga, a manera de creación de expectativa, hacia el futuro de lo digital y de los proyectos transmedia. Una revolución tecnológica que, sin embargo, ha dejado intacto el humano placer de escuchar y ver una historia, de sentir y emocionarse con las imágenes y los sonidos, de pensar y entender las palabras y los contenidos, y de ser participativos y ahora interactivos, encontrando el sentido y la visión del mundo que conlleva siempre un reportaje y un documental bien contado.

No es que hayan cambiado la naturaleza de los reportajes y los documentales, ya que desde las crónicas de batallas que contaban las hazañas de los héroes de la antigüedad, de lo que siempre se ha tratado, es de dar cuenta de

los hechos y de construir una representación específica de la realidad. Como bien señala Serrano, es el proceso de construcción narrativa lo que se organiza hoy de manera diferente, para construir una versión particular y un punto de vista, ya sea del reportero o del director del documental. Para ello se apela a los recursos expresivos y del lenguaje de las imágenes y sonidos, distinguiendo claramente los mismos, de los utilizados por la ficción y elaborando los propios para la no-ficción.

En tiempos de *storytelling* y relatos transmedia, donde los emisores se han diversificado y donde el receptor ha tomado el poder, en esta era de usuarios y prosumidores que se han vuelto inmensamente escépticos frente a los grandes medios, en esta época de mensajes efímeros y de una comunicación deformablemente líquida; es urgente sistematizar las nuevas estructuras narrativas que hoy podríamos decir, se asimilan de manera más orgánica, más sensorial, o como señala la autora, más secuencial, intertextual y multimedial.

El reportaje y el documental necesitan de la investigación, y que esta se plasme en un guion, no como una camisa de fuerza o una estructura de hierro, sino como pauta para la búsqueda de un relato que podrá ser flexible y cambiante según los elementos y personajes que se trabajen, pero que nunca podrá obviarse. Como señala Patricia Serrano, no se trata de escribir escenas o diálogos, sino de organizar las unidades dramáticas de un relato que, siendo de no-ficción, cuenta con una estructura de contenidos con principio, medio y fin, tal como las escenas, pero sin la necesidad de una continuidad espacial. Las secuencias son el eje que une la historia, mientras que las unidades, las particulares experiencias en torno a cada eje temático.

Un aspecto trascendente de este libro es el análisis de diversos reportajes y documentales realizados por los alumnos de los cursos y talleres de realización de reportajes y documentales, que dicta la propia autora en la universidad UCAL. Una exploración de sus estructuras narrativas, de sus procesos de investigación, guionización, producción, realización y edición, que permiten con suma capacidad didáctica, entender los procesos, las tipologías de relatos y las estructuras narrativas de diversos ejercicios de reportajes y documentales que pueden ser descritos como de convivencia, etnográficos, crónicas y ensayos donde las propuestas audiovisuales se encuentran con la realidad a representar.

Finalmente, un tema que nos convoca a todos a reflexionar sobre el futuro y los universos de la no-ficción, en el contexto de las nuevas narrativas hipermediales de la web y que nos confronta con las transformaciones de lo digital, que muchos todavía creen que es solo una mera evolución y no un cambio exponencial que aún está por entenderse. La autora nos lleva a recorrer este cambio desde el consumo de la información y las maneras de contarla, analizando las macro estructuras no lineales de los contenidos ramificados a los que se accede, como señala, de muchas maneras y con los cuales los usuarios interactúan

## Realidad y narrativa

desde cualquier lugar. Hibridaciones y mutaciones circulando en plataformas, soportes y canales de difusión, de manera no lineal, expansiva e hiper-medial, a través de reportajes web y web-docs, hoy definidos también como ciber-relatos.

En síntesis, un libro retador, apasionado y didáctico como su autora misma, que nos llamará la atención desde sus primeras páginas y que nos mantendrá interesados hasta el final, como debe ser un buen relato.

ooo

**Dr. Mario Gutiérrez O.**

DECANO DE LA FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y DISEÑO

PROFESOR, COLEGA Y AMIGO DE LA AUTORA.





# Introducción

Durante décadas, el periodismo fue identificado con el arte de escribir historias. Sin embargo, la aparición y el desarrollo de medios como el cine y la televisión incorporó otras exigencias a la narración de la realidad. Cuando las imágenes y los sonidos se constituyeron en un nuevo lenguaje, el arte de escribir se convirtió en el arte de organizar una historia. Organizar partes de la realidad, imágenes, extractos de entrevistas, fragmentos textuales, sonidos y música.

La estructura, en la medida que contempla el ordenamiento de los contenidos y de los recursos audio o visuales a través de los cuales son representados, pasó a ser la clave de las narrativas de no ficción. Así, la era digital encontró al reportaje y el documental como dos relatos multimediales, fragmentados e intertextuales, listos para ampliar su carácter profundizador y otorgarle autonomía a cada uno de los lenguajes y medios que los componen.

Hoy el carácter hipermedial de la web exige nuevas formas de contar la realidad que rompen con el orden narrativo secuencial, a través de historias ramificadas y expandidas, en las cuales el antiguo espectador, actualmente usuario de la red, define sus propios itinerarios de lectura y participa activamente de la construcción de universos de no ficción.

En el actual panorama mediático, marcado por la convergencia de las narrativas tradicionales y las nuevas narrativas no lineales, aprender a contar la realidad se vuelve más complicado, sobre todo, si se toma en cuenta que la complejidad que conllevan estos procesos de narración, suele mantenerse oculta frente al poder del mero registro de la realidad.

Este libro recupera la condición de relato multimedial e intertextual de los reportajes audiovisuales y los documentales, así como la importancia de saber contar la información registrada, ofreciendo métodos para la elaboración de estructuras narrativas que, por un lado, parten de los antecedentes dramáticos de historias lineales organizadas bajo el paradigma aristotélico de tres actos y, por otro, en la Web, requieren de la construcción de hiperestructuras ramifica-

das, no lineales e interactivas, creando nuevos vínculos entre la realidad y las formas de contarla. Bajo esta premisa el texto se ha organizado en cuatro partes:

En el Capítulo I, se abordan las relaciones entre realidad y narrativa, a partir de las características propias de la información, la evolución histórica del reportaje y el documental y las distintas modalidades de representación que ofrecen; para terminar estableciendo las diferencias y coincidencias entre estos dos relatos de no ficción.

En el Capítulo II, se describen los procesos y herramientas narrativas a través de las cuales se construye un guion secuencial de no ficción, así como cada uno de los recursos audio o visuales involucrados con el relato fragmentado, multimedial e intertextual de una realidad. Se ofrece, para ello, algunos ejemplos de reportajes y documentales elaborados por estudiantes y las experiencias de realizadores emblemáticos, publicadas en diversos libros, artículos y entrevistas.

En el Capítulo III, se plantea una propuesta para la estructuración narrativa lineal de reportajes y documentales, que recupera elementos de la dramaturgia aristotélica, la retórica y el paradigma de tres actos, aplicando cada uno de sus componentes a la construcción de relatos de no ficción, con ejemplos de reportajes y cortos documentales realizados por estudiantes bajo esta metodología.

Por último, en el Capítulo IV, se explora en las nuevas narrativas digitales hipermediales, a partir del análisis de reportajes y documentales interactivos alojados en la web y se proponen diferentes tipos de estructuras no lineales y formas de navegación, que toman en cuenta la participación activa de los usuarios en la creación de universos de no ficción.

