

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN**



**Reporteando en el celuloide: representación del
periodista a través de tres géneros del periodismo en
personajes de tres películas del cine peruano entre los
años 1993-2016**

**Tesis para optar el Título de Licenciado en Periodismo que presenta el
Bachiller:**

DIEGO AMADO OLIVAS ARANA

**NOMBRE DEL ASESOR:
MELVIN LEDGARD PARRO**

**LUGAR Y FECHA
Lima, Marzo 2017**

A mis padres, María Jesús y Hoover Fausto.

A mi prometida, Ania.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1: Planteamiento del Tema

1.1. Planteamiento de la investigación	1
1.2. Objetivos de la investigación	2
1.3. Hipótesis	3
1.4. Justificación	3

CAPÍTULO 2: Conceptos, contextos y fundaciones

2.1 Marco Teórico-Contextual	4
2.1.1 La representación en el cine	5
2.1.2 Periodistas y periodismo en el cine mundial	8
2.1.3 Periodistas y periodismo en el cine peruano	11
2.1.4 La construcción de personajes periodistas	29
2.1.5 La ética y el perfil del periodista	32
2.2 Estado del Arte	37

CAPÍTULO 3: Diseño Metodológico

3.1 Tipo de investigación	42
3.2 Objetos de análisis (las películas y las escenas escogidas)	43
3.2.1 <i>Reportaje a la Muerte</i> (1993): ficha técnica, premios	43
3.2.2 <i>Tinta Roja</i> (2000): ficha técnica, premios	44
3.2.3 <i>La Última Noticia</i> (2016): ficha técnica, premios	45
3.3 Escenas seleccionadas	45
3.4 Técnicas e instrumentos de investigación	46

CAPÍTULO 4: Panorama del periodismo peruano en los tiempos de las películas: historia, contextos y espacios

4.1 Periodismo televisivo (<i>Reportaje a la Muerte</i>)	48
4.1.1 Las noticias televisivas en la ciudad de Lima de 1984	48
4.1.2 Evocando la masacre del penal El Sexto	50
4.1.3 Danny Gavidia y su idea seminal del motín	52
4.2 Periodismo escrito (<i>Tinta Roja</i>)	54
4.2.1 La violencia en la prensa sensacionalista de los años de los '90	54
4.2.2 La adaptación del libro de Alberto Fuguet	57
4.2.3 El cine de autor de Francisco Lombardi	61
4.3 Periodismo radial (<i>La Última Noticia</i>)	62
4.3.1 Primeros años del conflicto armado en el Perú	63
4.3.2 El periodismo radial en la ciudad de Ayacucho del primer lustro de los '80	65
4.3.3 El hecho que inspiró la historia: el caso de Jaime Ayala Sulca	66
4.3.4 Repaso del cine nacional sobre el conflicto armado interno	68
4.4 Espacio e historia en la narración de las tres películas	70

CAPÍTULO 5: Construcción de personajes periodistas	
5.1 Creación de personajes periodistas	76
5.1.1 Anel y Alfredo en <i>Reportaje a la Muerte</i>	78
5.1.2 Alfonso y Faúndez en <i>Tinta Roja</i>	87
5.1.3 Alonso Vilca Palomino en <i>La Última Noticia</i>	96
5.1.4 Los arquetipos: roles universales para definir a los periodistas de cine	103
5.1.5 La clasificación de periodistas fílmicos según Brian McNair	107
5.1.6 Tres visiones: confrontando a nuestra selección de personajes periodistas del cine peruano	114
5.2 Influencias para la construcción de periodistas	121
5.2.1 La experiencia periodística de los directores	122
5.2.2 Bases reales para los personajes: el trabajo de campo	125
5.2.3 Bases reales para los personajes: otros periodistas peruanos	131
5.2.4 Relevancia de la realidad en los personajes periodistas seleccionados	135
CAPÍTULO 6: La ética periodística y el perfil del periodista	
6.1 Teoría sobre ética y perfil del periodista	139
6.1.1 Los periodistas clásicos y modernos	143
6.1.2 Los directores y dueños de medios	150
6.1.3 El sensacionalismo y su práctica en las películas	158
6.2 La ética periodística y el perfil del periodista: ejemplos de escenas	167
6.2.1 El periodista como embaucador o competidor inescrupuloso	168
6.2.2 El periodista como ideal del héroe o paladín de la verdad	177
6.3 El ennoblecimiento de la representación del periodista en el cine peruano: ¿una realidad?	185
CONCLUSIONES	192
BIBLIOGRAFÍA	196
AGRADECIMIENTOS	208
ANEXO	209
Relación de informantes (entrevistas)	

INTRODUCCIÓN

El periodismo siempre ha tenido un espacio en el cine. A través de las décadas, la representación del periodista y su entorno se ha replicado en historias del celuloide que poseen diferentes discursos, donde los periodistas han sido tanto protagonistas como personajes secundarios, tanto héroes como villanos. Relatos donde en la mayoría de los casos se ha intentado reflejar el perfil específico del quehacer periodístico, que en ocasiones ha extremado su contraparte real, ya sea exagerándola bajo situaciones negativas en las que el periodista es un sensacionalista capaz de todo por la primicia, o exaltándola al nivel de la idealización, donde el periodista es un ciudadano modélico y un héroe de la verdad, dispuesto a todo por destapar la oscuridad del poder y servir al bien común.

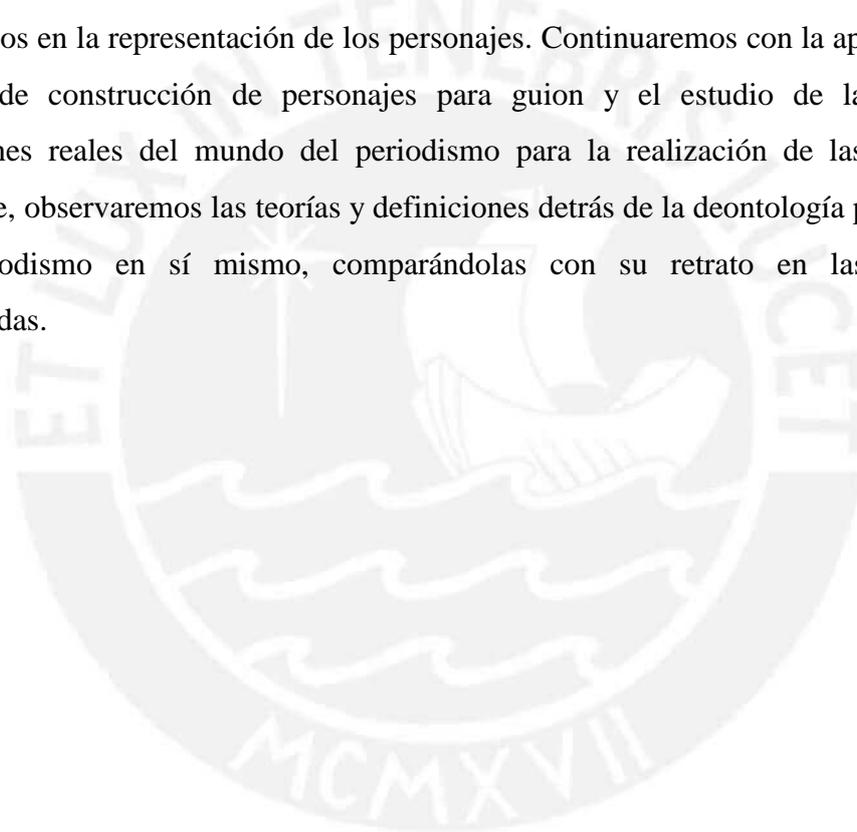
Desde *The Front Page* (1931) hasta *Spotlight* (2016), podemos aseverar que el periodista ha ido abandonando su condición de personaje secundario para volverse uno de los protagonistas del cine actual, “ofreciendo a través de su personaje de ficción una manera especialmente pertinente de acercarse al complejo mundo de hoy u ofrecer, simplemente, una buena historia” (Mínguez Santos 2012:13).

¿Es posible hablar de un subgénero del cine sobre periodistas en la industria del cine peruano? Ciertamente lo es. A través de esta investigación realizaremos un viaje a través de ciertas películas peruanas donde el periodista es la figura protagónica dentro de un guion que tiene al periodismo como hilo conductor de la narración. Historias que tocan distintos temas como el ejercicio del periodismo, la corrupción de los medios de comunicación, el sensacionalismo en la televisión y la prensa, dilemas éticos en la profesión periodística, y otros complementarios a sus tramas como el conflicto armado interno en el Perú o la relación de paternidad, entre otros.

Ya desde finales del siglo XX se ha observado un cambio en la concepción del periodismo y los periodistas, cuya imagen social en el Perú -o Latinoamérica- nunca fue la más amable, y en muchos casos, fue la más ignorada frente a otros componentes del panorama de una sociedad determinada (Gargurevich Regal 2009: 357). Hoy ello ha cambiado más que nunca, acaso por las facultades interdisciplinarias de los últimos

estudios, que consideran al periodismo -especialmente la prensa- como una fuente primaria a la hora de comprender los medios de información (Gargurevich Regal 2009: 357). La presente investigación perpetra ese adentramiento, explorando la imagen de los periodistas en películas peruanas; en otras palabras, relacionando las disciplinas de periodismo y cine.

Iniciaremos a continuación una exploración a profundidad de personajes periodistas de tres películas peruanas pertenecientes al subgénero de cine sobre periodismo. Arrancaremos nuestro análisis indagando en la situación espacio-temporal de las películas seleccionadas, cuestionando la posible influencia de factores contextuales y cronológicos en la representación de los personajes. Continuaremos con la aplicación de la teoría de construcción de personajes para guion y el estudio de las posibles inspiraciones reales del mundo del periodismo para la realización de las películas. Finalmente, observaremos las teorías y definiciones detrás de la deontología periodística y el periodismo en sí mismo, comparándolas con su retrato en las películas seleccionadas.



CAPÍTULO 1: Planteamiento del Tema

1.1 Planteamiento de la investigación

Si con menos de doscientos años el séptimo arte es todavía uno de las más jóvenes representantes de las *beaux-arts*, podría decirse que su reflejo en el Perú todavía va consolidándose. En las últimas décadas, la industria del cine peruano ha florecido bajo distintos géneros y coyunturas, y de una forma u otra, el personaje del periodista siempre ha estado presente. El periodista encarna un rol esencial en la sociedad, acaso junto a otros trabajos modélicos incondicionales como los profesores, policías, doctores, enfermeras o bomberos, el periodista siempre está allí. Valiéndonos del comentario de Francesco Casetti al explicar el trabajo de Pierre Sorlin, quien contempla al cine como retratista de aquello que la sociedad considera representable, es decir, el cine como espejo de lo que la sociedad misma concibe como tal (Casetti 1994:150-151), este trabajo buscará indagar en la representación de los personajes periodistas de tres géneros periodísticos distintos en tres películas peruanas.

El objeto de estudio consta de las siguientes películas: periodismo televisivo en *Reportaje a la Muerte* (Danny Gavidia, 1993) y sus personajes periodistas Alfredo (Diego Bertie) y Anel (Marisol Palacios); escrito en *Tinta Roja* (Francisco Lombardi, 2000) y sus personajes periodistas Alfonso Fernández Ferrer (Giovanni Ciccía) y Saúl Faúndez (Gianfranco Brero); y radial en *La Última Noticia* (Alejandro Legaspi, 2016) y su personaje periodista Alonso Vilca Palomino (Pietro Sibille). Las tres películas salieron aproximadamente en un periodo de veintitrés años (de 1993 a 2016). Se trata de una investigación de las semejanzas en la imagen del periodista en el cine peruano, a través de tres géneros periodísticos diferentes. En otras palabras, una comparación de estos retratos audiovisuales del periodista en los géneros periodísticos mencionados, para observar sus diferencias y similitudes.

No pretendemos analizar a los personajes de ficción bajo una perspectiva audiovisual o semiótica, sino bajo algo más descriptivo, considerando factores como el contexto histórico, realidades socio-culturales de las tres historias; estereotipos o perfiles del periodista televisivo, escrito o radial; ética periodística; conversaciones con los actores y

directores (procesos creativos, en qué o quién se inspiraron, cómo) y críticos de cine, entre otros. De igual manera, se desarrollará la construcción de personajes para cine desde la perspectiva de estos personajes periodistas, empleando las herramientas y conceptos de destacados guionistas y teóricos del guion. Así se hallarán nexos entre las cintas que coadyuvan a aproximar la imagen del periodista en el cine peruano. Como algo secundario, se mencionarán otras representantes del cine peruano que incluyan el tema del periodismo y el cine sobre periodistas mundial.

Es importante aclarar que no se busca observar la respuesta del público, es decir, las opiniones de la audiencia de las películas. Aquello no compete a la investigación.

Así, se buscará teorizar a través de determinadas escenas de las películas, para un posterior análisis de la imagen del periodista peruano en el cine. Es decir, estudiar el sentido que articulan las imágenes en movimiento y el guion en la construcción de estos periodistas fílmicos, su significado periodístico, social y humano, buscando responder a la pregunta de investigación: ¿Cómo se representa al periodista y el quehacer periodístico en las películas peruanas *Reportaje a la Muerte* (Danny Gavidia, 1993), *Tinta Roja* (Francisco Lombardi, 2000) y *La Última Noticia* (Alejandro Legaspi, 2016)?

1.2 Objetivos de la investigación

Objetivo Principal:

Describir y analizar las representaciones audiovisuales del periodista en los géneros televisivo, escrito y radial, en el imaginario de las tres películas peruanas para proponer la existencia de semejanzas entre sus personajes.

Objetivos Específicos:

- Determinar el contexto histórico y la realidad sociocultural de cada una de las historias y su pertinencia con el estudio propuesto.
- Analizar la ética periodística, su práctica entre los periodistas de las tres películas y la forma en la que afecta la narración.
- Observar el proceso de desarrollo en la elaboración de los personajes periodistas a través de los actores, guionistas y directores, sobre la base de entrevistas.

1.3 Hipótesis

Las representaciones de los personajes periodistas de las películas peruanas estudiadas, centrados en los géneros televisivo, escrito y radial, en el imaginario de las tres películas, poseen elementos como el espacio, el contexto, la práctica de la ética o el método de trabajo, que nos sugieren una imagen del periodista peruano entre los años 1993 al 2016 que ha ido cambiando a través de los años: como un profesional con tendencias sensacionalistas que no sigue los principios deontológicos y trabaja de acuerdo a sus beneficios personales hasta un informante responsable, con altos valores éticos, comprometido con el bien común.

1.4 Justificación

Esta investigación es importante por distintas razones. En primer lugar, porque a través de ella podemos observar la imagen o estereotipo del periodista peruano desde una perspectiva diferente y muy infrecuente: su representación en el cine. Asimismo, es relevante por su aporte a la memoria y la recreación de la realidad nacional en distintas épocas y/o lugares. Además, resulta acertada también por su vigencia, pues los géneros periodísticos estudiados en los personajes de estas películas son hasta ahora -acaso junto al digital- los más conocidos y empleados. Por último, es importante también porque satisface las dudas o curiosidades que se han planteado en torno al problema, influyendo en futuros estudios sobre reconstrucciones históricas o representaciones paradigmáticas de roles esenciales en la sociedad, para así generar conocimiento.

CAPÍTULO 2: Conceptos, contextos y fundaciones

2.1 Marco Teórico-Contextual

Existe una ingente filmografía mundial sobre el subgénero conocido como el cine sobre periodismo, en especial norteamericana. Ciertamente, se ha escrito mucho sobre el mismo. A nivel de la producción local, se ha hablado también de la industria del cine peruano. Sin embargo, no existe publicación -ya sean artículos o libros- que toque específicamente el tema de los periodistas en el cine peruano. En realidad, el enfoque es más general, conformado por una vasta literatura sobre cine, periodismo, y cine y periodismo. Se pueden hallar libros y artículos periodísticos sobre el cine peruano, o sobre el cine de periodistas, mas no algo que mezcle ambos temas. Si se indaga en el tema del periodista en el cine peruano, teniendo por objeto de estudio la revisión de escenas de las tres películas peruanas a estudiar: *Reportaje a la Muerte*, *Tinta Roja* y *La Última Noticia*, es preciso realizar un análisis de la representación del periodista en el cine peruano dentro de un marco tanto teórico como histórico. Es decir, hablar no solamente de cómo se crean estos personajes -diseño e influencias-, sino también del contexto de las películas, entendiéndose este como el universo fílmico del subgénero al que pertenecen. Por otro lado, un análisis de la imagen del periodista en las mencionadas películas peruanas merece también un estudio del perfil del periodista ¿quién es y qué representa? ¿Cómo es el quehacer periodístico? A su vez, una parte esencial del estudio de los personajes periodistas es la deontología, en otras palabras, el análisis de la ética profesional en los periodistas ficticios de estas películas. El panorama del cine peruano, haciendo especial énfasis en aquellas películas con personajes periodistas, también es relevante para la investigación. Por último, no se puede contemplar la representación del personaje periodista en el cine peruano sin reparar en el diseño de personajes para obras de ficción ¿cómo crear un personaje periodista?

