



Pontificia Universidad
Católica del Ecuador

**FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE COMUNICACIÓN**

**DISERTACIÓN PREVIA LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN RADIO,
PRENSA Y TELEVISIÓN**

**“PELÍCULA LA *MUERTE DE JAIME ROLDÓS*:
¿DOCUMENTAL O REPORTAJE?”**

DANIEL BOLÍVAR VALENCIA SALCEDO

**DIRECTOR: Frantz Jaramillo
Quito, diciembre de 2018**

ÍNDICE DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	I
AGRADECIMIENTO	II
RESUMEN	III
INTRODUCCIÓN	IV
PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	V
PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	V
CAPITULO I	1
EL DOCUMENTAL: HISTORIA Y REALIZACIÓN	1
1. EL DOCUMENTAL	1
1.1. ¿Qué es el documental?	1
1.2. Historia del documental	4
1.2.1. Aparición del documental	5
1.2.2. Historia de los noticiarios documentales	5
1.2.3. Orígenes del documental como denuncia social	7
1.2.4. Escuela documental británica	8
1.2.5. El documental en el resto de Europa en la década de 1920	9
1.2.6. El documental y la Segunda Guerra mundial	10
1.3. El documental en Latinoamérica	11
1.4. El documental en Ecuador	14
1.4.1. Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA)	17
1.5. Tipos de documental	17
1.6. El documental de televisión	21
1.7. Elementos del documental	23
1.7.1. Imagen	23
1.7.2. Sonido	25
1.7.3. Punto de vista	26
1.7.4. Observación	27
1.8. Características del documental	31
1.9. Procedimiento de elaboración de un documental	32
1.9.1. Preproducción	33
1.9.2. Producción	33
1.9.3. Postproducción	34
1.10. El guion	35
1.10.1. Guion clásico, minimalista y antiestructura	35
1.10.2. Story Line: el conflicto matriz	36
1.10.3. El clímax	36
1.10.4. Puntos de giro	37
CAPITULO II	39
GÉNEROS PERIODÍSTICOS Y EL REPORTAJE EN LA ACTUALIDAD	39
2. HISTORIA LOS GÉNEROS PERIODÍSTICOS Y EL REPORTAJE	39
2.1. Género informativo	40
2.1.1. La noticia	40
2.2. Género de opinión	42
2.2.1. El editorial	42
2.2.2. El artículo	43
2.2.3. La columna	43
2.3. Género interpretativo	44
2.3.1. Crónica	44
2.3.2. Entrevista	45
2.3.3. Reportaje	46
2.3.4. Reportaje de acontecimiento (Fact story)	48

2.3.5.	Reportaje de citas o entrevista	48
2.3.6.	Reportaje de investigación	49
2.3.7.	El gran reportaje.....	50
2.3.8.	Características del reportaje	51
2.4.	Géneros periodísticos audiovisuales.....	52
2.5.	Origen del reportaje audiovisual.....	54
2.6.	El reportaje de televisión	55
2.6.1.	Tipos de reportajes audiovisuales	58
2.6.1.1.	<i>Magacines o revistas de actualidad</i>	58
2.6.1.2.	<i>Grandes reportajes</i>	59
2.6.1.3.	Reportajes de investigación	60
2.6.2.	Hechos de interés para los medios	61
<u>CAPITULO III</u>		<u>62</u>
<u>ANÁLISIS DE LA PELÍCULA: LA MUERTE DE JAIME ROLDÓS.....</u>		<u>62</u>
3.	INTRODUCCIÓN	62
3.1.	Metodología	62
3.2.	Acercamiento a la película " <i>La muerte de Jaime Roldós</i> "	63
3.3.	Análisis de resultados.....	65
3.3.1.	Características y elementos de documental y reportaje en la película " <i>La muerte de Jaime Roldós</i> "	65
3.3.1.1.	<i>La imagen, mensaje y punto de vista</i>	68
3.3.1.2.	<i>Tiempo</i>	71
3.3.1.3.	<i>Temporalidad y coyuntura</i>	71
3.3.1.4.	<i>Objetivos, espacio de difusión y público</i>	72
<u>CONCLUSIONES</u>		<u>75</u>
<u>RECOMENDACIONES.....</u>		<u>77</u>
<u>BIBLIOGRAFÍA.....</u>		<u>78</u>

Dedicatoria

A *mi abuelo* y a *mi padre* por haber sido siempre un ejemplo de que los sueños se pueden llegar a cumplir si nunca se deja de creer en ellos. Donde quiera que estén vivirán por siempre en mí.

A *mi madre* por ser siempre un pilar fundamental en mi vida quien nunca dejó de apoyarme en ningún momento o circunstancia por más complicada que se haya presentado.

A *mi hijo* Nikolas porque todo lo que parecía un camino difícil terminó de la mejor manera, por haber sido una de las inspiraciones más grandes para nunca dejar caer los brazos.

Agradecimiento

A *Holger Díaz* y *Thalía Álvaro* quienes estuvieron para orientar y ofrecer una mano ayuda en momentos difíciles de la investigación.

A *Camila Álvaro* por haberme acompañado en momentos buenos y malos dentro y fuera de la universidad, además por haber sido un gran apoyo no solo sentimental, sino también por ayudarme a crecer de manera intelectual.

Resumen

La siguiente disertación tiene como objetivo principal comparar las diferencias entre reportaje periodístico y cine documental a través de la película ecuatoriana “*La muerte de Jaime Roldós*” de los autores Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera. La investigación se centra en mostrar las diferencias que están presentes en la película e identificar si el producto audiovisual es un reportaje o documental.

La película “*La muerte de Jaime Roldós*” se la analizó cualitativamente se empezó por revisar la teoría de reportaje y documental y se complementó realizando entrevistas a expertos Manolo Sarmiento director y realizador de la película, Carolina Mela periodista y realizadora de reportajes audiovisuales en el programa *Visión 360* y Ana Gabriela Dávila periodista y catedrática de la Escuela de Comunicación en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

A través de la teoría y entrevistas se determinó que la película “*La muerte de Jaime Roldós*” es una cinta cinematográfica documental que presentó una hibridación entre periodismo y cine. La investigación previa de la película fue realizada a través de periodismo de investigación, la construcción, la historia y la forma en que se decidió contar fue realizada de una manera artística respondiendo a los intereses del director.

Introducción

La cinta cinematográfica ecuatoriana *“La muerte de Jaime Roldós”* recopila información del periodo presidencial del ex-presidente de la República de Ecuador y determina dos muertes, la primera el accidente aéreo que terminó con su vida y la segunda una forma en la que se manipuló la imagen de Jaime Roldós por parte de sus familiares para la creación de un partido político. Para la realización de la película se necesitaron cerca de siete años de investigación y casi un año de producción. El accidente aéreo que sufrió el ex-presidente junto a su esposa y su tripulación dio paso a la hipótesis de que se trataría de un accidente ocasionado por parte del Centro de Inteligencia Americana (CIA).

La película a través del material audiovisual, junto con la investigación, hizo que se planteen nuevas hipótesis acerca de la muerte del ex-mandatario. La respectiva investigación estuvo a cargo de sus directores Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera quienes decidieron dar la categoría de documental a la película.

En el primer capítulo se presenta el marco teórico referente a documental, en el cual se abordan los temas principales como: definición, origen, elementos, características y formas correctas para poder realizarlo. De esta manera se conoce a profundidad el cine documental lo que ayudará a mostrar las diferencias primordiales con el reportaje.

El segundo capítulo se aborda de manera teórica a los géneros periodísticos y se centra en el reportaje, de igual forma que el documental se muestra su definición, características, elementos y la convergencia de reportaje de prensa a televisión, esto sugiere la distinción que existe entre documental y reportaje.

En el tercer capítulo se realiza el análisis comparativo entre documental y reportaje, se inicia con un acercamiento a la película, posteriormente se establece las distinciones importantes entre documental y reportaje, obteniendo de esa manera la identificación final de la cinta cinematográfica de si es documental o reportaje.

Pregunta de investigación

¿Qué elementos comparativos forman parte del documental y del reportaje en la película “*La muerte de Jaime Roldós*”?

Problema de investigación

“*La muerte de Jaime Roldós*” es un filme ecuatoriano producido en el año 2013 bajo la dirección de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera. El largometraje ecuatoriano trata sobre la muerte, en el accidente aéreo, del ex-presidente Jaime Roldós Aguilera, su esposa Martha Bucaram y varios tripulantes del avión presidencial, ocurrido el 24 de mayo de 1981 en el cerro de Huayrapungo, provincia de Loja.

“*La muerte de Jaime Roldós*” fue lanzado en los cines de Ecuador como un documental sin embargo, la película pareciera acercarse más a un “reportaje periodístico”, ya que a través de la película se consiguió profundizar en los hechos de la muerte del ex-presidente, además, que cumplió con dos características importantes del reportaje: profundizar e interpretar.

En la realización de las producciones audiovisuales, los productores confunden objetivamente entre documental y reportaje. La confusión se realiza porque tanto documental como reportaje tienen una construcción similar, sin embargo en la realización y puesta en práctica de la teoría se puede llegar a confundir y se puede nombrar equivocadamente al producto final.

Objetivo general

Comparar las diferencias entre documental y reportaje en la película “*La muerte de Jaime Roldós*” a través del análisis comparativo.

Objetivos específicos

1. Mostrar los fundamentos teóricos y metodológicos que se utilizan en el estudio del documental y reportaje.
2. Mostrar las diferencias objetivas entre el documental y el reportaje.
3. Establecer conclusiones como resultado del análisis comparativo de la película “*La muerte de Jaime Roldós*”

Justificación

La película “*La muerte de Jaime Roldós*” es un filme ecuatoriano denominado por su director como documental, pero este filme ayudará a comprender las diferencias existentes entre documental y reportaje, ya que al momento de realizar producciones audiovisuales, los productores pueden cometer errores al momento de nombrar al producto por la subjetividad en el criterio de elaboración de un producto audiovisual.

Entender las diferencias entre documental y reportaje contribuye a que tanto estudiantes de periodismo y realizadores audiovisuales puedan comprender y manejar los elementos que comprenden el documental y reportaje sin que se cometa errores al momento de nombrarlos y trabajarlos.

CAPITULO I

EL DOCUMENTAL: HISTORIA Y REALIZACIÓN

1. El Documental

“El documental conserva la responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva” (Nichols, 1997), también conocido como cine documental. El cine documental es un campo bastante amplio, ya que va desde una pequeña crónica de aproximadamente diez minutos hasta un largometraje de cuatro horas. En el primer capítulo de esta investigación se definirá que es un documental así como el pasado histórico del documental hasta llegar a cómo se realiza este tipo de producto.

1.1. ¿Qué es el documental?

El documental no cuenta con una definición exacta ya que con el paso del tiempo los parámetros de los documentales cambian, se modifican y adaptan a las nuevas formas de construcción audiovisual, pero lo que siempre será inherente, en el espíritu del documental, es el querer explorar personas o historias reales.

Según (Rabiger, 2005), el padre fundador del documental, John Grierson¹, dio una definición deliberada del documental al decir que es “el tratamiento creativo de la realidad”, tal definición es convenientemente imprecisa, de modo que abarca a todo tipo de cine exceptuando al de ficción, es decir, el dedicado a la naturaleza, la ciencia, los viajes, el cine industrial, el educativo e incluso el cine publicitario; no obstante, existen muchas obras que se encuentran dentro de estas categorías, pero no tienen por qué ser necesariamente documentales debido a que el cine de ficción también aborda las mismas categorías.

El documental responde a los acontecimientos de la realidad, es una representación natural y real que nos permite expresar, en ocasiones, sentimientos de crítica social.

¹ Jhon Grierson es uno de los documentalistas más influyentes de la historia del cine de no ficción. Estudió Comunicación y Audiovisuales en la Universidad de Glasgow. Grierson fue consciente de la influencia e importancia que los medios tenían en la sociedad (Artium, 2010).

“Una película basada en hechos reales que muestra unos trabajadores que fabrican hojas de afeitar sería una película industrial; pero si mostrara los efectos que la fabricación repetitiva y de gran precisión produce en los trabajadores, que invite al espectador a sacar conclusiones que suponen una crítica social, estaríamos hablando de un documental. La inquietud y el interés por la calidad de vida y justicia entre los hombres lleva al documental más allá de los meros hechos, a una dimensión moral y ética por cuanto es un examen de la organización de la vida humana y constituye un acicate para la conciencia” (Rabiger, 2005, p. 11).

El documental toma en cuenta la posición del ser humano frente a un acontecimiento, pretende examinar lo real desde el temperamento del hombre. Su parecido con el cine hace que tal representación sea un arte; A esto Rabiger (2005) afirma:

“El documental es un rincón de la realidad visto a través de un temperamento humano (...) Los artistas antes que nadie son sensibles a todo lo que se encuentran en los límites de la conciencia social” (p. 11).

El documental tiene una semejanza con el género del cine, ya que se basa en imágenes reales y documentadas para de esa manera construir una trama o historia real. El documental suele cubrir acontecimientos del presente o pasado, incluso puede proyectar al futuro.

Asimismo, el documental al igual que el cine de ficción cuenta con personajes, tiene una historia presente, un tipo de narrativa definida y un punto de vista, además el documental puede presentar varios tipos de desenlaces y según (Rabiger, 2005) el documental proporciona una idea del orden que subyace en la vida, utilizando la relación causa-efecto.

El orden y demostración de la relación causa-efecto se pueden afrontar de varias maneras: el documental puede ser controlado o premeditado, espontaneo o impredecible, lírico o impresionista, de observación estricta, acompañado de comentarios o mudo, puede basarse en las preguntas o catalizar el cambio, puede imponer un orden con la palabra, con imágenes, con la música o través del comportamiento humano; puede servirse de tradiciones orales, teatrales o literarias y tomar rasgos de la música, pintura, entre otras formas de arte (Rabiger, 2005).

Las distintas formas de construcción y orden demuestran que el documental tiene una infinidad de posibilidades, por lo que siempre va a quedar reflejado un profundo interés y respeto a la realidad. El material presentado en los documentales debe ser real, es decir, se debe mostrar cosas que sean probables, cosas que puedan ser defendidas y exentas de haber sido alteradas.

El documental responde a cuestiones sociales de las que la sociedad está enterada de modo consiente. Según, Nichols (1997) el documental se desenvuelve en la morada del yo y el superyó atentos a la realidad. En una comparación entre el cine y el documental, el cine de ficción alberga ecos de sueños y ensueños, compartiendo estructuras de fantasía, mientras que el documental imita cánones del argumento expositivo, la elaboración de un argumento y la apelación a la respuesta pública más que privada.

Para Rabiger (2005) el documental refleja la riqueza y la ambigüedad de la vida, haciendo que el documental vaya más allá de la observación objetiva. El documental busca formas de representar la vida interior de los personajes, ya que sus pensamientos, sus recuerdos, sus sueños y sus pesadillas forman parte de su realidad. Los documentalistas fluctúan entre la dimensión exterior y la interior de sus personajes, incluso, en varias ocasiones, abarcan las percepciones del autor como parte de la narrativa, estas libertades que existen en el documental; en el cine aún están en proceso de desarrollo.

El documental es una construcción hecha a base de evidencias hace entender que su objetivo principal es hacer vivir a los espectadores la experiencia por la que los autores pasaron, mientras se está experimentando tal vivencia, trata de entender el significado de los acontecimientos que suceden frente a los ojos de cada espectador.

“El documental es diferente en cierto modo. El documental permite acceder a una construcción histórica común. En vez de a un mundo, nos permite acceder al mundo” (Nichols, 1997).

El documental es una expresión real de la vida, puede mostrar una crítica social, puede mostrar el punto de vista del autor, pero siempre estará precedida por hechos y acontecimientos probables. La alteración, la ficción, los datos inconclusos, no forman parte del documental. El documental tiene un origen, nació con un problema que debía ser contado y utilizó al cine para que el espectador pueda sentir la sensibilidad del personaje.

La vida que tenemos ahora no pasará desapercibida, en un futuro los historiadores la contarán con los documentales, de esta manera, comprenderán la vida actual porque los documentales son el punto de vista del pueblo, con los documentales se puede dar testimonios de estos tiempos que corren, reinterpretar la historia y profetizar el futuro. Las consecuencias que puede tener para la democracia, de cara a crear un tapiz más armonioso y más rico de culturas son incalculables, ésta es la vocación y sutileza del documental (Rabiger, 2005).

1.2. Historia del documental

El cine no perteneciente al género de ficción (noticiarios, cine de observación, documental etc.) ya existía 20 años antes de la invención de la forma documental, a la que se dio nombre en la década de 1920. Ante los maravillados ojos del mundo, las primeras imágenes en movimiento presentaban en pantalla escenas tan cotidianas como la de unos trabajadores saliendo de la fábrica, la comida de un bebé, la llegada de un tren y el arribo de sus pasajeros, etc. Hay algo muy conmovedor en estas primeras reproducciones de unos instantes de la vida diaria, porque son las primeras películas caseras de la familia humana (Rabiger, 2005).

Asimismo, la cinematografía amplió sus temas, las primeras películas del género de ficción abarcaban comedia teatral, reconstitución histórica, melodramas, mientras que los noticiarios continuaron haciendo tomas de los acontecimientos reales. Posteriormente, esos noticiarios van a ser el punto inicial de la esencia del documental, mostrar la realidad a través de las imágenes.

1.2.1. Aparición del documental

La aparición del documental se remonta a la presentación del cinematógrafo² que se realizó en Francia a finales del siglo XIX con los hermanos Lumière quienes desarrollaron una máquina ligera, transportable y convertible en proyector, especialmente indicada para captar escenas “en vivo” de la realidad (Barroso, 2009). Los hermanos Lumière utilizaron su invento para que se realice una presentación pública de escenas captadas en la propia realidad, tales como: escenas urbanas, sucesos de la cotidianidad, incluso, hechos noticiosos y con esto dan los primeros pasos en los orígenes del documental.

El estilo documental Lumière consiste en captar breves acciones en un rollo de 50 segundos, recolectando la cotidianidad de los países que visitan, además, de su cultura. Estas escenas son presentadas de manera natural, sin ningún tipo de alteración por lo que Tom Gunning³ lo definió como filmes de atracción.

1.2.2. Historia de los noticiarios documentales

Durante la Primera Guerra Mundial, los metros de película que se hicieron de los acontecimientos hostiles y atroces se transformaron en un importante medio de comunicación entre los gobiernos y las poblaciones civiles. Los hechos de la Primera Guerra Mundial son las primeras películas, sobre acontecimientos reales, que se hacen familiares; y ponen en manifiesto una actitud y omisiones totalmente tendenciosas, pero ¿son estos noticiarios películas documentales? Es evidente que éstos noticiarios, sobre los hechos de una sociedad, son material documental, pero se sitúan como episodios individuales y carecen de la identidad del documental, ya que cada fragmento es episódico e inconexo (Rabiger, 2005). Los noticiarios estaban centrados en un acontecimiento, sin embargo parecían ser cintas “vacías” porque la relación de la Primera Guerra Mundial con los otros sucesos y su significado no se lo veía en los noticiarios, éstas cintas no solo les faltaba sonido, sino también visión interpretativa por lo que a

² El cinematógrafo fue inventado por los hermanos Lumière en 1895, era una caja de madera con un objetivo y una película perforada de 35 milímetros, ésta se hacía rodar mediante una manivela para tomar las fotografías instantáneas que componían la secuencia y proyectar luego la filmación sobre una pantalla (García, 2018)

³ Tom Gunning, trabaja en problemas de estilo e interpretación cinematográfica, historia del cine y cultura cinematográfica, concentrado en el cine temprano, desde sus orígenes hasta la Primera Guerra Mundial (Chicago, s.f.).

pesar de ser material documental aun no podían ser consideradas películas documentales.

El espíritu del documental se encuentra por primera vez en Rusia con Kino-Eye⁴ de Dziga Vertov durante la década de 1920. Vertov, un montador cinematográfico creyente apasionado del valor de la vida real captada por la cámara, produjo noticiarios educativos que fueron de gran importancia en la lucha revolucionaria de Rusia. Vertov llegó a detestar la forma ficticia y artificial con la que se presentaba la vida en las cintas cinematográficas (Rabiger, 2005).

Vertov fue un investigador del lenguaje documental por su ambición de “mostrar la vida tal como es”, pensaba que la dinámica de la cámara y el montaje trascendían la mediación humana, es decir, el sujeto era una marioneta de la cámara, para esto Vertov defendía que la veracidad de la película la hacia la cámara.

El final de la década de los años veinte tuvo una gran importancia porque se realizó avances en el cine documental, se pasó de las primeras experimentaciones empíricas de documentales y sus primeros avances tecnológicos a una película de mayor entidad ya que los medios disponibles de la época permitieron el desarrollo no solo en imagen, sino también en duración. El avance en estos elementos tuvo un gran aporte al momento de determinar la esencia del cine de la realidad.