## Capítulo I

# Realidad y no ficción

**El reportaje y el documental en el entorno de la representación,  
la información y la evolución de los géneros**

(...) narrativas que fueron creando las más bellas leyendas sobre conquistas, pérdidas, tragedias y pasiones; historias que avanzan y retornan, que se mezclan y transforman, fundando, por siglos, los mitos de nuestra memoria y las fábulas más representativas de nuestro imaginario (...).  
(Gutiérrez, 2003, p. 21).



El reportaje y el documental son dos relatos de no ficción que representan realidades a través del lenguaje audiovisual y con elementos que son parte de ellos. Ese «... mundo histórico que compartimos y el que vivimos» (Nichols, 2011, p. 153), que Cebrián Herreros (2007), llama historia, es el referente real de un discurso narrativo construido desde un particular punto de vista. Las relaciones que se entablan entre estos dos elementos, realidad y narrativa, conforman su carácter representativo y el desarrollo de un mensaje particular llamado información, que ha ido evolucionando en el tiempo con las sociedades, sus necesidades y los avances tecnológicos.

Como lenguaje, los antecedentes del reportaje y el documental se ubican en la evolución de medios audiovisuales como el cine y la televisión, en donde se desarrollaron diferentes modalidades de abordar una realidad a través de las imágenes y sonidos. Por otro lado, son dos formas de acercarse a lo real, vinculadas al quehacer periodístico, en el que la evolución de la prensa determinó un tratamiento narrativo particular llamado «género de interpretación», cuyo carácter profundizador y argumentativo, admite mayores libertades expresivas y genera percepciones de la realidad con mayor permanencia.

Desde la perspectiva semiótica, autores como Cebrián Herreros (2007), Barroso (2009) y Nichols (2011), definen a estos dos relatos de no ficción como sistemas de signos en los que se integran, a su vez, otros subsistemas, géneros y lenguajes que de manera fragmentada contribuyen a narrar una realidad.

Historia y discurso, contenidos y lenguaje, realidad y narrativa, son los ejes que conforman este capítulo, que sitúa al reportaje y el documental en el entorno de la información audiovisual y de la representación de la realidad.

## **1. El reportaje y el documental como relatos de no ficción**

El documental comparte las propiedades de un texto con otras ficciones (...) pero aborda el mundo en el que vivimos en vez de mundos en los que nos imaginamos vivir.  
(Nichols, 2011, p. 155).

El término no ficción fue usado desde los inicios del cine para diferenciar los productos cinematográficos que registran la realidad, de aquellos que la inventan o transforman. Los primeros reportajes audiovisuales y documentales asumieron este calificativo para distinguirse de la ficción, situándose en el terreno de la realidad y las formas de acercarse a ella; en ese mundo en el que vivimos, que Nichols (2011), confronta con el que inventamos o imaginamos.

A partir de una revisión de las teorías más importantes en torno a la no ficción, Cobo Durán (2010) afirma que se trata de textos audiovisuales construidos por un autor, que tienen como referente lo real.

(...) podríamos definir “no ficción” como el texto audiovisual construido por un autor y aceptado por un receptor que tiene como referente lo real. Texto que no se establece como verdadero en términos platónicos, sino real en función de que podemos localizar y establecer su referente en la realidad. Es una construcción, por lo que es posible hablar de estructuras narrativas en ella (p. 232).

El reportaje y el documental ofrecen representaciones de la realidad que guardan una relación estrecha de similitud con sus referentes. Estas representaciones involucran el registro de fragmentos de los acontecimientos, que son seleccionados y organizados desde el punto de vista de un informador. Por lo tanto, se trata también de reconstrucciones narrativas de una realidad. Las diferencias con la ficción, no están en el mundo real, sino en las formas como la no ficción se acerca y lo representa, acudiendo siempre a elementos auténticos. Esta relación entre realidad y representación se produce, tanto a nivel de los contenidos, como en el discurso audiovisual, a través del cual son narrados.

### **1.1. La doble cara de la representación: historia y discurso**

Si nos situamos en el entorno del signo, los relatos de no ficción involucran dos elementos que son claves para establecer las bases de la representación: la historia y el discurso (Cebrián Herreros, 2007). La historia se refiere a los contenidos de la realidad, lo que se cuenta (el qué). Por su parte, el discurso es la forma en que se narran esos contenidos a través de un sistema de signos y lenguajes que otorgan un significado peculiar a la realidad narrada (el cómo). «En la historia interesan los hechos, lo que se cuenta, lo que se expone; responde al qué se dice y la relación con lo que ha ocurrido. En el discurso importa el modo cómo el informador ofrece tales hechos» (Cebrián Herreros, 2007, p. 83).

La representación suma a este binomio, la exigencia de una relación estrecha de semejanza entre los referentes reales con los contenidos y el discurso a través del cual son narrados y convertidos en información. Por un lado, esos hechos

proviene de la realidad, son historias reales. Por otro, el discurso incorpora en su narrativa ciertos elementos que son parte de esa misma realidad, para otorgarle aún más veracidad a la historia.

Ahí están las imágenes y sonidos que muestran espacios, tiempos, personajes y acciones reales, y la participación recurrente de los actores sociales involucrados, a través de sus testimonios o análisis. Tanto, la historia como el discurso, inciden en el carácter de representación de los relatos de no ficción, en términos de similitud entre la realidad, los contenidos y las formas de narrarla.

En ese sentido, si bien la ficción también puede partir de una historia real, la representación exige una forma diferente de registrar los hechos. Para Cebrián Herreros (2007), si se transforma la realidad previamente, estamos en el terreno de la ficción. Si se registra tal cual es, sin intervenir en ella, estamos en el terreno de la representación, es decir, de la no ficción.

La ficción inventa, crea y transforma con fines expresivos, incorpora recursos externos como el vestuario, actores, diálogos, escenarios. La no ficción representa, registra, se mantiene fiel a la realidad e integra en el relato elementos que son parte de ella, como pruebas de la veracidad de los acontecimientos narrados.

### **1.2. La retórica de la facticidad: los relatos de no ficción como pruebas de realidad**

Aristóteles definió la retórica como «(...) la facultad de considerar en cada caso lo que puede ser convincente» (Aristóteles, trad. en 1998, p. 52). Para autores involucrados en el enfoque semiótico de la no ficción y la información audiovisual, este concepto se relaciona con los principios de facticidad (Tuchman, 1983), autenticidad (Cebrián Herreros, 2007), veracidad (Plantinga, 2007) y representación (Nichols, 2011), que resaltan la relación estrecha entre los referentes reales y su narración, a través de una lógica basada en el uso de elementos que son parte de la realidad y que se ofrecen como evidencias de una verdad construida. Lo que llamamos retórica de la facticidad es, pues, una característica esencial del discurso de no ficción.

En el mismo momento en que una cinta recibe la calificación de documental, surge un contrato implícito entre el realizador y los espectadores mediante el que la audiencia recibe como verídicas (es decir, como verdaderas y exactas) las imágenes y el sonido, las afirmaciones e insinuaciones (Plantinga, 2007, p. 50).

El reportaje y el documental adquieren este carácter de veracidad expresa, entre otros, gracias al potencial fáctico del registro audiovisual y el poder de similitud de los agentes narrativos que se ofrecen como pruebas de lo real.

Por su parte, Nichols (2011), introduce la definición de argumentación para referirse a esa estrategia narrativa propia de los relatos de no ficción que incide en la exposición de pruebas. «La argumentación acerca del mundo, o representación en el sentido de exponer pruebas con objeto de transmitir un punto de vista particular, constituye la espina dorsal del documental» (Nichols, p. 170, 2011).