Como puede verse, la ausencia de una investigación más próxima a lo propuesto demanda un análisis donde convergen -acaso algunas más que otras- distintas herramientas y/o disciplinas: historia, sociología del cine, teoría periodística, deontología de periodismo, historia del cine peruano y narrativa audiovisual (creación

de personajes para el cine). Así se amplificará la visión del problema. Tal experimentación se realizará considerando las revisiones bibliográficas pertinentes.

2.1.1 *La representación en el cine*

El concepto de la representación en el cine, que engloba el reflejo ya sea de una época, un momento, un rol o una persona, por ejemplo, es un tema que cuenta con amplias teorizaciones. ¿Qué es lo que hace a una película representativa de un periodo histórico determinado, o de un personaje característico en especial? ¿Qué convierte por ejemplo a la película peruana *La Boca del Lobo* (Francisco Lombardi, 1988) en acaso uno de los retratos más fieles del conflicto armado, la problemática de su tiempo, o a *Días de Santiago* (Josué Méndez, 2004) en un retrato honesto y consecuente de la secuela de la Guerra del Cenepa? Estamos hablando de la representación en el cine, que, dadas sus cualidades históricas, sociológicas y narrativas, ha motivado significativos estudios.

Uno de los primeros y más importantes trabajos en torno al tema es aquel del historiador francés Marc Ferro. Podría decirse que, junto al alemán Siegfried Kracauer, son los pioneros de la disciplina que luego el francés Pierre Sorlin pasaría a denominar 'sociología del cine'. Ferro desarrolla las ideas de Kracauer, quien años antes en su *From Caligari to Hitler* (1947) estudiaría el cine alemán para revelar la psicología imperante en la Alemania previa a la Segunda Guerra Mundial, contemplando al cine como un reflejo de la sociedad en la que se instala. Ferro, al contrario, avanzaría tal concepto en libros como *Historia Contemporánea y Cine* (1995), explicando que son los films que hablan del pasado -conocidos como *reconstrucciones históricas*- los que, paradójicamente, revelan más sobre el presente de una sociedad, a través de los temas seleccionados, las preferencias de la época, las capacidades de la escritura, los requerimientos de la producción o los lapsus de autor (Ferro 1995: 66). Al mismo tiempo, Ferro agrega otra paradoja donde, en su intento de reflejar detalles como el estilo de vida, las tendencias o la vestimenta, las películas cuya historia está ambientada en un periodo de tiempo contemporáneo al rodaje logran -sin proponérselo- traducir la imagen real del pasado, en la medida en que representan un testimonio verdadero de la mentalidad de su tiempo, es decir, denotan la ideología de la época en que se realizan (Ferro 1995: 67).

La representación del pasado, del presente, es decir, del futuro, depende de la época y del contexto de la realización de la obra. El pasado evocado debe leerse como una transcripción de los problemas del presente. Desde ese punto de vista, el caso de la Edad Media rusa en el cine soviético resulta ejemplar: cuando planea la amenaza nazi, el enemigo principal de la Edad Media es el teutónico, el alemán (Alexander Nevsky, Eisenstein [1938]); en plena crisis chino-soviética, el enemigo es el tártaro, el chino (Andréi Rubliov, Tarkovski [1966]) (Ferro 2008: 163).

Los estudios de Kracauer y Ferro serían retomados por Sorlin en su libro *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana* (1985). Sorlin hace énfasis en el postulado ya mencionado de acuerdo al cual el cine no refleja a la sociedad, no se trata de un retrato observable y directo de la realidad, sino una transmisión de información actual y virtual traducida en definiciones, relatos, descripciones, caracterizaciones, imágenes, las ‘manifestaciones exteriores’ que Sorlin comprende por representación (Sorlin 1985: 24). Para Sorlin, “las representaciones tienen como fuente, al menos parcial, las percepciones visuales; se transmiten a través de imágenes; en los dos extremos, constitución y perpetuación, se descubre la intervención de la mirada” (Sorlin 1985: 28). En su libro *Teorías de Cine: 1945-1990* (1994), el italiano Francesco Casetti se detendría ampliamente en el desarrollo de las teorías de Sorlin, explicando que el cine refleja más lo *visible* de una sociedad que la realidad en sí misma, contemplando lo *visible* como aquello perceptible a través de la imagen fílmica, del encuadre, donde anidan “la mentalidad y la ideología de una sociedad dada, contándonos cuáles son las representaciones con las que esta última reelabora la realidad para adueñarse de ella” (Casetti 1994: 150).

Así, una película representa al mundo: sus espacios, su mentalidad, sus personajes, no cómo realmente es, sino como se le considera en aquel periodo de tiempo determinado, bajo la perspectiva del director de turno (Sorlin 1985: 28). En otras palabras, el cine nos otorga una versión ‘editada’ de la sociedad. La representación, entonces, funciona de esa manera: a través de elementos característicos como palabras, expresiones, conceptos o imágenes, que coadyuven a difundir los estereotipos visuales característicos de la sociedad (Sorlin 1985: 28). De acuerdo al idóneo comentario de Casetti sobre Sorlin “el cine no representa ya a una sociedad, sino a lo que esa sociedad considera representable”

(Casetti 1994: 150). De ahí podemos afirmar que el cine no representa la realidad de una sociedad, sino la forma en la que la sociedad considera la realidad, la imagen con la que la contempla y concibe: “solo en cuanto realidad social puede ser el cine espejo de la sociedad” (Casetti 1994: 151). Sobre las teorías de Sorlin:

Si es cierto que el cine nos ofrece un retrato de la sociedad, habrá que preguntarse qué tipo de retrato es éste. En efecto, un filme no es nunca un duplicado de la realidad, por el contrario, solo representa algunos fragmentos seleccionados, los carga de sentido, los hace funcionales dentro de una historia o de una tesis y los reúne en una nueva unidad. En definitiva, el cine transcribe la realidad, y lo hace con instrumentos propios; el corte y la ejemplificación, el énfasis y la recomposición (Casetti 1994: 149).

En resumen, si damos por sentado que la representación en el cine sucede de manera especular en torno a la realidad, es decir, como un reflejo de la sociedad misma, entonces no estamos comprendiendo a cabalidad los avances teóricos de los autores mencionados. Más que un espejo, el cine funciona como un testigo de una ciudad, de la vida de un personaje. Una película nos sugiere el sendero del pensamiento al que se encauza, es decir, sus perspectivas y límites ideológicos, siempre relacionados a una época en particular. La realidad social representada en cada filme consolida nuestra percepción y forma de recrear nuestro entorno, el mundo circundante, a través de individuos, comunidades, comportamientos o ambientes de la vida, entre otros (Casetti 1994: 328). Si retornamos al ejemplo inicial, ¿qué torna a *La boca del lobo* en uno de los retratos más fieles del conflicto armado? Podríamos decir que influyó sobremanera el hecho de estar basada en una historia y un momento contemporáneo al tiempo de su creación. Dice sin pretenderlo mucho de la ideología de su tiempo, incluso si reparamos en aquello que calla. Al tratar de representar el presente, se logra traducir la imagen real del pasado *a posteriori*. Por otro lado, ¿qué vuelve a *Días de Santiago* un retrato honesto y consecuente de la secuela de la Guerra del Cenepa? Quizás el hecho de ser una historia ambientada en el pasado, uno no tan remoto al tiempo de rodaje, pero pasado al fin. En su intento de reflejar el conflictivo día a día de un veterano de guerra en años de la posguerra interna, la película revela las inquietudes y avatares del presente: inestabilidad social y económica del país, racismo, clasismo, la ausencia de oportunidades para los jóvenes, entre otros.

Bajo tales perspectivas es que consideramos la representación en el cine en esta investigación: una forma de retratar a los personajes periodistas de *Reportaje a la Muerte*, *Tinta Roja* y *La Última Noticia* que guarda relación con los estereotipos, ideas preconcebidas, comportamientos y vicisitudes del tiempo en que están ambientadas sus narraciones y del tiempo de realización de las mismas.

2.1.2 Periodistas y periodismo en el cine mundial

El periodismo, sus personajes, su lenguaje, su mundo, cuenta con una generosa filmografía que se inicia en las primeras décadas de la historia del cine. Si bien se han narrado diversas historias, el cine ha contemplado al periodista bajo una frecuente dualidad: “las mejores realizaciones que han abordado el complejo mundo periodístico lo han hecho desde dos orillas diametralmente opuestas: ensalzando al héroe del film que persigue un propósito idealista o presentando a un canalla sin escrúpulos” (Ortiz-Mory 2010: 44, N°23, Año 9). Tratándose la presente investigación de un análisis de tres películas peruanas sobre periodismo, es primordial comentar algunas de las representantes acaso más icónicas de periodistas de cine a nivel mundial, haciendo especial mención a exponentes de la industria del cine estadounidense, por ser la que más ha abordado el tema. A continuación, algunas de las películas de este subgénero, aquellas cuya popularidad mundial ha contribuido a ejemplificar el quehacer periodístico y generar una idea de su significado e importancia en la sociedad; y además, cuya temática se aproxima al de alguna de las tres películas peruanas sobre periodistas que analizaremos.

The Front Page (Un Gran Reportaje, Lewis Milestone, Estados Unidos, 1931). Una historia crítica sobre el mundo de la prensa, henchida de humor negro, donde, a través del relato de Hildebrand ‘Hildy’ Johnson (Pat O’Brien), un periodista enviado a cubrir la fuga de un condenado a muerte que termina escondiéndolo para exacerbar y continuar la noticia, se puede apreciar la desesperación que sienten los reporteros por hacerse de la primicia a través de la manipulación de la noticia, la invención de datos o la falta de sensibilidad que demuestran al ejercer su profesión (Ortiz-Mory 2010: 44, N°23, Año 9). En cierto sentido, la atmósfera de la historia se aproxima a la presentada en *Tinta Roja* (2000), una de las películas peruanas seleccionadas, narrada también en el mundo

de los periódicos y la prensa sensacionalista, donde puede apreciarse la búsqueda obsesiva por la primicia, a su vez que la natural pérdida de sensibilidad de redactores y fotoperiodistas a la hora de reportear casos muy personales, que se evidencia posteriormente en el producto final, el texto y la parte gráfica del artículo.

Presentando a una calidad similar de periodista está *Ace in the Hole (El Gran Carnaval*, Billy Wilder, Estados Unidos, 1951), donde Charles Tatum (Kirk Douglas) encarna a un reportero corrupto y mentiroso que está dispuesto a rebasar todo límite con tal de alcanzar la fama. Cuando un hombre queda atrapado en un profundo agujero rocoso, Tatum se encargará de reportear la tragedia y extenderla bajo cualquier precio, de forma que siempre tendrá la exclusiva (Mínguez Santos 2012: 33). Así, convertirá la peligrosa desgracia de un hombre en un espectáculo a nivel nacional. Un ejemplo de cómo el sensacionalismo y la manipulación en el periodismo se salen de control, que es exactamente lo que sucede en *Reportaje a la Muerte* (1993), una de las películas peruanas seleccionadas, donde tenemos el escenario del motín en la cárcel que deviene en un escándalo nacional al transmitirse en televisión durante todo el día, hecho que motiva a los presos y exalta la violencia. *La chispa de la vida* (Álex de la Iglesia, España, 2011) es una historia que a su vez guarda semejanzas con *El Gran Carnaval*, por el fenómeno televisivo, la bajeza de algunos *reality-shows* y la despiadada competencia girando en torno a la tragedia de un hombre convertida en espectáculo mediático (Mínguez Santos 2012: 214-215): un desempleado que sufre un mortal accidente cuando una barra de hierro termina incrustada en su cabeza, infortunio aprovechado tanto por él mismo como por agentes y periodistas. La película al mismo tiempo es comparable a la peruana *Reportaje a la Muerte*, al presentarse el poder de la televisión para exagerar acontecimientos; y con *Tinta Roja*, al proponer la explotación de un penoso e infortunado incidente y penetrar la vida privada de una familia -hecho que *Tinta Roja* expone más de una vez-, en aras de satisfacer el sensacionalismo.

Del otro lado de la moneda, están las películas donde el periodista es el héroe reflexivo e idealista, como en *The Killing Fields (Los Gritos del Silencio*, Roland Joffé, Reino Unido, 1984). La película recorre diversos momentos de la guerra ocurrida con la participación militar de Estados Unidos en Camboya, entre los fuegos de la sangrienta iniciativa ‘Año Cero’ por parte de los Jemeres Rojos, el mayor genocidio ocurrido desde

la Segunda Guerra Mundial. La puesta en escena refleja una perspectiva del mundo de los corresponsales de guerra bastante real: la cercanía con los diplomáticos y militares locales; el placer de ver una crónica publicada en primera plana; el rechazo hacia los compañeros que hacen su trabajo fuera de la acción, desde países vecinos; la sana complicidad bohemia de los colegas en noches de bares y hoteles; las operaciones ocultas para sacar una exclusiva; y la humana solidaridad para arriesgarse y salvar la vida de otros camaradas (Mínguez Santos 2012: 90). A su vez, la película guarda ciertas semejanzas con *La Última Noticia* (2016), una de las películas peruanas seleccionadas, pues, si bien el protagonista de esta película no es un corresponsal, allí también se esboza, acaso de forma breve, la relación del periodista con la milicia -las Fuerzas Armadas-, al mismo tiempo que presenta las diversas tesituras de un contexto de conflicto, la guerra civil en el Perú.

Otro símil a *La Última Noticia* se puede hallar en *Sostiene Pereira* (Roberto Faenza, Italia, 1995), donde Pereira (Marcello Mastroianni) es un curtido periodista distanciado de la coyuntura política, reacio a asumir una postura frente al poder fascista que impera en su país, pero que terminará apoyando y protegiendo a un joven rebelde e idealista. Bajo el lente periodístico, la película es muy interesante al contarte un caso tan emotivo como peculiar: la historia de un periodista que decide tomar una posición, decide hacer un cambio y enfrentarse al poder, saliendo de su cómodo puesto de editor de culturales. En un principio por un afecto paternal y finalmente por convicción propia al presenciar diversas injusticias, Pereira opta por informar las atrocidades del gobierno y tomar partido en la lucha contra el poder. La conversión de Pereira es similar a la de Alonso Vilca, protagonista de *La Última Noticia*, quien, en medio de un conflicto, se ve obligado a despojarse de toda comodidad de su programa cultural de música y tomar una posición. El periodista que se hace héroe por el tiempo y las circunstancias que vive.

Spotlight (*En primera plana*, Tom McCarthy, Estados Unidos, 2015) es uno de los últimos films norteamericanos sobre periodismo y de los que reflejan al periodista como héroe. El filme tiene por protagonistas al equipo ‘Spotlight’, la legendaria unidad de investigación del diario *Boston Globe* que ganó el Pulitzer por Servicio Público gracias a su célebre y profunda investigación de los numerosos casos de abuso sexual infantil sistemático y su encubrimiento dentro de la arquidiócesis católica local. “La versión de

los reporteros de Spotlight demandó un tiempo dilatado de reportería. Siete meses de inmersión obstinada en bibliotecas y archivos, de asedio a fuentes esquivas, de puertas que nunca se cansaron de tocar, de versiones que debían contrastar con paciencia única, de madrugadas insomnes armando sus propias bases de datos, de presión constante y de sostenida discreción... En suma, siete meses sin publicar una línea sobre el tema hasta encajar la última pieza del rompecabezas” (Munive 2016). Ciertamente presenta al periodismo en sus cualidades más características, con sus facultades investigativas, pero al mismo tiempo, se reconoce en la película algo que comparte *La Última Noticia*: esa visión ideal del periodismo como un trabajo heroico y de gran sacrificio, y especialmente, crucial para proteger a la comunidad y darle voz a aquellos civiles anónimos que sufren en silencio.

Ciertamente, las menciones y comparaciones podrían extenderse mucho más. Tan solo hemos ahondado en algunas de las más relevantes que se aproximaban a nuestras películas seleccionadas, por su historia o formas de contemplar al periodismo. Sin embargo, existen en este subgénero representantes dignas de mención (con sus títulos originales): *Citizen Kane* (1941), *Park Row* (1952), *Deadline U.S.A.* (1952), *Roman Holiday* (1953), *La Dolce Vita* (1960), *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), *Z* (1969), *Professione: reporter* (1975), *All the President's Men* (1976), *Network* (1976), *Absence of Malice* (1981); *Die Fälschung* (1981), *The Year of Living Dangerously* (1982), *Under Fire* (1983), *Salvador* (1986), *Broadcast News* (1987), *Territorio Comanche* (1996), *True Crime* (1999), *The Insider* (1999), *Almost Famous* (2000), *Sprängaren* (2001), *Paradiset* (2003), *Shattered Glass* (2003), *Veronica Guerin* (2003), *Good Night and Good Luck* (2005), *Capote* (2005), *Infamous* (2006), *Bienvenido a Casa* (2006), *Frost/Nixon* (2008), *Män som hatar kvinnor: Millennium 1* (2009), *Madrid, 1987* (2011) o *Nightcrawler* (2014), entre otras.