Para Vertov la esencia del cine de realidad fue el montaje, que es lo que viene después de la recopilación de las imágenes, al descubrir las posibilidades expresivas del juego con imágenes captadas y su capacidad para provocar ideas inéditas; y para Griffith⁵, por el contrario, la esencia de la captación de la realidad estaba en el rodaje, aún antes, en la preparación del mismo, en la impregnación del cineasta con la realidad –paisajística y humana- a través de la convivencia y la implicación de las dos partes (Barroso, 2009).

⁴ Un tipo de cine que representa la vida sin ejercer ninguna imposición sobre ella, esta técnica fue desarrollada por Vertov y dio inicio al cine de ojo o cine directo (Rabiger, 2005).

⁵ David Wark Griffith (1875-1948). Considerado el creador del modelo estadounidense de representación cinematográfica. Padre del cine moderno (Barroso, 2009).

1.2.3. Orígenes del documental como denuncia social

A finales de la década de 1920 John Grierson, un estudioso del cine, utilizó por primera vez el adjetivo “documental” como sustantivo para señalar una película de Flaherty, “*Nanook, El Esquimal*” (1922).

En los inicios de los años veinte Robert Flaherty estrenó “*Nanook, el esquimal*” (1922), es este documento antropológico donde el retrato realista de la vida cotidiana está lleno de emoción y suspenso, combinado con un impecable trabajo estético, “*Nanook, el esquimal*” llegó a tener un gran éxito y acogida por el público (Diaz, 2009). El trabajo de Flaherty es reconocido como el punto de partida para entender la esencia del trabajo documental porque esta cinta documental recogía la vida de sus personajes en sus actividades cotidianas.

“*Nanook*” contribuyó a dejar constancia de una forma de vida que estaba próxima a su desaparición, la vida esquimal, y aunque los distribuidores de la cinta no pensaron en que tendría un gran éxito, fueron las grandes colas de espectadores que querían visualizar el material, quienes se encargaron de demostrar lo contrario.

A partir de “*Nanook*” el cine que mostraba la vida y los hechos reales, empezó a dejar de lado la presentación fragmentada a través de los noticiarios y se transformaron en relatos documentales. Además se empezó a realizar una propia interpretación que otorgaba un carácter de causa - efecto social. Grierson, quien fue el padre de la escuela del movimiento documental británico, decidió describir al documental como “tratamiento creativo de la realidad” (Rabiger, 2005).

Posteriormente, los documentalistas norteamericanos a través de sus cintas siguieron el camino de Flaherty (*Nanook*, 1922), mostraron el conflicto entre el hombre y la naturaleza. Además, Rabiger (2005), menciona que de manera paradójica, los documentales⁶ que se hicieron para el gobierno de los Estados Unidos, en la década de los treinta, mostraron con claridad la conexión entre política gubernamental y el desastre ecológico. Los resultados exitosos de las cintas documentales, como material de denuncia, hicieron que los productores norteamericanos empezaran a trabajar de manera independiente, sin subvenciones oficiales.

⁶ That broke the Plains (1936) y The River (1937) (Rabiger, 2005).

1.2.4. Escuela documental británica

Jhon Grierson, fundador de la Escuela Documental Británica, fue el cineasta más importante e influyente en la conformación del modelo documental tradicional que tuvo ciertas renovaciones en los años setenta pero que mantuvo los fundamentos originales de su concepto vigentes en la actualidad.

Los estragos de la Primera Guerra Mundial, en Gran Bretaña, hicieron que Grierson formulara una tesis documental por iniciativa propia cuando empezó a trabajar con el gobierno británico, lo hizo para evitar las guerras ya que de alguna forma había que presentar la paz bajo un aspecto emocionante, además Grierson se suscribía a la frase de que el arte no es un espejo en que se refleja la realidad, sino un martillo con el que se le da forma (Rabiger, 2005).

De esta forma, Grierson buscaba que la paz sea emocionante, y así presentarse ante los problemas de post guerra, como una solución, sin dejar de lado los acontecimientos atroces que se vivieron durante los enfrentamientos.

Grierson recibió su primer encargo por parte de la entidad gubernamental de control del comercio con las colonias, el Empire Marketing Board (EMB), para realizar un cortometraje sobre los pescadores de arenques en el mar del norte, la cinta cinematográfica fue *Drifters* (1926) en esta cinta Grierson aplica sus ideas personales sobre lo que debe ser un documental: “relato corto sobre cuestiones sociales tratadas de forma impersonal y desde el punto de vista del autor” (citado en Barroso, 2009, p. 36).

A partir del documental *Drifters* (1926), Grierson sienta las bases del modelo documental que se distancia de los noticiarios, revista semanal y filme educativo, Barroso (2009) afirma:

“Grierson entenderá que el cine documental posee una gran potencialidad para dar testimonio y denunciar conflictos e injusticias sociales y a la vez ser la plataforma de expresión para aquellos a los que nunca se dio la palabra y, es así, entiende, que la realidad se expresa no a través del individuo sino de las fuerzas sociales que la conforman” (p. 37).

Al finalizar su primer trabajo, Grierson recibió el encargo de conformar un grupo de producción para continuar con la promoción del *Empire Marketing Board Film Unit* (EMB). Grierson se rodeó de un grupo de cineastas jóvenes: Paul Rotha, Humphrey Jennings, Harry Watt, Basil Wright, Arthur Elton, etc. junto a ellos funda el Empire Marketing Board Film Unit (Barroso, 2009).

El EMB y la unidad de películas promovieron y dieron a conocer la producción y el comercio del Imperio Británico. La unidad de películas, que estuvo bajo el mando de Jhon Grierson, innovó nuevas prácticas de producción, distribución y exhibición de películas, de esta forma el Estado Británico usó el cine para promover los objetivos económicos y políticos del Estado, sin embargo la unidad de cine desapareció en 1932 (Grievesson, 2010).

1.2.5. *El documental en el resto de Europa en la década de 1920*

Para Rusia los años 20 fueron complicados, acarreaban con una revolución que parecía no terminar, por lo tanto el gobierno empezó a notar que debía atender prioritariamente a su nación que no sabía ni leer, ni entender sus respectivas lenguas, por lo que buscó formas para satisfacer las necesidades de su nación entre ellas destaca el aporte que se realizó en cuanto a los temas de cinematografía.

En el tema cinematográfico la República Soviética empezó a realizar estudios para conseguir una codificación de la función cinematográfica. El gobierno buscaba una forma de cine realista e inspirador, además pretendía huir del cine comercial de occidente. Para Rabiger (2005) el resultado que se obtuvo fue una mayor conciencia de las posibilidades que ofrecía el montaje, y otro fue la articulación que Dziga Vertov llamó "*cine-ojo*", un tipo de cine que representa la vida sin ejercer ninguna imposición sobre ella, Vertov es el mayor precursor de lo que hoy en día se conoce como el "*cine directo*".

Dziga Vertov estaba totalmente convencido que si realizaba un montaje con una compilación planos rápidos y cambiantes, la vida misma surgiría libre de cualquier punto de vista que no fuera el de la cámara que todo lo ve. Con esto Vertov pretendía mostrar la vida tal cual se presentaba y dejar así que el punto de vista que dejaba el filme sea el del espectador mismo, más no el del director.

A diferencia de Rusia, los documentales europeos de 1920 y 1930 tendían a reflejar el advenimiento de problemas urbanos, la diferencia se radicaba en que no habían sufrido estragos de una revolución como en Rusia y tampoco se habían convertido, recientemente, en estados de constitución como Norteamérica.

“En las ciudades, con poblaciones de creciente densidad y acosadas por la pobreza, directores como Jons Ivens, Alberto Cavalcanti y Walter Ruttmann produjeron películas experimentales a las que, a través del tiempo, se les ha dado el nombre de *city symphonies* o sinfonías urbanas” (Rabiger, 2005, p. 23).

El término de “sinfonías urbanas” muestra el incesante ritmo de la vida diaria y la tensión de vivir en la pobreza y multitud. Este tipo de lenguaje cinematográfico permite conocer a las ciudades del mundo guiado por el ritmo musical, no existen diálogos, ni palabras, solo la música. Además, sinfonías urbanas, incorporan muchos procedimientos de las vanguardias: elogio y crítica de la vida mecánica e industrial (Quiñones, 2013).

1.2.6. *El documental y la Segunda Guerra mundial*

La Segunda Guerra Mundial, que acabó casi con la mitad de Europa, fue una de las mejores épocas para la filmación de la actualidad. Los documentales, en su mayoría patrocinados por los gobiernos, se centraron en las consecuencias que tiene una guerra: la destrucción de ciudades, la muerte de personas, entre otras.

Los nazis notaron el gran poder que tenían las filmaciones ante una sociedad que se mostraba adicta a la cinematografía usaron a las películas de propaganda para mostrar la supremacía y superioridad de las políticas de Hitler, el régimen produjo dos obras que para Rabiger (2005) son las obras maestras entre los documentales de todos los tiempos, “*Olimpiada*” (1938) y “*El triunfo de la voluntad*” (1937).

Rabiger (2005) afirma que “*El triunfo de la voluntad*” o “*Der Triumph des Willems*” en alemán, es considerada como la mejor película propaganda que se haya hecho jamás. Esta película trata del congreso nazi en Nuremberg en 1934 en la película el objetivo principal era mitificar la figura de Hitler y presentarla ante el pueblo alemán como un Dios, objetivo que el documental “*El triunfo de la voluntad*” lo consiguió. Del mismo modo,

“*Olimpiada*” de Leni Riefenstahi, es considerada una gran obra debido a que fue un himno de alegría al bienestar físico de los atletas en los Juegos Olímpicos de Berlín con un Adolf Hitler divinizado como personaje principal.

El arte cinematográfico documental es un valioso recordatorio de la realidad aunque en ocasiones muestre acontecimientos desastrosos de la humanidad. La Segunda Guerra Mundial fue una época positiva para el documental, la mayoría fueron patrocinados por los gobiernos y se centraron en mostrar la destrucción y los graves consecuencias que tuvo la guerra (Rabiger, 2005).

1.3. El documental en Latinoamérica

El cine documental es una forma de expresión artística que se realiza a nivel mundial, en América Latina no se conoce si llega a tener una influencia más preponderante que en Europa o en Estados Unidos, además no se conoce el momento exacto en el que se empezó a grabar imágenes en movimiento. Según Paulo Paranaguá (2003), Gabriel Veyre⁷, un empleado de los hermanos Lumière, quizá podría ser la primera persona en captar imágenes en movimiento en América Latina en el año 1896 en México D.F. y Guadalajara.

La Revolución Mexicana de 1910 es considerada la edad de oro para el cine mexicano. Fueron en esos momentos cuando se dio impulso a la construcción dramática, el uso del archivo, además que se empezaron a establecer negociaciones de cine entre los Estados Unidos y México (Paranaguá, 2003). Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, los documentalistas Jhon Grierson y Joris Evans fueron descubiertos por los cineclubs; en Uruguay la influencia del padre del documental, Jhon Grierson, impulsó el cine documental e influyó en la creación del primer festival especializado en 1954. El primer festival especializado se celebró en Montevideo con el invitado de honor Jhon Grierson. Se considera que en este festival nació el Nuevo Cine Latinoamericano ya que reunió a grandes figuras del movimiento documental (Vallejo, 2018).

⁷ Veyre filmó *Baño de caballos* (1896), *Desayuno de indios* (1896) y *Tropeaux* (1896) (Rabiger, 2005).

En países como Argentina, Chile, Brasil y Cuba existió un gran apego por los documentales de tipo político y social. Fernando Birri es uno de los precursores del documental en Argentina, en tal país existió un dominio por la intervención política. Según Guevara (s.f), en los años 90 los documentales empezaron a tomar una postura de recuperación de la memoria, de denuncia, y siguiendo esta línea se hizo, como él considera, el documental más influyente de toda Latinoamérica, que inició todo un cine social y político, "*La hora de los hornos*" (1967-1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino, miembros del grupo de Cine Liberación.

"Es un *film-manifiesto*, revolucionario y a la vez histórico, un modelo de la militancia del cine usado en colaboración con las luchas sociales. El extenso documental es un collage de técnicas, incluidas fotos fijas, textos en fondo negro, montaje de noticieros de cine antiguos, trozos de otros filmes de documental y de ficción, ninguna entrevista (...) Su militancia y compromiso político evidentes hizo de este documental un modelo a seguir, un paradigma del cine político mundial durante décadas" (Guevara, s.f).

Bajo la influencia del cine documental argentino, Chile empezó en la exploración de este género. En los años setenta tiene una gran explosión cinematográfica que se produjo con el gobierno de Salvador Allende. El golpe de Estado produjo obras brillantes que destacaron al documentalista Patricio Guzmán "*La batalla de Chile*", realizada entre 1975 y 1979 con filmaciones sueltas en 1973, es la obra cumbre de Guzmán.

"*La insurrección, El golpe de Estado y El poder popular*, narran en 100 minutos las agresiones de la derecha desde el primer día del programa de reformas de Allende. En 1977 editó *La Batalla de Chile II*, en cuyos 90 minutos narra los sucesos políticos entre marzo y septiembre de 1973 que desembocaron en los trágicos hechos del golpe militar de 1973. Hoy esta obra conjunta está considerada un clásico del documental político mundial" (Guevara, s.f).

El cine documental cubano tuvo un enorme crecimiento cualitativo tras la revolución. Influenciado por el cine documental ruso y por el cine testimonial europeo hicieron que el documental cubano presentara características particulares.

“Un cine que buscó la comunicación con el público a través de un lenguaje muy sencillo, vinculado siempre a los hechos reales; un cine cuyos defectos formales son compensados por el gran vigor y claridad de exposición informativa... y por su agresivo montaje” (Paranaguá, 2003).

El cine documental cubano tomó un papel muy importante, después del triunfo de la Revolución se fundó el Instituto de Arte e Industria Cinematográfico. Este colectivo creía que la película podría ser el arte más importante y el mejor medio para difundir el pensamiento revolucionario (Guevara, s.f).

El cine cubano, incluido el documental, carecían de recursos por lo que la estética dejó de ser un papel importante y se lo dejó en segundo plano. La preocupación por los problemas derivados del neocolonialismo y la identidad cultural hicieron que se rechace la perfección comercial y el cine de autor, de esta manera propusieron un cine que sirva como herramienta para el cambio social y político.

En países como Colombia, Venezuela, Brasil y Bolivia los productos documentales tenían una orientación bastante parecida, los temas principales eran historias de las diferencias sociales, la desigualdad, la explotación. Sin embargo, el cine documental brasileño o la corriente de *Cinema Novo*, presentó un cine documental bastante independiente que combinó el neorrealismo italiano y el *cinéma vérité* francés, registrando la polémica realidad social del país (Guevara, s.f).

El cine documental de Latinoamérica presentó un gran parecido en su temática y objetivos. Pese a que no se conoce su influencia directa y no ha podido establecer un tipo de cine influyente, el cine documental latinoamericano se presenta como una forma de visibilizar la realidad política y social. “La realidad, en especial la latinoamericana, plantea documentales que hagan reflexionar, meditar, educar y contribuir a la memoria colectiva” (Guevara, s.f).

1.4. El documental en Ecuador

El cine ecuatoriano es una de las industrias cinematográficas menos conocidas en Latinoamérica, sin embargo en los últimos años con ayuda del Estado se buscó fomentar, apoyar e impulsar la industria cinematográfica ecuatoriana a través del Consejo Nacional del Cine (CNCINE), ahora conocido como ICCA (Instituto de cine y creación audiovisual). A diferencia de los demás países latinoamericanos, Ecuador no tiene un personaje que haya marcado en el recorrido del cine ecuatoriano, pero si tiene una historia.

El primer acercamiento que tiene Ecuador con el cine se cree que fue en el año de 1870 cuando el presidente Gabriel García Moreno contrató a Teodoro Wolf⁸ como profesor de la Escuela Politécnica. Según Granda (2009), el profesor Teodoro Wolf proyectó en Quito y Guayaquil imágenes de su “linterna mágica” para mostrar fotografías sobre geología y geografía de ciudades europeas.

Treinta años después, las imágenes en movimiento llegan al país y la primera proyección se realiza el 7 de agosto de 1901 en Guayaquil. Llegaron a Ecuador las películas “*La pasión y muerte de Nuestro señor Jesucristo*”, “*Los funerales de la Reina Victoria*” y “*La última exposición de París*” estas cintas cinematográficas fueron exhibidas en la Avenida Olmedo de Guayaquil, lugar de concentración popular de la época (Loaiza & Gil, 2015).

Tras estos precedentes en junio de 1906 Carlo Valenti exhibió tres películas filmadas en Guayaquil: “*Amago de un incendio*”, “*Ejercicios del cuerpo de bomberos*” y “*La procesión del Corpus en Guayaquil*” estos filmes obtenidos con el cinematógrafo de los Lumiere, son los primeros registros fílmicos realizados en Ecuador. En los meses siguientes Valenti repite la misma experiencia en Quito y realiza “*Conservatorio Nacional de Música*” y “*Las festividades patrias del 10 de Agosto*” (León, 2015).

⁸ Teodoro Wolf fue geólogo y geógrafo alemán. Permaneció en el Ecuador 20 años realizando investigaciones, exploraciones y estudios científicos en diferentes regiones, dictó clases en la Escuela Politécnica Nacional de Quito (Avilés, s.f.)

Una década después de la primera proyección cinematográfica, Francisco Parra y Eduardo Rivas Orz, impulsaron la creación de la primera productora y distribuidora de cine ecuatoriana en la ciudad de Guayaquil, llamaron a la productora “*Ambos Mundos*”. “*Ambos Mundos*” fue una productora que contaba con gramófonos⁹ y máquina pathé¹⁰ de última generación, construyó el Teatro Edén y editó una revista para la difusión de sus contenidos: “Como distribuidora trajo joyas del cine silente e introdujo el *film d’art*”¹¹. Como productora realizó elaborados registros de actualidad, antecedentes directos del documental” (León, 2015).

El modelo de documental llega a Ecuador con un grupo de estudiosos que utilizan las filmaciones como un recurso de observación antropológica. En ese momento empieza a realizarse la producción de documentales con el fin de producir conocimientos sobre las culturas ancestrales ecuatorianas y de esa manera establecer un acercamiento con quienes desconocen del mundo indígena. “El documental nace como la crónica del descubrimiento del “otro”, el indígena que habita en territorios rurales e inhóspitos” (León, 2015).

De esta forma es como se conoce acerca del documental indigenista, además que se tiene una política implícita para integrar al indígena a la vida urbana. “En el año de 1927 el sacerdote salesiano Carlos Crespi dirige “*Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas*”, calificado como el primer documental etnográfico (León, 2015).

Por otra parte la muerte del General Eloy Alfaro, Presidente de Ecuador, fue un hecho impactante que quedó guardado no solo en la memoria de los ecuatorianos, sino que gracias a la productora *Ambos Mundos y Rivas Flims* éste acontecimiento fue documentado. Esta producción pretendía ser algo más que un registro de imágenes, está más apegado a un “documental”, este film se estrenó el 26 de diciembre de 1921, nueve años después del acontecimiento, pero generó gran impacto. Este filme anuncia la vocación documentalista de Ecuador (Gonzales & Ortiz, 2010).

⁹ Primer sistema de grabación y reproducción de sonido.

¹⁰ Fue la primera cámara de cine amateur que se comercializó, pionera en introducir película de 9,5mm. Grababa de 14-16 fotogramas por segundo.

¹¹ El film *d’art* fue una corriente cinematográfica que comenzó en Francia en 1908, creada por actores de comedia que buscaban entretener y atraer al público burgués y aristócrata. Buscaban crear un cine histórico y literario (Gubern, 1998).

Para la década de 1930 el cine sonoro llega a Ecuador, sin embargo las producciones nacionales no podían competir ante una producción extranjera, Paramount para ser específicos, productora que acaparó las pantallas ecuatorianas. Si bien fue una competencia dura para el cine de ficción ecuatoriano, también fue el momento en el cual los documentales tomaron una gran fuerza. “Es en esta época cuando se forman alianzas entre productores ecuatorianos y mexicanos” (Loaiza & Gil, 2015).

“En la producción fílmica ecuatoriana hasta 1990 va a predominar, mayoritariamente la elaboración de documentales y reportajes y la creación de empresas productoras cinematográficas. En 1977 se funda la Asociación de Autores Cinematográficos del Ecuador, ASOCINE” (Loaiza & Gil, 2015, p.57).