Si bien existen muchas ficciones basadas en historias reales, que parten de investigaciones periodísticas y que, por tanto, ofrecen cierta verosimilitud con sus referentes reales, la representación como característica de la no ficción exige mayores grados de autenticidad, veracidad y facticidad para construir un discurso argumentativo y retórico. Requiere mostrar los espacios, tiempos, personajes y acciones registradas como pruebas, y construye una narrativa con elementos que son parte de la realidad que se representa. No solo deben ser verosímiles, sino también deben mostrar pruebas que autentifiquen esa verdad construida.

Los reportajes y documentales se construyen sobre la base del registro de elementos que son parte de la realidad representada. En estos relatos vemos y escuchamos a personas que dan testimonio de los acontecimientos (personajes testimoniales) o a expertos que los han investigado (personajes temáticos). Observamos sus acciones y los escenarios en los que se producen.

La presencia audiovisual de estos agentes narrativos es tan importante, que incluso hoy, en la era de las hibridaciones e intertextualidades, participan en recreaciones ficcionadas, docudramas y documentales animados como garantes de la verdad, frente a las escenas actuadas o dibujadas. Gracias a estos recursos es que esos relatos adquieren el calificativo de no ficción.

Los documentales no son solo imágenes y sonidos que atestiguan acontecimientos sino que, además, articulan, de forma más o menos implícita, afirmaciones sobre el mundo. La otra mitad del contrato inherente a este género como “representación de veracidad expresa” supone que toda propuesta que se insinúe o se afirme en la película constituye una verdad del mundo real (Plantinga, 2007, p. 52).

La representación de la realidad involucra también una mediación. El espectador no es testigo directo de los hechos, recibe un relato mediado por el punto de vista de un autor/informador/realizador que nos ofrece su visión particular del mundo.

### ***1.3. Subjetividad y objetividad: la no ficción como versión de una realidad***

La representación introduce elementos de subjetividad presentes en cada una de las etapas de elaboración de un relato de no ficción, pues la información audiovisual es, también, una versión o interpretación particular de la realidad



que se representa. Según Barroso (2009), «(...) la huella de la enunciación está presente desde la manifestación del punto de vista (selección de encuadres, planificación, montaje, etc.) hasta por otros dispositivos que evidencian el punto de vista, la interpretación de la realidad desde la instancia autoral (...)» (p. 138).

En ese sentido el autor/informador/realizador introduce su propia visión, al seleccionar extractos de los sucesos, imponerles un estilo peculiar y organizarlos en un relato que involucra una mirada personal a la historia. No se trata, entonces, de la realidad tal como es, sino de la realidad que los realizadores nos quieren contar.

El tratamiento de los mensajes informativos audiovisuales contempla una serie de decisiones personales, a nivel de la historia y el discurso, que contradicen el repetido paradigma de la objetividad pura. Así el principio de objetividad se relaciona más con una ética personal y profesional, que alude a la intención de representar la realidad de la manera más fiel posible.

Entendida como un propósito, se puede hablar de diferentes grados de objetividad de acuerdo a los niveles de acercamiento o alejamiento a los referentes reales en los relatos de no ficción. Desde la perspectiva semiótica de autores como Nichols (2011), un mayor grado de objetividad involucraría un considerable uso de la dimensión denotativa, es decir de la descripción o registro fáctico de los personajes, espacios, tiempos y hechos. Mientras que la presencia de la dimensión connotativa, se referiría a la incorporación de elementos mucho más subjetivos, metafóricos y simbólicos.

Esta forma de ver la objetividad ofrece una de las diferencias al interior de los relatos de no ficción. En el reportaje se privilegian los componentes denotativos de la información, a diferencia del documental que permite mayores libertades en el uso de elementos subjetivos y connotativos. Sin embargo, como versiones, ambos requieren de la selección de extractos de realidad y modos de representarlos, lo cual redundando en la narrativa fragmentada, intertextual y multimedial que caracteriza a los dos relatos de no ficción.

### ***1.4. Fragmentación, intertextualidad y multimedialidad en los reportajes y documentales***

Los relatos de no ficción registran segmentos de una realidad, son extractos de los acontecimientos, de los personajes, de tiempos y espacios, que se representan a través de diferentes géneros, formatos y lenguajes. En ese sentido, se construyen basándose en una narrativa discontinua, llena de saltos; de un tema a otro, de un espacio a otro, de un tiempo a otro; pero también de un modo de representación a otro. Esto, en la mayoría de los casos, hace imposible la organización de los contenidos informativos en torno al concepto de escena, la unidad básica de las narrativas de ficción.

En la ficción la escena suele ser una unidad dramática, espacial y temporal. En los relatos de no ficción es prácticamente imposible construir solo unidades narrativas basadas en el espacio o el tiempo, pues estos relatos, además de trabajar con más de un eje temporal, organizan los contenidos, distribuyéndolos en torno a subtemas, más que en los escenarios en los que se registraron.

La fragmentación espacial y temporal presente en los reportajes y documentales repercute en el control de la producción. A comparación de la ficción, el realizador no tiene el dominio sobre los contenidos, involucrados, en este caso, con una realidad en constante cambio. No parten de historias, ni de realidades creadas. Tampoco de planes de rodaje organizados por escenas, ni de diálogos contruidos para ser emitidos por actores. La historia no es una realidad estática, los actores sociales emiten sus propios textos y al realizador solo le queda registrarlos, seleccionarlos y ordenarlos en una lógica narrativa, que depende de su interpretación personal.

A la fragmentación de los contenidos involucrados con la historia, se suma la segmentación de los recursos audio o visuales que los representan. Los investigadores que abordan los relatos de no ficción desde el análisis semiótico, entienden que los reportajes y documentales constituyen sistemas de signos donde se integran, a su vez, otros subsistemas, que de manera fraccionada contribuyen a describir, expresar y narrar la realidad.

En el reportaje y el documental no solo se reúnen fragmentos de contenidos, espacios y tiempos, sino también una diversidad de lenguajes, géneros y formatos, a través de los cuales se comunican los diferentes extractos de realidad. Podemos encontrar imágenes, ruidos, música, locuciones del narrador, extractos de las declaraciones de los personajes, textos escritos, fotografías, ilustraciones, animaciones, entre otros, que en la web incluyen el lenguaje interactivo. Además, incorporan en sus pequeños universos informativos, otros géneros y formatos que diversifican aún más su narrativa. Ahí están la noticia, la crónica, la entrevista, la encuesta, el docudrama, el videoarte, la infografía, la ficción animada, los géneros musicales, entre otros.

Como bien afirma Jaime Barroso (2009), un relato de no ficción «(...) reúne diversas materias de la expresión de naturaleza diferente (...) y cada uno de esos elementos que constituyen la materia de la expresión del filme reclaman sus propios códigos (...)» (p. 123).

Es precisamente este carácter fragmentado, intertextual y multimedial de los reportajes y documentales el que ha permitido su tránsito natural al entorno web, en el que los contenidos, personajes, espacios y tiempos fraccionados, constituyen relatos autónomos, transmitidos a través de diferentes medios, lenguajes y plataformas interactivas.

Por su parte, el tratamiento de la información repercute también en la vigencia de los contenidos expuestos. El concepto de actualidad, que se relaciona

con el registro del momento seleccionado para ser narrado, establece diferencias en la representación de los hechos que, a su vez, dan cuenta de diferentes ejes temporales en los que se ubican los relatos de no ficción.

### **1.5. Entre lo nuevo, lo transitorio y lo permanente. Actualidad y novedad de la no ficción**

La actualidad es una característica esencial de la información y, por tanto, otro elemento importante que la diferencia de la ficción. Cebrián Herreros (2007) y Gutiérrez (2003), la definen como el eje temporal de la información audiovisual; el presente narrativo que impone el registro de los hechos en el momento en que ocurren. Los plazos temporales entre el registro y su difusión, sin embargo, establecen más de un tipo de actualidad.