2.1.3 Periodistas y periodismo en el cine peruano

Si bien para la ejecución de esta investigación se han seleccionado tres películas peruanas con personajes periodistas, consideramos acertado desarrollar brevemente el contexto en el que se encuentran: el cine peruano -observado desde la década del '70- y específicamente, las películas con personajes periodistas, algunas de ellas evidentes

representantes del subgénero, otras acaso en menor medida, donde el personaje periodista recae en un rol secundario.

Para esto, realizaremos un breve recuento de la trayectoria del cine peruano: desde la promulgación de la ley N° 19327 en 1972 hasta su derogación en 1992; luego, la realidad del cine peruano tras la desaparición de la ley; subsecuentemente, lo acontecido con la ley N° 26370 de 1994 y CONACINE; seguido del auge de realizadores a inicios del siglo XXI; y por último, desde el 2010 hasta la actualidad, con el cierre de CONACINE y las nuevas posibilidades para hacer cine en el Perú. Esto será seguido de una selección y comentario de películas con personajes periodistas que incluye tanto aquellas que denominamos ‘películas sobre periodistas’ como otras donde el periodista el periodismo están presentes mas no representan el centro de la trama.

El cine arribó al Perú el 2 de enero de 1897 gracias a C.J. Vifquain y W.H. Alexander, quienes realizaron una función pública en el centro histórico de Lima donde todos los presentes, desde invitados corrientes hasta ministros y el entonces Presidente del Perú Nicolás de Piérola, fueron testigos de la proyección de imágenes en movimiento, bajo la forma del Vitascope, un aparato patentado por Thomas Alva Edison en 1896 (Bedoya 1995: 23). Lo proyectado fue una serie de vistas, muchas de ellas de Nueva York (Bedoya 1995: 23). Tres años después, llegaría a Lima el cinematógrafo de los hermanos Louis y Auguste Lumière, en 1900 (De Cárdenas 2014: 15).

Así, pronto arrancarían las producciones nacionales: *Camino de la Venganza* (Luis S. Ugarte y Narciso Rada, 1922) sería el primer largometraje peruano de ficción, del cual no se han hallado noticias de exhibiciones públicas, a diferencia de las posteriores mudas *Luis Pardo* (Enrique Cornejo Villanueva, 1927) y *La Perricholi* (Guillermo Garland y Luis Staglione, 1929), cuyos estrenos fueron registrados por la prensa de la época (De Cárdenas 2014: 16), entre otras representantes. Sin embargo, De Cárdenas comenta que, comparándose con países vecinos como Chile o Argentina, el Perú no gozó de una producción regular de películas, aquellos eran casos singulares de pioneros -tanto peruanos como extranjeros radicados en Perú- que trataron de emular las fórmulas de los melodramas y comedias norteamericanos (2014: 16). Empezaría luego los tiempos del cine sonoro, cuya primera encarnación se dio con *Resaca* (1934) de Alberto

Santana y Manuel Trullen. Este último, un aragonés que pasó de migrar a Argentina a asentarse en Perú, fue uno de los pioneros del cine sonoro, fundador junto a otros cineastas de Amauta Films, que llegó a producir quince filmes peruanos hasta 1940 (De Cárdenas 2014: 17). No obstante, al igual que con otras productoras locales, el estallido de la Segunda Guerra Mundial y la subsecuente dificultad para adquirir película virgen del extranjero generó un obstáculo en la producción nacional, dificultando la consolidación de una industria y apagando estos intentos, revividos en ciertas excepciones considerables, como la Escuela del Cusco de cine, entre las que resalta *Kukuli* (Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva, 1960) o los primeros largometrajes de Armando Robles Godoy: *Ganarás el pan* (1965), *En la selva no hay estrellas* (1966) y *La muralla verde* (1970) (De Cárdenas 2014: 19-20). Así fue hasta 1972, cuando una promisoriosa ley modificó el panorama positivamente.

Los años de la ley N° 19327, promulgada en 1972 durante el gobierno militar del General Juan Velasco Alvarado, revolucionaron la realización cinematográfica nacional. La llamada 'Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica' impulsó la producción del cine peruano a través de la deducción del impuesto de carácter estatal a los boletos de asistencia a las funciones, en favor de las productoras nacionales (Bedoya 1995: 187) y además instauró un sistema de exhibición obligatoria de las cintas nacionales, cuyo progreso fue dirigido por la Comisión de Promoción Cinematográfica (COPROCI) (Bedoya 1995: 188). Los veinte años de vigencia de la ley N° 19327 vieron nacer 1254 películas, entre ellas 76% cortometrajes, 17.9% noticieros y 4% largometrajes, producidas por 211 empresas nacionales (García Miranda 2013: 12)¹, es decir alrededor de 1200 cortometrajes y unos 60 largometrajes, consolidándose como el más prolífico periodo de actividad del cine peruano (De Cárdenas 2014: 21). Pesa a sus detractores -especialmente las empresas distribuidoras de películas norteamericanas-, la ley promovió la creación de un público constante en las salas de cine nacional, provocando la participación del Perú en premios de festivales de cine internacionales; la creación de escuelas y talleres de cine, así como facultades de ciencias de la comunicación; la proliferación de una cultura cinematográfica, encarnada en cineclubes, revistas de crítica, libros y presencia en la prensa, radio y televisión (García Miranda 2013: 20).

¹ Tal información es aseverada por Christian Wiener Fresco en la introducción del libro *Cuando el cine era una fiesta: la producción de la Ley N° 19327*, de Nelson García Miranda (2013).

Quizás la eventualidad más notable y particular en torno a la dación de la mencionada ley fue su potencial para generar la aparición de una profusa cantidad de profesionales relacionados al cine: fotógrafos como Pili Flores Guerra, sonidistas como Guillermo Palacios o Daniel Padilla, editores como Gianfranco Annichini e importantes directores y guionistas como Felipe Degregori, Alberto Durant, José Carlos Huayhuaca, Augusto Tamayo San Román, Aldo Salvini o Augusto Cabada, entre otros. Asimismo, durante este periodo empezó a operar el colectivo audiovisual denominado Grupo Chaski, que entre 1982 a 1991 desarrolló una obra cinematográfica enfocada en despertar una conciencia social, con documentales y ficciones que daban voz a las realidades más olvidadas y pobres de la sociedad (Ledgard 2005: 41, N°3, Año 2). Marcó también el inicio de la actividad de Francisco Lombardi, el cineasta más importante del país, cuya filmografía comentaremos parcialmente a continuación, y a la que volveremos más adelante. Esta bonanza del séptimo arte nacional terminó en 1992, con la derogación de la ley N° 19327.

Durante los primeros años de la dictadura de Alberto Fujimori, a fines de 1992, la ley N° 19327 fue derogada a través del decreto de ley 25988, denominado ‘Racionalización del Sistema Tributario Nacional y de Eliminación de Privilegios y Sobrecostos’ (García Miranda 2013: 67). Ello generó la casi total desaparición de los largometrajes, cortometrajes y noticieros nacionales en las salas de cine del país, concluyéndose así el más extenso y prolífico momento del cine peruano (García Miranda 2013: 67).

Hacer cine en el Perú significó entonces una empresa incluso más azarosa que en los años precedentes a la promulgación de la mentada ley, al menos hasta 1994, que arribó una nueva norma relacionada al cine. Se trataba de una nueva esperanza que llegaría bajo la promulgación de la ley N° 26370, en 1994. La ‘Ley de la Cinematografía Peruana’ reconocía la relevancia cultural del cine y le otorgaba al Estado la potestad para promover la realización cinematográfica local, sirviéndose de un sistema de concursos que premiaría anualmente a los 48 mejores cortometrajes culminados y los seis mejores proyectos de largometraje (Bedoya 2005: 19, N°4, Año 2). Se trataba de una gran iniciativa dirigida por el Consejo Nacional de la Cinematografía Peruana (CONACINE), que lamentablemente operó con negligencia durante los años siguientes,

incumpliendo en sus tiempos de entrega y en las cantidades de financiación, lo que conllevó al contacto con apoyo extranjero, como Ibermedia, un programa español orientado al estímulo de la coproducción de películas de ficción y documentales, nacido en 1996 (Bedoya 2005: 19-20, N°4, Año 2).

A diferencia de aquel practicado por la ley de 1972, este nuevo sistema promulgado en 1994 se apoyaba en un modelo cimentado en estímulos y reconocimientos a la calidad, no concentrado en la promoción industrial (Bedoya 2015: 52). La ley tampoco establecía los medios de exhibición forzosa para los cortos y largometrajes premiados (Bedoya 2015: 52). Tales realidades, sumadas a la evidente reticencia o poca voluntad del Estado para cumplir con el financiamiento acordado a los seleccionados -hecho que afectó a su vez la periodicidad de los concursos-, generaron un descreimiento por la nueva ley y CONACINE (Bedoya 2015: 53). El último filme de Armando Robles Godoy (1923-2010), *Imposible Amor* (2000), es también el primero en la historia del cine peruano en grabarse bajo el sistema DV (Digital Video). No llegó a transferirse al soporte fotográfico de proyección, lo que imposibilitó su exhibición en la cartelera peruana (Bedoya 2015: 44). Como este cineasta, a inicios del nuevo milenio surgen, sin embargo, acaso en contraposición a las circunstancias de la asistencia estatal, y distanciados de los premios, un nuevo cine. Una apuesta a la independencia expresiva y el desarrollo de la mirada, como las películas de Josué Méndez, Aldo Salvini o Raúl del Busto, entre otros; pero también la insospechada proliferación de un cine de provincias, que cultivó su propio público en sus respectivas localidades (Bedoya 2005: 20, N°4, Año 2).

Hacia el segundo decenio del siglo XXI desaparece definitivamente el celuloide en el Perú, oficializándose el sistema digital de exhibición (Bedoya 2015: 25). En 2010, durante el gobierno de Ollanta Humala, se crea el Ministerio de Cultura, que desde su fundación se encarga de administrar el cine nacional. Bajo su dirección absorben CONACINE y transfieren sus responsabilidades a la Dirección de Industrias Culturales y Artes (DICINE) del Ministerio de Cultura (Bedoya 2015: 53). En 2011, la DICINE propone un nuevo proyecto de ley de promoción del cine nacional, pero tras determinadas observaciones del Ministerio de Economía, la propuesta es archivada (Bedoya 2015: 54). Recién en 2012 se pudo asignar al cine la totalidad de los recursos

previstos y nunca cumplidos como se proponía desde 1994 (De Cárdenas 2014: 22). Desde 2013, el Ministerio de Cultura crea la nueva Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO), que pasa a responsabilizarse por la producción de cine nacional, convocando nuevos concursos y premios (Bedoya 2015: 54). Además de este financiamiento, otras modalidades cobran importancia al apostar por realizar una película en el Perú, como las coproducciones con diferentes países o la práctica ya reconocida del programa Ibermedia (De Cárdenas 2014: 22 y Bedoya 2015: 54). Tal contexto brinda espacio y oportunidades a una generación de cineastas que ha ido obteniendo presencia y reconocimiento internacional, como Claudia Llosa, Héctor Gálvez, Eduardo Quispe, Raúl del Busto, Daniel F. Molero, Javier Fuentes-León, Josué Méndez o Daniel y Diego Vega, entre otros.

Si bien el cine peruano se veía amenazado por el gran descenso de los espectadores desde inicios de los años '90 (Bedoya 2015: 57), estos últimos años marcan también la instalación de un nuevo cine peruano 'para el público', películas comerciales que alcanzan niveles hasta ese momento utópicos de audiencia, como las más de tres millones de personas que vieron *Asu Mare* (Ricardo Maldonado, 2013), evento que ha buscado replicarse en muchas otras películas desde entonces, por lo general comedias románticas o historias de horror, y que acaso podría contemplarse como un retorno del cine nacional a la gran audiencia (De Cárdenas 2014: 23).

A continuación, pasaremos a comentar y relacionar las diferentes películas sobre periodismo o con personajes periodistas:

Un caso aislado, interesante y original es aquel de las películas con periodistas del cine regional, en ambos casos de Ayacucho. *Pishtaco* (2003) es una película de horror dirigida por José Antonio Martínez Gamboa que recrea la historia del pishtaco, un personaje mitológico de la sierra peruana. La película inicia y concluye con un periodista regional, quien se desvela redactando en su máquina de escribir la crónica del pishtaco.

En *Pishtaco* se cuenta el caso y al final un periodista redacta la historia. Va tratando de explicar el mito, una especie de resumen final ante la

imposibilidad de encontrar al pishtaco. Pienso en una cita de la película *The Man Who Shot Liberty Valance*, de John Ford: “En el oeste, cuando la leyenda se convierte en realidad, se publica la leyenda”. Esa es un poco la idea de *Pishtaco*, pues la realidad de Ayacucho en esa época es el miedo, año 1987. Carlos Iván Degregori decía en sus estudios que en ese año hubo una cantidad terrible de muertes, desapariciones y secuestros en Ayacucho y ahí comenzó a correr la idea de que el pishtaco estaba detrás de todo, generando pánico en la ciudad. La película está ambientada en ese tiempo y en ese lugar, pero nunca habla del conflicto armado, solo del pishtaco. Y al final el periodista interviene y publica la historia oficial: el mito. Es bien interesante. Hay matices también, entre los periodistas, aquel que prefiere la mentira o el mito y aquel otro que busca la verdad (Bedoya 2016)².

La otra cinta ayacuchana es *Mártires del periodismo* (2003), de Luis E. Berrocal Godoy. Una ficción basada en la Masacre de Uchuraccay (26 de enero de 1983), uno de los episodios más tristes y recordados del conflicto armado, donde fueron torturados y asesinados ocho periodistas de distintos medios en la comunidad de Uchuraccay, en Huanta, Ayacucho. La masacre fue perpetrada por los campesinos, que tomaron a los periodistas por miembros de Sendero Luminoso. En la película, el periodista español Arthur (José Huertas) redacta a máquina -en una narración en *off*- la crónica de la masacre. Cuando decide ir con su guía Tomás (Ricardo Gómez) al lugar de los hechos, terminarán también perseguidos y torturados por los ronderos. Una película regional que funciona como homenaje a los periodistas fallecidos en aquel suceso y lo narra desde un momento posterior: con un periodista español que llega a investigarlo y sufre un destino similar. Extrañamente, y más aún considerado su título, la película no narra lo sucedido a los ocho periodistas que protagonizaron esta histórica tragedia de los tiempos de la guerra interna, apostando por una secuela del mismo que más que homenaje repite el destino de los periodistas, proyectado en el corresponsal español. Algo incluso más extraño es que, nuevamente considerando el título como también el tema de la película, el periodismo no esté tan presente, salvo en ciertas escenas del protagonista redactando.

² Comunicación con Ricardo Bedoya de 2016.

Otra película donde el periodista es un extranjero es *Y si te vi, no me acuerdo* (1999), de Miguel Barreda Delgado, donde uno de los protagonistas es el reportero alemán Jo (Matthias Dittmer), un aficionado a las culturas precolombinas que pretende devolver una peculiar ofrenda inca a su lugar de origen en el volcán Misti. Su inclusión en este recuento de filmes es confusa si consideramos que se no se trata de alguien peruano - tanto el actor como el personaje-. No obstante, es destacable el *background* que se otorga a Jo, el cual lo alinea como un periodista documentalista u corresponsal en Perú. El personaje menciona sus trabajos como reportero alrededor del Perú, e incluso le es ofrecido en una escena un trabajo para ir a reportear a la selva, para un documental, oportunidad que rechaza, comprometido con su obsesa y sagrada misión hacia el Misti. Se trata de un periodista extranjero cuya singular -acaso trascendental, siguiendo la trama- relación con el Perú lo lleva a actuar de acuerdo a la ética profesional y al mismo tiempo, a participar en la noticia o historia, salvando la ancestral ofrenda de traficantes o del mercado negro para retornarla a su destino original. ¿Es también el periodista español Arthur de *Mártires del periodismo* un corresponsal? Aquello no se esclarece, y, ciertamente, tampoco lo hace su procedencia -podría tratarse de un descendiente español criado en Lima o Ayacucho- lo que lo diferencia sobremanera del alemán Jo, cuyo origen alemán y situación de corresponsal son determinantes para la presentación y desarrollo de su personaje. Así, Jo vendría a ser el único corresponsal presentado entre los personajes periodistas de las películas peruanas mencionadas en el presente subcapítulo.

En *Cementerio General 2* (2015), de Dorian Fernández-Moris, uno de los arcos argumentales de la película tiene a un periodista, Alejandro (Marcello Riviera), quien se encarga de investigar a la secta satánica. A su vez, otros hombres de prensa encarnan roles más secundarios en el filme, como un periodista de investigación (Mathías Brivio) y un reportero (Miguel Arce), que tienen menos participación. Si bien se trata de una película de horror, abundan las diferencias con *Pishtaco*, donde resalta, con relación al periodismo, la forma en la que presentan a los periodistas: Mientras en *Pishtaco* es algo mínimo que inicia y cierra el filme, aquí se trata de personajes que realizan una misteriosa investigación con guiños al trabajo policial: el periodista que funge de detective, en cierta forma, como se ha visto en otras películas extranjeras. Tales

afirmaciones no guardan relación con la calidad de la historia, que intenta emular sin éxito las películas de terror norteamericanas del nuevo milenio.