Para (Pastor, 2014) el documentalismo contemporáneo en Ecuador se erige como un agente de investigación e innovación audiovisual de la diversidad social del país. La organización que ha estado al frente del crecimiento y fomento del cine documental en Ecuador es la Corporación Cinememoria¹², Cine documental y memoria audiovisual dirigidas por el director Manolo Sarmiento, quien a la vez organizó el Festival Internacional de Cine Documental “Encuentros del Otro Cine” (Edoc), en las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca. “El objetivo principal de Cinememoria es el de conservar el patrimonio audiovisual del Ecuador y promover el cine documental” (Cinememoria, 2006).

En la actualidad el cine ecuatoriano tiene un gran impulso por parte del Estado, el Consejo Nacional de Cinematográfica del Ecuador,(CNCINE), ahora conocido como Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA), han conseguido que películas ecuatorianas puedan alcanzar reconocimientos internacionales, tal es el ejemplo de “*Mejor no hablar de ciertas cosas*” de Javier Andrade, “*Silencio en la Tierra de los sueños*” de Tito Molina que fueron pre-seleccionadas para competir como mejor película extranjera en los premios Oscar 2013 y 2014 respectivamente (Loaiza & Gil, 2015).

¹²Cinememoria se dedica principalmente a la organización del Festival internacional de Cine Documental “Encuentros del Otro Cine”. Además, busca promover la libertad de expresión y el desarrollo del cine documental ecuatoriano, promover el conocimiento de otras realidades y culturas reflejadas en la obra documentalista del mundo entero (Cinememoria, 2006).

Además, de contar con varias películas ecuatorianas emblemáticas como: “*Los hieleros del Chimborazo*”, film ecuatoriano que recibió un galardón en 1980 en el Festival de la Habana; “*La Tigra*”, que en el año de 1989 expresó el realismo social y la reflexión en la identidad ecuatoriana a través de la caracterización de la mujer montubia y “*Ratas, ratones y rateros*” film que caracterizó la juventud de los noventa y las diferencias regionales de la Costa y Sierra ecuatoriana (Serrano, 2001).

1.4.1. *Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA)*

En el año 2006 se expidió la Ley de Fomento del Cine Nacional, en la cual el Estado debe promover y estimular las manifestaciones culturales y artísticas, la entidad encargada del manejo de fondos fue el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador o CNCINE consolidada desde la vigencia de la Ley. Para el año 2017 con la aprobación de la Ley Orgánica de Cultura CNCINE se transformó en el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA) (Comercio, 2017).

El ICCA es una entidad pública encargada del desarrollo del cine y la creación audiovisual, adscrita al Ministerio de Cultura y Patrimonio su misión es fomentar la creación cinematográfica y audiovisual ecuatoriana, y controlar técnicamente la circulación de los contenidos audiovisuales para la promoción y difusión nacional e internacional de producciones diversas, en el marco del ejercicio de la soberanía y del buen vivir (Instituto de Cine y Creación Audiovisual, s.f.).

1.5. **Tipos de documental**

La clasificación que se puede dar en el género del documental es determinada por el tema que se aborda, la categorización se da por el campo al que pertenece. Para Barroso (2009), “el sustantivo de género documental se complementa con el adjetivo de la especialidad temática, área de conocimiento”.

Al igual que la definición del documental, varios autores aportan con distintos puntos de vista, en este caso, diferentes maneras de dar una clasificación a las distintas temáticas documentales. Para poder comprender de mejor manera los subgéneros documentales, se partirá de una clasificación histórica realizada por Erik Barnouw en su libro “*El documental: historia y estilo*”.

A lo largo de la historia los hombres tuvieron la necesidad de documentar: fenómenos, acciones o acontecimientos por lo que Barnouw (1996) estableció la siguiente clasificación histórica del cine documental:

- **Documental profeta:** Se refiere al lanzamiento de la cámara de los hermanos Lumiere, el *Cinématographe*. Consistía en un instrumento ideal para captar escenas en vivo, además, Luis Lumiere fue el primer magnate y principal profeta del filme documental.
- **Documental explorador:** Alude a la película “*Nanook, el esquimal*” filme documental de Robert Flaherty, también considerado documental antropológico.
- **Documental reportero:** Dziga Vertov reunía, seleccionaba y ordenaba los fragmentos de película que consignaban combates, crisis, desastres y victorias de la revolución rusa. La misión era obtener noticias y unir a la gente manteniéndola informada, se utilizó a los noticieros como propaganda.
- **Documental pintor:** El cine documental toma un perfil artístico, pintores, escultores, músicos se reunían en los cineclubs para aportar con sus ideas, platicar sobre las películas y exponer sus experimentos. El interés principal es la estructura del filme y su interrelación con la luz.
- **Documental abogado:** Jhon Grierson se da cuenta que el cine influía en las ideas y acciones representadas antes por las iglesias y escuelas. El autor de documentales, al dramatizar situaciones conflictivas y sus implicaciones, podía guiar al ciudadano a través de aquella espesura, la misión era defender y mostrar las necesidades de la sociedad.
- **Documental toque de clarín:** Los alemanes en la Segunda Guerra Mundial utilizaron al documental como un arma letal de guerra. El autor de las películas debía encender la sangre y las pasiones nacionalistas; en cuanto al enemigo, pretendía darle escalofríos y pararle la voluntad de resistir.

- **Documental fiscal acusador:** Al finalizar la Segunda Guerra Mundial los filmes que recopilaban los atroces acontecimientos de los nazis cometidos en los campos de concentración sirvieron como pruebas en los juicios por crímenes de guerra.
- **Documental poeta:** Algunos documentalistas hicieron cortometrajes a manera de odas, al contemplar maravillados el mundo circundante, una reacción natural a los años de matanza.
- **Documental cronista:** El documentalista empieza a cumplir la función de historiador, contaba con los archivos de noticiarios acumulados durante medio siglo. Para las compañías de noticiarios éstos archivos eran considerados de poco valor.
- **Documental promotor:** El patrocinio de empresas industriales y comerciales contribuyó intermitentemente al desarrollo del género documental, los temas favorecidos fueron la aviación y el automovilismo. Se realizaron documentales sobre carreras de automóviles.
- **Documental observador:** El director no tomaba participación alguna en el rodaje, se negaban a cumplir el papel de promotores. A menudo incursionaban en lugares que se mantenían ignorados por la sociedad o se mantenían ocultos. Las conclusiones quedaban liberadas a los espectadores, por lo que las películas eran ambiguas.
- **Documental agente catalizador:** El cine directo o *cinema vérité* llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis. El artista no intervenía en la acción, el artista hacía la parte de un provocador de la acción. El *cinema vérité* respondió a la paradoja de que circunstancias artificiales podían hacer salir verdades ocultas.
- **Documental guerrillero:** Exhibe temas políticos militantes, despertó un espíritu de protesta contra el imperialismo y la Guerra de Vietnam. En Europa Oriental recibió el nombre “películas negras” eran un tipo de películas diferentes a los filmes de color rosa y optimistas que habían predominado antes.

La tipología más aceptada universalmente es la tipificación propuesta por Bill Nichols¹³ (1997), en la cual establece seis modalidades en la clasificación de la representación documental:

- **Expositiva:** La modalidad expositiva basa el argumento a través de las imágenes. Es una modalidad en la cual las imágenes van acompañadas de títulos o de una voz *en off* e incluso si las imágenes están fuera de contexto. Para Lindenmuth (2011) los documentales expositivos tratan de persuadir al espectador para que adopte un punto de vista determinado. El documental expositivo tiene un flujo lineal (planteamiento, nudo, desenlace). Además, los documentales expositivos muestran un punto de vista más marcado y tienen una gran relación con temas de política, activismo o de algún tipo de intervención (Lindenmuth, 2011).
- **Poética:** Este tipo de modalidad quiere crear un estado de ánimo determinado más que ofrecer información al espectador, busca nuevas formas de contar la realidad, además, hace hincapié en el ritmo y la forma, deja de lado las convenciones de edición continua y amplía la posibilidad de formas alternativas de conocimiento ante la transferencia directa de información, el desarrollo de un argumento o punto de vista particular (Nichols, 1997).
- **Reflexiva:** La modalidad reflexiva no se ocupa de hablar acerca del mundo histórico y aborda la cuestión de cómo se habla acerca del mundo histórico. Los textos reflexivos son conscientes de sí mismos no sólo en lo que respeta a forma y estilo, sino también en lo tocante a estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos (Rubio, 2015). La finalidad de este tipo de documental es generar conciencia en el público sobre un tema en específico, lleva al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el texto y de la problemática relación del texto con aquello a lo que representa (Nichols, 1997).

¹³ Bill Nichols es un crítico estadounidense conocido por ser el pionero en el estudio contemporáneo del cine documental (Rubio, 2015).

- **Observacional:** Los documentales de observación son realizados con la una intervención mínima del creador que permanece invisible a lo largo de la producción (Lindenmuth, 2011). La modalidad del cine documental de observación es mostrar la realidad sin que se involucre en la vida de los sujetos, la cámara ejerce el papel de espectadora frente a los hechos. En las entrevistas no existe ningún tipo de interacción, el espectador y la cámara son nada más que observadores. En el proceso de montaje en lugar de construir un marco temporal o ritmo, las películas de observación se basan en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica (Nichols, 1997).
- **Participativa:** En la modalidad interactiva o participativa el creador es parte fundamental de la película, aparece en pantalla, el argumento es presentado directamente al espectador, el director es investigador y participa en la vida de los demás. Intervienen entrevistas que pueden explicar lo sucedido (Lindenmuth, 2011). Hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (Nichols, 1997).
- **Performativa:** La modalidad performativa cuestiona el documental tradicional y se centra en la expresividad, la poesía, la retórica y no en la voluntad de una representación realista. “Se aproxima al dominio del cine experimental o de vanguardia pero otorga, finalmente, menos énfasis a la cualidad autocontenida del film o el video que a su dimensión expresiva en relación a representaciones que nos vuelven a referir al mundo histórico por su significado” (Nichols, 1997).

Además, para Barroso (2009), es importante incluir en la tipificación al documental dramático o docudrama porque plantean hechos y situaciones reales que ya sucedieron y que son reconstruidas parcialmente con la intervención de actores y una puesta en escena.

1.6. El documental de televisión

El documental de televisión es el resultado de una acomodación del documental cinematográfico a las exigencias del medio televisivo; especialmente aquellos que tienen, o afectan, a la forma de expresión, al lenguaje y a la naturaleza del mercado televisivo.

El documental recibirá una influencia por los géneros de información de la televisión (el reportaje que es una representación de la realidad en la línea de los documentales de modelo expositivo: ausencia de sonido directo, imágenes descriptivas de la realidad, voz narrativa fuera de cuadro, etc.) y a la presión del tiempo, como consecuencia de las exigencias de las rutinas de programación que obliga a trabajar con velocidad.

El documental de televisión, con la excepción de los de alto estándar de producción, tiene que perder el rigor de acercamiento a la realidad, y lo que puede ofrecer en una interpretación o recreación fiable de la realidad, con lo que esta visión de la realidad se hace superficial, banal, ligera, además, incorpora actores sociales o expertos de esa realidad que la valoran e interpretan, sin embargo esa legitimidad es cuestionada por el apresuramiento que presenta (Barroso, 2009).

Para Gordon Croton, cineasta documentalista durante décadas en la televisión británica BBC, citado en Barroso (2009), recopila una relación de criterios aproximados a la definición de documental de tipo televisivo:

- El documental explora, investiga un tema de la realidad con profundidad. No está limitado a mostrarlo, sino descubre lo oculto, lo velado. Tampoco está limitado a informar, sino que la profundización provocará un conocimiento, reflexión y comprensión de más eficacia que la simple y fría presentación de los hechos.
- El documental habitualmente presentará los temas y personajes de forma directa, de primera mano, enviando las cámaras a los escenarios de los acontecimientos, huyendo de los relatos indirectos, propios de las entrevistas.
- El documental es una obra creativa de una persona: director o realizador, conocido como autor. En varios ocasiones ese derecho intelectual cae en el guionista y en el director, sin embargo, la responsabilidad que implica la combinación de las imágenes en el montaje recae en el director.
- El equipo del realizador de los documentales trabajan en largos periodos. Al contrario de reportajes y noticiarios, un director de documentales de 50 minutos no podrá producir más de dos por año. Esto es así por la larga investigación previa, así como una larga extensión de tiempo en el rodaje y montaje.

- El documental puede referirse a hechos de actualidad, hechos conocidos por la ciencia, historia e incluso en ocasiones podrá especular sobre el futuro, además el documental es variable en cuanto a su tiempo de duración.
- El documental se referirá siempre a hechos indiscutibles, aunque se pueda recurrir a la interpretación u opinión de los hechos evidenciados de la realidad.
- El director en responsabilidad de mantener el interés en el observador, recurrirá a la técnicas y recursos propios del filme de ficción, el periodismo e incluso la dramatización.

En cualquiera que sea el contenido del documental, este puede incluir secuencias dramatizadas que pueden corresponder a imágenes de archivo o evocadoras al personaje, por escenas reconstruidas en escenarios naturales e incluso en decorados para la filmación.

1.7. Elementos del documental

Para Rabiger (2005), las formas, técnicas y sistemas de construcción de los documentales que se constituyen en cada documental, componen el núcleo central del contorno estético de una película. Es interesante ver que los ingredientes y elementos que se utilizan en los documentales son pocos y se presentan a continuación:

1.7.1. Imagen

La toma de imágenes es el momento en el proceso de producción del documental de formalizar el plano, lo cual no es solamente captar una huella lumínica de los elementos de la realidad que son enfocados con la cámara, sino hay que hacerlo conforme a un propósito y un fin, es decir, que la imagen tenga una expresividad que logre darle un elemento significativo al sentido de la película (Barroso, 2009).

Uno de los procesos importantes al formalizar la imagen es darle su forma y modo; previamente es importante pensarla, crear una idea mental y a través de la cámara y la filmación otorgarle a esa imagen una significación que la convierta en una imagen expresiva.

“Una formalización, un pensar la imagen para optar por unos u otros caracterizadores fotogénicos, cinematográficos e incluso escénicos que contribuirán a crear una imagen de la realidad (es el caso del documental) que evidentemente no es la realidad misma sino la interpretación que plasma el cineasta a través de sus elecciones expresivas que confluyen en un discurso que transmite un *efecto de realidad* susceptible de provocar en el espectador un *efecto de lo real* tomando la imagen como la realidad misma” (Barroso, 2009, pág. 155).

La formalización de las imágenes conduce a tener un estilo común que será registrado por claves. Las claves que permiten un reconocimiento a la estética visual atribuida al realismo social son las siguientes:

- **Imagen contrastada:** tonos fríos, textura evidente.
- **Realismo periodístico o de reportaje:** colores saturados, cámara en mano, contrastes elevados.
- **Realismo intimista:** colores naturales desaturados, encuadres estables, profundidad de campo.
- **Situaciones no realistas:** fantasía, onirismo, psicodelia, estética de variedades, etc.

Extraordinariamente todas estas claves se encuentran en el cine documental (Barroso, 2009).

Rabiger (2005) aporta con una ejemplificación de cómo debe ser la construcción y el manejo de la imagen en el documental:

- **Rodaje de acción:**
 - Personas o criaturas haciendo cosas, dedicadas a su actividad diaria, trabajo, juegos, etc.
 - Planos de paisajes y de objetos inanimados.
- **Personas que hablan:**
 - Los unos con los otros, en presencia de la cámara, que no se inmiscuye en incluso puede permanecer oculta.
 - Entre sí, contribuyendo conscientemente al retrato que la cámara está haciendo de ellos.
 - En entrevistas una o varias personas que contestan a preguntas formales y bien estructuradas (el entrevistador puede estar fuera de imagen y las preguntas se pueden eliminar en el montaje).

- **Reconstituciones exactas de hechos, de situaciones ya pasadas y que no se pueden filmar por alguna razón válida de situaciones supuestas o hipotéticas que quedan identificadas como tales:**
 - Fotografías de archivo o secuencias recicladas de otras películas.
 - Gráficos, como fotos fijas, generalmente tomadas por una cámara que se acerca, se aleja o que hace una fotografía panorámica para darla más vida; documentos, títulos, titulares; el dibujo lineal, dibujos animados u otros gráficos.
 - La pantalla en blanco nos hace reflexionar sobre lo que ya hemos visto o hace que dediquemos mayor atención al sonido.

1.7.2. *Sonido*

También conocido como banda sonora cumple una función importante en los documentales, que es dar soporte a la imagen. Entender al sonido como un discurso auditivo ayuda a comprender que en combinación con la banda de imágenes se llega a conformar el discurso-texto audiovisual. La banda de sonido carece de autonomía en medida en que el espectador no recibe una banda sonora aislada, sino al contrario, capta una simultaneidad de mensajes sonoros superpuestos que su percepción y memoria analizan con la relación a la imagen y a la acción (Barroso, 2009).

El sonido toma un protagonismo basado en las funciones reforzadoras de la imagen: explicar, sugerir, reforzar y determinar el sentido de la imagen. El sonido en su virtud de su fuerza evocadora y caracterizadora, sugiere los espacios que están fuera de la vista del espectador y contribuye su recreación mental dando entrada al uso del espacio *off* como prolongación natural del espacio encuadrado, del mismo modo, recrea espacios que son difíciles de visualización, refuerza la tensión dramática de las imágenes poniendo hincapié en la intencionalidad y el objetivo emocional, y por último, complementa a la imagen con una dimensión más de su realidad (Barroso, 2009).

Según el autor Rabiger (2005) se presenta a continuación ejemplificaciones de tipos de sonidos que se pueden presentar en documentales:

- **Voz en off:**
 - Entrevista sólo con sonido.
 - Utilizando la pista de sonido de una entrevista con imagen y sonido, con segmentos ocasionales de imagen sincronizada en puntos destacados.
- **Narración:**
 - Un narrador.
 - La voz de autor (como por ejemplo, Louis Malle en su serie *Phantom India*).
 - La voz de uno de los participantes.
- **Sonido sincrónico - sonido de acompañamiento que se graba durante la filmación:**
 - *Efectos sonoros*, pueden ser sincronizados, que se introducen en momentos determinados o ambientes.
- **Música**
 - *Silencio*, la ausencia temporal de sonido puede provocar un gran cambio a nuestras sensaciones o puede hacer que nos fijemos con mayor atención en la imagen.

1.7.3. Punto de vista

Es considerado como un sesgo ideológico, efectivamente como en cualquier obra de arte, el punto de vista tiene una referencia con el sesgo ideológico de su autor, sin embargo, en esta ocasión, el punto de vista se refiere a la sensación de identidad que surge cuando se busca el punto dominante desde el que se hace la película o desde el que se escribe el relato.

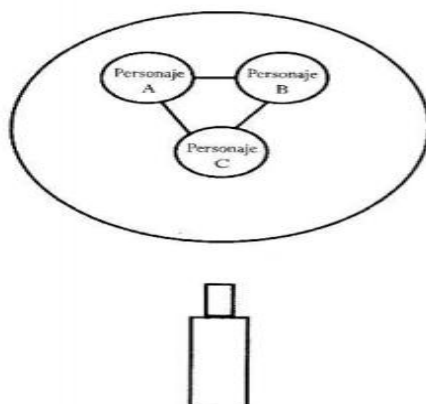
El documental es un relato, y, el efecto y la “voz” que produce surgen cuando el punto de vista es coherente, pero es difícil de detectarlo con objetividad. El punto de vista de un relato jamás se planifica por completo, sino surge durante el viaje de descubrimiento que se realiza en el proceso de invención y creación. Existen varios tipos de puntos de vista que se pueden presenciar: observación, punto de vista único (el del personaje), múltiples personajes, omnisciente, personal y reflexivo (Rabiger, 2005).

1.7.4. Observación

Existe una relación entre el cine directo o de observación y el de realidad. Las siguientes figuras representan las distintas formas de enfocar los hechos en la grabación. Los diagramas y las líneas representan a los personajes, a la presencia y a la relación que existe entre ellos.

En la figura 1 se representa al cine directo, la cámara está actuando como observador ajeno, pretendiendo no intervenir en la acción y no causar ningún efecto sobre lo que está sucediendo.

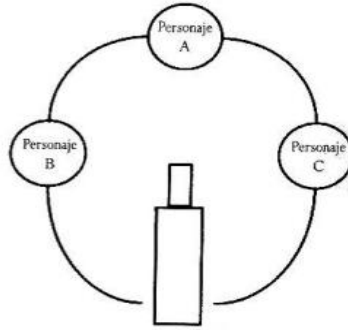
Figura 1
Representación del cine directo



Fuente: Rabiger, (2005)

La figura 2 se refiere al cine realidad, la cámara es un observador discreto, impulsa o promueve las respuestas y situaciones, están dispuestos a afrontar interacciones entre participantes e incluso entre los participantes y la cámara.