La llamada actualidad inmediata, el presente-presente (Cebrián Herreros, 2007), da cuenta de una narración de los acontecimientos muy próxima al momento en que se presentan. Los tiempos entre el registro y su difusión son muy cortos o no existen, como en el caso del vivo y en directo. La actualidad inmediata es el tiempo de la noticia, en vivo o en diferido. Es el tiempo de la radio, la televisión y hoy, aún más, el de los medios digitales e interactivos.

Por otro lado, la actualidad permanente, alarga los plazos entre el registro y su posterior difusión, enfocándose en la información que no cambia, que permanece más allá de la coyuntura. Así, el realizador/informador cuenta con más tiempo para la investigación a profundidad, la convivencia con la realidad y para el uso de lenguajes más expresivos y formas narrativas más elaboradas. La actualidad permanente es el tiempo del documental. El tiempo del cine.

El abordar la actualidad como un elemento dinámico, permite establecer otra de las diferencias al interior de los relatos de no ficción. El reportaje, todavía atado a la actualidad inmediata, parte de ella para profundizar en las noticias, en sus antecedentes, paralelos, contextos y posibles repercusiones. Este ejercicio de interpretación le da mayor permanencia y vigencia al acontecer noticioso, aunque finalmente sucumbe ante el surgimiento de nuevos acontecimientos. El reportaje se desplaza entre lo transitorio de la actualidad y la intensidad de su permanencia.

El documental, como digno heredero del cine, no está sujeto a la actualidad inmediata, puede, y requiere, desprenderse de ella para alargar sus procesos de elaboración, centrándose en la convivencia, en la historia y en la esencia de los personajes y sus acciones. Pone una pausa a la actualidad, para representarla con más intensidad.

A diferencia de la actualidad, la novedad no se relaciona con el tiempo de la información, sino más bien con el conocimiento de los hechos. A decir de Gutiérrez (2003), el eje del conocimiento es el que define el interés de un men-

saje informativo. «No importa cuando sucedió el hecho, sino cuánto sabemos de él (...)» (p. 60).

Lo novedoso en los relatos de no ficción es que abarca hoy, tanto el nivel de los contenidos o historia, como el del discurso. El impulso de las nuevas tecnologías digitales y de las narrativas no lineales, multimodales e interactivas, junto con la intertextualidad y la hibridación creciente, aporta nuevos elementos expresivos y narrativos a los relatos de no ficción en el entorno del ciberespacio. Así lo demuestran los reportajes y documentales que, en la web, admiten el uso de la ficción escenificada, la animación, el cómic, las infografías interactivas, los videojuegos, la realidad virtual, entre otros; así como, la participación activa de los usuarios productores, que hoy, mezclan, reinventan y crean contenidos en formatos cada vez más novedosos.

Estas propuestas híbridas, empero, parten de una historia de fondo, donde se recuperan las características de estos dos géneros, conformadas hace años como parte de la evolución del quehacer informativo y de las modalidades de representación audiovisual.

## 2. Érase una vez... El reportaje y el documental como géneros

Quiero describir, lo mejor que me permiten mis facultades, lo ocurrido ante mis propios ojos, y de los hechos que he oído de boca de hombres cuya veracidad no admite duda, reservándome el ejercicio del derecho a emitir juicio propio, al hacer público lo ocurrido en ese día memorable (...).  
(Russell, 1854, citado en Gallardo, 1989, p. 64).

Las palabras del corresponsal del diario inglés *Times*, William Howard Russell, son parte del despacho *Desde las Alturas ante Sebastopol* que escribió sobre la guerra de Crimea en 1854. Se anunciaba así el advenimiento de la primera clasificación del mensaje periodístico que separaba los hechos (story), de la opinión (comments). La fórmula de tradición anglosajona se impuso en todo el mundo hasta 1950, pero ya desde 1923 la aparición de la revista *Time* había empezado a quebrar esta dicotomía al lanzar su *time style*, que reivindicaba al autor en su rol de intérprete de la realidad y promovía la necesidad de profundizar en los hechos y en sus contextos.

Así, estos tratamientos de la realidad basados en diferentes categorías de mensajes informativos, constituyeron una nueva clasificación que impera hasta hoy: el Periodismo de opinión, enfocado en las ideas y puntos de vista en torno a la realidad representada; el Periodismo informativo, cuyo mensaje se centra en los hechos del acontecer diario; y el Periodismo interpretativo, que profundiza, contextualiza y explica los procesos involucrados con los hechos (Gallardo, 1989).

Según José Luis Martínez Albertos (1977), la primera etapa de la evolución del género periodístico, entre 1850 y 1920, se caracterizó por el reinado del Periodismo de opinión o ideológico. Recién entre 1920 y 1950, cuando los hechos encuentran su propio espacio separados de las ideas, toma fuerza el Periodismo informativo. A partir de 1950 surge la necesidad de contextualizar y explicar las noticias a través de relatos basados en la profundización y el análisis de los procesos, dando lugar al Periodismo explicativo o interpretativo; el género donde reina el reportaje. Y diez años después, en la década del 1960, surgen corrientes como el Nuevo periodismo que derrumbaron la inexplorable frontera con la ficción, al incorporar recursos narrativos propios de la novela y la literatura.

Desde su conformación, los géneros periodísticos han venido ofreciendo diversas fórmulas para la narración de la realidad y el consumo de los relatos informativos. Las distintas formas de contar los acontecimientos que ocurren en el mundo se relacionan con la construcción de diferentes tipos de información, con el enfoque y la intenciones de quien cumple el rol de informador; pero también con la evolución de la sociedades y sus medios de comunicación, que trajeron nuevas demandas culturales y de información.

La aparición de medios masivos como la radio (1901) y la televisión (1926), generó la necesidad de nuevas clasificaciones que incorporó el potencial de la palabra hablada y el diálogo en directo. Antes, el cine ya había registrado las primeras imágenes de la realidad (1895), sumando el lenguaje cinematográfico para ofrecer otras formas de representación más permanentes y simbólicas del mundo. Y hoy, estamos ante géneros ciberperiodísticos, hipertextuales, multimodales e interactivos que han sumado nuevas lógicas a las narrativas informativas.

En este contexto de hibridación, el reportaje y el documental siguen sobreviviendo como géneros. Acogiendo nuevos lenguajes y adaptándose a las condiciones que impone la comunicación digital, han sabido aprovechar su condición de relato intertextual, multimedial, fragmentado y profundizador, para mutar hacia nuevas fórmulas transmediáticas y expansivas. Sus orígenes como géneros interpretativos y luego audiovisuales, han marcado las características que hoy les permiten ser los protagonistas de la narrativa informativa audiovisual y digital.

### **2.1. Más que una noticia. El reportaje y el periodismo de interpretación**

(...) el reportaje, que siempre tuvimos como el género estrella (...) es también el que requiere más tiempo, más investigación, más reflexión, y un dominio certero del arte de escribir. Es en realidad, la reconstitución minuciosa y verídica del hecho. Es decir: la noticia completa (...).  
(García Márquez, 2007, p. 28).

El género periodístico de interpretación y el reportaje, su máximo exponente, nacieron al culminar la Primera Guerra Mundial, después de instaurarse los géneros de opinión y el informativo en la prensa inglesa. La tradición británica promovió una clasificación basada en un paradigma que solo admitía dos opciones: opinión (*comments*) o relatos informativos (*stories*). Sin embargo, el surgimiento de la revista *Time* en 1923 estableció el medio justo entre estos dos extremos, dando a luz un tercer género periodístico: el periodismo interpretativo.