Destacan también aquellas películas peruanas que de alguna forma abordan el tema de los medios de comunicación televisivos. *Todos Somos Estrellas* (1993) de Felipe Degregori, cuenta la historia de una familia de escasos recursos económicos, que es seleccionada por accidente para participar en un programa televisivo de nombre que lleva el nombre de la película, conducido por Mery Balboa (Mariela Balbi). En él, se expone la vida ordinaria de una familia limeña cada semana, a cambio de premios y una fugaz popularidad. La película refleja el esfuerzo de una familia por aparentar ser diferentes ante la televisión, cuestionando así el lado engañoso de este medio, además del doble discurso del personaje de Balbi, que pretende ser humano y amable mas detrás de cámaras resulta una persona malhumorada y sin ningún verdadero aprecio por las familias con las que su show interactúa. Quizás no exista un personaje periodista *per se*, pero esta película está incluida en esta serie de menciones por dos razones: el personaje de la conductora, que encarna la frivolidad del medio televisivo y el programa en sí mismo: un *reality show* que distorsiona la realidad. “La película trazaba el retrato de una familia limeña de clase media empobrecida, carente de padre, que nutre todo tipo de sueños compensatorios inducidos por la televisión” (Bedoya 1997: 305-306).

Así, los efectos que prefiguran la llamada ‘telerrealidad’ en esta película son comparables a los reflejados en *Reportaje a la Muerte* (1993), de Danny Gavidia Velezmoro (1963), la primera de las películas a analizar en esta investigación, cuya historia y personajes se desarrollarán más adelante. Basada en el escándalo nacional de 1984 conocido como el Motín del penal El Sexto, tenemos a Alfredo (Diego Bertie), un camarógrafo y Anel (Marisol Palacios), una reportera de televisión, dos periodistas que deben adentrarse en una cárcel limeña donde los presos han tomado rehenes y, conscientes de la televisación de su levantamiento, extreman la crueldad hasta el límite, apremiando el cumplimiento de sus demandas y generando pánico a nivel nacional. Un relato que en gran parte representa una denuncia a la manera de informar en la televisión: ¿es justificable la transmisión de violencia si ello conlleva a su exacerbación? Dada la peligrosidad del contexto, se trata de una versión más extrema de cómo la televisión distorsiona la realidad que la vista en *Todos Somos Estrellas*, la cual

en cambio propone una manipulación televisiva más cercana a los visto en películas norteamericanas como *The Truman Show* (Peter Weir, 1998) o *Edtv* (Ron Howard, 1999). Curiosamente, ambos largometrajes peruanos son del mismo año (1993), lo que intensifica la coincidencia en su trasfondo temático.

De la misma forma, *Imposible Amor* (2000), la última cinta de Armando Robles Godoy (1923-2010) guarda un símil con *Todos Somos Estrellas* y *Reportaje a la Muerte* al contar con una reportera de un programa televisivo. Una película donde se entrelazan diversas historias de pasiones inalcanzables, sórdidas o malditas. Entre ellas, aquella que narra la tórrida relación entre la mencionada periodista (Mónica Sánchez) y un célebre intelectual (Javier Echevarría) guarda distintos y breves guiños al periodismo, como escenas de ella grabando con su equipo, en su oficina discutiendo con el director del programa televisivo donde trabaja (detalle particular: nuevamente Hernán Romero interpretando a un superior en un ambiente laboral periodístico) o asistiendo a la conferencia de prensa a entrevistar y escuchar al personaje de Echevarría. Si bien la profesión no encarna un rol esencial en el desarrollo de la historia, es destacable en el sentido de observar las distintas secuelas que una entrevista puede tener en el periodista: el origen de un malentendido, una ojeriza o una imbatible atracción. Por otro lado, la relación entre estos dos personajes es comparable a la de Diego Bertie y Marisol Palacios en *Reportaje a la Muerte*, aunque ciertamente procedan y concluyan de forma distinta: ambas parejas no se agradan al inicio -en diferentes grados- para luego extraviarse en un idilio amoroso (Sánchez/Echevarría) y apreciarse y aceptarse tras superar determinados riesgos (Palacios/Bertie).

La película más reciente en mostrar periodistas televisivos es también la única comedia en esta serie de menciones. *El Candidato* (2016), de Álvaro Velarde, es una sátira de la coyuntura política peruana. Cuatro candidatos ficticios a la presidencia del Perú -tres de ellos parodias de los últimos presidentes peruanos- llegan a la segunda vuelta electoral, y se sostendrán de distintos recursos -algunos más sucios que otros- para hacerse populares en la campaña. Una comedia acaso muy floja, pero que incluye además constantes escenas de un programa de noticias, donde dos periodistas, Aurora (Patricia Portocarrero) y Mickey (Bernie Paz) narrarán las noticias y comentarán la coyuntura electoral a través de toda la película. Ambos se encargarán de manipular las entrevistas a

su favor, buscando figurar en la pantalla. Esta dupla de periodistas conductores de programas televisivos guarda más relación con la Balbi de *Todos Somos Estrellas* y el conductor del noticiario en *Ojos que no ven* (2003), de Lombardi, que comentaremos más adelante.

La Última Noticia (2016) es la última película del Grupo Chaski, dirigida por Alejandro Legaspi (Montevideo, 1948) y también el largometraje más reciente de los tres seleccionados para esta investigación, cuya historia y personajes se desarrollarán más adelante. Inspirada en parte en la desaparición forzada del periodista Jaime Ayala en el distrito ayacuchano de Huanta, en 1984, la historia presenta a Alonso Vilca (Pietro Sibille), un periodista radial que tiene un programa de música en una radio regional, en la imaginada localidad andina de Yurabamba. Cuando Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas irrumpen en el pueblo, Alonso decide transformar su programa cultural en un noticiario, dándoles voces a las víctimas, informando las injusticias y volviéndose un difusor de su comunidad. Así, se pondrá al medio de ambos bandos, arriesgando su vida y la de su familia, a costa de defender al pueblo. Un relato donde el periodista se muestra acaso en su más ética e ideal faceta: aquel comprometido con su pueblo, no asociado con el poder y presto a arriesgar su vida en pos de la verdad. Un ejemplo del periodista heroico, algo ya conocido en películas extranjeras, mas no popular en el cine peruano. La forma en la que Alonso contempla y ejerce la deontología periodística es casi incomparable entre las películas ahora comentadas. Quizás el personaje del alemán Jo en *Y si te vi, no me acuerdo* y su odisea de justicia para la reliquia incaica se acerque, mas la diferencia es notable. Por otro lado, Alonso es un locutor de radio, tal y como lo son algunos de los periodistas del *corpus* lombardiano, que revisaremos a continuación.

Un caso particular es la profusa presencia de los periodistas y el periodismo en el cine de Francisco Lombardi (Tacna, 1949). Para empezar, hay una singular coincidencia con respecto a los dos largometrajes que arrancan su filmografía: *Muerte al Amanecer* (1977) y *Muerte de un Magnate* (1980), ambas circunscritas a los tiempos de la ley N° 19327. Se trata de dos películas basadas en hechos reales, dos historias que fueron muy reporteadas en su época: la de la ejecución de Jorge Villanueva Torres, bautizado por la prensa como ‘Monstruo de Armendáriz’, en 1957; y la del asesinato del magnate Luis Banchemo Rossi en 1972, respectivamente. Dos noticias en las que el periodismo

peruano de esos tiempos centró su atención de forma particular. Lombardi propone narrarlas desde otra perspectiva, sugiriendo tanto una crítica como una reflexión en torno a tales sucesos, indagando en la información o verdad que trasciende la exposición convencional de los diarios, acaso frívola o sensacionalista.

Muerte al Amanecer narra las últimas horas de Jorge Villanueva Torres, conocido como el ‘Monstruo de Armendáriz’, condenado a la pena de muerte y ejecutado el 12 de diciembre de 1957, como consecuencia por el supuesto abuso sexual y posterior asesinato de un pequeño de tres años. Murió exclamando su inocencia (que se discutió durante años y comprobó décadas después). El periodista y escritor peruano Guillermo Thorndike, en ese momento muy joven, estuvo presente en el fusilamiento, y años después escribiría el guion para esta historia (De Cárdenas 2014: 37). La puesta en escena presenta la última noche del ‘Monstruo’, llamado en la ficción Gregorio Villasante (William Moreno), alternándola con las vicisitudes, angustias, miedos e intereses de una serie de personajes, el encargado del pelotón de fusilamiento (Gustavo Rodríguez), el director de la prisión (Jorge Rodríguez Paz), así como otros funcionarios que llegan a la isla penal en el puerto del Callao para asistir a la ceremonia de ejecución. Si bien fue escrita por un periodista, la cinta no presenta ninguno hasta la última parte, donde vemos a un menudo grupo de reporteros que se acercan ocultamente y con premura a la isla, en un bote. Se siguen aproximando en diferentes escenas hasta ser detenidos por las autoridades penitenciarias, mas ellos lo ignoran, refiriéndose al evento como ‘la historia del año’ que daban por imperdible. Se observa, acaso someramente, hombres de prensa entregados a la primicia, dispuestos a todo por la sensacionalista noticia de la muerte del ‘Monstruo’.

Al contemplar esta noticia bajo su propia mirada, Lombardi deja entrever su crítica social: ¿Es Villasante el chivo expiatorio de una sociedad llena de defectos? ¿Es el falso culpable frente a los fariseos? Y es que el protagonista de la película no es Villasante, sino la gente que asiste a su fusilamiento, imbuidos de la insensibilidad, la superficialidad y la satisfacción de los sentidos a través del alcohol, la música, el juego o el sexo. Una sociedad que no tiene reparo alguno en acabar con la vida de un hombre probablemente inocente. Sirviéndose de ese escenario, Lombardi señala a los verdugos

del fusilado. En otras palabras, juzga a aquellos que portan la autoridad y voluntad de juzgar.

El siguiente caso periodístico es aquel que inspiró *Muerte de un Magnate*, su segundo filme, la reconstrucción del asesinato del empresario Banchemo Rossi, líder en la industria pesquera e impulsor de otros negocios, una de las figuras más importantes del país en su tiempo, quien durante la víspera de año nuevo de 1972, junto a su secretaria Eugenia Sessarego en su casa de Chaclacayo, fue asesinado por Juan Vilca, el hijo de su jardinero. Una historia que adquirió interés nacional y generó una serie de hipótesis en torno al porqué del crimen, prestándose a complejas interpretaciones debido a los testimonios de la secretaria y el hijo de jardinero, así como un largo y afamado juicio. A través de una intensa cobertura, el periodismo se encargó de engrandecer la importancia del personaje de Banchemo y su homicidio. La película se nutrió en gran parte del libro *El caso Banchemo* (1973) de Guillermo Thorndike. Lombardi optó por terminar la película con la escena del crimen, lo que evitó todo el escándalo mediático e investigaciones periodísticas que lo siguieron, y hubiera de pronto representando más al periodismo en su diégesis. Sin embargo, podemos apreciar una entrevista televisiva al comienzo, donde el periodista le pregunta al magnate, apellidado Barletto en la película (Orlando Sacha), si pretende lanzarse a la presidencia. Además, existe un curioso guiño autobiográfico: en una breve escena, un periodista del diario que manejaba Barletto, un joven crítico de cine cuyo personaje carece de nombre (encarnado por José Enrique Mavila), conversa con Barletto y le pregunta por la película *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*, 1971, Luchino Visconti). Se trata de una aparición de Lombardi en su propio filme, recreando la relación que mantuvo con Banchemo Rossi, pues él trabajó como crítico de cine en el diario *Correo*, propiedad del empresario (De Cárdenas 2014: 52).

Así, podemos afirmar que los dos primeros largometrajes de Lombardi deben su existencia al periodismo, aquel empeñado en la cobertura periodística de la ejecución del ‘Monstruo de Armendáriz’ y el asesinato de Banchemo Rossi. Como mencionamos líneas atrás, lo más importante y particular de ambas películas en torno a la presente investigación es que la semilla que las originó fue el periodismo local, que exaltó estas historias y las desarrolló día a día, marcando época. Lombardi era todavía un niño de ocho años cuando ejecutaron al ‘Monstruo’ y tenía 23 años durante la coyuntura del

asesinato de Banchero, cuando ya hacía periodismo. Definitivamente, el discurso de ambas cintas precursoras de su obra influenciaría las siguientes, donde por lo general siempre se observará la presencia de un personaje periodista.

Una forma de comentar la presencia del periodismo y los periodistas en las otras películas de Lombardi es a través de los temas que se trabajan en sus personajes. Por ejemplo, películas como *Caídos del Cielo* (1990) o *Tinta Roja* (2000) -una de las películas seleccionadas para el análisis de esta investigación, cuya historia y personajes se desarrollarán más adelante-, tocan el tema de las noticias de interés humano, es decir, aquellas que narran sucesos diarios, por lo general trágicos y de ciudadanos comunes, que apelan a la sensibilidad del lector, radioescucha o espectador. Entre las tres historias entrelazadas que narra *Caídos del Cielo*, nos interesa aquella que tiene por protagonista a Humberto (Gustavo Bueno), un exitoso locutor de radio, quien conduce un programa de autoayuda que da esperanza y motivación a su audiencia, contando historias de superación acompañadas de lecciones morales y frases adornadas, pero fuera de la cabina se revela como es en realidad: alguien tímido e introvertido, marcado con una deformidad accidental que cubre parte de su rostro (De Cárdenas 2014: 82-83). No se trata propiamente de una película sobre periodismo, pero sí sobre la brecha entre cómo los medios presentan ‘lo humano’ -la historia radial de interés humano- y ‘lo humano’ -la verdadera experiencia humana, el contacto con otros, la vida real-. Por otro lado, a través del drama detrás de este personaje, la película muestra en parte el programa de radio, su espacio y el quehacer del locutor. Asimismo, tal contexto presenta su relación con el director de la radio, Ortega (Hernán Romero), cuya célebre frase *al público no se le dice lo que uno piensa, se le dice lo que quiere escuchar*, lo aproxima sobremanera al personaje que interpretaría posteriormente en *Tinta Roja*, y que además lleva el mismo nombre.

Como el programa radial de *Caídos del Cielo*, la faena periodística de los personajes de *Tinta Roja* nos muestra también noticias de interés humano, aquellas que cazan Alfonso (Giovanni Ciccía), el egresado de periodismo, aspirante a escritor y reciente redactor del diario y Saúl Faúndez (Gianfranco Brero), su irreverente, nada ortodoxo mas siempre eficaz mentor y editor de la sección de policiales. Ambos trabajan para Ortega (Hernán Romero), director del diario *El Clamor*, adentrándose en el bajo mundo de las

redacciones de tabloides limeños. Una relato por un lado de aprendizaje, donde Faúndez introduce al joven redactor en el seductor arte de la manipulación periodística, tanto de las personas que forman parte de la noticia, exponiendo los dramas de sus vidas, como de los textos en sí, inventando detalles, recreando -o ‘maquillando’ llamativamente las historias ‘humanas’ para atrapar y conmover al lector. Por otro lado, una crónica de la ciudad, donde conocemos las partes más recónditas de Lima, la periferia y los barrios más populares, en tanto se contempla el trabajo reporteril de los personajes, a través de su día a día. Particularmente podemos considerarla como otro retrato, aquel de la prensa peruana de fines de los años '90, sitiada por el sensacionalismo que la dictadura de Alberto Fujimori se encargó de intensificar, para así callar a la oposición a través de diversos tipos de mentiras, una coyuntura que sin duda dotó de relevancia política a la película (De Cárdenas 2014: 118).

Al mismo tiempo, es interesante volver a la idea de la noticia de interés humano de *Caídos del Cielo*: aquí tanto Alfonso como Faúndez crean este tipo de historias explorando los dramas de la gente y manipulándolos, mas a su vez se revelan las vidas de ambos, la ausente relación de Alfonso con su padre o aquella privada y emotiva que mantiene Faúndez con su hijo discapacitado. Dos relaciones que volcán en desgracia y pasan a ser material de tabloide -al menos parcialmente, pues Alfonso no llega a publicar la noticia que arruinaría a su padre-. ¿Qué noticia retrata mejor la realidad, la vida personal de los dos redactores o aquella que ellos publican diariamente?

Además del locutor Humberto en *Caídos del Cielo*, Lombardi también nos presenta el periodismo radial en *Pantaleón y las Visitadoras* (1999) con un personaje bastante opuesto. En esta película basada en la novela homónima (1973) de Mario Vargas Llosa cobra importancia el recordado personaje ‘El Sinchi’ (Aristóteles Picho), un locutor regional de Iquitos que se encargará de dificultarle el trabajo a Pantaleón con chantajes y mentiras sobre la aparentemente amoral operación que lidera con mucha eficacia. ‘El Sinchi’ ya había sido interpretado antes por el mexicano Pancho Córdova en una primera adaptación de este libro (1975), codirigida por el español José María Gutiérrez y el mismo Vargas Llosa. Este personaje es muy comparable a otro periodista del universo fílmico de Lombardi, el reportero Pacheco (Jorge Velásquez) de *Bajo la Piel* (1996): un personaje secundario que aparecerá numerosas veces tratando de infiltrarse

en conversaciones entre la policía y el alcalde, también reclamando el ingreso a diversos lugares apoyándose en su calidad de periodista, o empleando un rumor sin haber confirmado la fuente para generar escándalo e incluso haciendo comentarios vulgares sobre la vida privada del protagonista. Un periodista con tendencia sensacionalista, presto a mentir o incumplir reglas de ética profesional para azuzar situaciones y así obtener su historia. Es evidente que tanto con ‘El Sinchi’ como con Pacheco, Lombardi ensaya una crítica a una determinada forma de ejercer el periodismo.