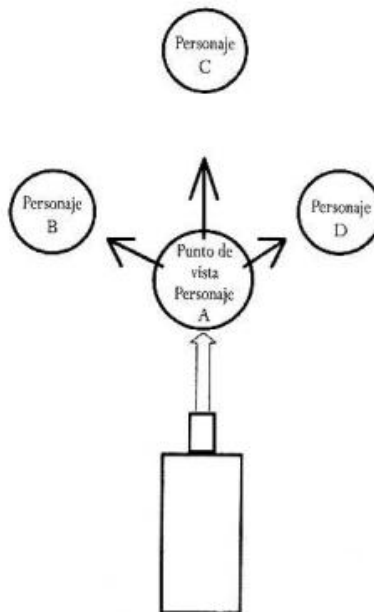
Figura 2
Representación del cine realidad



Fuente: Rabiger, (2005)

En la figura 3 se muestra el punto de vista único (el del personaje): La película es impulsada por un personaje principal o por quien lleve la narración. Este personaje puede ser el protagonista de la escena (en la cual se dedica a observar, hacer un recuento de la situación o a interpretar los acontecimientos), o un espectador y narrador de la misma. Las películas que tienen este punto de vista pueden ser biografías o autobiografías, siempre y cuando se narren en primera persona.

Figura 3
Representación del punto de vista único

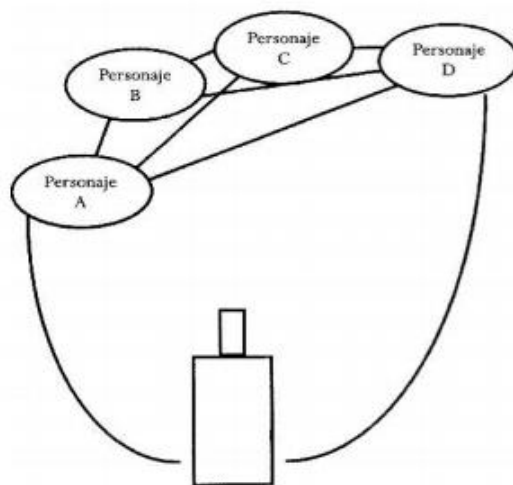


Fuente: Rabiger, (2005)

En el punto de vista de múltiples personajes existen varios personajes entre los cuales ninguno predomina (Figura 4). La cámara y montador hacen el trabajo de observadores, pero lo hacen a través de los personajes. Para Rabiger (2005), esta es una fórmula de observación e intervención porque sirve para revelar causas y efectos dentro de un grupo independiente, ya sea una familia, clase social o un equipo.

Cuando los personajes representan una forma diferente dentro de la sociedad, se forman puntos de vista diferentes y en ocasiones contrapuestos, de esta manera se demuestra cómo se lleva a cabo el proceso social, los actores que lo ejecutan y las consecuencias.

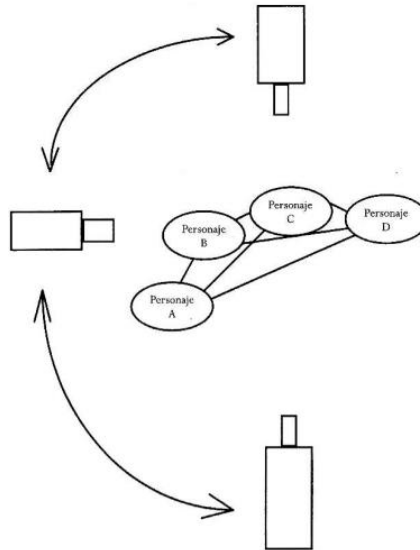
Figura 4
Representación del tipo de múltiples personajes



Fuente: Rabiger, (2005)

El punto de vista omnisciente al igual que la literatura, es el ojo de Dios, todo lo ve, todo lo sabe; sin embargo, esto no solo significa que exista una libertad de movimientos de la cámara, sino también, que se mueve libremente en el tiempo y espacio. El punto de vista omnisciente (figura 5) está sustentado en una narración en tercera persona, es una visión colectiva menos limitada que la visión personal. La narración puedes ser sustituida por subtítulos o documentos, de esta manera se evita el permiso de la voz del narrador. “La visión organizadora central puede ser sencillamente la del cineasta, que no hace apología de nada ni ninguna explicación en la pantalla” (Rabiger, 2005).

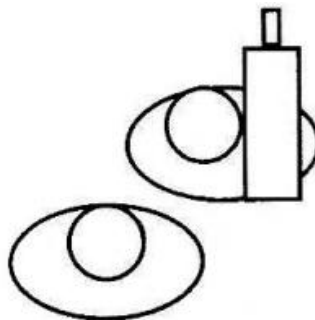
Figura 5
Representación del punto de vista omnisciente



Fuente: Rabiger, (2005)

En el punto de vista personal el personaje principal es quien da su visión de la película, además él mismo puede narrarla. No tiene ningún tipo de límite, a menos que el autor/narrador se los ponga. En la figura 6 podemos observar al director tras la cámara, pero él también puede formar parte el mundo visible de la película.

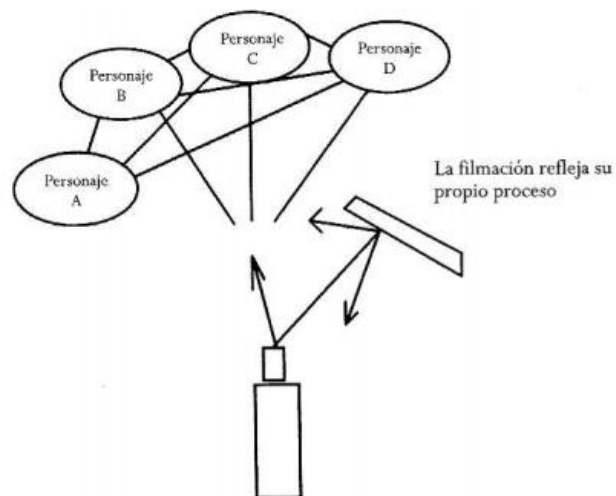
Figura 6
Representación del punto de vista omnisciente



Fuente: Rabiger, (2005)

En el punto de vista reflexivo con la figura reflexiva (figura 7) se pretende mostrar que el público debe asumir que productor, producción y producto forman una parte coherente. La filmación no solo se ocupa de las relaciones entre los personajes, sino también los incidentes que ocurren en el proceso de creación de la película. Se refiere a mostrar una realidad y veracidad del documental porque se puede llegar a mostrar las cámaras y al equipo en medio de la grabación, haciendo reflexionar al espectador. Las cuestiones que nacen, hacen pensar al espectador qué sucesos son cotidianos y cuáles son influenciados por las cámaras, incluso, se puede llegar a pensar en qué momento y cómo se deja de creer en lo que se está viendo.

Figura 7
Representación del punto de vista omnisciente



Fuente: Rabiger, (2005)

1.8. Características del documental

A lo largo de la historia del documental se puede notar las características que adquirió, tanto por las aportaciones de cada etapa como de cada director al momento de realizar sus productos audiovisuales. La capacidad de observar y seleccionar fragmentos de la vida es una característica primordial que surgió en el cine documental de observación y que quedó plasmada en cada cinta cinematográfica documental, dependiendo el tema.

Otra característica del documental es que en este prevalece el actor nativo y la escena original, es decir, las imágenes captadas y presentadas en el documental deben ser de hechos y espacios reales, la intervención de imágenes de estudio no están permitidas, a menos que se esté tratando de un tipo de documental dramático, histórico o biográfico en el que necesariamente se debe recrear imágenes que no se tiene ya sea porque no quedo registro del momento o para darle un sentido más entretenido (depende del director la creatividad para armar sus productos audiovisuales documentales), los temas que son llevados al cine documental son acontecimientos con personajes e historial reales, además la espontaneidad es un eje principal en este tipo de cine.

La objetividad es considerada como una característica intrínseca en el documental, en su mayoría presenta puntos de vista diferentes para crear un equilibrio en la historia. Esta técnica es tomada del periodismo a través de entrevistas y contrastación de fuentes, sin embargo el documental al no pertenecer al periodismo no está regido y evaluado por sus códigos deontológicos, es decir, puede o no pretender mostrar un punto de vista objetivo, sino se rige más por la posición que quiera presentar el director, además para Rabiger (2005) la objetividad total no es posible ya que se tiene una interpretación individual de los hechos.

1.9. Procedimiento de elaboración de un documental

El documental, al igual que las películas de ficción y novelas literarias, empieza con el descubrimiento de una idea de interés. Para Rabiger (2005), es importante analizar, comprobar y estructurar esa idea, con el fin de saber si se tiene las posibilidades necesarias para que esa idea se convierta en un buen relato cinematográfico.

El encontrar la idea de interés no es un proceso que sea difícil de realizar, pues las historias plasmadas en documentales surgen de: noticias, revistas, cuentos, mitos, leyendas locales e incluso de historias familiares. El proceso más acertado para la ejecución de una idea de documental y que es continuado por los directores es: preproducción, producción y post producción.

1.9.1. Preproducción

La preproducción es una de las partes más importantes para la realización del documental, ya que es el momento en el que se empieza a buscar los recursos necesarios para la elaboración del documental. El tema elegido se puede considerar como el primer paso a realizar en la etapa de preproducción, sin embargo, la formalidad y esfuerzo inicia cuando se empieza a trabajar en la investigación del tema, la conformación del equipo personal (camarógrafos, sonidistas, etc.) y técnico (cámaras, grabadoras, micrófonos...), establecer los horarios, días de rodaje y las formas en las que se va a financiar el documental.

Para Rabiger (2005), en el proceso de la investigación es necesario establecer un acercamiento con quienes formaran parte del documental, es decir, realizar una entrevista previa a quienes serán parte de las fuentes del documental, sin embargo, menciona que es importante no hacer las preguntas principales antes de la grabación, pues son estas las que darán forma al filme.

La investigación previa es la que arrojará varias ideas e incluso podrá cambiar los planes iniciales. Otra parte de la preproducción es la búsqueda de recursos económicos. Rabiger (2005), menciona que se debe presentar un proyecto bien elaborado a quienes podrían ser los financiadores del documental, es decir, tener clara la historia que se quiere contar, contar con una investigación previa bien hecha, contar con un video corto promocional, tener los objetivos bien planteados, etc.

1.9.2. Producción

La etapa de producción o rodaje es el momento en el que se pone en práctica todas las ideas y el trabajo de investigación que se realizó en la etapa de preproducción. El guion es la herramienta fundamental para que se pueda establecer una producción del documental, ya que es la guía para el director, camarógrafo y todo el personal que este inmiscuido dentro de la producción.

Durante el rodaje del documental es cuando se realizan las entrevistas por lo que siempre será importante mantener la calma y llevarlas con naturalidad, además que el entrevistado no debe estar demasiado lejos de la cámara y se debe mantener el contacto visual con el entrevistado en el transcurso de la entrevista (Escudero, 2000).

Para poder tener una producción sin inconvenientes es importante verificar el equipo con el que se va a trabajar, cámara, lentes, luces, etc. En esta parte del proceso de elaboración del documental, hay varios puntos que necesitan estar bien manejados para que no dé inconvenientes en la última fase de elaboración, la post producción. Es necesario mantener un buen control de la exposición, el balance de color, ganancia de imagen, los soportes de la cámara para evitar movimientos no deseados, el sonido, la iluminación, de igual manera es en este punto en el que se seleccionan los: planos, movimientos de la cámara y cortes (Rabiger, 2005).

1.9.3. Postproducción

La etapa de la postproducción es la última fase del proceso de creación del material documental. En esta parte es cuando se revisa todo el material grabado, se escogen las mejores imágenes, entrevistas, audios y se empieza a dar la estructura correcta. Esta tarea está a manos del montador y el equipo de operadores de montaje del sonido (Rabiger, 2005).

El montaje y organización puede ser fácil si se tiene el guion correcto, sin embargo cabe recalcar que el guion inicial puede sufrir variaciones a lo largo del rodaje y del montaje. Para que la postproducción se maneje de mejor manera, se debe hacer una pre visualización de todo el material, además de limpiar los audios y seleccionar la música. En conclusión esta parte de la creación del documental es la última, ya que terminada la post producción se podrá difundir a los espectadores la película.

1.10. El guion

El guion es el texto que desarrolla e indica cómo se debe realizar cualesquier obra audiovisual, hay que entender que el resultado del filme es el trabajo del director, productor y todos los que conformaron el equipo de producción a partir de la lectura del guion. El guionista construye la estructura, los personajes y los diálogos de sus obras pensando siempre en el carácter audiovisual que presentará el producto terminado. “Si un espectador acaba de leer el guion, debe tener la impresión de haber “visto” la película en su mente, de la misma manera que el guionista la “ve” cuando la construye creativamente en el guion” (Aranda, 2006).

“Un guion ha de ser en primer lugar una lectura que cree visualmente en la mente del lector la película que pretendemos realizar. Tal como sucede con la narrativa tradicional, gran parte de este proceso de visualización consiste en describir o que está sucediendo en el escenario” (Aranda, 2006).

1.10.1. *Guion clásico, minimalista y antiestructura*

Las fórmulas estructurales clásicas implican la construcción de una historia alrededor de un protagonista que lucha contra fuerzas externas, antagonistas. Una historia completa es la que tiene: principio, medio y fin. Estas son las complicaciones de un personajes que se sabe cómo se provocan, en el planteamiento, y como se superan, en el desenlace.

El punto de vista clásico destaca tres actos: motivo, intención y objetivo:

- **El motivo:** es el primer acto, en el que se ofrecen las causas que llevan al protagonista a actuar, los motivos a los que debe enfrentarse por haber desestabilizado su mundo. El punto de partido es el mundo natural sin alteraciones del personaje, de esta forma se describe el hecho o circunstancia que interrumpe la normalidad poniendo una crisis al personaje.
- **La intención** o segundo acto describe las peripecias, aquí se describen las acciones del personaje para llegar a su objetivo. Esta es la fase de lucha que no solo corresponde a las consecuencias de las acciones del protagonista, sino también a las del resto de personajes que están dentro de la historia.

- **El objetivo** el tercer acto o final se da una vez que el protagonista haya alcanzado su objetivo, el problema desaparece y con él el sentido de la historia que está resuelta.

Muchos de los guionistas en ocasiones no buscan lo completo y prefieren darle otra forma a la historia, en donde encontramos finales abiertos, tiempos no lineales y una serie de elementos que no participan de la estructura clásica: casualidad de las acciones, final cerrado, tiempo líneas, conflicto externo, un protagonista, una realidad coherente y un protagonista activo.

El guion **minimalista**, por su parte, significa que el guionista empieza con los elementos del diseño clásico pero después los reduce, disminuye o recorta. A las variaciones se les da el nombre de minitrama que busca la simplicidad y la economía, sin embargo mantiene suficientes aspectos clásicos para que la película satisfaga al público.

La **antiestructura** o antitrama, no reduce la estructura clásica, sino que le da vuelta, contradiciendo las formas tradicionales o menospreciándolas para conseguir dejarlas en ridículo, las características principales son la casualidad entre las acciones, el tiempo no lineal y la exhibición de realidades incoherentes (Aranda, 2006, págs. 145-147).

1.10.2. Story Line: el conflicto matriz

Es el resumen de una historia que todavía no existe. Es la idea que sintetiza el argumento dramático completo de la historia. Se trata del conflicto principal en su estado más primitivo. Se define como la mínima expresión del conflicto que desarrollaremos, ampliaremos y organizaremos en la sinopsis. Esta sinopsis debe responder a las preguntas ¿quién es el protagonista? Y ¿cómo acaba? (Aranda, 2006).

1.10.3. El clímax

“El clímax es una revolución en los valores de positivo a negativo o de negativo a positivo con o sin ironía: un valor con una carga máxima que resulte absoluto e irreversible. El significado de ese cambio llegará al corazón del público” (McKee, 2002).

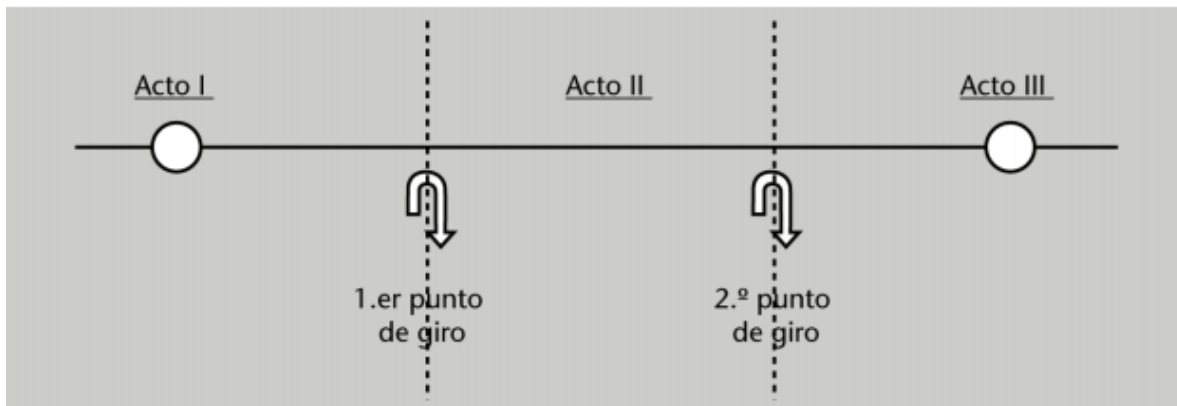
En el guion el clímax ocupa aproximadamente las 10 últimas páginas, éste ha de ser verdadero o lógico atendiendo a las relaciones causa-efecto de los nudos de acción. La trama principal es lo que provoca el clímax, es el resultado natural de las diferentes subtramas, si se quiere un tercer acto coherente y verosímil. Es el resultado de lo que ocurre en el primer y segundo acto. No debemos olvidar que el personaje protagonista debe realizar la acción principal en el clímax, es necesario mantenerlo en el centro de la escena, ya que la superación del clímax hará un cambio en el personaje (Aranda, 2006).

1.10.4. Puntos de giro

Los puntos de giro son las rupturas en la historia. Existen dos puntos de giro, mientras “el primero complica la acción planteada, el segundo la precipita a su resolución: un incidente o suceso que engancha y que hacer girar en otro sentido” (Aranda, 2006). Estos dos momentos alejan al protagonista de su objetivo, de esta manera, marcan el inicio y final de cada uno de los diferentes actos.

En la figura 8, tomada del libro guion audiovisual de Daniel Aranda, representa la división que establecen los puntos de giro dentro de la historia.

Figura 8
Representación de puntos de giro



Fuente: Aranda, (2006)

El primer punto de giro es el encargado de modificar de manera sustancial la situación del protagonista para precipitarlo a la consecución de su objetivo. Implica un acto de voluntad con el que el héroe se dispone sinceramente a emprender la aventura. El punto de giro es el momento en que la historia va en busca de la aventura.

Para Aranda (2006) el primer punto de giro debe cumplir estas funciones:

- Plantea un giro de la historia en otra dirección.
- Plantea una cuestión dramática y hace dudar de su solución.
- Exige el compromiso del protagonista.
- Aumenta el riesgo.
- Introduce la historia al segundo acto.
- Nos sitúa en nuevo escenario, puede ser físico, contextual o psicológico.

El segundo punto de giro marca el final del segundo acto lo que nos guía a saber que se está llegando al segundo punto de giro, cuando el protagonista se encuentra en el mayor momento de crisis, en el punto más crítico. Este momento indica que la solución del conflicto iniciará, pero a la misma vez, advierte que el protagonista tiene pocas posibilidades de alcanzar su objetivo.

Una situación importante es entender que el **midpoint o punto medio** nos facilita la estructuración del segundo acto. El punto medio está entre la mitad del primero y segundo punto de giro. Lo que hace el punto medio es conectar estructuralmente la primera y segunda mitad del acto segundo, es un punto de referencia, una llegada o una guía para que se pueda entender los dos puntos de giro, además renueva el interés en el espectador (Field, 1996).

CAPITULO II

GÉNEROS PERIODÍSTICOS Y EL REPORTAJE EN LA ACTUALIDAD

2. Historia los géneros periodísticos y el reportaje

El concepto de género periodístico se da al establecer una clasificación de los contenidos de la prensa, este concepto surgió en 1952 por Jacques Keyser. Por su parte, el lingüista Lorenzo Gomis estableció diferencias entre géneros periodísticos y literarios, asegurando que la literatura imita acciones de la realidad, construyendo ficciones y personajes, mientras que la función del periodismo es la de hacer saber y hacer entender los hechos reales (García y Gutiérrez, 2011).

Para García y Gutiérrez (2011), los periodos de la historia tienen una relación con los géneros básicos del periodismo, establecen que la primera etapa, el periodismo informativo, corresponde hasta la Primera Guerra Mundial; la segunda, el periodismo interpretativo o la edad de oro de la prensa, va desde 1920 hasta mediados de la década de los cuarenta; y la tercera; el periodismo de opinión, es desde 1945 hasta la actualidad. José María Casasús y Luis Núñez Ladevéze ponen en descubierto una teoría, la más actual en lo que se refiere a géneros periodísticos, y se refiere a la hibridación de los géneros, sostienen que la interpretación afecta incluso a los textos informativos ya que todos tienen un sentido de persuasión por el autor (López, 2009, págs. 11-35).