Henry Luce y Britton Hadden, los creadores de *Time*, implantaron una nueva periodicidad semanal en los géneros de prensa, ampliaron los procesos de cobertura de los hechos, otorgaron más importancia a la investigación a profundidad y conformaron un equipo de periodistas que, más que buscar noticias, se dedicaron a profundizarlas e interpretarlas.

El periodismo de interpretación proponía ir más allá del mero relato objetivo de los hechos, para profundizar en sus antecedentes, contextos y repercusiones, es decir, en los procesos en los que se enmarca la noticia. De esta manera, la revista *Time* dio lugar a la creación de una nueva forma de narrar la realidad: el reportaje interpretativo.

Como parte del periodismo de interpretación, el reportaje representa la realidad a través de procesos. Si bien los sucesos noticiosos del presente inmediato constituyen su materia prima, la profundización como sello característico de este relato, lo obliga a tomar en cuenta contenidos de mayor permanencia como, los antecedentes del hecho, las circunstancias que lo rodean, el contexto, y sus posibles consecuencias.

Desde su nacimiento, como parte del género interpretativo, el reportaje ya ofrecía, lo que Ainara Larrondo (2009) define, como una «perspectiva multidimensional del tema» (p. 65), al tomar en cuenta hasta tres ejes temporales: los hechos inmediatos o noticias (presente), los acontecimientos anteriores o antecedentes (pasado) y los posteriores, entre consecuencias, posibles soluciones y proyecciones (futuro).

Los creadores del semanario *Time*, también introdujeron con el reportaje nuevos estilos de narración muchos más literarios, que mezclaron lo descriptivo, expresivo y narrativo. Se conoce que Hadden, ante la acusación de robar las noticias de otros diarios, modeló un novedoso lenguaje que integró la narración de los hechos y descripciones físicas de los personajes, del espacio y del ambiente que rodeaba a los acontecimientos (Gallardo, 1989).

El estilo narrativo del reportaje escrito siguió evolucionando en la década del 60 hacia nuevas formas que se fusionaron aún más con la literatura y los modelos narrativos de ficción, tomando prestado su formato favorito: la novela.

En 1965, Truman Capote publica de manera seriada, en *The New Yorker*, su reportaje novelado *A sangre fría*. Fiel al estilo del reportaje, Capote tomó un

caso policial que apareció entre las notas diarias del periódico; el asesinato de la familia de granjeros Clutter, cometido en Kansas en 1959, a manos de Eugene Hickock y Perry Smith. La novela real fue el resultado de una profunda investigación de campo y documental, así como de largas entrevistas con los involucrados. Capote no solo se trasladó a Kansas, sino también siguió la vida en prisión de los asesinos hasta que fueron ejecutados, después de cinco años. En uno de sus escritos, Truman Capote cuenta: «(...) quería realizar una novela periodística, algo a gran escala que tuviera la credibilidad de los hechos, la inmediatez del cine, la hondura y libertad de la prosa, y la precisión de la poesía» (Capote, 1980, párr. 12).

El éxito de esta novela periodística, que otros llamaron un gran reportaje, impulsó el desarrollo del Nuevo periodismo. Tom Wolfe, su principal representante, resume así cómo las nuevas prácticas del reportaje a profundidad y la incorporación de los estilos literarios, revolucionaron las clásicas teorías del periodismo interpretativo y de investigación.

Las facetas más importantes que se experimentaban en lo que a técnica se refiere, dependían de una profundidad de información que jamás se había exigido en la labor periodística. Solo a través del trabajo de preparación más minucioso era posible, fuera de la ficción, utilizar escenas completas, diálogo prolongado, punto de vista y monólogo interior. (Wolfe, 1976, párr. 53).

Para ese momento, ya se podía hablar, entonces, de por lo menos dos clases de reportaje: el informativo, todavía cercano a la actualidad inmediata, que profundiza en la noticia siguiendo el esquema narrativo clásico de la Pirámide invertida y el ordenamiento decreciente de los hechos, y el interpretativo, el «reportaje por excelencia», que representa los procesos, vinculados o no a la noticia, a través del uso de lenguajes más literarios y una narrativa mucho más cercana a la ficción. (Larrondo, 2009).

Aunque el Nuevo periodismo revolucionó las técnicas de narración del reportaje escrito, ya para esos años el documental, un género cinematográfico con características similares a las propuestas narrativas de Capote, Wolfe y otros exponentes de la Novela de lo real, tenía un amplio recorrido en el cine. La imagen, con todas sus posibilidades descriptivas, expresivas y narrativas mostraba, desde 1895, escenas de la vida cotidiana, registradas por los hermanos Lumiere y sus seguidores. El cine, como bien lo cuenta Truman Capote, había contribuido a establecer muchos de los nuevos tratamientos de la realidad que incorporó el nuevo periodismo escrito.

## 2.2. La realidad filmada. El documental como género cinematográfico

(...) los esquimales jugándose la vida, bregaban al borde del agua para no ser arrastrados por la cuerda de sus arpones; el grupo de animales, lanzando resonante “ok, ok”, se amontonó alrededor de una gran morsa que, cual un toro con grandes cuernos, acudió para rescatarlos. Yo, mientras tanto, filmaba y filmaba.  
(Flaherty, 1920 citado en Barnouw, 1996, pp. 37, 38).

Las palabras de Robert Flaherty describen el rodaje de una de las escenas de *Nanuk, El Esquimal* (1922), considerado el primer largometraje documental de la historia del cine. Decía Flaherty, que la finalidad del documental es «(...) representar la vida bajo la forma en que se vive» (Flaherty, 1985, p. 58). Sus películas iniciaron una corriente de etnografía fílmica que subsiste hasta el día de hoy, basadas en el registro o representación de diversos grupos culturales, filmados en sus propios entornos cotidianos.

Antes de Flaherty, sin embargo, ya se habían registrado las primeras escenas fílmicas de la realidad, gracias a la invención del cinematógrafo de los hermanos Lumiere. En marzo de 1895, Louis Lumiere exhibió en París su invento con *La salida de la fábrica* (*La Sortie des Usines*). En ese mismo año, los Lumiere filmaron otras escenas de su entorno como, *La demolición de un muro* (*Démolition d'un mur*) y la ya famosa *La llegada de un tren a la estación* (*Arrivée d'un train en gare à La Ciotat*), que provocó que los asistentes a su presentación gritaran y se echaran para atrás, ante la inminente llegada del tren hacia esa cámara, que por primera vez mediaba entre ellos y la realidad.

En los años posteriores, los Lumiere acumularon una gran cantidad de registros fílmicos. Estas “vistas”, sin intenciones narrativas y cuyo fundamento estaba en el mero registro de la realidad, fueron llamadas «actualidades» (Díaz Aznarte, 1998, p. 1). A partir de 1905, las actualidades adquirieron la categoría de noticias filmadas, al ser organizadas en los primeros medios audiovisuales informativos: los noticiarios cinematográficos.

El nacimiento de los noticiarios modernos a principios de siglo, en 1905 en Estados Unidos y en 1908 en Francia con Pathé, da un carácter más estrictamente informativo a las imágenes proyectadas: con la periodicidad regular de las ediciones de información filmada, se impuso un cierto criterio periodístico en la selección de temas y una organización acorde con este objetivo (...) (Rebollo y Alarcón, 1999, p. 17).

Si bien los noticieros cinematográficos mostraban la actualidad en imágenes en movimiento, nunca desplazaron por completo a los diarios y noticias escritas.