Ojos que no ven (2003) es la primera película de Lombardi que trata el tema del decenio de corrupción que el país sufrió durante el gobierno de Fujimori y Montesinos. Seis historias paralelas encapsuladas en el último semestre de la dictadura de Fujimori: desde septiembre de 2000 con la reproducción nacional del denominado primer ‘vladivideo’, donde Vladimiro Montesinos soborna a Alberto Kouri, hasta el inicio de las elecciones presidenciales y el retorno de Alan García al Perú, en febrero de 2001. La presencia del ‘vladivideo’ está latente durante toda la película, acaso como una metáfora del decaimiento de la democracia y la libertad de expresión, pero también para recordarnos que aquel suceso devino en la noticia más relevante de ese año, el ‘destape’ o revelación periodística que significó el fin de una era de corrupción. Entre las seis historias que articulan el guion escrito por Giovanna Pollarolo, una narra la debacle de un afamado periodista televisivo, el presentador Gonzalo del Solar (Paul Vega), quien descubrirá con horror que padece de un melanoma maligno en el rostro, eventualidad que lo sumirá en una oscuridad moral tan personal como profesional. Se trata del primer periodista televisivo en la obra de Lombardi, que connota una clase distinta de corrupción en la profesión, acaso más indirecta: la del periodista entregado al poder.

El periodismo está presente en el personaje de Paul Vega, quien está a cargo de las noticias, pero no ve nada, no dice nada. Hay una metáfora en él, cuando le sale un cáncer a la piel en la cara. Encarna un poco a los personajes televisivos que callaron cuando llegó el poder y los compró (Bedoya 2015)³.

³ Comunicación con Ricardo Bedoya de 2015.

La siguiente película de Lombardi continúa la radiografía de la dictadura ‘fujimontesinista’ de los años ’90. En *Mariposa Negra* (2006), un diario sensacionalista que apoya al régimen, dirigido por Osmán (Gustavo Bueno), calumniará la memoria del esposo de la protagonista, afirmando que su muerte se dio durante una orgía gay. La cinta expone la realidad de la prensa sensacionalista peruana, presentando al director del diario, Osmán, como un periodista falto de ética y escrúpulos, cuya forma de concebir la carrera está totalmente parcializada por su fidelidad al poder. Además, está Ángela (Magdyel Ugaz), periodista que trabaja en el diario de Osmán, dispuesta a callar para proteger a la protagonista, asistiéndola en sus pesquisas, solidarizándose con su causa y fungiendo de narradora de la historia. Es interesante pensar en la contradictoria naturaleza de los dos personajes interpretados por Gustavo Bueno: el apocado y amable locutor de radio Humberto de *Caídos del Cielo* y el manipulador e interesado director de diario Osmán, que a su vez no parece distanciarse mucho del personaje de Ortega (Hernán Romero), el director del diario en *Tinta Roja*.

Como se observa en esta selección comentada de películas con periodistas, la mayoría de ellas no guarda por trama central el mundo del periodismo o los periodistas, salvo de pronto las tres seleccionadas para este estudio: *Reportaje a la Muerte*, *Tinta Roja* y *La Última Noticia*, cuyos protagonistas periodistas hacen que su profesión adquiera relevancia argumental en el guion. Citando a Christopher Keane, los personajes -periodistas- “son los motores de la historia” (2002: 47). Es decir, aquellos tres largometrajes son los únicos que se consideran como pertenecientes al subgénero de cine de periodismo, específicamente. Se trata de algo que podemos sugerir desde el mismo nombre de las películas, que incluyen palabras claves del contexto periodístico como ‘reportaje’, ‘tinta’, ‘roja’ -en alusión a la crónica roja- o ‘noticia’. Un caso aparte que debemos considerar es *Mártires del periodismo*, que si bien es protagonizada por periodistas, los sitúa en un contexto de extremo conflicto y durante un reducido periodo de tiempo que no permite profundizar en el entorno periodístico ni explorar a sus personajes, exceptuando quizás las breves escenas del protagonista español redactando lo acontecido. El resto son películas en las que ser un periodista, ya sea en prensa, radio o televisión, puede tener una presencia un tanto distante para la historia narrada, en no pocos casos como un antagonista y en otros representando un personaje más secundario, acaso accesorio para la película.

Un hecho destacable en torno a la historia audiovisual del Perú y que guarda ciertamente conexión con esta investigación es que, desde la llegada misma del cine al país, nunca ha dejado de trabajar con el periodismo: tanto a través de noticiarios como con producciones de no-ficción, es decir, cortometrajes y largometrajes documentales. Ya en 1911 los peruanos asistían a la proyección del primer corto documental mudo, *Los centauros peruanos* (De Cárdenas 2014: 15). Antes del arribo de la televisión, la mayoría de las proyecciones cinematográficas eran noticiarios, cuya transmisión primó frente a los largometrajes de ficción hasta mediados de la década del '50 (De Cárdenas 2014: 18). Actualmente el cine continúa sirviendo al periodismo como espacio para la no-ficción, con documentales de diversos géneros, entre los que resaltan aquellos que connotan un periodismo de investigación de largo aliento, o periodismo de denuncia, como *Lucanamarca* (Héctor Gálvez, 2008), *La Cantuta: En la boca del diablo* (Amanda Gonzales, 2011) o la reciente *El Choque De Dos Mundos* (Heidi Brandenburg y Mathew Orzel, 2016). En el Perú, cine y periodismo son dos conceptos que nunca han dejado de conectarse, tanto en la ficción -como las películas que analizaremos- como en la realidad que describen distintos documentales.

Consideramos relevante mencionar que no hemos considerado cortometrajes para esta sucinta indagación, pues existen quizás más de uno que incluya periodistas, ya sea en el espacio o a nivel de personajes, como el corto *Payasos* (Marianela Vega, 2009), que tiene por protagonista a un reportero que se adentra a nivel personal en el mundo de los payasos callejeros.

Por otro lado, es interesante destacar la cercanía de edad entre los realizadores Francisco Lombardi (1949) y Alejandro Legaspi (1948), que arrancaron sus carreras en tiempos similares y, si bien Legaspi se dedicó por mucho tiempo al documental, han estado activos durante todos los periodos del cine peruano desde que ingresaron a la industria, pasando por las diferentes leyes de cine y contextos para la producción y promoción de películas hasta la fecha.

Para finalizar, es incluso más distinguible la presencia de gran parte de la filmografía de Francisco Lombardi, cuya extensa actividad, todavía vigente, ha representado un rol

preponderante en la historia del cine peruano. Lombardi, quien ha practicado el periodismo en la juventud, especialmente haciendo crítica de cine, demuestra una atracción por el quehacer periodístico que ya se refleja desde sus primeras películas. Más adelante, cuando analicemos *Tinta Roja*, nos detendremos en ese tema.

2.1.4 La construcción de personajes periodistas

Un guion es la esencia de toda película, aquella semilla que origina el espectáculo cinematográfico. “Podemos definirlo como un texto ordenado en unidades llamadas escenas, donde, utilizando descripciones y dramatizaciones, se cuenta una historia para que sea representada mediante imágenes en movimiento” (Rodríguez de Fonseca 2012: 251). Dentro del mismo, el personaje es aquel que articula el guion, el primer eslabón conductor de la historia. “El argumento es el personaje en acción. El personaje es la columna vertebral de todo guion” (Keane 2002: 44). La construcción de personajes para cine representa entonces un complejo y extenso proceso de gran importancia para el éxito del guion. Si bien existen otros autores de gran relevancia en torno al guion y al diseño y creación de personajes como Syd Field, Linda Seger, Dominique Parent-Altier, o Lajos Egri, entre otros, para esta investigación nos basaremos en conceptos y procesos de construcción de personajes explicados por tres autores: Francisco Javier Rodríguez de Fonseca, en el capítulo ‘Saber narrar en cine’, del libro *Saber narrar* (2012) - coescrito con Juan Cruz Ruiz y Eugenia Rico-, Christopher Keane en su libro *Cómo escribir un guion vendible. Una guía paso a paso* (2002) y Robert McKee en *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* (2015). Tales ideas serán aplicadas posteriormente en lo concerniente a esta investigación, es decir, para analizar a los personajes periodistas.

Tanto Keane como McKee y Rodríguez de Fonseca comentan la eterna dualidad en torno a la posibilidad de cómo empezar un guion. Puede optarse por arrancar desarrollando el argumento de la historia como también creando los personajes. Una ya antigua polémica que carece de respuesta correcta, pues según Rodríguez de Fonseca, “sin argumento no hay nada que contar y sin personaje la historia no se encarna” (2012: 220). Keane se inclina a la selección del personaje, aseverando que “el personaje debería ser la causa de todo y el argumento tendría que ser el efecto, no a la inversa [...] Los

personajes tienen que estar al mando, ellos son los motores de la historia” (2002: 47). Rodríguez de Fonseca es más neutral y expone ambas posibilidades, comentando por ejemplo la postura de Syd Field apoyando comenzar con la idea como también las posiciones de Lajos Egri, quien contempla al personaje como el motor de la acción, considerando vital para el origen del guion el elaborar minuciosas biografías de los personajes, desde diversos puntos de vista (2012: 221).

La controversia guarda una significación muy distinta para McKee. Según él, se trata de lo mismo, pues la estructura de un guion, su argumento, es sus personajes (McKee 2015: 131). Sin embargo, atribuye el debate a una confusión, pues se debe comprender la diferencia entre los conceptos de ‘personaje’ y ‘caracterización’ (McKee 2015: 131). La ‘caracterización’ sería para McKee lo que Rodríguez de Fonseca entiende por biografía, es decir, la suma de las cualidades observables que tornan única a una persona, como edad, género, apariencia física, educación, gesticulación, vestimenta, entre otros (McKee 2015: 446). El ‘personaje’ o ‘verdadera personalidad’ es aquello que se oculta detrás de esa combinación de cualidades: alguien leal o traidor, amable o cruel, valiente o cobarde, generoso o egoísta, por ejemplo (McKee 2015: 446-447). La revelación de esa ‘verdadera personalidad’ solamente acontece al contrastar las caracterizaciones con una situación de alta tensión, decisiones tomadas ante fuertes dilemas (McKee 2015: 447), algo que sucede únicamente bajo la superficie de la máscara de la caracterización, confrontándose en situaciones de presión (McKee 2015: 132). Dentro de tales definiciones, McKee comenta que la ‘dimensión’ de los personajes es esencial y enriquecedora para los personajes, contemplando esto como la contradicción entre ‘caracterización’ y ‘verdadera personalidad’: un ladrón de buen corazón, por ejemplo (2015: 450).

De acuerdo a la teoría sobre construcción de personajes que explica Rodríguez de Fonseca, existen cinco pasos para la construcción de personajes: primero, colocar al personaje en el mundo, dónde y cómo vive, en qué época y así, describiendo el paisaje visual donde se desplazarán los personajes (2012: 234). Luego, otorgar características personales: rasgos físicos, psicológicos, emociones, forma de pensar y actuar, entre otros (Rodríguez de Fonseca 2012: 234). Después toca asignarle un objetivo, es decir, su razón de ser, aquella que perseguirá con fidelidad a través de la narración (Rodríguez de

Fonseca 2012: 234). Lo siguiente será instalar los obstáculos, que determinan los conflictos en los personajes, cuyo diseño implica ya una imagen del antagonista, que es aquel personaje o fuerza que dificulta el cumplimiento de objetivo (Rodríguez de Fonseca 2012: 234). Por último, el personaje se enfrentará a tales obstáculos para avanzar y superar los conflictos, que pueden ser externos, relativos a lo que el personaje quiere y motivados por la acción; o internos, relativos a lo que el personaje necesita y motivados por diálogos y subtexto (Rodríguez de Fonseca 2012: 234).

Si seguimos el sendero de principiar el guion a través del personaje, es decir, de contemplarlo como la esencia del relato, se debe proceder a la definición del personaje, la cual puede darse de dos formas diferentes: creando una biografía del personaje o mediante los arquetipos. La biografía -que puede ser muy extensa y detallada o concisa y más específica- es la relación de características propias que generan al personaje y le proporcionan verosimilitud (Rodríguez de Fonseca 2012: 235). Si bien puede explayarse en diversos detalles, para la realización de la biografía de un personaje es suficiente con contemplar las facetas de la personalidad del personaje que se verán reflejadas en la historia, es decir, aquellas que nos revelarán la naturaleza del personaje en determinadas situaciones (Rodríguez de Fonseca 2012: 235). Por otro lado, la creación de un personaje empleando los arquetipos es otro método válido. Los arquetipos sirven para situar al personaje en un rol en específico, por lo general de carácter universal. Se trata de ver al personaje como alguien que cumple una función en el relato (Rodríguez de Fonseca 2012: 237). Los modelos de personalidades fijados por los arquetipos son explicados por Rodríguez de Fonseca sosteniéndose del concepto de arquetipo de Carl G. Jung, que concebía esas personalidades como “una constante en todas las épocas y culturas, que aparece tanto en los cuentos y mitos como en el plano individual, tanto en las personalidades como en los sueños” (Rodríguez de Fonseca 2012: 237).

Ahondado en torno al concepto de los conflictos, Rodríguez de Fonseca se sostiene de las ideas de Robert McKee. Una historia en la que todo sucede ordinariamente, sin obstáculos de ningún tipo que ubiquen al personaje protagónico en una situación de inquietud, duda y lucha, por ejemplo, es decir, un relato carente de conflicto, no funciona como guion (Rodríguez de Fonseca 2012: 218). El conflicto es necesario para la consolidación tanto del personaje como del argumento y Rodríguez de Fonseca lo

explica comentando la clasificación de conflictos de McKee, que revisaremos posteriormente, durante el análisis. Otro concepto de capital relevancia es la trayectoria del personaje o arco del personaje, que guarda dos momentos climáticos de los conflictos, llamados aristotélicamente ‘puntos de giro’, aquellos que generan un cambio de rumbo en la historia, que invita al desarrollo del relato. Ellos son la *peripecia*, aquel tránsito entre lo estable a la acción, la aventura, donde el personaje enfrenta adversidades que lo impelen a tomar decisiones; y el *reconocimiento* o *anagnórisis*, donde tras lo acontecido superando diversos conflictos, le es revelado al personaje principal quién es o en quién se ha convertido, “un momento cumbre que precede al clímax” (Rodríguez de Fonseca 2012: 243).

2.1.5 La ética y el perfil del periodista

En más de un sentido, hablar de la deontología del periodismo, es decir, de la ética periodística, es hablar del perfil del periodista. En palabras de Karen Sanders, “pensar en ética es pensar en el significado del periodismo y lo que hacen los periodistas”⁴ (2003: 3). En torno a la intención de describir tales conceptos, es necesario arrancar desde el origen. En el libro *Ética para periodistas*, Javier Darío Restrepo y María Teresa Herrán describen la ética como una ciencia práctica que explora los valores morales: el conocimiento de las acciones determinadas por la razón y la voluntad que los seres humanos ejercen libremente (2005: 20-21). Se trata de un saber que no palpa teorización o abstracción alguna, centrándose solamente en hechos concretos, sucede en la misma práctica (Restrepo y Herrán 2005: 21). La ética raya esencialmente sobre la base de dos conceptos: actos buenos y actos malos, cuyo significado guarda un consenso universal (Restrepo y Herrán 2005: 21).

Para una comprensión cabal de la ética, es necesario explicar también su diferencia con la moral. Restrepo y Herrán indagan a nivel etimológico, revelando que los vocablos comparten el mismo sentido: “*moral* proviene de la palabra latina ‘mos’, que significa costumbre; la palabra *ética* viene de la expresión griega *ethos*, que también equivale a costumbre” (Restrepo y Herrán 2005: 22). A su vez, la moral estudia las normas que conducen a toda la humanidad, mientras la ética se concentra en grupos específicos; por

eso hay ética para abogados, médicos o periodistas, por nombrar ciertos ejemplos (Restrepo y Herrán 2005: 23). Por último, la moral se observa como “un conjunto de juicios de valor de los ideales, virtudes e instituciones morales”, mientras la ética es la filosofía que fundamenta la moral y “establece cómo debe conducirse” (Restrepo y Herrán 2005: 23).