“A pesar de ser un concepto reciente, los géneros periodísticos están en la fundamentación de los estudios de periodismo en la actualidad, no solo como una forma de organización o de clasificación de los textos que se producen como parte de la actividad profesional, sino como una forma de análisis crítico de las rutinas periodísticas y de la manera en que los medios cumplen sus funciones de informar, orientar y entretener” (García & Gutiérrez, 2011, pág. 38).

2.1. Género informativo

El objetivo principal de este género es dar a conocer los acontecimientos actuales manteniendo un lenguaje objetivo y directo. Estos textos ofrecen datos y hechos de interés público, no están permitidos las opiniones o los juicios de valor. En los textos informativos dominarían los “*topoi*”: *qué, quién, cuándo* (López, 2009). La noticia es el componente principal del género informativo (Formación en red, 2012).

2.1.1. La noticia

La noticia es un relato de acontecimiento actual que tiene un gran interés público. Objetividad y veracidad son los puntos más importantes que debe tener en cuenta el periodista al momento de relatar una noticia. El lector recibe la información sin ningún tipo de valoración personal u opinión del periodista que cuenta la noticia, éste es el género con mayor eficacia en cumplir la función de informar (Formación en red, 2012).

Para Vivaldi (1998), no existe una diferencia entre parte e informe, noticia e información. El dar parte de algo equivale a hacer un informe, de la misma forma, dar noticia es a informar. Sin embargo, cuando se habla de noticia se hace referencia a lo más esencial e imprescindible de un hecho de esto entendemos que cuando se habla de noticia lo que al lector le interesa es lo sustancial y suficiente que se necesita saber de un hecho, tema o problema.

Las noticias son escritos periodísticos relatando acontecimientos de la vida real. Sin embargo, no todos los acontecimientos son noticias. Para poder referirnos a un acontecimiento como noticia es necesaria la actualidad del hecho, ya que son cosas que acaban de anunciarse, descubrirse o producirse.

La novedad y veracidad son otras características importantes que ayudan a que el acontecimiento sea noticia. Si el hecho ya no es nuevo el periodista debe buscar algún aspecto para que haga de ese tema novedoso, además, la veracidad debe ser siempre fundamental pues sin ella lo que se hace es desinformar al lector.

Ante estas características, Gutiérrez y García (2011), nombran tres elementos fundamentales para la noticia actual. Primero, se debe tener una información detallada sobre el hecho a tal punto que debe ser descrito de manera precisa lo ocurrido. Segundo, antecedentes y consecuencias del hecho de actualidad, con el motivo de que el público entienda las causas por las que ocurrió, y, las posibles consecuencias. Por último, establecer comparaciones con casos parecidos ocurridos con anterioridad en otros lugares y las medidas que se han aplicado para solucionar el problema, esto ayuda a que se genere nuevas ideas que posiblemente podrán ayudar a quienes deben tomar decisiones sobre el hecho.

Javier Darío Restrepo afirma:

“La noticia periodística que plantea lo posible, logra estos efectos: 1) sacude la pasividad y la resignación que son las actitudes de quien ha renunciado a lo posible, una forma de claudicación y de aceptación de la derrota y el comienzo de la desesperación. 2) Al descubrirles a los lectores las alternativas de lo posible, el periodista convoca las energías que aún quedan y les señala un objetivo; y lo que es aún más positivo, pone en marcha el dinamismo de la esperanza” (Restrepo, 2003).

Existen diez elementos, propuestos por Carl Warren, que hacen que la noticia sea susceptible de ser publicada:

- **Actualidad:** Es muy importante es lo que acaba de ocurrir o de descubrirse es lo novedoso, lo interesante.
- **Proximidad:** Cercanía del lector respecto a los hechos (geográfica, profesional o social).
- **Consecuencias:** Trascendencia, repercusiones futuras para las personas: desastres ecológicos, descubrimientos científicos, etc.
- **Relevancia personal:** Hay informaciones que, al ser protagonizadas por determinadas personas. Adquieren interés para el lector.
- **Suspense:** Es la inquietud, y por tanto el interés, por la incertidumbre del resultado.
- **Rareza:** Un hecho se convierte en noticia, si se sale de lo habitual y es extraño, curioso, sorprendente.

- **Conflicto:** Cualquier enfrentamiento o lucha supone un elemento de interés periodístico.
- **Sexo:** Factor decisivo en muchas noticias, sobre todo de la prensa sensacionalista; también está presente de forma más o menos encubierta en acontecimientos de tipo económico, político, cultural, artístico, etc.
- **Emoción:** Los sentimientos humanos despiertan el interés del lector, sobre todo si son extremos.
- **Progreso:** Datos e ideas que producen en los hombres el convencimiento de los inagotables valores y recursos del ser.

2.2. Género de opinión

El género de opinión tiene como objetivo expresar u compartir el punto de vista de quien escribe, quien a su vez interpreta, comenta y evalúa la realidad y las circunstancias que han producido los hechos. Es notable la presencia de la posición que tiene el periodista frente a un hecho, ya que expresa sus juicios sobre los motivos y consecuencias que pueden llegar a darse. Este género responde a las preguntas *¿por qué?* Y *¿cómo?* (López, 2009). Dentro de éste género se encuentran: el editorial, el artículo y la columna, mismos que se explican en los apartados presentados a continuación.

2.2.1. El editorial

El editorial se constituye como el vocero legítimo de un medio impreso. El editorial es un artículo de opinión que no tiene la firma de ninguna persona, sino que es a través del editorial como se da a conocer la opinión institucional desde una manera explícita o implícita, a través del editorial se conoce los planteamientos ideológicos del medio.

La posición de la institución frente a un hecho debe ser precisa, de respaldo o rechazo. Los temas que son tratados en el editorial son aquellos que tienen una mayor trascendencia e importancia, los asuntos a tratarse pueden variar entre políticos, económicos, sociales, etc.

El editorial pretende abogar y defender los intereses del medio al que representa, el editor que defiende el punto de vista del medio debe conocer a profundidad sobre el tema y debe tomar un papel de representación para que los intereses de la sociedad sean satisfechos, es decir satisfacer los intereses de sus seguidores y de esta manera edificar una sociedad que se incline por la defensa de la persona (García & Gutiérrez, 2011, págs. 185-188).

2.2.2. El artículo

El artículo emite opiniones concretas suscitadas por un tema de actualidad. Es bastante similar al editorial, pero el artículo va firmado y representa la opinión individual del autor, incluso, el artículo puede abordar muchos más temas, ya que el editorial, en su gran mayoría, habla acerca de noticias de gran relevancia.

La libertad que tiene los escritores del artículo es total y mayor que la de los editorialistas. En el artículo se puede notar el tono, perspectiva, seriedad, etc., con la que se dirige a los lectores sobre un tema. Como el artículo está conectado con su autor, la capacidad de influencia y credibilidad depende del prestigio del medio y de quien la escriba.

Los artículos no son necesariamente escritos por periodistas, también lo pueden hacer profesionales en otra especialidad, sin embargo para poder realizar un artículo se debe tener conocimiento amplio sobre el tema del que se escribe. Además, quienes escriben artículos deben tener una trayectoria conocida por la opinión pública. El artículo es analítico, interpretativo, orientador, valorativo y enjuiciativo (Formación en red, 2012).

2.2.3. La columna

La columna es el espacio destinado para escritores de gran prestigio y con periodicidad regular. En la columna la única limitación es el espacio establecido por el medio. El columnista debe ofrecer una perspectiva única y diferente sobre los hechos conocidos, además en la columna se puede mostrar un punto de vista diferente al editorial, es decir la columna puede o no estar a favor del editorial ya que va firmada con el nombre de quien la escribe y cualquier responsabilidad caerá directamente sobre el columnista.

El columnista tiene un deber, el de interpretar; de acuerdo con la experiencia y panorama cultural también orienta, lo que significa contextualizar, presentar razones distintas y complementarias a las conocidas por el lector hasta el momento. Un tercer paso es el análisis, tomando los datos que componen al tema, el periodista contrasta, estudia los antecedentes históricos, confronta y compara (García & Gutiérrez, 2011).

2.3. Género interpretativo

El género interpretativo tiene una hibridación de los dos géneros anteriores porque no solo informa sobre un suceso o acontecimiento, sino que el autor también expresa su opinión es por esta razón que dentro de este género se encuentra la crónica, la entrevista y el reportaje ya que da la oportunidad que el autor se involucre en la noticia. La finalidad de este género es de relacionar el acontecimiento con el contexto temporal y espacial en el que se produce. La información no está suelta, ya que se ofrecen detalles, relaciona datos, progresan hipótesis explicativas e incluso se puede hacer proyecciones de consecuencias futuras. Las preguntas que predominan son: *¿qué?*, *¿quién?*, *¿dónde?*, *¿por qué?* y *¿cómo?* (López, 2009).

2.3.1. Crónica

La crónica es información interpretativa y valorativa de los hechos noticiosos, una posibilidad de contar historias perdurables, además de sumergirse en la realidad y el alma de la gente. Se trata de una visión más profunda, y al igual que los otros géneros periodísticos, su principal objetivo es informar sobre hechos noticiosos, con la diferencia que los autores pueden narrar con varios detalles ocasionando que los lectores puedan imaginar y reconstruir en su mente lo acontecido (García & Gutiérrez, 2011).

En la crónica se incorporan varios elementos, uno de ellos es el tiempo en el que se puede contar la historia. El cronista decide la parte por donde quiere iniciar o por donde él crea conveniente se deba iniciar. El periodista tiene tanta libertad expresiva que puede crear su propio estilo.

Es fácil encontrar varios tipos de crónicas que cumplen con las mismas características, sin embargo sus temas son diferentes: crónicas deportivas, crónicas de sucesos, crónicas políticas, etc.

Para la crónica existe una gran variedad de temas y no necesita provenir de la realidad inmediata o noticia, pero en la medida en que sea actual tendrá mayores probabilidades de captar la atención ya que es difícil encontrar un medio que se arriesgue a publicar una historia que no tenga una conexión con la actualidad. La crónica tiene la capacidad de sumergirse en la cultura de otros, con el fin de comprenderla, aprenderla y darla a conocer a quienes aún no saben sobre su existencia (García & Gutiérrez, 2011, págs. 124-154).

2.3.2. Entrevista

La entrevista o el arte para preguntar es uno de los géneros más complejos y ricos ya que permite al periodista entrar en el campo del análisis y profundizar en los temas y con los personajes que aborda (García & Gutiérrez, 2011).

La entrevista es la reproducción de un diálogo entre una persona o varias con fines informativos. La función de la entrevista es compartir masivamente una conversación con contenido de interés, actualidad y relevancia. Además, la entrevista ayuda a que las personas puedan ampliar más la información de una noticia.

Para García y Gutiérrez (2011), la entrevista tiene éxito cuando está guiada por tres acciones importantes; Saber preguntar, hay que conocer el tema a tratar y establecer preguntas claras; saber escuchar, es importante para que el entrevistado tenga familiaridad en la conversación y se pueda establecer un diálogo fluido; saber observar, el papel del periodista no es solo guiar la entrevista y buscar la información, sino tiene que saber observar para describir el ambiente y detalles que rodean al personaje con el fin de conseguir información sobre aspectos desconocidos de la personalidad.

“La entrevista como tal se define entonces como la transmisión (televisiva, radial) o reconstrucción (escrita) del encuentro que se da entre el periodista que solicita informaciones a una o varias personas, generalmente expertas en el tema que se va a tratar, o de quienes, por su relevancia social, interesan sus opiniones sobre diferentes aspectos de actualidad. También la entrevista puede buscar en formar en el público una idea de cómo es la persona entrevistada: interesan entonces las palabras y cómo se dicen, independientemente de su estricto contenido” (García & Gutiérrez, 2011, pág. 81).

2.3.3. Reportaje

El reportaje es uno de los géneros periodísticos híbridos más notorios, ya que comparte muchas características con la crónica, entrevista y noticia. De profundidad, de explicación, o de interpretación, el reportaje es el género más complejo y completo del periodismo. Esta calificación se le da por la gran potencia que tiene y ofrece al momento de indagar en los hechos de la realidad (García & Gutiérrez, 2011).

En el reportaje el periodista goza de una gran libertad expositiva, el reportaje es un relato informativo en donde la visión personal del periodista, su modo de enfocar el asunto, influye en la concepción del trabajo, además el reportaje condensa la técnica informativa y narrativa.

Martínez Albertos (2012), menciona que en el reportaje:

“...se habla sin personalizar, sin editorializar, se cuentan los hechos impersonal y objetivamente, se tiene en cuenta que el lector no es tonto, se le dan los datos, todos los datos posibles, incluidos los humanos, y que lector deduzca a la vista sobre todo, se le explican bien las cosas; si se habla de fulano, se dice quién es; si se habla de una historia se cuentan los antecedentes, sin dar por conocido y sin dar nada por sentado” (pag.302).

En el lenguaje cotidiano de periodismo, el reportaje se expresa más que la noticia, mientras en la noticia se informa y se responde al “*qué*”, el reportaje informa el “*por qué*”, incluso intenta dar explicaciones sobre efectos futuros de acontecimientos respondiendo el “*para qué*” y el “*qué podría ser*”.

En esencia, la principal condición del reportaje que define al periodista en un reportaje es la actitud de cazador casi furtivo para descubrir, entre los escombros de las noticias reposadas, explicaciones y razones de acontecimientos que dan curso a la vida social.

Una aproximación de la definición de reportaje realizada por García y Gutiérrez (2011) es:

“El reportaje es el más complejo género de información, cuyos principales rasgos característicos son la exhaustiva investigación que le precede, el contexto en el que encuadra los hechos, el lenguaje que libremente usa el periodista para escribirlo y su intención de hacer claridad sobre los acontecimientos que le interesan a la gente” (pag.156).

Para Cabrera (1982), el reportaje es una noticia vivida, considera que el reportaje debe estar matizado con las vivencias personales del autor, observaciones y detalles que no pueden no ser observados por el periodista.

Si por alguna razón el periodista no puede ser testigo de los acontecimientos que expone, lo necesario es trasladarse a los escenarios y hablar con los actores o testigos, recabar en los antecedentes y reflejar sus emociones, ya que el reportaje es una forma de expresión periodística que además de los hechos, recoge las vivencias personales y eso evita que se haga una distorsión de los hechos.

El periodista que hace los reportajes debe acercarse al hecho con cuidado y tener mucha pasión al investigar. El compromiso que adquiere con la información lo enfrenta a los riesgos más comunes en el periodismo: cruzar la línea de lo informativo e interpretativo y caer en los juicios personales que son la materia primordial del género de opinión.

Sin embargo, no hay que establecerse en el otro extremo el de la “objetividad”, es decir, querer neutralizar y despersonalizar al texto, para que los lectores sigan creyendo que lo que tienen en frente es la pura realidad sin intermediaciones (García & Gutiérrez, 2011). Para Kapuscinski citado en García y Gutiérrez (2011) un reportaje es una muestra de la realidad, no la realidad misma, es decir solo una aproximación. Esa aproximación que el periodista pudo o intento descubrir en varias decisiones: escoger las fuentes, los datos, encontrar un enfoque, darle tono con el que quiso contar la historia.

Por tanto, el reportaje es el género híbrido más completo ya que cuenta con las características sustanciales de cada género periodístico, tiene una libertad expositiva y busca la objetividad, pretendiendo que los lectores tengan frente a ellos la realidad pura. Además, existen varios tipos de reportaje: reportaje de acontecimiento, de citas o entrevista, de investigación y el gran reportaje que son presentados a continuación.

2.3.4. Reportaje de acontecimiento (Fact story)

En este tipo de reportaje se cuenta la historia desde fuera, el narrador es un observador del hecho. El periodista ofrece una visión estática de los hechos como algo que ya acabó. Este reportaje es útil para la descripción, es decir, para aquellos hechos que se presentan en modo simultáneo, sin mostrar evolución a través del tiempo (Martínez, 2012).

El periodista busca contar la historia de la manera más objetiva, este tipo de reportaje se parece al narrador omnisciente en la literatura, pretendo conocer y presentar toda la información posible al espectador sin que éste caiga en la especulación. El punto de vista del periodista es evidente debido a que presenta los hechos de la forma en la que él lo percibe, lo ve y vive.

*2.3.5. Reportaje **de citas o entrevista***

Este tipo de reportaje presenta una narración en tercera persona, se mezcla entre citas textuales o referencias hechas por el entrevistado o entrevistador. El periodista construye la historia a través de sus propios elementos informativos, narrativos y descriptivos. La estructura de este tipo de reportajes es utilizada en reportajes basados en entrevistas.

Para Grijelmo (1997), este tipo de reportaje se parece mucho a la entrevista, sin embargo el autor menciona que no será necesario conversar con el protagonista ni centrar la información en sus declaraciones, sino en las declaraciones de terceras personas que opinan sobre él. Si el perfil no se queda en una documentación biográfica tomará la forma del reportaje.

2.3.6. Reportaje de investigación

Este tipo de reportaje presenta tres características especiales que lo hacen ser considerado como historia investigativa. La primera es que sea un producto del trabajo original del periodista, en contraposición a un informe sobre la investigación de una entidad pública; la segunda característica es que se indague a profundidad en los temas para evitar que información relevante quede oculta y la tercera característica es que sea de importancia para el público (Gaines, 1996).

El reportaje de investigación busca ofrecer información amplia, exhaustiva y profunda sobre un tema desconocido y poco abordado por el periodismo diario. Además, el reportaje de investigación tiene características similares con el reportaje de profundidad: sale de la información diaria, profundiza en los temas, estudia los hechos vinculándolos a sus posibles consecuencias y recrea, con ayuda de los detalles, una noticia que va más allá del simple acto de informar (Caminos, 1997).

José Caminos (1997), afirma:

“Cuando hablamos del reportaje de investigación nos referimos a un género estrictamente informativo, pero que va más allá de la información pura y simple. Un género que profundiza en los antecedentes que incorpora información previa y analiza los datos para buscar explicaciones a los puntos aportados, pero con unas características muy específicas que lo diferencian del reportaje de profundidad” (pag.116).

El reportaje de investigación es la forma en la que se profundiza un acontecimiento, va más allá del hecho noticioso, busca recabar la información en antecedentes y entender por qué sucedió y cómo se dio. Explica detalladamente los datos recogidos con el fin de informar al espectador, además busca que el espectador comprenda qué está pasando con el acontecimiento e incluso las posibles repercusiones.

2.3.7. *El gran reportaje*

El gran reportaje es conocido también como reportaje de profundidad o reportaje especial. Su extensión es mayor y el análisis que se da es más profundo. El gran reportaje lo realizan los principales periódicos y revistas del mundo, en él demuestran sus cualidades periodísticas y narrativas.

El gran reportaje es un trabajo de investigación exhaustivo sobre un tema de trascendencia social, interés público o de actualidad. Dentro de éste se integran los géneros periodísticos como la noticia, entrevista y crónica, además aplica las técnicas de investigación de campo, documental y testimonial (Vivaldi, 1998).

El gran reportaje profundiza e interpreta, periodísticamente hablando, profundizar se refiere a presentar los hechos del modo más completo posible; interpretar equivale a colocar los hechos presentes en la perspectiva correcta. Interpretar el reportaje es analizar y meterse en los hechos para decir y describir su significado, además, humaniza, dramatiza a la información y busca la nota humana más allá del puro acontecer esquemático.

El gran reportaje debe ser revelador, es decir, transformar la imagen borrosa de los hechos en una imagen clara y fácil de comprender. A diferencia de la novela, el reportaje no fantasea, pero sí intenta dar con el secreto de la vida en un afán científico, propio y característico del buen periodismo (El gran reportaje, s.f.).

El reportaje es un género que profundiza y aborda al acontecimiento de la manera más clara posible. Es un género que utiliza distintas técnicas para recabar en la información, además presenta todos los datos recogidos e intenta ser lo más objetivo posible. El reportaje en sus distintas formas de ser clasificado presenta varias características que lo hacen diferente de los demás géneros periodísticos.