En esa época, solo podían ser difundidas, a lo más, una o dos veces por semana, frente a la periodicidad diaria y la noticia inmediata de los periódicos (Rebollo y Alarcón, 1999). El cine pronto entendió que su poder no estaba en la inmediatez, sino en la profundidad de los tratamientos y en el potencial de las imágenes. Así, los noticieros fueron mezclándose con revistas cinematográficas que desarrollaron un número menor de temas y ampliaron los procesos de cobertura de la realidad con una periodicidad menor, generalmente quincenal o mensual.

En mayo de 1922 empezó a salir mensualmente el *Cine-Verdad* (*Kino Pravda*), realizado por el Troika o Consejo de los Tres, que integraban el director ruso Dziga Vertov, su esposa Yelizaveta Svilova, que actuaba como compiladora, y su hermano Mijail Kaufman, fotógrafo de profesión que se convirtió en su principal camarógrafo. El *Cine-Verdad* resumía la postura de Vertov en torno a un cine proletario basado en la representación de fragmentos de la realidad, reunidos con un sentido a través del montaje (Barnouw, 1996). Vertov afirmaba, años después, en su famoso manifiesto del *Cine-Ojo*: «El *Cine-Ojo* es el espacio vencido, es la relación visual establecida entre las personas de todo el mundo, basada en el cambio incesante de los hechos vistos, de cine-documentos que se oponen al intercambio de representaciones teatrales» (Vertov, 1985, p. 63).

Para esas épocas, muchos realizadores, como Vertov, utilizaban la palabra «documento» para referirse al cine de actualidades y diferenciarse, así, de las películas de ficción que estaban copando las salas de cine, con narrativas basadas en la novela, de mucho más éxito comercial que los noticieros y revistas cinematográficas. Según Gifreu (2013), esta tendencia marcó el inicio de nuevos tratamientos cercanos a lo que hoy conocemos como documental, por contraste con el modelo ficcional imperante, al que se intentaba contraponer con relatos de no ficción que pudieran tener el mismo éxito en la taquilla.

En este contexto apareció *Nanuk, El Esquimal* (Robert Flaherty, 1922), el resultado de 20 años de exploración y convivencia con los esquimales de Port Huron (Canadá), que terminó por convertirse en el primer largometraje documental distribuido comercialmente con éxito. Este documental sentó las bases de la observación y la convivencia como el centro de la investigación documental, incluyó narrativas dramáticas de ficción enfocadas en los personajes, el espacio y sus acciones, y usó diálogos, textos como intertítulos y hasta una rudimentaria infografía. Flaherty resumía así, este y otros de los documentales que realizó a lo largo de su carrera:

«(...) yo y mis colaboradores hemos intentado captar el espíritu de la realidad que queríamos representar, y por eso hemos ido, con todas nuestras máquinas, a los tugurios nativos de los individuos (...) -esquimales, isleños de Aran, hindúes- y hemos hechos de ellos, de sus ambientes y de los animales que los rodeaban, las “estrellas” de los films realizados» (Flaherty, 1985, p. 60).

A diferencia de Flaherty, Dziga Vertov se separó completamente de las estrategias de la ficción, abogando por un cine más observacional y en el que se representara la realidad tal como acontece ante el ojo de la cámara. Vertov desarrolló el primer tratado sobre representación fílmica de lo real con el Manifiesto del *Cine-Ojo*, que definió su propuesta de representación documental, resaltando el poder de la cámara y el montaje en la representación de los hechos. «*Cine-Ojo* = *Cine-yo veo* (yo veo con la cámara) + *Cine-yo escribo* (yo grabo con la cámara sobre la película) + *Cine-organizo* (yo monto)» (Vertov, 1985, p. 62).

Pasó algunos años antes que la segunda obra de Flaherty, *Moana* (1925) impulsara el nacimiento del término documental, como un género cinematográfico distinto. John Grierson, fundador de la Escuela Documental Británica y crítico del diario inglés *New York Sun*, escribió el 8 de febrero de 1926 en torno a *Moana*: «Siendo una recopilación de hechos sobre la vida diaria de un joven polinesio y su familia [...] tiene valor documental» (Grierson, *New York Sun*, 1926, citado en Barroso, 2009, p. 13). La frase «valor documental» y el hecho de destacar el potencial visual y narrativo de la obra de Flaherty, detonó el uso del concepto, que el mismo Grierson definió después como «(...) todas aquellas obras cinematográficas que utilizan material tomado de la realidad y que tienen capacidad de interpretar en términos sociales la vida de la gente tal como existe en la realidad» (Grierson, 1961, citado en Barroso, 2009, p. 14). Desde el punto de vista de Grierson, el documental se acercaría al periodismo de interpretación, por un lado, pero también a un tratamiento de la realidad centrado en las vidas de las personas, en contenidos más permanentes y en una narrativa mucho más expresiva, subjetiva y artística que gira en torno al potencial del lenguaje cinematográfico.

Según afirma José López Clemente, desde que el precursor de la mencionada Escuela Británica, John Grierson, empleó el término *documentary* para referirse a *Moana* de Flaherty, «el documental, como género, tuvo conciencia de su ser y de su naturaleza, porque aunque antes había existido no se había percatado nadie de que el cine hablaba, por medio de él, un nuevo lenguaje» (López-Clemente, 1960, citado en Hernández-Corchete, 2004).

Desde los primeros tratados en torno al documental, han transcurrido muchos años que han sido testigos del surgimiento de diferentes narrativas y modos de acercarse a la realidad a través de este género.

Con un enfoque histórico y centrado en las funciones sociales del documental, en 1974, Erik Barnouw, empezó a recopilar por primera vez algunas de ellas: el documental antropológico y etnográfico de Robert Flaherty, que dio origen al género denominado por Barnouw «explorador»; el documental, «reportero», que se refiere al *Cine-Ojo* de Vertov y sus seguidores; el documental «pintor», que

incluye al subgénero de sinfonías urbanas, centrado en elementos visuales y el montaje expresivo; los documentales sociales de Grierson y la escuela británica, denominados «abogado»; los documentales bélicos, políticos y propagandísticos de la segunda guerra mundial, que fungieron de «toque de clarín»; los relatos «acusadores» de la posguerra; el documental «poeta», con sus lenguajes metafóricos y neorrealistas; el «cronista», que desarrolla no ficciones etnográficas más personales; el documental «promotor», hoy conocido como institucional o corporativo; el modo «observador» del *Direct Cinema* norteamericano, que promueve la no intervención; el *Cinema Verité* francés como «agente catalizador de la realidad»; el «guerrillero», cine político militante de las décadas de los sesenta y setenta y, por último, el «contemporáneo», una categoría difusa donde se incluyen las nuevas tendencias de la época de Barnouw. (Barnouw, 1996).

Estas formas de representación documental, fueron resumidas después por Bill Nichols en cuatro modalidades que, en palabras de este autor, «(...) son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes» (Nichols, 2005, p. 65). Según Nichols, si bien estas modalidades responden a movimientos que en determinados períodos históricos plantearon nuevas formas para narrar la realidad, no se producen necesariamente en una sucesión temporal ordenada, ni se eliminan como opciones de representación entre ellas. Como patrones narrativos de organización, para Nichols, los documentales pueden ser:

- ▣ **Documentales expositivos** (Nichols, 2005). Modalidad que empezó con el movimiento británico impulsado por John Grierson. Son realizados basándose en estructuras narrativas informativas y argumentativas, en las que la palabra del narrador (escrita, en la época del cine silente y hablada, con el cine sonoro) juega un rol esencial. Los reportajes luego tomarían estas estructuras ensalzando la figura de un reportero narrador en el entorno de la periodicidad y la programación televisiva.
  