Ahora bien, el quehacer periodístico guarda una gran particularidad frente a otras profesiones. Existen muchos profesionales cuya habilidad y técnica los vuelve muy eficientes en su trabajo, pero cuyas orientaciones éticas no satisfacen el código de su respectiva carrera: médicos y abogados que aprovechan su trabajo para aceptar sobornos o corromperse con otros negocios deshonestos (Restrepo y Herrán 2005: 41). En el caso del periodismo, en cambio, van de la mano: “la naturaleza de la profesión hace que técnica y ética sean una misma cosa, de modo que es imposible ser un periodista de altas calidades técnicas si al mismo tiempo no se tienen las mejores calidades éticas” (Restrepo y Herrán 2005: 41). Bajo esa idea, vemos que la ética señala como supremo valor del periodista la veracidad, en tanto las normas técnicas lo instruyen y conducen en los métodos para indagar y alcanzar la verdad (Restrepo y Herrán 2005: 41). En otras palabras, un buen periodista es un profesional que actúa con la verdad y propende al bien común. Su ‘deber ser’ es promover la verdad: ya sea diciéndola o escribiéndola, en tanto ejerza la profesión, la veracidad será su condición (Restrepo y Herrán 2005: 22), y ello descubre su peculiar naturaleza: debido a su intrínseca conexión, un buen profesional del periodismo no puede faltar a su código ético, pues su eficiencia en la carrera está hermanada a su proceder moral. El legendario periodista polaco Ryszard Kapuściński expuso aquello claramente:

Creo que para ejercer el periodismo, ante todo, hay que ser un buen hombre o una buena mujer; buenos seres humanos. Las malas personas no pueden ser buenos periodistas. Si se es una buena persona se puede intentar comprender a los demás, sus intenciones, su fe, sus intereses, sus dificultades, sus tragedias. Y convertirse, inmediatamente, desde el primer momento, en parte de su destino (2014: 38).

4 Cita traducida del inglés para la presente investigación.

Tales palabras representan un acertado correlato de la idea del periodista y la sociedad: contraria a la situación del ciudadano cualquiera, aquel que ejerce el periodismo actúa por y para la sociedad, responde por ella y encarna los valores éticos de cada ciudadano que la conforma (Restrepo y Herrán 2005: 44).

A nivel histórico, ya la Comisión sobre la Libertad de Prensa en 1947, conocida como el Informe Hutchins, planteó su Teoría de la Responsabilidad Social de la Prensa, donde reflejaba la inquietud global de los medios por oficializar su rol ético y social. Posteriormente, en 1983, la UNESCO aprobaría los Principios de Ética Profesional del Periodismo, que también tocaba temas sustanciales como la responsabilidad social del periodista, su integridad profesional o el respeto a la vida privada y la dignidad del hombre. Asimismo, el Código Europeo de Deontología del Periodismo, de 1993, reforzaba lo ya mencionado y hacía énfasis en otras instancias, como la función del periodismo, los estatutos de la redacción periodística -que versa sobre las relaciones entre propietarios, editores y periodistas-, el autocontrol profesional y su actividad ética (Restrepo y Herrán 2005: 358-359-360).

Existe también el Código de Ética del Periodista Peruano, escrito por Alfredo Vignolo Maldonado y aprobado en el XXII Congreso Nacional de la Federación de Periodistas del Perú, en octubre del 2001, donde resaltan capítulos como las normas generales de ética periodística; los actos contra la profesión; las relaciones con los colegas; relaciones con la sociedad; con los medios de comunicación; y los deberes para con el Colegio de Periodistas (Restrepo y Herrán 2005: 378-379).

A diferencia de un código penal, un código de ética periodística -existiendo uno por cada diario o uno por cada asociación de periodistas de cada país- no es obligatorio. Se trata de una guía tan opcional como individual. “La percepción acerca de qué es correcto e incorrecto depende de la formación y experiencia profesional, pero también del modo de vivir: quienes se comportan honradamente aciertan más en los juicios éticos que aquellos con conducta depravada” (Sánchez-Taberner 2008: 166).

Para Javier Darío Restrepo, existen tres valores universales en la deontología periodística: el compromiso con la verdad, la responsabilidad social y la independencia

(2004: 35). Estos coinciden con algunos de los principios incondicionales de la carrera que Bill Kovach y Tom Rosenstiel denominan ‘elementos del periodismo’ -nombre otorgado también al libro que coescriben-. Son los siguientes: a) la verdad; b) la verificación; c) la lealtad con los ciudadanos; d) la independencia de aquellos que informan; e) la independencia del poder; f) el otorgar un foro público para la crítica y el comentario; g) el hacer que la información sea significativa y relevante y sugerente; h) la exhaustividad y proporción en las noticias; y i) el respeto a la conciencia personal. Ambas clasificaciones son el resultado de exhaustivas revisiones de códigos de ética periodística de diversos países, en pos de profundizar en aquellos principios que se repiten en la mayoría de códigos. Posteriormente, durante el análisis, definiremos solamente aquellas preponderantes para esta investigación, al tratar temas relacionados directamente con los conflictos que atraviesan los personajes periodistas de las películas peruanas seleccionadas.

Ahora bien, ¿cómo definir el periodismo? Brian McNair lo concibe como “cualquier texto con autor, en forma escrita, audio o visual, que *pretende ser* (es decir, que se presenta ante su audiencia como) una afirmación o un registro *veraz* acerca de una parte importante *hasta ahora desconocida* (nueva) del mundo real, social”⁵ (Citado en Borrat 2006: 160).

A su vez, es relevante mencionar que un periodista no es solamente aquel que trabaja en un medio de comunicación:

En el sentido ético, periodista es aquel que ejerce una actividad periodística aunque no tenga las condiciones jurídicas requeridas para ejercer legalmente la profesión. De esta manera, por ejemplo, es evidente que los principios éticos cobijan al colaborador ocasional de un periódico, al que escribe esporádicamente una columna, al locutor que entrevista a un cantante, al muchacho que redacta un periódico escolar, aunque el derecho positivo no les confiera la calidad de periodista. Quien ejerza alguna actividad relacionada con el periodismo, con la misión de proporcionarle información a la comunidad, bien sea esporádica o permanente, profesional o empíricamente, en forma principal o secundaria, debe comportarse de acuerdo con los criterios éticos de la profesión (Restrepo y Herrán 2005: 51-52).

⁵ En esta cita se han respetado las cursivas del texto original.

Así, existen otras definiciones del periodista, o diferentes tipos de periodista, como expondremos posteriormente, en el respectivo capítulo sobre el tema.

Para finalizar, toca hablar del producto del periodismo, la noticia. Según Vizak y Ringlstetter, “los contenidos de los medios corresponden a una simbiosis entre lo que el público demanda y la idiosincrasia de los que elaboran y determinan los mensajes (Citado en Sánchez-Taberner 2008: 156). ¿Qué entendemos por noticia, exclusiva o primicia?

El trabajo de un periodista gira en torno a la noticia. Ella es la quintaesencia de sus pesquisas, el motor y motivo de su profesión. El dar con una noticia única, reveladora e importante deviene en intensas pugnas y competencias en el periodismo. Por la primicia, algunos periodistas rozan la barrera entre lo aceptable y lo no ético. De acuerdo a Wilbur Schramm, existen en general dos razones para consumir noticias: la gratificación inmediata y la diferida. La primera es aquella que produce placer instantáneo y se relaciona en su mayoría a crímenes, corrupción, accidentes, desastres naturales, eventos sociales o de interés humano; mientras la segunda se refiere a noticias de mayor densidad, como asuntos públicos, temas económicos, problemas sociales, ciencia, educación, entre otros (Citado en Sohr 1998: 84). Ciertamente, la curiosidad morbosa de la gente y su fascinación por historias peculiares -de diversa clasificación- inclina la preferencia hacia las noticias de gratificación inmediata. ¿Pero cómo definir una noticia? Sohr propone las siguientes características que convierten un suceso en noticia: la magnitud, es decir, a cuantas personas afecta; la proximidad del hecho, qué tanto se relaciona con la audiencia; la inmediatez, cuando ocurrieron los hechos; la espectacularidad, novedad determinada por lo inusual; la comprensión, la inteligibilidad de los hechos; la periodicidad, cobertura previa; la credibilidad de la información y su fuente; y la exclusividad, el acabar con la competencia para hacerse con la novedad (Sohr 1998: 85-86-87-88-90). Para Restrepo, se debe diferenciar los conceptos de noticia como mercancía, es decir, una verdad privatizada; y noticia como bien social, es decir, una verdad al servicio del bien común (2004: 53-54).

Es menester también saber reconocer las primicias, noticias reveladoras, por lo general sensacionalistas y fugaces; y no darlas por investigaciones periodísticas, por lo general reportajes de largo aliento, complejos y necesarios para la sociedad. Una primicia no suele, por ejemplo estar fundamentada en un reporteo decente, como entrevistas, documentos, fuentes o citas (Santoro 2008: 22). Una primicia se concentra en generar un golpe de efecto sobre un tema, exaltando rumores, ofreciendo conjeturas y careciendo mayormente de pruebas (Santoro 2008: 23). A su vez, una primicia se distancia de una investigación porque, en busca del beneficio personal de la exclusiva, no da crédito a los posibles colegas involucrados, a la justicia o a entidad o persona que lo merezca, apropiándose de aquello que muchas veces su autor no ha descubierto (Santoro 2008: 23-24).

2.2 Estado del Arte

Habiéndose comentado en el marco teórico-contextual la ausencia de bibliografía que hable específicamente del subgénero de las películas sobre periodistas en el cine peruano, es menester afirmar que, a pesar de ello, existe una extensa literatura sobre el contexto de las historias de las películas a estudiar, especialmente las dos últimas. El caso de la primera es distinto, pues *Reportaje a la Muerte* es una ficción que recrea, en líneas generales, la masacre ocasionada durante el motín del penal El Sexto en Lima, 1984. El suceso fue reportado y comentado por la prensa en diversas revistas y periódicos, mas solamente existe un libro basado en el mismo: *Rehenes en el Infierno. Un testimonio real del motín carcelario en 'El Sexto'* (1986), de la psicóloga Amelia Ríos de Coloma. Tal realidad contrasta con la bibliografía existente sobre el último lustro de la década del '90 en la prensa peruana, con los diarios sensacionalistas invadiendo la capital; escenario de *Tinta Roja*; o sobre los primeros años de la guerra interna del Perú (1980-2000), encarnizado conflicto entre el grupo terrorista Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas, acaso el episodio más importante de la historia reciente del país. Ambos contextos gozan de variados libros, estudios en los campos de la historia y las ciencias sociales, como la obra de Carlos Iván Degregori, Franklin Pease G.Y., Gustavo Gorriti, Juan Gargurevich, entre otros. Para un examen del contexto histórico y la realidad sociocultural de cada una de las historias de las películas, es necesario considerar los escenarios representados en las mismas.

Si se pretende hablar de la representación del rol del periodista, es consecuente exponer y definir la teoría sobre el periodismo y los periodistas. Existe literatura que describe y explica el significado de ser un periodista y hacer periodismo. *Periódicos: sistemas complejos, narradores e interacción*, de Mar de Fontcuberta y Héctor Borrat es un texto importante que, entre otras cosas, nos otorga una serie de reflexiones ensayísticas sobre la labor del periodista en la redacción. Teoriza sobre tipos de periodistas a través de perfiles sistematizados de los mismos. A su vez, *Los elementos del periodismo*, donde Bill Kovach y Tom Rosenstiel describen los componentes fundacionales de la carrera. El libro se pregunta para qué sirve el periodismo, y responde a través del análisis de sus bases, como la verdad, la independencia y el compromiso. De la misma manera, *Historia y poder de la prensa*, de Raul Sohr, analiza, entre otras cosas, las relaciones entre los periodistas y el poder. ¿Cuándo la noticia se vuelve mercancía y el periodista un mercader? Contempla situaciones semejantes en prensa escrita, televisión o radio. *Periodismo de calidad: debates y desafíos*, de diferentes autores y editado por Adriana Amado Suárez, es un compendio del Foro de Periodismo Argentino (FOPEA) que desarrolla conceptos capitales en torno a la figura del periodista y su profesión: ¿Quiénes son los periodistas? ¿Y los dueños de los medios? ¿Quiénes son los comunicadores?

De la misma forma, la deontología de periodismo o ética periodística, es un concepto ampliamente cubierto. Publicaciones más recientes como *Ethics and Journalism* (2003) de Karen Sanders recoge mucho de lo observado en cuestión de la ética periodística y lo traslada a los tiempos modernos. Si nos enfocamos más en nuestro alrededor, acaso el ejemplo más representativo sea el periodista Javier Darío Restrepo, el máximo referente en asuntos de ética periodística en Latinoamérica; con libros como *El zumbido del moscardón: taller y consultorio de ética periodística* (2004), *Ética para periodistas* (2005), coescrito con María Teresa Herrán y *Periodismo y pasión: interrogantes sobre el ejercicio y la ética profesional* (2011). El conflicto entre el sensacionalismo y la seriedad; la honestidad y la falsedad; la problemática de las presiones políticas y económicas que pueden llevar al periodista a perder su credibilidad y peligrar la ética profesional; y la responsabilidad del periodista tanto con su conciencia individual como con la comunidad. En cierta forma, el trabajo de Kovach y Rosenstiel funge también de

manual de ética profesional. A su vez, son importantes los libros del escritor y periodista polaco Ryszard Kapuściński, uno de los más importantes reporteros de la segunda mitad del siglo XX, donde a través de su experiencia describe diversos conflictos que enfrentará el periodista en su intento por describir la realidad de manera honesta y consciente, sirviéndose en más de una ocasión de la deontología periodística: *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo* (2014) y *Los cinco sentidos del periodista (estar, ver, oír, compartir, pensar)* (2004). Evidentemente, existe una literatura idónea para contemplar las teorizaciones y reflexiones en torno a la representación de la ética periodística entre los periodistas de las tres películas y la forma en la que afecta la narración.

Sobre el cine peruano existen diversos artículos periodísticos, además de los libros que profundizan en el tema, particularmente de autores como Ricardo Bedoya, Isaac León Frías o Federico de Cárdenas. Sin embargo, es en torno al subgénero del cine sobre periodismo que volcará el interés de la investigación. El libro *Periodistas de Cine. El cuarto poder en el séptimo arte* (2012), de Luis Mínguez Santos, ofrece una gama de reseñas y ensayos cortos sobre las más representativas películas en las que existan periodistas y el periodismo sea parte vital del desarrollo de la trama. Ciertamente, entre sus capítulos podemos hallar algunos dedicados a películas que tienen al periodista como héroe, al periodista y la televisión, el periodista y la prensa, los reporteros gráficos, y demás. Cabe resaltar que su contenido no habla de películas sobre periodistas sudamericanas, y menos peruanas. *Journalists in Film: Heroes and Villains* (2010), de Brian McNair, es otro libro que también expone y analiza el retrato de los periodistas en el cine, adentrándose en distintas representaciones del periodista como la femenina, los héroes, los testigos, los artistas, entre otros. Un exhaustivo ensayo que propone una clasificación de los periodistas de cine y cuestiona el rol del periodista en la sociedad contemporánea a través de su contraparte audiovisual. Al igual que el libro de Mínguez Santos, el libro de McNair no menciona los personajes periodistas del cine peruano.

La arquitectura de personajes de ficción para el cine o la literatura también ha sido fruto de diversas publicaciones. *Saber narrar* (2012) es un texto compilatorio de comentarios, reflexiones, consejos y métodos para contar historias desde tres miradas distintas: la literatura, el periodismo y el cine. Escrito por autores diferentes, acaso la parte más

relacionada con esta investigación es la titulada ‘Saber narrar en cine’, de Francisco Javier Rodríguez de Fonseca. Descompone la idea de crear un personaje en conceptos como la narración por imágenes, la idea, los personajes, entre otros. Una indagación en los arquetipos para la creación de personajes e historias. A su vez, Syd Field con el célebre *El Manual del guionista. Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guion paso a paso* (1996) también habla de las herramientas y secretas que encierra la creación de un buen personaje. Como Field están otras fuentes destacables en el tema de la escritura de personajes para guiones, como Robert McKee con *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* (2015) o Christopher Keane con *Cómo escribir un guion vendible. Una guía paso a paso* (2002), entre otros. Esta forma de estudio se arraiga a dos libros precedentes que se hermanan perfectamente, piezas vitales en torno a la creación de perfiles de personajes para ficción: *El héroe de las mil caras*, de Joseph Campbell; y *El viaje del escritor*, de Christopher Vogler. El primero, famoso libro que revela cómo se han creado estructuras narrativas planificadas para desarrollar una buena historia desde la antigüedad, a través de los mitos y leyendas clásicos. Habla de cómo esto funciona siempre, sobre la base del llamado ‘mito del héroe’ o ‘camino del héroe’, que nos dice que específicas circunstancias y modelos se repiten en las grandes historias. Años después, Vogler diría en el segundo libro mencionado, que la tesis de Campbell es aplicable a todos los guiones de películas existentes. Un gran ejemplo sería la franquicia de *Star Wars*, que propone como paradigma. Tales propuestas son un ejemplo de cómo proceder al comentar y analizar a los personajes periodistas y su concepción.