2.3.8. Características del reportaje

Al igual que los otros géneros periodísticos el reportaje tiene características acentuadas que permiten identificarlo, mismas que se detallan a continuación:

- **Actualidad:** Es una de las condiciones más importantes del reportaje, pues es complicado pensar en un reportaje atrasado, en cuanto a la importancia coyuntural de los hechos. El reportaje debe ser ante todo informativo a menos de que se trate de un suceso pasado que tenga una gran relevancia y conexión con el presente, el reportaje tiene que ser actual.
- **Claridad:** Basta que sea sencillo para que pueda ser claro, si tiene una mala construcción, abuso de cifras, porcentajes y tecnicismos innecesarios, es posible que pueda perder la claridad y con ello una de las principales características que identifica al reportaje
- **Interés:** En el reportaje es importante el interés que este genere, ya que, el espectador debe sentirse involucrado emocionalmente con el tema.
- **Descripción:** El periodista intenta ofrecer al espectador un panorama completo ya sea de una persona, conflicto, objeto, ciudad o país. Con la descripción se ayuda a que el lector pueda conocer lo que desconoce y hace que las cosas hablen por sí solas consiguiendo que el periodista se aparte.
- **Narración:** La acción narrativa va muy pegada a la descriptiva, el periodista al narrar amplía los hechos y cuenta en lo que intervienen los personajes para despertar interés en los espectadores.
- **Investigación:** Como se mencionó anteriormente el periodista investiga todo lo conocido y desconocido acerca del tema de interés para poder realizar su reportaje.
- **Educación:** Esta característica es valiosa en el reportaje, pues se pretende educar al lector y llevarle conocimientos de manera digerible y comprensible.

2.4. Géneros periodísticos audiovisuales

Los géneros periodísticos nacieron vinculados a la prensa escrita y sin variantes esta clasificación se adecuó a lo radiofónico y televisión. El autor Mariano Cebrián (1992), considera que llegó el momento de modificar este planteamiento y afrontar el estudio de los géneros periodísticos según las peculiaridades de cada medio. Cebrián, responde a la primera cuestión y hace una relación entre géneros de programas y géneros de programas informativos, a los cuales les da la siguiente distinción:

“La expresión “géneros de programas” se refiere a otro parámetro discursivo. Es lo amplio, mientras que lo informativo es lo reducido. El programa es una esfera que contiene otras muchas según cada conjunto de contenidos estructurados conforme a esa unidad y coherencia de concepción y planteamiento dentro de una determinada duración temporal” (pag.19).

Los géneros de programas o tipos de programas se refieren a la forma en que se organiza los contenidos, mientras que los géneros informativos o periodísticos se centran en organizar los tratamientos, enfoques y actitudes a la hora de abordar un tema (Cebrián Herreros, 1992). Un programa puede estar elaborado mediante un género o la combinación de varios géneros, es decir el contenido de un programa puede presentar varios géneros periodísticos como: la noticia, reportaje, crónica; mientras que un género no puede contener varios programas, solo puede tener como máximo uno, ya que un género aborda la manera en la que se topa un tema.

En la historia del periodismo esta ha estado influenciada por diferentes estudios realizados en Estados Unidos, en estos estudios se divide a los géneros en dos modalidades: *story & comment*, es decir, géneros de relatos de hecho (*story*) y géneros de comentarios u opiniones (*comment*). Para el autor Cebrián Herreros (1992), esta clasificación es válida para para la prensa, pero no para los medios audiovisuales.

Cebrián Herreros (1992), propone una clasificación de géneros audiovisuales, que en cierto modo es influenciada por géneros literarios y los géneros periodísticos escritos.

Dicha clasificación es presentada a continuación:

- **Los géneros expresivos o testimoniales:** ofrecen la concepción personal del autor respecto a la realidad. El autor argumenta, ataca, ironiza, comenta, critica los hechos informativos. Dentro de los géneros expresivos los más subjetivos son el editorial y el comentario y los más testimoniales, la crítica y la crónica.
- **Los géneros referenciales o expositivos:** ofrecen una versión distanciada de los hechos e intentar eliminar la subjetividad. Narran y describen hechos, ideas u opiniones ajenas dentro de estos géneros se encuentran: la noticia, el reportaje, el informe periodístico.
- **Los géneros apelativos o dialógicos:** exponen ideas, hechos y opiniones de personalidades y expertos a través del diálogo. En este bloque de géneros se encuentran la entrevista, la encuesta, la conferencia de prensa, rueda informativa en estudio, los géneros coloquiales y de debate (tertulias¹⁴ ruedas de corresponsales, y emisoras) y los géneros de participación dialógica de la audiencia (consultorio radiofónico e interrogatorio de audiencia).

Los dos primeros bloques de géneros presentados son los que tienen una relación casi directa con la clasificación de la prensa escrita, pero es el último bloque de géneros, el de géneros dialógicos, los que no solo permiten desarrollar una conversación y diálogo, sino que es éste bloque el que los hace diferentes a la prensa escrita. Es aquí donde los géneros audiovisuales aportan nuevas estructuras y fórmulas para ofrecer información de manera diferente a la prensa (Cebrián Herreros, 1992).

Para López (2009), en los medios audiovisuales las recomendaciones del periodismo, **brevedad, claridad y concisión**, se amplían a tres: **sencillez** para que la información sea fácil de digerir por el espectador sin caer en confusiones o desinformación, **reiteración** repetir continuamente el mensaje principal para que el espectador no se pierda de lo que realmente importa en el tema que se aborda **y consecuencia** que toda la información tenga sentido y una deducción lógica. La redacción periodística en estos medios debe ser clara y no debe exigir esfuerzo para ser comprendida. Pero, asimismo debe ser expresiva y sugerente.

¹⁴ Reuniones informales y periódicas donde la gente que está interesada en un tema debate, informa y comparte opiniones (Pérez, 2008)

Los estudios de los géneros periodísticos audiovisuales han sido un mundo revolucionario porque han sido, en parte, separados de los géneros de prensa escrita. Los géneros periodísticos audiovisuales tienen su origen en la prensa escrita, y han optado por mantener las características esenciales, pero con el sentido de darle una convergencia a lo audiovisual. Si bien se ha seguido con las características de los medios escritos, se puede decir que en lo audiovisual, los géneros periodísticos han mejorado, ya que existe la capacidad de mostrar con imágenes en movimiento y sonido lo que antes solo se podía leer.

2.5. Origen del reportaje audiovisual

El origen del reportaje está en el noticiero televisivo. La evolución de la tecnología de captación ligera (cámaras de formato de 16mm) y la presión de los espectadores al pedir un producto más elaborado en lo visual, motivo a un desarrollo más personalizado enviando a los periodistas a los lugares de la noticia.

El empeño de periodistas y cineastas por acercar la producción televisiva a un estilo ilustrado parecido al de *LIFE*¹⁵, condujo a que se originaran los primeros reportajes como subgénero de la noticia “reportaje es una información o noticia ampliada en cualquiera de sus componentes, pero siempre, un relatado vinculado a la actualidad” (Barroso, 2009).

El periodismo audiovisual incorpora un nuevo género, vinculado y caracterizado por la finalidad informativa y por la urgencia de la actualidad; tal género recibe el nombre de reportaje. Según Barroso (2009), el reportaje como género del periodismo audiovisual está caracterizado por tres puntos importantes:

- La profundización de la noticia.
- La narración de la realidad.
- La originalidad en el tratamiento y presentación de los hechos de la realidad.

¹⁵ LIFE es una revista estadounidense que salió al mercado en el año de 1936 como semanario y dejó de publicarse en 1972. Esta revista es famosa por su legado fotográfico, ya que es propietaria de los archivos fotográficos más importantes de la prensa estadounidense. LIFE fue una revista semanal de noticias con un fuerte énfasis en el fotoperiodismo (20minutos, 2007).

El reportaje se identifica desde la representación de la realidad eminentemente testimonial y con expresión subjetiva, es decir, el relato de la realidad enunciado por el periodista.

Para Barroso (2009), existen particularidades que hacen al reportaje un género espectacular y son: la combinación de múltiples formas (entrevista, encuesta, testimonio, etc.), su originalidad (trabaja a partir de hechos conocidos y se desvela por mostrar lo que no otros no lo pudieron hacer) y su innovación (libertad formal y de tratamiento para agrupar cuantas técnicas sean necesarias).

El origen del reportaje audiovisual y su afición por realizar una producción más ilustrada en la televisión conllevó a una confusión importante entre documental y reportaje. Para Antonio Weinrichter citado en (Barroso, 2009), la desaparición de los noticiarios cinematográficos y el abandono del documental por la industria de la cinematografía, en la década de los cincuenta, dio lugar a que la televisión asumiera ambas formas de expresión, y, a que con el paso del tiempo y la aceptación de los espectadores ambas fórmulas-géneros se confundan y complementen de modo que el reportaje sucede en ese formato periodístico que el gran público sigue identificando de forma casi exclusiva con el documental.

2.6. El reportaje de televisión

El reportaje en televisión, rescatándolo de la confusión del público con el documental, es el ingrediente fundamental de los programas *informativos no diarios o semanales*, que está conformado por una variedad de formatos entre la producción previa y en exteriores, grabados en el lugar de los hechos y el directo desde estudio: *realities*, *magazines*, entrevistas y debates.

Un reportaje debe entenderse como la explicación de hechos actuales que acaban de ser noticia. Como sujeto de actualidad el reportaje es algo ocasional que no se repite ni tiene continuidad en el medio. El reportaje se presenta como la actualización de una noticia que se amplía con una serie de elementos que no encajan dentro de la estructura típica de la información convencional o noticia (Pérez, 2003).

“En el caso de la televisión, se dice que algo es un reportaje cuando se trata de una información elaborada con datos que se salpican de declaraciones de una o varias personas (Pérez, 2003, pág. 124).

Los ciudadanos esperan que el periodista explique qué ha pasado y cómo lo vive la gente que se encuentra involucrada en el hecho, además, el periodista debe conocer la realidad que explica y la cámara debe dar testimonio directo, ya que no se pueden hacer reportajes a distancia”.

Vivalta (2006) aporta con una definición para reportaje de televisión y afirma:

“Un 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” (pág. 24).

La diferencia que existe entre el reportaje de prensa y reportaje de televisión es que el discurso audiovisual obliga al reportero estar físicamente y de forma imperativa en el lugar de los hechos y tiene que buscar acciones que componen imágenes sobre las que armará su narración.

Vilalta (2006), menciona que el reportero debe aportar con los elementos de juicio necesarios para que el receptor llegue a sus propias conclusiones, es decir, el valor que tiene el reportaje va más allá de la noticia urgente para aportar criterio, lo que se expone ante el público es la visión que tiene el equipo de una realidad concreta.

Lo que hace el reportero es establecer una asociación de ideas y llamar la atención del receptor sobre ciertos aspectos. No dice si es bueno o malo, lo que hace es, según sus criterios subjetivos, hacer el papel del testigo, esto muestra que el reportaje televisivo es totalmente interpretativo aunque el reportero pretenda evitarlo.

El reportaje es un tipo de espejo plano que va representado con la cámara y busca ser un espejo de la realidad. En un reportaje se busca enfocar a un punto y así captar una parte de la realidad, ya que no puede captarla completamente. Al considerar a los reportajes como espejos de la realidad, esta afirmación se complementa con que la televisión es un espejo social y un productor de saber social. Espejo social, porque reproduce los modos de vida y formas de pensar, representar e imaginar que tenemos como sociedad, informativo o comunidad. La humanidad puede ser leída a través lo que la televisión produce.

La televisión por ende es un productor de saber social porque promueve el conocimiento más común y eficaz para entender el comportamiento social. No obstante, en la televisión se puede llegar con un espejo de la realidad bastante amplio que no puede caber en la programación por la cantidad de tiempo, entonces, de esa parte de la realidad, los periodistas se ven en la obligación de montar un espejo más pequeño que pueda cumplir con los parámetros necesarios de la televisión, esta compresión del espejo es lo que se conoce como montaje.

Las cámaras tienen una función deficiente, y es que no pueden comprender lo que están grabando, es decir, ven poco. Para Vilalta (2006), Las intenciones las tiene que aportar el autor. Quizá se pueda reflejar las *causas aparentes*, es decir lo que es captado por la cámara y lo que el espectador ve sin necesidad de establecer algún tipo de interpretación, pero no las *subyacentes* que son las causas que van más allá de la imagen literal, es decir el trasfondo o interpretación, por lo que se necesita las palabras que son las transportadoras de los conceptos abstractos.

Rincón y Estrella (2001), afirman que la televisión no es cine en cuanto a su sistema de producción, de recepción de lenguaje. La televisión no busca mensajes de alto contenido, sino propuestas que tengan en cuenta la fragilidad del acto de ver televisión. Además la televisión es un dispositivo cultural, incluso, de vida diaria, ofrece estilos de vida que permiten una identificación social, construye imágenes comunes sobre la existencia, la convivencia y las formas de imaginación. Está en la vida cotidiana de niños y jóvenes y ocupa los espacios más íntimos y públicos.

El reportaje es un conjunto de recursos televisivos y periodísticos puestos a prueba. El reportaje es la posibilidad para informar de manera distinta, es un estilo del periodismo que puede no depender de la actualidad inmediata y puede promover el protagonismo social de la gente, además de convertir a la televisión en un dispositivo útil para el desarrollo (Rincón & Estrella, 2001).

2.6.1. Tipos de reportajes audiovisuales

Dentro del reportaje, al igual que en la prensa escrita, existen varios tipos de reportajes audiovisuales, éstos también son consecuencia y comparten similitud de la clasificación del reportaje en la prensa. Existen tres modos de presentar a la realidad: las revistas de actualidad o *magazines*, los grandes reportajes y los reportajes de investigación.

2.6.1.1. Magazines o revistas de actualidad

Denominadas programas de actualidad y reportaje o *news magazine*, constituyen un espacio televisivo que incorpora varios temas con tratamiento periodístico de reportaje, información amplia que profundiza en los hechos noticiosos, pero que incorpora otras formas del periodismo como la entrevista, el informe, editorial.

Se ofrece varios temas, en un mismo programa, que responden a los diferentes intereses humanos: nacional, internacional, sociedad, cultura, etc., en cuanto a su formato de duración se puede decir de cortometraje, entre diez y trece minutos, que se presentan a lo largo de un programa estándar con cortes comerciales y autopromociones.

El diseño del programa es de un estilo sobrio y eficiente en la puesta en escena, ya que desarrolla los temas basados en la exposición del periodista. La revista manifiesta un triple eje: mayor presencia del plató¹⁶ noticias, pero también interés público y narración personalizada que potencie el interés (Barroso, 2009).

La presencia del plató da un protagonismo a la intervención, existe un modelo que ofrezca la posibilidad de introducir una entrevista o debate con invitados que puedan aportar con más información tras la emisión del reportaje.

¹⁶ Es el espacio físico que ve el espectador dentro del estudio de televisión.

Las noticias de interés público no solo pretenden abordar los hechos noticiosos, sino también buscan atender a los asuntos de preocupación social: sucesos, denuncia de abusos, divulgación cultural y científica.

Una narración personal y con interés humano ayuda a obtener una identificación o proyección del tema sobre el receptor, es una estrategia que busca a un sujeto que pueda ser identificado con el devenir de los hechos y narrar los acontecimientos (Barroso, 2009).

2.6.1.2. Grandes reportajes

Denominado también reportaje de profundidad es una de las fórmulas características del periodismo internacional y del quehacer de los corresponsales y enviados especiales. El formato aunque no está asociado de manera exclusiva, está vinculado al tratamiento de los asuntos internacionales más importantes, por lo general van a las grandes catástrofes: guerras, cataclismos naturales, etc. (Barroso, 2009).

Los programas informativos de gran formato están en la base estructural del reportaje televisivo, son programas típicos de larga duración (50-60 minutos), tiene un gran cuidado por la realización, el tratamiento visual y no son condicionados por la actualidad inmediata.

Abordan la actualidad con la distancia suficiente para poder profundizar en los hechos, en sus causas, implicaciones y consecuencias, a través de las imágenes rescatadas de los hechos y con las entrevistas a los protagonistas, este trabajo es para Barroso (2009), el periodismo en el más puro concepto.

Un reportaje de gran formato es un producto creativo que no deja de lado lo noticioso e informativo, además este producto viene de la imagen mental que el periodista tiene acerca del tema o lugar. Debido a los plazos de producción que se sitúan entre cuatro o cinco semanas, dependiendo del medio, existe la diferencia de tres grupos de productos:

- **Reportajes de rigurosa actualidad o imprevistos:** Se planifican en el momento del hecho y se cuentan con los medios de producción propios del medio, su montaje o edición se lo realiza vía satélite. Es el reportaje periodístico por antonomasia.
- **Reportajes de mediana actualidad:** Lo motiva un hecho noticioso que es seguido en su desarrollo, se lo planifica para poder realizar una explicación rigurosa de los hechos, es grabado y asume la fórmula del reportaje.
- **Reportajes de permanente actualidad:** Es una estrategia para abordar la realización de asuntos que puedan ser rescatados en cualquier momento. Son reportajes planificados con tiempo que aportan con un análisis de un hecho conocido. Al no tener una vinculación directa con la actualidad no tiene una fecha de emisión fija y está en espera de una circunstancia que pueda reactualizar el tema.

2.6.1.3. Reportajes de investigación

El reportaje de investigación aborda temas serios e importantes para la sociedad, en donde el acceso a las fuentes es difícil por los obstáculos que se presentan al momento de recopilar la información. Este tipo de reportaje, hace una búsqueda e interpretación exhaustiva de los hechos.

Se diferencia de los otros tipos de reportajes por su grado de rigurosidad en el momento de obtener la información, una profunda recolección de datos y contraste en las fuentes, tiene una forma más selectiva y rigurosa en su criterio, del mismo modo, intenta abordar asuntos ignorados por los otros medio informativos e incluso por la sociedad. La diferencia que existe entre el reportaje de investigación y el reportaje de profundidad es la intensidad de su tratamiento (Barroso, 2009).

El periodismo de investigación exige pensar los asuntos con mirada más amplia, la investigación es ir más allá de los hechos. La imposibilidad de serializar la producción y regularizar sus emisiones los ha relegado a horarios tardíos y marginales, además, la profundidad y el rigor de sus planteamientos informativos hacen que la aceptación del público no sea proporcional a la calidad y el coste de los productos (Barroso, 2009).

2.6.2. *Hechos de interés para los medios*

Los medios de comunicación son bastante sensibles y selectivos al momento de identificar un hecho que sea de interés. Según García y Gutiérrez (2011), es importante que el acontecimiento tenga cuatro momentos especiales:

- **Apariciones:** de personas conocidas, declaraciones u formas de opinión.
- **Desplazamientos:** cumbre, viajes, congresos o recorridos internacionales que con su movimiento ayudan a que se establezca un efecto y pueda provocar algo.
- **Resultados:** leyes, sentencias, resultados de encuentros deportivos y todas las expresiones numéricas de la realidad social.
- **Explosiones:** atentados, guerras, fenómenos naturales o acciones de procesos inesperados.

Todos los elementos mencionados pueden estar mezclados en pequeña o gran cantidad, consiguiendo darle valor a un acontecimiento para que este pueda ser aceptado para ser publicado en los medios de comunicación.

Para los medios no solo es importante el valor del acontecimiento, sino que debe también, cumplir con otros criterios de selección. El primero, es el interés o valor de la noticia, el segundo criterio se refiere al interés relativo del medio, es decir, si tiene actualidad y coyuntura; por último, un criterio de competencia, si el medio tiene exclusividad o hay apertura en otros espacios.

Es importante mencionar que la audiencia es la que determina: qué se informa, cómo se estructura la información y cuáles son las expectativas y necesidades a las que se quiere responder. Además, la audiencia es la marca un criterio de éxito o fracaso para el medio (Rincón & Estrella, 2001). Si la audiencia no está convencida con el trabajo que realizó el medio, no se siente identificada, desafortunadamente buscará en otros medios o plataformas que sus necesidades sean satisfechas.

CAPITULO III

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA: LA MUERTE DE JAIME ROLDÓS

3. Introducción

La teoría acerca del documental y reportaje, abordados en los capítulos anteriores, da paso para identificar las diferencias que existen entre el documental y el reportaje.

La película “*La muerte de Jaime Roldós*” servirá como objeto de estudio para que la identificación de diferencias sea más fácil de comprender. La película ecuatoriana que fue estrenada en el año 2013 en el Festival Encuentros del Otro Cine, fue acreedora a un premio de periodismo por la investigación e importancia del material publicado.

Es necesario mencionar que este análisis no pretende recabar más información o contraponerse a las ideas impartidas en la película, es un estricto trabajo de comparación entre documental y reportaje a través del filme de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera.

Entender las diferencias entre documental y reportaje permite conocer que elementos y características que pertenecen a cada enunciado (documental y reportaje), evitando de esa manera que existan errores al momento de nombrar a estos productos audiovisuales.

La metodología de investigación que se usa en este trabajo es el análisis cualitativo, ya que a través de sus técnicas y métodos podremos llegar a identificar las características diferenciadoras de documental y reportaje en la película.

3.1. Metodología

La metodología cualitativa abarca un proceso de interpretación, aproximación y visión detallada de un tema, desde el punto de vista y conocimiento de otras personas. El análisis cualitativo no es un proceso rígido y numérico, se basa en la descripción y observación, además, ayuda de mucho cuando se intenta descubrir preguntas de investigación, incluso se puede llegar a probar hipótesis (Hernández, Fernández, & P, 2006).