- ▣ **Documentales de observación** (Nichols, 2005). Según Nichols se deben al quehacer documental exploratorio y etnográfico de Flaherty. Sin embargo, hoy se vinculan mucho más a la escuela fílmica del *Direct Cinema* estadounidense. Priorizan la observación espontánea y directa de la realidad, sin intervención del realizador, centrando el foco en los personajes, sus acciones y experiencias, más que en el tema y la figura argumentativa del narrador. Es emblemática la frase vinculada al *Direct Cinema*, *mosca en la pared* (*fly on the wall*) que da cuenta del rol del realizador, como observador pasivo de la realidad que pasa ante su cámara.
  
- ▣ **Documentales participativos o interactivos** (Nichols, 2005). Relacionados con la escuela francesa del *Cinema Verité*, de Jean Rouch. En esta

modalidad el realizador asume el rol de agente catalizador de realidades, que se representan a partir de su interacción con los actores sociales que son parte de ella. En su versión más conservadora, esta modalidad ha dado lugar a un tipo de estructura narrativa donde se intercalan las frases de personajes reales, con imágenes o, en el caso de los reportajes y los documentales expositivos, con la voz del reportero o de un narrador.

- ▣ **Documentales reflexivos** (Nichols, 2005). Vinculados históricamente con el *Cine-Ojo* de Dziga Vertov y el papel esencial de la cámara y el montaje como herramientas de narración. La evolución de este tipo de documentales ha aportado diferentes modos reflexivos y mucho más personales, enfocándose en las formas expresivas de representación, en la subjetividad de sus realizadores o en la transgresión de los códigos informativos, audiovisuales y narrativos comúnmente adjudicados a este relato de no ficción.

Cada una de estas modalidades responde, una vez más, a los cambios históricos y tecnológicos. Primero, las narrativas expositivas aparecieron para marcar las fronteras con la ficción. Luego, los documentales observacionales emprendieron un seguimiento cámara en mano de los acontecimientos, espacios y personajes, gracias a que contaron con equipos portátiles mucho más transportables. El surgimiento del sonido sincrónico y la posibilidad de entrevistar e interactuar con los actores sociales de la realidad en sus propios entornos, permitió la aparición de los documentales participativos. Y, finalmente, toda esta evolución, sumada a las innovaciones tecnológicas, la hibridación y el papel que venía cobrando el documentalista como autor, dio lugar a los nuevos tratamientos vanguardistas de los documentales reflexivos.

Las modalidades de representación documental fueron tomando forma también, como parte de una búsqueda del género para encontrar su identidad; primero, frente a la ficción, y luego, a raíz de la aparición de la televisión, que ofreció nuevas y distintas posibilidades para la representación, de las que el documental tuvo que separarse, profundizando en mayores argumentos que su condición de obra cinematográfica. Ya no era el único medio audiovisual para contar una realidad.

### **2.3. La realidad en directo. El reportaje y el documental como géneros televisivos**

Yo estoy aquí, y si estoy aquí, esto significa que delante de vosotros tenéis la realidad, es decir, la televisión que filma.  
(Eco, 1999, p. 159).

En 1926, John Logie Baird, presentó el primer aparato televisivo que difundió imágenes y, diez años después, la empresa británica BBC ya realizaba las primeras transmisiones públicas con regularidad. Como en la época de los hermanos Lumiere, los primeros registros televisivos tomaron la realidad como referente, pero, a diferencia del cine y la actualidad permanente que sustentaba el reinado del documental, la televisión aprovechó las posibilidades del nuevo audiovisual para transmitir la realidad como el cine nunca pudo representarla: en vivo y en directo. «Técnicamente, la prensa filmada nunca fue capaz de competir con la televisión en cuanto a la actualidad de la información y ninguno de sus intentos para dar nuevos enfoques a sus contenidos consiguieron detener el proceso de decadencia» (Rebollo y Alarcón, 1999, p. 19).

Los noticieros y magazines cinematográficos fueron desapareciendo con el tiempo ante la inmediatez de las noticias televisivas y el potencial del nuevo lenguaje para transmitir representaciones del acontecer diario en directo. Hasta la década del cincuenta, la televisión aprovechó al máximo el uso de esta nueva técnica, centrando su atención en los contenidos de actualidad inmediata, más que en sus tratamientos visuales. En este panorama, los telenoticieros se convirtieron en los grandes exponentes del nuevo periodismo audiovisual; pues, para ese momento, la televisión ya había marcado otra distancia con el cine, al instaurar por primera vez en un medio audiovisual el concepto de programa.

Con el fin de organizar los diferentes mensajes televisivos en un solo aparato transmisor (la llamada durante mucho tiempo «caja boba») se agruparon selectivamente en diferentes horarios. Ordenados en macroestructuras contenedoras, que fueron llamadas programas, los géneros informativos televisivos fueron evolucionando y diferenciándose entre sí, en torno al concepto de periodicidad, su pertenencia a un medio informativo, la actualidad y los tiempos de producción; tal como la prensa escrita años atrás. No obstante, en el caso de la televisión, esto fue posible gracias a avances tecnológicos, como la aparición del video, que revolucionó los procesos de registro audiovisual de la realidad.

El video y la invención del *portapak* o magnetoscopio portátil en 1965 provocaron una primera ruptura con la línea enfocada en los contenidos de la televisión en vivo (Barroso, 2009) y allanaron el camino para el surgimiento de nuevos tratamientos informativos en el reportaje, ya delineado como género en la prensa escrita, y el documental, de largo recorrido en el cine.

La interpretación a profundidad de la actualidad noticiosa fue posible gracias a que se amplió los procesos de producción informativa, al poder separar los tiempos de registro, narración, edición y posterior difusión de estos dos relatos de no ficción. La realidad ya podía ser grabada, editada y difundida en casa.

A partir de ahí, el reportaje, enmarcado en el surgimiento del magazine televisivo como programa contenedor semanal, retomó sin muchos problemas los contenidos propios del género interpretativo y adoptó las estructuras expo-

sitivas de las noticias filmicas y de los inicios del documental, como fórmula para contar la realidad a profundidad en televisión.

La figura de un reportero narrador y la incorporación de las declaraciones fragmentadas de los entrevistados, marcó el poderío de la palabra hablada en los reportajes televisivos, convirtiéndose, junto con las imágenes y sonidos descriptivos, en los nuevos garantes de autenticidad. Para el documental, sin embargo, el camino por la televisión, no fue tan fácil.

Conforme el género se asienta, y también la programación televisiva, el documental recibirá por un lado la influencia de los géneros de la información en televisión (...), y por otra, la presión del tiempo como consecuencia de las exigencias de las rutinas de programación, que obliga a trabajar con celeridad (...) (Barroso, 2009, p. 18).

El documental televisivo tuvo que adaptarse a las condiciones del nuevo lenguaje. Influenciado, sobre todo por el reportaje, y cediendo ante las presiones de la inmediatez y la programación televisiva, empezó a acudir a estructuras expositivas guiadas por la figura de un narrador en *off* y por los testimonios de protagonistas y expertos, así como al uso de elementos audiovisuales mucho más descriptivos que priorizaron la función denotativa de la representación. Para separarse del reportaje televisivo, aprovechó los tiempos de producción más largos, como una oportunidad para desarrollar investigaciones a profundidad, de contenidos de actualidad permanente, representados con más rigor en el uso del lenguaje y la técnica audiovisual. Incluso, el carácter episódico de los programas televisivos fue aprovechado con el tiempo para la emisión de documentales seriados, que hoy son protagonistas de la televisión por cable y *streaming*.