Por último, se deben considerar proyectos académicos de investigación precedentes, como tesis y disertaciones. En la PUCP ya existen proyectos culminados de tesis de licenciatura que versan sobre temas relacionados al cine o al periodismo. Uno de ellos se asemeja al presente caso de esta tesis, al observar la imagen de un determinado tipo de personaje en nuestro cine: *La representación del conflicto armado a través del personaje infantil en el cine peruano: Paloma de Papel* (Fabrizio Aguilar, 2003) y *Las Malas Intenciones* (Rosario García-Montero, 2011), de Cynthia Ramírez Andrade. Asimismo, existe otro estructuralmente similar, pues coge un concepto o idea para revisarlo a través de tres películas: *La dirección de arte en el cine contemporáneo: la evolución de la dirección de arte en el desarrollo de la acción dramática: el caso de*

Edward manos de tijeras, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y *Oldboy*, de Ángela Elizabeth López Lavado. Así, se dan otros casos de análisis de películas, como *Fresas salvajes* y *Persona: el encuentro con uno mismo y las relaciones humanas en el cine de Ingmar Bergman*, de Susana Elvira del Río Kuroiwa; *Lo autobiográfico dentro del documental contemporáneo en el Perú*, de Mauricio José Godoy Paredes; o *Precariedad y pasión: la experiencia espiritual en Breaking the waves*, de Lars von Trier, de Deyvi Harold Astudillo Torres. La tesis *Un género cinematográfico para el periodismo: creación y producción del documental "La Cantuta en la Boca del Diablo"*, de Tilsa Amanda Gonzales Córdova, es importante pues trata tanto el cine -documental- como el periodismo. A su vez, hay registro de proyectos de investigación de universidades extranjeras sobre el tema: *Periodistas de cine y de ética*, de Ofa Bezunartea Valencia, María José Cantalapiedra, César Coca, Aingeru Genaut, Simón Peña y Jesús Ángel Pérez, por la Universidad del País Vasco (revista *Ámbitos* N° 16, 2007); *El cuarto poder en el séptimo arte*, de José Corrales, Andrés Maestre, Blanca Martín, Vera Matas y Emilio Pérez, por la Universidad Miguel Hernández de Elche, en Alicante (2013); o *Facts, truth, and bad journalists in the movies*, de Matthew C. Ehrlich, por la University of Illinois at Urbana-Champaign (SAGE Publications, 2006).

CAPÍTULO 3: Diseño Metodológico

3.1 Tipo de investigación

Debido a la diversidad de temas que sostiene el indagar las tres películas peruanas seleccionadas, esta investigación presenta distintas características. En primer lugar, es cualitativa, pues basa sus fundamentos, teorizaciones y juicios de valor tanto en el estudio de las acciones, características y personalidades de los personajes de las películas como en el análisis de los personajes a través de la observación de las películas y el precedente marco conceptual, es decir, la respectiva literatura estudiada.

A su vez, es comparativa porque relaciona distintos elementos, contextos, personajes, ideas y escenas de las tres películas, contrastándolas además con la perspectiva que tienen de las mismas sus actores y realizadores.

Al mismo tiempo, es descriptiva al proponer la observación de la película y la consecuente selección de escenas como elementos principales para su ejecución, contemplando la representación del periodista en la terna de películas y del contexto histórico y social en la que están ambientadas sus historias. De esa forma, reparamos en muchos elementos que guardan relación con la tesis propuesta: semejanzas entre los personajes a nivel de construcción, tanto en la personalidad como en su entorno social y laboral; detalles históricos, coyunturales; o el cuestionamiento del quehacer periodístico y su deontología en todos los casos. Vale aclarar que no es experimental ni cuantitativa, al no existir análisis de carácter numérico ni haberse efectuado ningún examen de laboratorio o examen de probabilidades con civiles de ninguna clasificación.

En conclusión, la presente es una investigación cualitativa, comparativa y descriptiva, que compara la representación del periodista en tres géneros distintos dentro de tres películas del cine peruano sobre la base de la observación de escenas y la descripción de distintos elementos en el diseño de personajes y la representación del periodismo y la realidad social peruana en las narrativas de cada película.

3.2 *Objetos de estudio (las películas y las escenas escogidas)*

El insumo esencial de la presente investigación son las escenas seleccionadas de las películas. Se trata de escenas específicas que connotan el ejercicio periodístico en sus diferentes facetas, así como también momentos claves donde se pone a prueba o se cuestiona la ética profesional. Asimismo, los elementos principales de cada escena son los personajes periodistas: Alfredo y Anel en *Reportaje a la Muerte*; Alfonso Fernández Ferrer y Saúl Faúndez en *Tinta Roja*; y Alonso Vilca en *La Última Noticia*. Todo ello conlleva a aproximarnos a la resolución de la pregunta de investigación: ¿cómo se representa al periodista y el quehacer periodístico en las películas peruanas *Reportaje a la Muerte*, *Tinta Roja* y *La Última Noticia*? Si bien nos centramos en ciertas escenas, para un correcto análisis de los personajes, abarcamos la totalidad de los sucesos narrados en cada película.

3.2.1 *Reportaje a la Muerte (1993): ficha técnica, premios*

Ficha Técnica

Dirección: Danny Gavidia

Guion: José Watanabe

Producción: Esther Álvarez, Stefan Kaspar, Juan Gavidia

Productora: Casablanca Films

Dirección artística: José Watanabe

Fotografía: Eduardo Dávila

Montaje: Gianfranco Annichini

Música: Miki Gonzáles

Sonido: Francisco Adrianzén

Actores principales: Diego Bertie (Alfredo), Marisol Palacios (Anel), David Elkin (Don Enrique), Aristóteles Picho (El Supay), Juan Suelpres (El Conde), Luis Ramírez (El Kutu), Carlos Cano (Mayor Alberti), Carlos Gassols (Alcaide de la cárcel)

Duración: 99 minutos

Premios

Primer premio Vigía en el XV, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de Matanzas, Cuba.

Preseleccionada a los Premios Óscar en la categoría de Mejor película extranjera.

3.2.2 Tinta Roja (2000): ficha técnica, premios

Ficha Técnica

Dirección: Francisco José Lombardi

Guion: Giovanna Pollarolo, Alberto Fuguet (novela homónima)

Producción: José Enrique Crousillat

Productora: Inca Films, Tornasol Films, Televisión Española (TVE)

Dirección artística: Josune Lasas, Alfredo Rojas

Fotografía: Teo Delgado

Montaje: Danielle Fillios

Música: Bingen Mendizábal

Sonido: David Miranda, Ernesto Trujillo, Iván Quiroz, Marcos De Aguirre, Mauricio Molina, Nadine Voviellene, Roberto Espinoza

Actores principales: Gianfranco Brero (Faúndez), Giovanni Ciccía (Alfonso), Fele Martínez (Escalona), Hernán Romero (Ortega), Lucía Jiménez (Nadia), Carlos Gassols (Van Gogh), Yvonne Frayssinet (Roxana), Gustavo Bueno (padre de Alfonso), Tatiana Astengo (Valeria)

Duración: 118 minutos

Premios

Premio Concha de Plata al Mejor Actor -Gianfranco Brero-, Festival de San Sebastián 2000

Mejor director y Premio Vigía, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana 2000

Premio al Mejor Guion, Festival Latino de Los Ángeles 2001

Premio Mejor Guion, Festival Internacional de la India, 2001

Segundo Premio a la Mejor Película, Encuentro de Cine Latinoamericano Lima 2001

Golden Reel Award, Miami Film Festival, 2001

3.2.3 *La Última Noticia (2016): ficha técnica, premios*

Ficha Técnica

Dirección: Alejandro Legaspi (Grupo Chaski)

Guion: René Weber, Alejandro Legaspi

Producción: Grupo Chaski, Imposible Films

Dirección artística: Aarón Rojas, Renzo Bazán

Fotografía: Mario Bassino

Montaje: Alejandro Legaspi

Música: Pauchi Sasaki

Sonido: Guillermo Palacios

Actores principales: Pietro Sibille (Alonso Vilca Palomino), Julián Legaspi (Pedro), Stephanie Orué (Teresa), Jackelyne Vásquez (Zoila), Jorge Chiarella (Don Mendieta), Daniel Lazo (Toño), Haysen Percovich, Emilram Cossío, Lucho Cáceres

Duración: 95 minutos

Premios

Premio Concurso Nacional de Proyectos de Largometraje de Ficción del Ministerio de Cultura

Mejor Largometraje en el Festival de Cine de Derechos Humanos de Bogotá 2016

Sección Oficial Festival de Cine de Lima 2015

3.3 *Escenas seleccionadas*

Reportaje a la muerte

- EXT. AZOTEA DE EDIFICIO FENTE AL PENAL. DÍA: Alfredo y Anel discuten sobre la posibilidad de entrar al penal (Tiempo 00:46:00-00:47:00).
- INT. VEHÍCULO DEL CANAL (Alfredo)/ CANAL (Don Enrique). NOCHE: Don Enrique llama por teléfono a Alfredo y lo presiona para que ingrese al penal, logrando convencerlo (Tiempo 00:49:00-00:51:00).
- INT. OFICINA DEL CANAL. DÍA: Anel y Don Enrique discuten sobre la transmisión en vivo del motín (Tiempo 01:11:00-01:13:10).

Tinta Roja

- INT. REDACCIÓN DEL PERIÓDICO. DÍA: Faúndez edita la primera nota periodística de Alfonso en el diario y termina reescribiéndola e instruyéndolo en la forma correcta hacer el trabajo (Tiempo 00:25:30-00:31:40).

La Última Noticia

- INT. CABINA DE RADIO. DÍA: En su programa radial de música folclórica, Alonso empieza a hablar del conflicto armado interno e invita a la reflexión (Tiempo 00:15:30-00:17:00).
- INT. CABINA DE RADIO. DÍA: En su programa radial de música folclórica, Alonso se manifiesta sobre los actos de los militares durante el desfile escolar (Tiempo 00:25:30-00:26:30).
- INT. CABINA DE RADIO. DÍA: En su programa radial de noticias, Alonso habla de los estudiantes inocentes capturados por militares (Tiempo 00:39:00-00:41:40).
- INT. CABINA DE RADIO. DÍA: En su programa radial de noticias, Alonso critica el supuesto progreso de los militares y acaba discutiendo con Don Mendieta (Tiempo 00:58:10-01:01:00).

3.4 Técnicas e instrumentos de investigación

La forma en la que se plantea trabajar se da sobre la base de tres instancias; la observación realizada al respecto, es decir, el análisis de las películas; las generalizaciones empíricas demostradas sobre la base de entrevistas -tanto a autores y directores como también a periodistas y críticos de cine-; y la literatura revisada o bibliografía. Esto conllevará a la selección de escenas por cada película, sobre las que se trabajará la observación. Ello coadyuvará a enfocar y profundizar la búsqueda.

La técnica del análisis de contenido resulta idónea para esta investigación, por su recurrencia en temas de investigación comunicacionales cualitativos. A través del proceso de información realizado sobre la base del análisis de las tres películas, se llegará a interpretaciones relevantes de la representación del periodista en el lenguaje del cine en el Perú. Así, procederemos con la ejecución del análisis de contenido sobre determinadas escenas de las películas, escogidas por reflejar el correcto ejercicio o incumplimiento de la ética periodística, el contexto histórico y sociocultural de cada relato y el quehacer periodístico en sus diferentes facetas. Esto conllevará también a un

análisis tanto de los personajes periodistas como del diálogo empleado en la narración. Para tales propósitos, nos serviremos de las técnicas y teorías de construcción de personajes de Francisco Javier Rodríguez de Fonseca, Christopher Keane y Robert McKee.

De la misma forma, el trabajo de campo se da sobre la base de técnicas de recojo de información y fundamentación. En este caso, entrevistas a profundidad. Preferimos esta modalidad debido a la naturaleza cualitativa de la investigación, donde se conversará con los actores que interpretaron a los personajes periodistas de las tres películas, como también a los directores y guionistas. Además, esta búsqueda suscitó el encuentro con otras personas que sirvieron de inspiración para la interpretación de alguno de los personajes: un aporte importante y diferente, el cual podría acercarnos más a la confirmación de nuestra hipótesis. Saber a quién imitaron, qué vieron o leyeron para crear estos personajes con determinados estilos, personalidades y estereotipos. A su vez, también son relevantes las entrevistas a autoridades del tema: guionistas y críticos de cine. Este tipo de entrevistas conllevan a un discurso o conversación continua que justifica la predilección de este tipo de técnica. A su vez, podríamos decir, acaso, que siendo una tesis de periodismo, salir a la calle es primordial.

CAPÍTULO 4: Panorama del periodismo peruano en los tiempos de las películas / Repaso histórico de sus contextos

4.1 Periodismo televisivo (Reportaje a la Muerte)

Aquí revisaremos ciertos aspectos importantes a la hora de analizar los personajes de *Reportaje a la Muerte*. Empezaremos con una breve descripción de la situación del periodismo televisivo en el periodo histórico en que está ambientada la película y luego presentaremos el hecho real en el cual se basó la misma. Ahora bien, en este caso hay que considerar ciertos factores particulares: primero, que se trata de una película de 1993 basada en un suceso real de 1984. Segundo, que si bien está basada en un episodio histórico de ese año, no se trata de un documental o de una película totalmente fiel a los hechos, sino de una ficción más libre, cuya diégesis no especifica el año, y por ello podría estar ambientada en los años '90, aunque nada realmente pruebe ninguna de las alternativas.

No obstante, en una entrevista al director de la película Danny Gavidia, realizada para este trabajo, él confirmó que el guion se nutrió de dos motines famosos: principalmente el de El Sexto y en menor medida, el acontecido en el penal de Lurigancho el 13 de diciembre de 1983, donde también se dio toma de rehenes⁶. Dado que se trata de dos sucesos de la década de los '80, para esta investigación, se considera la historia de la película como ambientada en los años mismos del suceso, es decir, en 1984. Justamente de esto tratará el último apartado: la idea original del motín según Gavidia.

Todo esto nos servirá para comparar y comprobar si el contexto histórico de la narrativa de cada historia en las películas seleccionadas está anclado en algún sentido con la forma de representar al periodista y el quehacer periodístico en las mismas.

4.1.1 Las noticias televisivas en la ciudad de Lima de 1984

El primer lustro de la década del '80 fue un periodo de transición preponderante para la televisión peruana: al terminarse en 1980 la dictadura militar de Francisco Morales

Bermúdez y volver el Perú a la democracia, los canales de televisión nacional, que habían sido expropiados por el gobierno militar, retornaron a sus dueños originales (Vivas Sabroso 2008: 321). Este acontecimiento dio cabida tanto a la transformación de los canales existentes como a la aparición de nuevos canales.

Entre otros sucesos televisivos importantes de esos años, estuvo el programa *Visión*, del canal 4, surgido en 1983 y que continuó hasta mediados de 1984: una de las primeras apariciones televisivas del periodista peruano César Hildebrandt, que contó entre su equipo a otros periodistas que ya eran reconocidos en esos tiempos y cuya importancia se incrementaría con los años, como Fernando Ampuero, Sonia Goldenberg, Jorge Henderson o Noemí Castañeda (Vivas Sabroso 2008: 327). Ya existía para ese entonces *Panorama* de canal 5, con quienes competían (Vivas Sabroso 2008: 327). Tras el cierre de *Visión*, Hildebrandt sería invitado al 5 por Genaro Delgado Parker a conducir *Conexiones*, en 1984 (Vivas Sabroso 2008: 328), de donde renunciaría a las pocas semanas para cederle el espacio a un joven Jaime Bayly (Vivas Sabroso 2008: 328) y empezar con *Encuentro* en el flamante canal 2, a fines de 1984. Aquel año fue también el nacimiento de *Documento*, de ATV, conducido por Fernando Ampuero (Vivas Sabroso 2008: 337) y ya el noticiero de mañana de canal 5, *Buenos días, Perú*, se había consolidado como la primera opción de su género en ese horario (Vivas Sabroso 2008: 349). Así, sucedieron distintos programas de noticias sobre entrevistas o reportajes políticos y culturales, pero probablemente nada fue tan característico, recordable y en más de un sentido lamentable como los noticieros de canal 2, Frecuencia Latina.

Ricardo Müller, el director de noticias de canal 2, había ideado una acertada fórmula para generar el *rating*: “informar con brevedad, con impacto y con un toque de denuncia y alharaca comunal, lo que le permitía su perfil de canal popular y asistencial” (Vivas Sabroso 2008: 341). Arrancaron en 1983 con noticieros de un minuto, de donde surgiría los fines de semana *El especial de 90 segundos* -que pasaría a ser diario desde 1994- (Vivas Sabroso 2008: 341). Pronto *90 segundos* se afamaría, ganando una reputación de sensacionalista, entre otras razones, por su melodramática forma de reportear: encuadres temblorosos, reporteros jadeantes y apremiados, propiciando denuncias a toda voz y sin ningún reparo a la hora de interactuar con la policía, realizar un *zoom in* en los rostros

⁶ Comunicación con Danny Gavidia de 2016.

llorosos de víctimas o levantar las fundas que cubren a los cadáveres, entre otros ‘afanes efectistas’, como los llama Vivas Sabroso (2008: 341-342). Quizás la más representativa de ese programa y pionera de esta *performance* fue Vicky Peláez, reportera estrella del canal 2 antes que la sucediera Mónica Chang en los años ’90 (Vivas Sabroso 2008: 342).