La técnica de investigación utilizada en esta disertación fue la realización de entrevistas. Las entrevistas son funcionales cuando se busca obtener varios puntos de vista sobre un tema. Esta técnica permite recopilar la información a través de una conversación con un experto o personas que conocen a profundidad un tema (Hernández, Fernández, & P, 2006). Las personas entrevistadas fueron Manolo Sarmiento, realizador de la película *“La muerte de Jaime Roldós”*, Carolina Mella, periodista, investigadora y realizadora de reportajes periodísticos del programa visión 360 y la catedrática de la Facultad de Comunicación de la Universidad Católica del Ecuador, Ana Gabriela Dávila.

3.2. Acercamiento a la película *“La muerte de Jaime Roldós”*

“La muerte de Jaime Roldós” es una película ecuatoriana escrita y dirigida por Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera. Este filme aborda el tema de las dos muertes que tuvo el ex-mandatario. La primera que fue el misterioso accidente aéreo que ocurrió el 24 de mayo de 1981 en el cerro Huyrapungo, Provincia de Loja y la segunda muerte, considerada así por Manolo Sarmiento, en la que la imagen del ex-presidente es tomada y manipulada para la creación y consolidación de un partido populista por miembros de su propia familia, su cuñado Abdalá Bucaram¹⁷ para ser específicos.

Después de 30 años de silencio, una búsqueda exhaustiva de archivos históricos, la voz de la familia y de sus compañeros ayudan a recrear esta historia. La producción ecuatoriana con colaboración argentina, La Maquinita y M&S Producciones, tuvo un costo de cerca de 200 000 dólares que fueron apoyados en cierta medida por el CNCINE, ahora llamado ICCA (Cinematografía, 2014).

“La muerte de Jaime Roldós” es un cinta cinematográfica que está dividida en tres partes: epílogo, primera y segunda muerte. La película empieza contando el extraño accidente aéreo del avión presidencial en el cual murió el expresidente Jaime Roldos y su tripulación. Posteriormente, proyecta el trabajo de investigación realizado por el director Manolo Sarmiento y finaliza con el nacimiento del Partido Roldosista Ecuatoriano, un partido político fundado por su cuñado Abdala Bucaram. Ésta es una película que

¹⁷ Político ecuatoriano fundado del Partido Roldosista Ecuatoriano (PRE), expresidente del Ecuador en 1996 (ECURED, 2012)

combina periodismo de investigación, ensayo cinematográfico y drama personal (Cine nacional, s.f.).

La película “La muerte de Jaime Roldós” ha sido galardonada y estuvo presente en varios festivales, tanto a nivel nacional como internacional, los premios obtenidos son: Premio de producción y posproducción IBERMEDIA, Consejo Nacional del Ecuador categoría producción 2007, Consejo Nacional del Ecuador categoría posproducción 2010, Premio Gabriel García Márquez de Periodismo en Medellín, Colombia (Comercio E., 2014).

Los festivales en los que estuvo presente son: Fondo de desarrollo de la Fundación AlterCiné Canadá, Fondo de desarrollo DocBsAs, Fondo de desarrollo Jan Vrijman (ahora Fondo IDFA Bertha), Película de apertura del Festival Internacional de Cine Documental: Encuentros del Otro Cine (EDOC), Estreno Internacional selección IDFA 2013 (Cinematografía, 2014).

La película “La muerte de Jaime Roldós” se estrenó en mayo del 2013 en el Festival Encuentros del Otro Cine (EDOC) en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, tuvo una gran acogida por el público y esto generó que pocos meses después el filme se proyecte en los cines comerciales de Quito, Guayaquil y Cuenca. La aceptación del filme ecuatoriano fue bastante buena, ya que llenó varias veces las salas de los cines, pese a que la cadena Supercines decidió no proyectarla por motivos políticos (Cartón Piedra, 2013).

Cuadro 1

Ficha técnica de la película “*La muerte de Jaime Roldós*”

Directores:	Manolo Sarmiento, Lisandra Rivera
Guionistas:	Manolo Sarmiento, Lisandra Rivera
Fotografía:	Daniel Andrade
Montaje:	Manoela Ziggiatti
Productor Ejecutivo:	Manolo Sarmiento, Lisandra Rivera
Duración:	123 min.
Reparto:	Documental
País:	Ecuador
Productor/Coproductores:	Corporación La Maquinita, M&S Producción
Año de estreno:	2013

Fuente: Cinematografía, 2014

3.3. Análisis de resultados

3.3.1. Características y elementos de documental y reportaje en la película “La muerte de Jaime Roldós”

“De la experiencia que tengo con la película de Jaime Roldós y con mi experiencia de periodista, lo fui un tiempo y a veces digo que lo soy todavía. Todo tiene que ver con el pacto que tienes con los espectadores, por eso es y no es tan importante si lo llamas documental o reportaje, en el fondo nos da igual, es una obra, una pieza, un objeto de comunicación, ambos son documentales porque no se originan de una ficción o invención” (Sarmiento, 2018).

Uno de los motivos para encontrar cuáles son las diferencias entre documental y reportaje, y, cuál es la forma correcta de nombrar a un producto audiovisual, empieza en el momento en el que Manolo Sarmiento, director/realizador de la película *La muerte de Jaime Roldós*, menciona que nos da igual cómo nombremos al final al producto cinematográfico, cuando tenemos definiciones y características diferenciadoras de cada producto.

Jhon Grierson, el padre del documental, menciona que el cine documental es el tratamiento creativo de la realidad (Rabiger, 2005). Es un tratamiento creativo porque de manera artística pretende mostrar acontecimientos de la realidad, quiere evidenciar y representar una historia ocurrida, que en ocasiones se puede tomar como una crítica social (puede transmitir ese sentimiento), para que se note algo que no se vio o para que se tome en cuenta sucesos que no se evidenciaron, ni mostraron. La representación natural y real es la que permite expresar este tipo de sentimientos (Rabiger, 2005).

La película ecuatoriana empieza respondiendo a este primer postulado del cine documental porque la película busca evidenciar y reclamar una falta de investigación en el caso de la muerte del expresidente Jaime Roldós Aguilera.

Santiago Roldós, hijo de Jaime Roldós, en una entrevista al programa *La Televisión (2013)*, menciona que el cine puede ser el vehículo para decir cosas que en el terreno de la política y de la justicia no se podía decir. Además, menciona que la película es un fin en sí misma porque pudo exigir a través de la cinta cinematográfica que se realice una investigación, ya que desde su punto de vista, nunca se hizo. El cuestionamiento de la verdad, que hizo la película, consiguió que la justicia ecuatoriana reabriera el caso de la muerte del ex presidente (La TV Ecuador, 2013).

Uno de los trabajos más importantes que podemos encontrar en la película es la investigación, esta es una de las características o elementos primordiales y principales al momento de realizar un documental o reportaje. La investigación es el contenido del producto, pues la información recogida es la que se presenta en el material audiovisual: documentos de archivo, entrevistas, recopilación de videos, noticiarios.

El tiempo de investigación de la película fue de siete años. Para Manolo Sarmiento (2018), fue un tanto complicado buscar la información, sin embargo, menciona que se propuso, y hasta cierto punto se obsesiono, en buscar lo que quería encontrar. El ejemplo más claro en la película, dice, es demostrar que la cúpula militar ecuatoriana tenía afinidad con el alto mando militar chileno y argentino. Esto era como un objetivo primordial ya que sentía que esto era algo que nunca se había hablado en el país.

Para el reportaje de investigación es importante tratar sobre temas serios e importantes para la sociedad donde el acceso a las fuentes es complicado por los distintos obstáculos que se presentan, es característica principal, de los reportajes de investigación, hacer una búsqueda exhaustiva de los hechos ya que pide ir más allá de los hechos (Barroso, 2009). Sin embargo, como menciona el documentalista Gordon Croton, para la realización de los documentales, también la investigación y búsqueda de lo oculto, lo velado, es importante, pues quiere provocar conocimiento, reflexión y comprensión más que una simple y fría presentación de los hechos (Barroso, 2009).

Entonces, la investigación pareciera ser un punto en común entre documental y reportaje, pero no. En la investigación hay un elemento diferenciador muy importante. Manolo Sarmiento (2018), da un punto de diferencia bastante interesante, dice que el documental es arte y el reportaje es periodismo.

El cine documental al ser arte no está regido por ninguna regla o principio que le obligue a seguir una estructura de investigación, es libre; en cambio, el reportaje está orientado por un periodista, por una persona que tiene que cumplir con sus principios deontológicos y seguir, a lo que llama Sarmiento, su credo, decir la verdad y ser objetivo. Además, Manolo Sarmiento afirma que durante la investigación siguió algunas reglas del periodismo, pero que rompió con una muy importante, el contrastar fuentes.

...sin estar dentro de la institución periodística si seguí algunas reglas por mi oficio periodístico porque venía de ahí. Una que rompí y que me costó romper es la de contrastar las fuentes, con la famosa pregunta de por qué no entrevistaste a Hurtado. En muchos foros que dimos de la película me preguntan por qué no entrevistaste a Hurtado, si se habla mal de él (...) Hurtado no da su punto de vista, es una falta a la institución periodística. Si la película se da en un contexto de un canal de televisión el editor o jefe me hubiera dicho usted debe entrevistar a Hurtado porque lo está acusando de traición (Manolo Sarmiento, comunicación personal, 2018).

No obstante, Carolina Mela (2018), realizadora de reportajes audiovisuales en visión 360, afirma varios puntos, entre ellos, que la objetividad no existe en el periodismo. La investigación, un documentalista tiene todo el tiempo para hacerla, un periodista no tiene mucho tiempo porque tiene que publicarlo y no puede tener control en las cosas.

Ana Gabriela Dávila (2018), catedrática y periodista, menciona que la película "*La muerte de Jaime Roldós*" se parece al reportaje en el sentido de investigación, pero que el documental es más artístico y si hubiera sido periodístico debía salir en un medio de comunicación más no en una cinta cinematográfica.

3.3.1.1. *La imagen, mensaje y punto de vista*

El director o realizador del material audiovisual debe mantener el interés del espectador en su creación, por lo que siempre recurrirá a técnicas para no perder su atención. La imagen es un aspecto importante en los productos audiovisuales, no solo es una huella lumínica, sino es un elemento con un propósito y un fin, tiene expresividad y significado, además le da sentido a la película, y, una buena imagen siempre tendrá al espectador atento.

“La muerte de Jaime Roldós” está conformada en su mayoría por imágenes de archivo, fotografías, fragmentos de noticias y por varios documentos. Estos materiales ya fueron creados y utilizados en su momento, pero lo que hacen los directores es recontextualizar las imágenes con un nuevo discurso, incluso un nuevo mensaje.

Para Vivalta (2006), un reportaje en la televisión utiliza imágenes para dar testimonio. Las imágenes son una captación de la realidad, en el caso del reportaje, es como un espejo. Mientras que para Rabiger (2005), las imágenes del documental son un rincón de la realidad visto a través de un temperamento humano y para Grierson el arte no es un espejo en que se refleja la realidad, sino un martillo con el que se le da forma.

Si bien en cierto las imágenes son una pequeña captación de la realidad, es el uso que le da el director a la imagen el que le permite llegar a tener a esa imagen un propósito y un fin. En el caso de la película, las imágenes recopiladas sirven para exponer, informar y persuadir.

Siguiendo este ejemplo de exponer, informar y persuadir; la película se acerca a la construcción narrativa de un documental expositivo, ya que según Nichols (1997), este tipo de documental basa el argumento a través de las imágenes y pretende persuadir al espectador.

Manolo Sarmiento y Carolina Mela, concuerdan en que no hay una estructura definida para reportaje y documental, es decir, el montaje, uso y posición de las imágenes depende del propósito y fin que tiene cada director o periodista.

Para Carolina Mela (2018), la imagen es la que debe contar las historias antes que las palabras; en los reportajes las imágenes son tratadas con un objetivo más informativo. Además, para Ana Dávila (2018), el reportaje se potencializó al momento de incorporar la imagen, es un valor agregado que tiene el reportaje de televisión, ya que para ella, el reportaje más que informar, interpreta la realidad.

El fin y propósito del uso de las imágenes, depende del punto de vista que quiere dar el director. Para Vilalta (2006), el reportero debe aportar con los juicios necesarios para que el receptor llegue a sus propias conclusiones, además el reportero busca las imágenes con las que armará su narración, es decir, su mirada está presente en su construcción.

El punto de vista es efectivamente el sesgo ideológico del autor, es la identidad que le da el autor a su producto, es el punto desde el que se hace la película (Rabiger, 2005).

“La muerte de Jaime Roldós” tiene un punto de vista muy marcado por sus directores, tomaron la decisión de saber a quién entrevistar y a quién no. Los directores de la película tienen una amistad con Santiago Roldós y es quien toma un papel importante en la película, pues cuenta sus experiencias. Además, Manolo Sarmiento (2015), menciona que fue Santiago quien les propuso que hagan una película de su papá.

El punto de vista de los directores hizo que hicieran una película bajo su criterio, el de amistad con Santiago Roldós. Manolo Sarmiento (2018) mencionaba que el cine documental es arte, entonces no tiene restricción y puede establecer una construcción de imágenes como él quisiera, pues no tiene una entidad que lo regule.

Sarmiento (2018), afirma que el documental no intenta probar nada, sino solo quiere dar testimonio de algo. Incluso, dice que el documental con su construcción de imágenes puede llegar a un nivel metafórico, convierte al hecho en un símbolo de algo más, se aleja de la noticia y del hecho.

“Cuando asistí a un taller de guion de desarrollo de proyectos (...) Todavía ahí la estructura estaba muy incierta y expuse mi proyecto y el caso de Roldós y me acuerdo que uno de los asesores me dijo tú te has convertido en un prisionero de tu investigación, debes dejarla a un lado, ya no sigas. Y dije ya basta, debo encontrarle un sentido y ya no tanto a los detalles de la investigación, me estaba saturando y quizá estaba usando como excusa para evitar el tema de fondo, qué historia voy a contar de Jaime Roldós, fue un momento importante y tome conciencia que la película era sobre la herencia, qué hacemos con lo que heredamos”. (Sarmiento, 2018).

Si bien es cierto, la película aborda y plantea nuevas hipótesis sobre la muerte de Jaime Roldós, Manolo Sarmiento da a notar el mensaje de la película, dice que es la herencia, esto es el ejemplo claro de cómo transformar las imágenes en algo metafórico, simbólico que va más allá de los acontecimientos.

Además, Sarmiento (2015), afirma que después de eso Santiago Roldós tuvo un papel protagónico en la película porque ahí dieron la estructura del montaje y lo que hacen es que en la primera parte se presente un informe político y la investigación que se hace en la película, después se lo entrega a Santiago y ahí que el expone en la película situaciones referentes a como procesar ese duelo, esa responsabilidad y esa herencia.

Esta forma de establecer una reflexión por parte de Manolo Sarmiento, se apega al punto de vista planteado por Rabiger (2005), al punto de vista reflexivo y al personal porque incluso en momentos de la película, se ve que el director forma parte y toma lugar en la cinta cinematográfica.

Esta es la libertad que tienen los directores de cine y no los periodistas al momento de realizar un reportaje. Para Carolina Mela (2018), el documentalista puede decir lo que quiera, puede usar cualquier estructura, poner lo que siente, es el autor y nadie lo presiona, puede mezclar el lenguaje, las imágenes, en cambio el periodista no. El periodista, si bien sabemos la objetividad no existe, no puede poner del todo su punto de vista porque incluso está regulado por la empresa para la que trabaja y para la que realiza su reportaje.

3.3.1.2. *Tiempo*

Vilalta (2006), dice que los periodistas se ven en la obligación de adaptar la realidad, captada por las cámaras, a la televisión, deben comprimir el mensaje para cumplir los parámetros necesarios. Además, no gozan de la libertad de tiempo para la elaboración de su producto y para su difusión.

En cambio el documental, Barroso (2009), afirma que goza de la libertad de realización además es variable en cuanto a su tiempo de duración. La película de Sarmiento dura 123 minutos y tuvo una elaboración de siete años, sin embargo, menciona que tuvo que eliminar material al momento de realizar el montaje.

Sarmiento (2015) menciona que tenía cerca de 100 horas de material, pero que fue importante el trabajo realizado con la editora porque decidieron visualizar todo el material, establecer un orden de importancia y escoger lo que les parecía fundamental, este trabajo les tomó cerca de un año.

3.3.1.3. *Temporalidad y coyuntura*

Para Pérez (2003), un reportaje debe entenderse como explicación de hechos actuales, que acaban de ser noticia, en el caso de la televisión se trata de información elaborada con datos que se salpican de declaraciones de una o varias personas.

Ana Dávila (2018) y Carolina Mela (2018), concuerdan en que un reportaje es atemporal porque reviven acontecimientos en los cuales puede explicar las repercusiones que tiene en el presente. Sin embargo, para poder revivir ese acontecimiento debe estar entrelazado de alguna u otra forma con el presente, es decir, debe ser coyuntural y un tema de trascendencia. De no ser el caso que cumpla con esas especificaciones, difícilmente el reportaje va a tener acogida.

Para Rabiger (2005), los documentales pueden reinterpretar la historia, no necesitan de un nexo con el presente, pueden abordar distintos temas, cualquiera que prefiera el director. “*La muerte de Jaime Roldós*” revive una historia que sucedió hace más de 30 años y pretende aportar con información que no se mostró, sin embargo, Sarmiento (2015), afirma que estrenó la película cuando ya la terminó, pero que confidencialmente le dio coyuntura, pues en el 2013 el Ecuador estaba bajo el régimen de Rafael Correa y la película compartía de cierta forma el discurso político del expresidente Correa, el de volver a la democracia, uno de los temas principales de la película.

3.3.1.4. *Objetivos, espacio de difusión y público*

El cine documental se presenta como una forma de visibilizar la realidad política y social. “La realidad, en especial la latinoamericana, plantea documentales que hacen reflexionar, meditar, educar y contribuir a la memoria colectiva” (Guevara, s.f). Además, para (Pastor, 2014) el documentalismo contemporáneo en Ecuador se erige como un agente de investigación e innovación audiovisual de la diversidad social del país.

“*La muerte de Jaime Roldós*” es una película que responde a estos objetivos, da una reflexión muy importante como se mencionó, habla de la herencia. Contribuye a la memoria colectiva porque a través de este documental se recreó una historia que parecía estaba siendo olvidada, fueron muchas personas las que sintieron que la película les devolvió la memoria.

Sarmiento (2015), afirma que después del estreno en cines las redes sociales no dejaban de hablar del tema, la opinión pública recordaba la época y se ponía a hablar del presidente que devolvió la democracia después de las dictaduras. Incluso la película descubrió cosas no solo del expresidente Roldós, sino de la política e historia ecuatoriana. Para López (2009), en los medios audiovisuales la sencillez, reiteración y consecuencia son los elementos primordiales para conseguir el objetivo del reportaje, informar.

Carolina Mela (2018), respecto a los objetivos tanto del documental como reportaje dice que el documental tiene varios objetivos, pero que responden a sí mismo, es decir cada documental tiene su objetivo propio, mientras que el reportaje necesariamente responde a informar porque tiene que ser novedoso, nuevo y noticioso.

Entra otra vez el punto de Sarmiento al decir que el documental es arte y el reportaje es periodismo. La película respondió a sus propios objetivos, mostrar la información que nunca se mostró, hacer una denuncia social por una falta de justicia, que se cumplió, se reabrió el caso, y, ocasionó una reflexión.

El documental al ser arte necesita su propio espacio para la difusión, pues si lleva un lenguaje complicado, abstracto, con una construcción artística por parte de su director, no se lo puede difundir en cualquier lado. Es el caso de "*La muerte de Jaime Roldós*" la primera aparición fue el Festival Encuentros Del Otro Cine, si su primer lanzamiento hubiera sido por televisión probablemente no hubiera tenido tanta acogida.

Carolina Mela (2018), afirma al igual que Sarmiento, que existe un pacto con la audiencia, pero ese pacto es totalmente diferente al que tienen la audiencia de televisión, que tiene programas y un lenguaje establecido, y la audiencia que busca su propio contenido.

Rincón y Estrella (2001), afirman que la televisión no busca mensajes de alto contenido, sino propuestas que tengan en cuenta la fragilidad del acto de ver televisión. La televisión se representa como un espejo social, como dispositivo cultural y como productor de saber social.

Si el contenido del producto audiovisual no está discernido, la audiencia cambia y siempre va a cambiar, no les interesa ver que es lo que sientes, la gente quiere información y no le importa nada más, quiere saber qué está pasando con el tema y eso es lo que busca en los reportajes. En cambio, en el cine, o en los espacio destinado al documental, los espectadores saben a lo que van, saben lo que van a ver, ellos pagan por ver lo que el director les ofrece en su producto, van con un interés de por medio (Mela, 2018).