En el cine, tal como el medio luchaba con la televisión, el documental tuvo que establecer sus propias fronteras para ser calificado como película. Para lograrlo, se reivindicaron otros componentes como: la mirada personal y original del autor, la función expresiva del montaje y la posibilidad de experimentación visual y sonora, en una estética audiovisual más elaborada. Además, gran parte de estas películas documentales asumieron narrativas observacionales, participativas y reflexivas, mucho más personales y simbólicas, evitando la narración en *off*, tan identificada con los relatos informativos televisivos.

En general, el surgimiento de la televisión y, antes, de la radio, transformó el panorama de los géneros periodísticos y ocasionó la aparición de nuevas teorías para clasificar los mensajes informativos. Una de las investigaciones más nombradas al respecto es la de Mariano Cebrián Herreros, quien en 1992 publica su obra *Géneros Informativos Audiovisuales*, como fruto del análisis de su propio quehacer radial y televisivo.

(...) los géneros informativos audiovisuales adquieren unas configuraciones específicas dentro de los géneros informativos generales. Están regulados por las características y formas de la técnica del lenguaje audiovisual empleado. Por ello, los trataremos como géneros bien diferenciados. (Cebrián Herreros, 1992, p. 24).

Desde esta perspectiva, que se aleja de las clasificaciones impuestas por la prensa escrita, Cebrián Herreros (1992), dá cuenta de tres géneros informativos audiovisuales o formas de representación audiovisual de la realidad: los referenciales o expositivos, caracterizados por ser una versión distanciada de los acontecimientos, sin opinión y de la manera más fiel posible; los expresivos o testimoniales, que ofrecen la visión y el punto de vista personal del informador; y los dialógicos o apelativos, que contemplan contenidos narrados por los actores sociales involucrados testimonial o temáticamente con la realidad, representados a través de diálogos. Dado el carácter intertextual y fragmentado de los relatos de no ficción, el reportaje y, sobre todo, el documental, transitan entre estos tres géneros.

El reportaje, como relato referencial, mantiene su relación con la noticia y la actualidad inmediata, pero su carácter interpretativo dá cuenta también del punto de vista del informador que guía la narración, acercándose y alejándose de sus propias percepciones. Por último, incorpora en su estructura expositiva, la palabra de los protagonistas y expertos, surgida en la mayoría de los casos, de la realización de entrevistas audiovisuales.

Según el mismo Cebrián Herreros (1992), el reportaje ofrece diferentes opciones de representación, de acuerdo a los contenidos en los que se enfoca el relato interpretativo. El reportaje de hechos se centra en los sucesos o acontecimientos. El reportaje temático se enfoca en un tema que suele ser analizado desde diferentes puntos de vista y experiencias. El reportaje de ideas busca el contraste de pareceres a partir de las opiniones e interpretaciones de distintas personas. El reportaje de convivencia expone una forma de vida determinada de la cual el informador participa activamente. El reportaje al personaje gira en torno a la historia de una persona o grupo de personas.

Mientras que el eje temporal del reportaje se mantiene de alguna manera atado a la actualidad inmediata y a una narrativa más expositiva y dialógica, las modalidades de representación documental de Nichols (2011) demuestran que el documental fue evolucionando de la exposición a otras posibilidades que lo sitúan en la retórica de la argumentación, la narrativa observacional, la crónica, el ensayo, la animación, las artes y hasta la ficción, como en el caso del docudrama.

En el entorno digital el reportaje y el documental han potenciado esta hibridación, conformando nuevas narrativas no lineales que han obligado a replantear las investigaciones enfocadas en estos géneros. Hoy estamos, tam-

bién, ante cibergéneros informativos y de representación, que ofrecen nuevas particularidades, gracias al carácter hipertextual, multimodal, interactivo y expansivo de la web. En este entorno digital, sin embargo, mantienen gran parte de sus diferencias de fondo, involucradas con el tratamiento que cada uno de estos relatos otorga a la realidad registrada.

#### **2.4. Encuentros y desencuentros entre el reportaje y el documental a la luz de su evolución histórica**

A lo largo de su tránsito por los medios escritos, cinematográficos y televisivos, el reportaje y el documental han ido encontrando su identidad. Más allá de sus coincidencias como relatos de no ficción, se trata de dos géneros distintos que abordan la representación de la realidad de maneras diferentes y con particulares tratamientos discursivos.

En primer lugar, los antecedentes del reportaje están en la prensa escrita y en la televisión, por ello es considerado, un género periodístico. El documental debe su nacimiento al cine, por lo que, además de un género informativo, forma parte de los géneros cinematográficos.

En relación al tratamiento informativo, el reportaje se enfoca, tanto en la actualidad inmediata, como en la permanente, abordando más ejes temporales en el relato. El documental se centra en contenidos de actualidad permanente, que le otorgan una vigencia más amplia y mayores posibilidades en la profundización de aspectos específicos de la realidad.

En los medios tradicionales, la evolución de los reportajes televisivos, ha catapultado su pertenencia a una macroestructura denominada programa. El documental suele ser, en sí mismo, una macroestructura, que se emite en su totalidad como programa, en el caso de la televisión, o como película, en el cine.

Al asumir la periodicidad de un programa y seguir vinculado a la actualidad noticiosa, los reportajes suelen contar con lapsos de producción más cortos; lo cual, a su vez, implica menos tiempo para la investigación, planificación, desarrollo del guion, registro y edición del relato. El documental puede desligarse de la periodicidad televisiva. Enfocado en elementos de actualidad permanente, cuenta con periodos de realización más largos, de meses y años; lo cual redundará en mayores posibilidades para la profundización, representación, narración y montaje.

En torno a la investigación, recurso fundamental en ambos relatos, el reportaje, con procesos de elaboración más cortos, prioriza el uso de fuentes documentales y personales más inmediatas. El documental, alejado de la inmediatez, ahonda en los hechos y los personajes, haciendo de la convivencia y la observación sus herramientas principales de investigación.

Los reportajes se elaboran basándose en estructuras narrativas expositivas en las que se intercalan las narraciones del reportero con las declaraciones de



los actores involucrados con la realidad, surgidas mayormente de entrevistas. En ese sentido, las imágenes suelen estar supeditadas a la palabra de estos dos personajes que guían la narración. Los documentales, además de las narrativas expositivas, ofrecen otras modalidades de representación que no necesariamente involucran la presencia de un narrador y el uso de la entrevista; pueden, incluso, conformarse solo en torno a imágenes y sonidos de la realidad.

En el reportaje, es fundamental la presencia explícita de un reportero, que simula una narración en el lugar de los hechos. El documental puede prescindir de un narrador; es más un relato de autor, en el que la huella de la enunciación, implícita o explícita, recae en un director, al estilo de una película.

La estética del reportaje está marcada por un estilo realista y directo, que se aproxima a la realidad sin mucho planeamiento en el uso de los elementos audiovisuales. En ese sentido, prioriza componentes denotativos, descriptivos, referenciales e informativos, que lo acercan mucho más a la objetividad periodística. El documental cuenta con una mayor libertad para la utilización de elementos visuales y sonoros, connotativos, metafóricos y simbólicos; así como para emprender un tratamiento de la realidad más reposado y estético, que involucra un empleo cuidadoso y personal del lenguaje audiovisual. En el documental, las imágenes, los sonidos y el montaje son lenguajes que no necesariamente requieren de la palabra hablada para expresar, por lo que ofrece mayores posibilidades para la experimentación audiovisual y narrativa con fines más artísticos.

Aunque el reportaje y el documental ofrecen dos tratamientos distintos para la representación de una realidad, coinciden en su carácter profundizador, fragmentado, intertextual y multimedia; lo cual los ha convertido en los relatos de no ficción con mayor potencial para la narración hipermedia de la web; como lo veremos en el último capítulo de este estudio.