“La muerte de Jaime Roldós” después de haber sido un éxito en los festivales y en los cines comerciales, también fue proyectado en un medio de comunicación, pero esto responde a lo que dice Rincón y Estrella (2005), la audiencia es la que determina qué se informa y cómo se estructura la información, cuáles son las expectativas y necesidades a las que los medios deben responder, es la audiencia la que marca un éxito o fracaso para el medio, incluso para las producciones individuales.

Al no pertenecer a un medio de comunicación, el director independiente debe ver la forma de financiar su investigación. Los periodistas no pueden hacer un trabajo con excesiva investigación pues el periodismo de investigación tiene una imposibilidad de serializar la producción y regularizar sus emisiones, el rigor y la profundidad de sus planteamientos informativos hacen que la aceptación del público no sea proporcional a la calidad y el coste de los productos (Barroso, 2009).

Para Manolo Sarmiento (2018), fue una ventaja haber realizado la película de manera independiente porque pudo tomarse el tiempo necesario para llegar a conseguir lo que quería, pudo utilizar el lenguaje, punto de vista, montaje y tono que él deseaba para la película y al momento de conseguir los recursos, el gran tema habló por sí solo, consiguió apoyo de las entidades que apoyan al cine independiente, ICCA, premio de producción y posproducción IBERMEDIA, etc.

“La muerte de Jaime Roldós” es una película rica no solo en contenido, sino también en arte por la manera en la que se decidió contar una historia detrás de un hecho noticioso, la herencia. Lo que la hace diferente es que fue una hibridación entre periodismo y arte cinematográfico, tomó en cuenta técnicas periodísticas antes, durante y después de su elaboración, pero fue la historia y la forma en la que se decidió contar lo que conllevó una construcción emblemática.

CONCLUSIONES

- La película “La muerte de Jaime Roldós” es un formato audiovisual documental por todas las libertades que se tiene al momento de su creación. No existe un manual de cómo se realiza un documental, no pertenece a los géneros periodísticos, es arte; por consiguiente depende de la creatividad y la forma en la que el director quiere contar la historia.
- El reportaje es un género periodístico que tiene que cumplir en su totalidad las reglas impuestas por el periodismo, sin embargo existe una libertad al momento de crear el material audiovisual, pero éste no debe romper con sus códigos deontológicos.
- El reportaje y el documental tratan de seguir un punto de vista objetivo. Sin embargo, en “*La muerte de Jaime Roldós*” y en el cine documental va a existir una prevalencia del punto de vista del director, es decir siempre se va a inclinar por una posición marcada que tenga el director frente al tema. En el documental “*La muerte de Jaime Roldós*” es evidente su punto de vista y posición frente al tema por la amistad existente entre los directores y Santiago Roldós, hijo del expresidente. En la película se cuenta varios aspectos íntimos de los protagonistas y hace hincapié en la experiencia que tuvieron los hijos de Jaime Roldós al sufrir las dos muertes, el accidente y la manipulación de la imagen por parte de sus familiares.
- A diferencia del documental, el reportaje intenta conseguir la objetividad en su totalidad, si la película “*La muerte de Jaime Roldós*” fuera un reportaje obligatoriamente tenía que contrastar las fuentes, pues en la película no se muestra otro punto de vista distinto al de la posición de los directores y de la familia de Jaime Roldós.
- El cine documental tiene un gran parecido con el reportaje al momento de hacer la investigación del tema, sin embargo el cine documental goza de una libertad de tiempo cuando realiza la investigación en el caso de “*La muerte de Jaime Roldós*” fueron siete años.
- Los reportajes siempre deben cumplir con su objetivo característico “informar”, mientras que el documental no necesariamente debe informar al espectador ya que cada producto de cine documental tiene objetivos en sí mismo y tiene un propio mensaje; puede educar, reflexionar, persuadir, etc. *La muerte de Jaime Roldós* fue una película que consiguió recontextualizar este hecho, además que también se

presentó como una crítica social consiguiendo que se logre reabrir la investigación del caso.

- El tratamiento de la imagen en el documental es más complejo que en el reportaje ya que el director utiliza a la imagen con distintos fines, puede hacer usos metafóricos o construcciones abstractas de la imagen, mientras que el reportaje debe tener un tratamiento de la imagen más discernido hacia al espectador para que sea fácil de comprender.
- El espacio de difusión es un factor importante cuando se quiere proyectar material audiovisual artístico, "*La muerte de Jaime Roldós*" fue una película que se presentó en varios festivales de cine consiguiendo así una gran acogida.
- Los temas del cine documental no necesitan de coyuntura para marcar su éxito o no, depende de la calidad del material que presente el director, mientras que los temas de los reportajes necesitan tener una coyuntura para que el espectador comprenda y entienda de mejor manera sobre qué se está hablando.
- El cine documental y reportaje pueden tratar los mismos temas, las mismas investigaciones, sin embargo la construcción, la forma de presentar y difundir sus investigaciones son distintas, además cada uno cuenta con sus propios espacios de difusión y espectadores.

Recomendaciones

- Desde la academia se debe educar y presentar las características a profundidad tanto de reportaje y cine documental porque su parecido en la forma de construir puede confundir a quienes quieran llevarlo a la práctica.
- Productores y realizadores de material audiovisual deben conocer las características de reportaje y cine documental para que al momento de nombrar a sus productos éstos tengan el sustento teórico.
- Se recomienda saber los sustentos teóricos primordiales porque son éstos los que llevan a realizar un trabajo de calidad ya que es importante saber que periodismo es una cosa totalmente distinta al cine, pese a que pueden presentar características similares.
- Se recomienda nombrar a los productos audiovisuales de acuerdo a las características a las que responden para que al momento de difundirlos éstos sean captados y vayan acorde a los intereses de los espectadores.

Bibliografía

- 20minutos. (26 de Marzo de 2007). *La emblemática revista LIFE desaparece por tercera vez del mercado: 20minutos.es*. Recuperado el 26 de Octubre de 2018, de 20minutos.es:
<https://www.20minutos.es/noticia/216604/0/revista/life/desaparicion/>
- Amat, M. (s.f.). *La identidad no es solo el logotipo*. Recuperado el 7 de Octubre de 2017, de eumed.net:
<http://www.eumed.net/libros-gratis/2009b/533/Identidad%20de%20la%20imagen%20global.htm>
- anyulauniversitaria. (2006). *scribd.com*. Recuperado el 23 de abril de 2016, de scribd.com:
<https://es.scribd.com/doc/86501318/El-estructuralismo-norteamericano-biografias-de-sapir-bloomfield-boas-y-whorf>
- Aranda, D. (2006). *Guion audiovisual*. Barcelona : Editorial UOC .
- Artium. (2010). *Jhon Grierson la Escuela Documental Inglesa: artium*. Recuperado el 28 de Septiembre de 2018, de catalogo.artium.org: <http://catalogo.artium.org/dossieres/exposiciones/cine-documental-o-el-tratamiento-creativo-de-la-realidad/john-grierson-la>
- Avilés, E. (s.f. de s.f. de s.f.). *Wolf Dr. Teodoro: enciclopedia de Ecuador.com*. Recuperado el 30 de Septiembre de 2018, de enciclopedia de Ecuador.com:
<http://www.encyclopediadelecuador.com/personajes-historicos/dr-teodoro-wolf/>
- Barnouw, E. (1996). *El documental: historia y estilo*. Barcelona: Gedisa editorial.
- Barrero, M. (01 de septiembre de 2010). *SlidShare*. Recuperado el 04 de abril de 2016, de SlidShare.net:
http://es.slideshare.net/Maliba/estructuralismo-5108107?next_slideshow=1
- Barroso, J. (2009). *Realización de documentales y reportajes*. Madrid: Síntesis S.A.
- Cabrera, L. (1982). *Anatomía del reportaje*. Quito: Editorial Oriente.
- Cabrera, Y. (s.f.).
- Cabrera, Y., Martínez, J., & Morales, R. (1993). *Medición de la pobreza en las áreas rurales y urbanas*. Quito: UNICEF.
- Camacho, M., & Breva, E. (s.f). *De la identidad corporativa a la identidad visual corporativa, un camino necesario: Jornades de Foment de la Investigació*. Recuperado el 7 de Octubre de 2017, de Universitat Jaume:
http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/79609/forum_2003_39.pdf
- Caminos, J. M. (1997). *Periodismo de investigación teoría y práctica*. Madrid: Editorial Síntesis.
- CartónPiedra. (25 de Agosto de 2013). *La muerte de Jaime Roldos llena salas: CartónPiedra*. Recuperado el 27 de Octubre de 2018, de CartónPiedra: <https://www.cartonpiedra.com.ec/noticias/cultura/1/la-muerte-de-jaime-roldos-llena-salas>

- Catalina, D., & Gomezaquira, L. (2012). *Incidencia de la imagen corporativa de Juan Valdez en los clientes de Bogotá*. Recuperado el 7 de Octubre de 2017, de Unuversidad EAN:
<http://repository.ean.edu.co/bitstream/handle/10882/2783/AngelDiana2012.pdf?sequence=1>
- Cebrián Herreros, M. (1992). *Géneros informativos audiovisuales*. Madrid: Editorial Ciencia .
- Chicago, T. U. (s.f. de s.f. de s.f.). *Department of Art History: arthistory.uchicago.edu*. Recuperado el 25 de Septiembre de 2018, de arthistory.uchicago.edu:
<https://arthistory.uchicago.edu/faculty/profiles/gunning>
- Cinematografía, C. N. (2014). *catalogo 2014: issuu*. Recuperado el 27 de Octubre de 2018, de issuu.com:
https://issuu.com/consejonacionalcineecuador/docs/cata__logoproduccionesecuadorianas2
- Cinememoria. (2006). *Quienes somos: cinememoria.org*. Recuperado el 23 de septiembre de 2018, de cinememoria.org: <http://www.cinememoria.org/cinememoria.php?c=325>
- Comercio, E. (02 de Octubre de 2014). *La visión del jurado del documental 'La muerte de Jaime Roldós'*. Recuperado el 27 de Octubre de 2018, de El comercio :
<https://www.elcomercio.com/tendencias/documentalecuatoriano-premiogabrielgarciamarquez-muerte-jaime-roldos.html>
- Comercio, E. (27 de Marzo de 2017). *El comercio* . Recuperado el 25 de Septiembre de 2018, de El comercio: <https://www.elcomercio.com/tendencias/CNCINE-alista-convertirse-instituto.html>
- comunicacion.gob.ec: Secretaria Nacional de Comunicación* . (2013). Recuperado el 28 de Noviembre de 2017, de Secretaria Nacional de Comunicación :
<http://www.comunicacion.gob.ec/la-mendicidad-se-redujo-un-80-en-ecuador/>
- Costa, J. (s.f de 2003). *Master DirCom* . Recuperado el 7 de Octubre de 2017, de MasterDircom:
https://books.google.com.ec/books?hl=es&lr=&id=7HMTTa5PbVwC&oi=fnd&pg=PA9&dq=libro+master+dircom+costa+j+2003&ots=ZlCqUOmXDd&sig=W7Qem_plGh9PDfZcyOjOW0E5ulY#v=onepage&q&f=false
- Dávila, A. G. (26 de Octubre de 2018). Reportaje y documental. (D. Valencia, Entrevistador)
- Diaz, J. J. (21 de Diciembre de 2009). *Universidad de granada: Manuales de cine* . Recuperado el 02 de Julio de 2018, de Manuales de cine:
<https://manualesdecine.wordpress.com/2009/12/21/historia-del-cine-documental/>

- ECURED. (05 de Diciembre de 2012). *Abdala Bucaram: ecured*. Recuperado el 30 de Septiembre de 2018, de ecured.cu: https://www.ecured.cu/Abdal%C3%A1_Bucaram
- Elgranreportaje. (s.f. de s.f. de s.f.). *Gran reportaje: Conciencia periodística*. Recuperado el 25 de 10 de 2018, de Conciencia periodística: <https://concienciaperiodistica.files.wordpress.com/2015/05/gran-reportaje-escuela-de-periodismo-carlos-septic3a9n.pdf>
- Escudero, N. (2000). *Las claves del documental*. Madrid: Instituto oficial de radio y television .
- Field, S. (1996). *El manual del guionista*. Madrid: Plot Ediciones.
- Formaciónenred. (2012). *La prensa un recurso para el aula:ite.educacion.es*. Recuperado el 22 de Octubre de 2018, de ite.educación.es: http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/42/cd/pdf/M1/M1.3.Analisis_generos_periodisticos_30_08_2012.pdf
- Gaines, W. (1996). *Periodismo investigativo para prensa y televisión*. Bogotá, Colombia: T. M. Editores.
- García, M. d. (Diciembre de 2001). *La imagen de empresa como factor determinante en la elección de operador: Identidad y posicionamiento de las empresas de comunicaciones móviles*. Recuperado el 7 de Octubre de 2017, de Universidad de Cantabria: http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/10591/1de8.MMGSS_cap1.pdf;jsessionid=4FE474B01345D6DB79AD5AFD1F5202FB?sequence=2
- García, P. (3 de Febrero de 2018). *Los hermanos Lumiere y el nacimiento del cine: National Geographic*. Recuperado el 28 de Octubre de 2018, de nationalgeographic: https://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/los-hermanos-lumiere-nacimiento-del-cine_12264/1
- García, V., & Gutiérrez, L. (2011). *Manual de géneros periodísticos*. Bogota: ECOE Ediciones.
- Gonzales, V., & Ortiz, L. (noviembre de 2010). *Cine documental en Ecuador: razón y palabra*. Recuperado el 24 de septiembre de 2018, de redalyc.org: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199516111043>
- Granda, W. (1995). *El cine silente en Ecuador*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Granda, W. (2009). *Cronología del cine ecuatoriano: en.calameo*. Recuperado el 22 de 09 de 2018, de en.calameo: <https://en.calameo.com/read/001205814424c2b976446>

- Grieverson, L. (s.f. de s.f. de 2010). *Empire Marketing Board: colonialfilm.org.uk*. Recuperado el 30 de Septiembre de 2018, de colonialfilm.org.uk:
<http://www.colonialfilm.org.uk/production-company/empire-marketing-board>
- Grijelmo, A. (1997). *El estilo del periodista*. Madrid: Editorial Taurus. .
- Gubern, R. (1998). *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Guerrero, A. (21 de mayo de 2014). *Prezi*. Recuperado el 23 de abril de 2016, de prezi.com:
<https://prezi.com/wkdis18jpys6/estructuralismo-americano/>
- Guevara, E. (s.f de s.f de s.f). *El cine documental en America Latina: Pacarina del Sur*. Recuperado el 11 de Septiembre de 2018, de Pacarina del Sur:
http://www.pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/540-el-cine-documental-en-america-latina-politica-compromiso-memoria-historica#_edn1
- Hernández, R., Fernández, C., & P, B. (2006). *Metodología de la investigación* . Mexico: McGraw-Hill.
- InstitutodeCineyCreaciónAudiovisual. (s.f de s.f de s.f). *Instituto de Cine y Creación Audiovisual: cineyaudiovisual.gob.ec*. Recuperado el 25 de Septiembre de 2018, de cineyaudiovisual.gob.ec: <http://www.cineyaudiovisual.gob.ec/la-institucion/>
- Jácome, E. (02 de abril de 2017). *elcomercio.com*. Recuperado el 28 de Noviembre de 2017, de elcomercio.com: <http://www.elcomercio.com/actualidad/mendigos-medicidad-quito-municipio-patronatosanjose.html>
- Latvecuador. (18 de Agosto de 2013). *Pelicula la muerte de Jaime Roldos: Latvecuador*. Recuperado el 28 de Octubre de 2018, de latvecuador:
<https://www.youtube.com/watch?v=cVjQ2EoEKSk>
- León, C. (2 de Agosto de 2015). *Historia del cine ecuatoriano:pantallacaci*. Recuperado el 22 de Septiembre de 2018, de pantallacaci: <http://pantallacaci.com/ibermedia-digital/contexto-historico/historia-del-cine-ecuatoriano/>
- Lindenmuth, K. (2011). *Cómo hacer documentales: guía preáctica para iniciarse en la creación de documentales*. Barcelona: Editorial Alcantó S.A.
- Loaiza, V., & Gil, E. (2015). TRas los pasos del cine en Ecuador: la producción nacional y políticas de apoyo. *Comhumanitas: Revista científica de comunicación*, 52-66.
- López, A. (2009). *Géneros periodísticos complementarios*. Sevilla: Alfaomega Grupo Editor, S.A.
- Martínez, J. L. (2012). *Curso general de redacción periodística* (Vol. cuarta edición.). Madrid: Editorial PARaninfo.

- Mckee, R. (2002). *El guion*. Barcelona: Alba Editorial.
- Mela, C. (7 de Septiembre de 2018). Reportaje audiovisual y diferencias con el documental. (D. Valencia, Entrevistador)
- nacional, c. (s.f. de s.f. de s.f.). *la muerte de Jaime Roldos: cinenacional*. Recuperado el 30 de Septiembre de 2018, de cinenacional.com: <https://cinenacional.com/pelicula/la-muerte-de-jaime-roldos>
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Paranaguá, P. (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid, España: Cátedra Signo e Imagen.
- Pastor, S. (16 de septiembre de 2014). *El cine documental ecuatoriano contemporáneo, tradiciones, horizontes y rupturas: Doc On-line*. Recuperado el 2018 de septiembre de 23, de Doc on-line: https://mail-attachment.googleusercontent.com/attachment/u/0/?ui=2&ik=cf31c1ffc&view=att&th=1656a09d6345c550&attid=0.1&disp=inline&realattid=f_jl7cwi1s0&safe=1&zw&sadnir=1&saddbat=ANGjdl_wngUIqSulMVjBaRSN5xsMrwbK4LA4DfT6LKOGW-7yYP5HhBLHNks-jhd7sBZqkZMCXd
- Pérez, G. (2003). *Curso básico de periodismo audiovisual*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra.
- Pérez, J. (s.f. de s.f. de 2008). *tertulia: definición.de*. Recuperado el 29 de Octubre de 2018, de [definicion.de: https://definicion.de/tertulia/](https://definicion.de/tertulia/)
- Quiñones, M. (05 de Enero de 2013). *cinemedioscomunitarios*. Recuperado el 11 de Julio de 2018, de [cinemedios comunitarios: https://cinemedioscomunitarios.wordpress.com/2013/01/05/sinfonias-urbanas/](https://cinemedioscomunitarios.wordpress.com/2013/01/05/sinfonias-urbanas/)
- Rabiger, M. (2005). *Dirección de documentales*. Madrid: INSTITUTO OFICIAL DE RADIO Y TELEVISION. RTVE.
- Restrepo, J. D. (Abril de 2003). El papel del periodista en medio de la crisis. *Seminario virtual para un nuevo periodismo*. (T. d. Monterrey, Entrevistador)
- Rincón, O., & Estrella, M. (2001). *Televisión: pantalla e identidad*. Quito: Editorial El conejo.
- Rubio, S. (Junio de 2015). *Modelos de representación documental: Repositorio.uji.es*. Recuperado el 17 de Octubre de 2018, de [repositorio.uji.es: http://repositorio.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/143786/TFG_2014_rubioS.pdf?sequence=1](http://repositorio.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/143786/TFG_2014_rubioS.pdf?sequence=1)
- Sarmiento, M. (17 de Agosto de 2015). Pelicula La muerte de Jaime Roldos. (S. Brito, Entrevistador)
- Sarmiento, M. (14 de Agosto de 2018). Documental La muerte de Jaime Roldós. (D. Valencia, Entrevistador)
- Serrano, J. (2001). *El nacimiento de una noción*. Quito: Editorial Ecuador F.B.T Cia. Ltda.
- Swanson, K. (2010). *Pidiendo caridad en la ciudad*. Quito: Producciones digitales Abya-Yala.

Vallejo, A. (s.f. de s.f. de 2018). *Cine Documental: revista.cinedocumental.com.ar*. Recuperado el 30 de Septiembre de 2018, de revista.cinedocumental.com.ar:

<http://revista.cinedocumental.com.ar/festivales-de-cine-documental-en-iberoamerica-una-cartografia-historica/>

Vasquez, O. (Enero de 2016). *La cultura organizacional desde sus paradigmas de estudio; una aproximación a la perspectiva interpretativa-simbólica*. Recuperado el 7 de Octubre de 2017, de

Unilibre Cali: <http://www.scielo.org.co/pdf/entra/v12n1/v12n1a06.pdf>

Vivaldi, M. (1998). *Géneros Periodísticos*. Madrid: Ediciones Paraninfo.

Vivalta, J. (2006). *El espíritu del reportaje*. Barcelona: Publicacions i Edicions UBe.