Vemos así que desde 1980 esta forma de hacer periodismo en la televisión, protagonizada en un principio por Canal 2, generó un contexto donde imperaba el sensacionalismo, pero que, a su vez, y pese a sus grandes niveles de audiencia, no tardó en generar críticas: “el sensacionalismo de *90 segundos*, bien posicionado en nuevos estratos de televidentes y amparado en su línea asistencial, marcó pautas para que otros calibraran su moderación y sus excesos (Vivas Sabroso 2008: 347).

Sobre todo lo anterior, Bedoya traza la conexión con *Reportaje a la Muerte*:

La película refleja el inicio de la ‘neotelevisión’ de Umberto Eco en el Perú: cómo se rompen los esquemas, se muestra la degradación de la sociedad, la paria-televisión [...] El ingreso a la competencia por la aparición de canales como el 2 y el 9 hace que se acelere el sensacionalismo y canal 2 fue emblemático ahí con *90 segundos*. Ese programa reflejaba esa tónica del tratamiento de la noticia: el reportero que se mete, se arriesga. No nos olvidemos de que ahí estaba Ricardo Müller, que lo incentivó todo. Yo creo que *Reportaje a la Muerte* alude a eso. Concibe al personaje de Bertie como un reportero de canal 2 en ese momento. Una crítica a la mirada de los medios de comunicación de esos tiempos (Bedoya 2015)⁷.

4.1.2 Evocando la masacre del penal El Sexto

La mañana del 27 de marzo de 1984, Lima sería escenario de un episodio histórico, tan cruento como relevador: la masacre en el penal El Sexto. El suceso no le debe su fama solamente a los peligrosos amotinados, que tomaron rehenes y cometieron múltiples asesinatos, ni tampoco al sanguinolento rescate perpetrado por la policía y la Guardia

Republicana, que desató una guerra contra los presidiarios que acabó con la muerte de todos los amotinados, destruyendo el penal. Lo que colmó la barbarie fueron los medios de comunicación: todos los canales de televisión de señal abierta detuvieron sus programaciones habituales para transmitir ‘en vivo y en directo’ el motín efectuado en este presidio ubicado en el centro histórico de la capital. Un escándalo en el que la espectacularización de la noticia, encarnada en la ambición por los altos niveles de audiencia, se tradujo en la cobertura de 15 horas del motín, hecho que fue condenado por la sociedad, al televisarse para todo el Perú torturas y muertes de diversa índole: acuchillamientos, quemados o disparados a quemarropa (García Medina 2014).

El motín fue realizado por Luis ‘Pilatos’ García Mendoza, Eduardo ‘Lalo’ Centenaro Fernández, Víctor ‘Carioco’ Ayala Rojas y Luis ‘Beto’ Gonzales Zavaleta. Provistos de armas de fuego, cuchillos y dinamita, secuestraron a 13 personas, entre ellos los reos Enrique Núñez Baraybar, vinculado al caso Langberg; Antonio Díaz Martínez, ideólogo de Sendero Luminoso; y el afamado narcotraficante Guillermo Cárdenas Dávila, conocido como ‘Mosca Loca’, a quien terminaron asesinando durante el motín (García Medina 2014). Al mismo tiempo, formaron parte de los rehenes los trabajadores penitenciarios Alfonso Díaz, Magda Aguilar, Luis Arrese, Marcos Escudero, Amelia Ríos, Carmen Montes, Walter Corrales, Luis Morales, Rolando Farfán y Carlos Rosales (García Medina 2014).

El saberse expuestos por el periodismo invasivo que rodeaba el penal fue el elemento catalizador, aquello que generó una exacerbación de la violencia y enmarcó este episodio entre los acontecimientos más sangrientos de la década y, a su vez, la figuró como ejemplo de una de las mayores equivocaciones del periodismo peruano, ignorando toda barrera ética en pos del *rating*. La noticia dio la vuelta al mundo, y muchos la consideraron un horror y vergüenza nacional.

El motín tuvo origen 24 días antes, cuando ‘Pilatos’ y ‘Lalo’ intentaron fugar de la carceleta del Palacio de Justicia de una forma similar, hecho que fue neutralizado a través de una negociación con las autoridades, en la que “obtuvieron impunidad y evitaron ser trasladados a cárceles en provincias, donde habían sido deparados por su

⁷ Comunicación con Ricardo Bedoya de 2015.

extremo nivel de peligrosidad” (Revista *Oiga* 1984: 15, Número 169). Fue así como terminaron en El Sexto.

En un testimonio publicado en la revista *Caretas*, el presidiario Núñez Baraybar comentaba cómo los criminales se motivaban al saberse grabados: “A las 12 y 10 sacan a Guillermo Cárdenas del cuarto, le ponen un capucha y Carioco pide que le corten la cabeza y que la rueden por el puente, para que la vean en la TV... Ellos lo veían todo en la TV, ‘¡ya estamos ganando!, gritaban, ‘¡ya somos calle!’ (Núñez Baraybar 1984: 10, Número 793).

Uno de los rehenes fue la psicóloga de la dirección de penales Amelia Ríos de Coloma, quien fue gravemente torturada y durante el rescate recibió una bala en el maxilar. Durante su recuperación, escribiría un libro sobre su experiencia donde, entre otras cosas, mencionaba más de una vez el rol y la presencia de los periodistas en la masacre, al describir por ejemplo “la enorme cantidad de periodistas que estaban en el techo del colegio Guadalupe, las luces de las cámaras y los flashes” (1986: 131) o como “la televisión continuaba exhibiendo escenas imborrables que las palabras más crudas no logran expresar, ni comunicar sentido alguno. Proyectando ante el país y el mundo imágenes de un Perú incapaz de resolver sus problemas” (1986: 95-96).

Además del papel que el periodismo fungió como detonador de la violencia, la sociedad señaló la evidente deficiencia en el sistema penitenciario en el Perú, cuyo nivel de hacinamiento en las cárceles se había incrementado sobremanera. Francisco Igartua, fundador y director de la revista *Oiga*, escribió en la semana del motín una editorial donde responsabilizaba también a la policía, cuya ineficacia se reflejó al rehusarse a “acordonar la zona por razones de seguridad, prohibiendo el ingreso hasta a los periodistas. Esa hubiera sido la tarea normal, en cualquier parte, de los miles de policías que revoloteaban por las calles cercanas al Sexto” (Igartua 1984: 5, Número 169).

Posteriormente, en 1986, el entonces Presidente de la República, Alan García Pérez, ordenó la clausura del penal El Sexto.

4.1.3 Danny Gavidia y su idea seminal del motín

Según Danny Gavidia, tanto él como el poeta y guionista José Watanabe tenían en mente la idea de hacer una película de denuncia en torno a la forma de hacer periodismo de esos años. Gavidia recuerda como ejemplo el periodismo de Mónica Chang, la célebre reportera de Canal 2:

Ella se pasaba las noticias levantando las mantas que cubrían los cadáveres... Había en esos tiempos una desesperación por buscar la sangre en la pantalla... Creo que en parte sí tratamos de demostrar eso, que había dos formas de enfocar una información: de manera sensacionalista o de manera, digamos, objetiva, aunque sabemos que lo objetivo no existe, siempre está la subjetividad del que dirige la cámara y el que narra los hechos. Pero igual, tratamos de reflejar esa diferencia, como una misma información podía tener distintos ángulos (Gavidia 2016)⁸.

Sin embargo, ambos tenían en claro algo aún más importante: más que una película que criticara al periodismo y los medios de comunicación, buscaban hacer un largometraje entretenido, que llegara a las salas de todo el país. De acuerdo a Gavidia, trataron de darle los ingredientes para que alcanzara un éxito masivo: que fuera una película de género y que tuviera actores conocidos. Fue así como idearon la historia como una película del género de acción o más específicamente, del subgénero de cine carcelario - acaso contemplando el éxito de la película de cárcel *Alias La Gringa* (1991), popular en esos años-. Lo último sería acaso lo más vital: hacer un guion cuyo contexto sea el de un evento reciente, recordado por todos los peruanos, una reconstrucción histórica del motín del penal El Sexto⁹:

Ese motín era algo interesante para trabajar. Empezamos a ver cómo tratarlo y al final combinamos en realidad dos o tres motines en la misma historia. Pocos años antes del motín de El Sexto, hubo uno muy publicitado en el penal de Lurigancho, donde cogieron a la Gringa Inga¹⁰, un personaje de la televisión muy popular de esos tiempos, del programa de Augusto Ferrando.

⁸ Comunicación con Danny Gavidia de 2016.

⁹ Comunicación con Danny Gavidia de 2016.

Juntamos ambos secuestros y así arranco la historia [...] Toda la parte de la televisión, cuando se transmitía en directo, fue obviamente de El Sexto. Lo de la huida y el secuestro lo tomamos del otro motín. Lo de El Sexto acabó cuando la policía entró y mataron a todos, pero en el otro sí lograron salir a la calle pero ahí los bloquearon y mataron a los secuestradores. Esto se ve más o menos en el desenlace de la película (Gavidia 2016).

4.2 Periodismo escrito (*Tinta Roja*)

De igual forma, en este apartado nos toca presentar y comentar el contexto en el que está ambientada *Tinta Roja*. Empezaremos hablando de la prensa sensacionalista peruana del último lustro de los años '90: sus razones, variantes y consecuencias. Siendo una película del año 2000, su situación temporal es ciertamente interesante al darse en un pasado mucho más cercano al año de la misma que las otras dos películas de esta investigación.

Luego pasaremos a comentar la existencia de la novela homónima de Alberto Fuguet, de la cual fue adaptada la película: las razones que motivaron la adaptación para el director y la guionista y las más relevantes diferenciaciones con la película.

Por último, explicaremos la importancia del realizador Francisco Lombardi en su mirada dentro del cine peruano, los conceptos que se repiten en sus películas, su visión particular de la realidad social de Lima y la forma en que los periodistas se han manifestado en casi toda su filmografía.

4.2.1 La violencia en la prensa sensacionalista de los años de los '90

En el Perú, la prensa sensacionalista, amarillista o más comúnmente llamada 'prensa chicha', vivió un auge de alta intensidad y envergadura en la década del '90, particularmente desde 1995. La violencia, pública y magnificada, era la temática central de la prensa sensacionalista peruana: primero -ya desde la década del '80- enfocada en el terrorismo y luego a través de casos policiales como crímenes pasionales, secuestros,

¹⁰ Se refiere al motín del penal de Lurigancho, del 13 de diciembre de 1983.

accidentes de tránsito, asaltos a mano armada, excesos de la policía, entre otros, tornándola parte de la vida cotidiana de los peruanos (Gargurevich Regal 2002: 269-270-272). La violencia, entonces, era un tema recurrente y manifiesto en la ciudad y durante esos años la gente vivía con miedo y los medios no hacían más que alimentar ese pesar. A esto coadyuvaba la presencia de los ‘diarios chicha’ y de la televisión de señal abierta, especialmente en el segundo lustro de la década, cuando Fujimori controló la televisión. Ambos discursos, los del Estado y los senderistas, se reflejaban en los diarios con cruentos asesinatos cuya exposición ridiculizaba y humillaba a las víctimas y sus familiares en los distintos formatos y ediciones en las que aparecía. Se trataba de atemorizar a la sociedad (Degrerori 2010:270-271).

Como se menciona, esto también se reflejaba en el periodismo. A mediados de los años noventa, se empezó a popularizar el término ‘prensa chicha’ para hablar de los diarios sensacionalistas que invadían el país. De acuerdo a Gargurevich Regal, un periódico chicha es, “en primera instancia, un diario tabloide, de precio considerablemente menor al de los diarios serios, informativamente sensacionalista, de primera página muy colorida y con fotografías de vedettes” (2002: 251). Estos lograban volver noticia aquello que no lo era, estaban sitiados por la violencia, lo grotesco y el comentario sobre la vida privada de personajes públicos. Ciertamente, el sensacionalismo del entretenimiento, es decir, el hacer noticias sobre las novedades de los personajes de espectáculo, fue también un recurso habitual y eficiente para las ventas (Gargurevich Regal 2002: 37). Existía entonces ese afán de apelar al morbo o necesidad de chismorreo de la población. Algunos de estos periódicos ‘chicha’ fueron *Extra*, *El Popular*, *El Chino*, *Ajá*, *La Chuchi*, *Mañanero*, entre otros (Gargurevich Regal 2002: 264).

En abril de 1992, Fujimori disolvería el Congreso y asumiría poderes personales. Formó un Congreso unicameral y cambió la Constitución, estableciendo la reelección presidencial, consolidando su dictadura (Pease G.Y.: 2003: 266). Así, no pasó mucho tiempo para que dé subrepticamente uso político de los diarios tabloides. Para el segundo gobierno de Fujimori, ya los diarios ‘chicha’ se encargaban de insultar y desacreditar la reputación de distintos personajes políticos y del periodismo que estaban en contra del oficialismo (Gargurevich Regal 2002: 287-288).

Así continuó la prensa y el país hasta el descubrimiento de los ‘vladivideos’, que fue como se bautizó a los registros en VHS revelados en el año 2000, donde el país entero vio a Vladimiro Montesinos sobornar, entre otros líderes, empresarios y políticos, a diferentes directores de los medios de comunicación más importantes del país. Ello tuvo como consecuencia la renuncia de Fujimori el 19 de noviembre del 2000, vía fax, y con ello el fin del fujimorato y de un periodo único de proliferación de prensa sensacionalista.

Por otro lado, es importante agregar que esta prensa fue también “un producto histórico local que ha evolucionado a la par de otros procesos” (Gargurevich Regal 2002: 252). Fueron diarios que surgieron cuando ya la violencia de la guerra interna desaparecía y la prensa empezaba a experimentar con estas nuevas vertientes sensacionalistas (Gargurevich Regal 2002: 252).

Ahora bien, es mencionable recordar que *Tinta Roja* es una película del año 2000 ambientada en Lima que a su vez es una adaptación de la novela de 1996 de Alberto Fuguet, ambientada en Santiago de Chile. Para Bedoya¹¹, Faúndez pertenece a la ‘prensa de cadáveres’ del gobierno de Fujimori, que en cierta forma es una secuela de a esa tradición periodística proveniente de los primeros años del fenecido diario *La Crónica*, que durante gran parte del siglo XX tuvo éxito en ventas y fue reconocida entre otras razones por su sección de policiales, donde se publicaba un desfile gráfico de fuertes niveles de violencia. Si bien jamás se especifica en la diégesis, la ubicación temporal de *Tinta Roja* parece ser ciertamente los últimos años de la dictadura de Fujimori, invadidos como acabamos de ver por la prensa sensacionalista. Francisco Lombardi comenta estos temas, confirmando esa información:

... Si te das cuenta, en la película no se toma directamente el tema del uso de la prensa por parte del gobierno. Piensa que es una novela chilena adaptada al Perú, que no intenta recrear ese momento sino algo más general sobre el periodismo. Eso le quita cierto carácter coyuntural a la película, que sí tienen otras de mi filmografía como *La boca del lobo*, muy coyuntural u

Ojos que no ven, bastante también. *Tinta Roja* es más amplia en ese sentido. Aun así, muchos la consideran situada en esa época, fines de los años '90 [...] Sí, creo que la época sería esa (Lombardi 2016)¹².

4.2.2 La adaptación del libro de Alberto Fuguet

Como mencionamos con antelación, *Tinta Roja* debe su existencia a la novela homónima (1996) del escritor, periodista, y cineasta chileno Alberto Fuguet (Santiago de Chile, 1964). La novela en sí guarda ciertos elementos biográficos, pues Fuguet ha manifestado en diferentes entrevistas su conexión con el periodismo y, particularmente, el haber tenido un jefe similar al personaje de Saúl Faúndez (hecho que también admitiría Lombardi y que veremos más adelante). En el texto *Detrás de la novela: El color de la tinta*, que acompaña como anexo a una edición de 2003 de *Tinta Roja*, Fuguet revela sus inspiraciones e intenciones para con la escritura de la novela, las cuales lo enlazan con fuerza en la ficción sobre periodismo:

Antes que ingresara a trabajar a un tabloide como reportero policial (estuve ahí apenas un verano), mi disco duro ya estaba formateado para creer que toda experiencia periodística era, en rigor, una aventura. Una gran historia. Algo así como una película. Era tal mi necesidad de ser un héroe, de justificar todo el esfuerzo que implicó finalmente ingresar a periodismo que, ahora lo percibo, mi primera experiencia de reportero se iba a transformar, necesariamente, en la génesis de una novela. De cualquier novela. En ese momento no lo sabía, pero ahora lo sé. Me pudo haber tocado el turno de madrugada en la tele preparando el noticiero del matinal, o trabajar en una radio en el sur, o quizás ser fotógrafo de la vida social, cronista de hípica, periodista de la *Revista de Libros*, reportero de las páginas rojas. No creo que eso hubiera alterado mucho las cosas. El tema, sí, pero no la esencia. Lo que yo quería hacer era escribir sobre periodistas. Narrar la profesión, el día a día, desde adentro. Y lo iba a hacer, pasara lo que pasara, eso siempre lo tuve claro. Era asunto de tiempo, no más. Yo ya estaba preparado. Más que preparado (Fuguet 2003: 414).

Por otro lado, Giovanna Pollarolo, quien adaptó la historia al guion, opina que se prestaba acertadamente a una adaptación dentro del universo lombardiano, debido a ideas y elementos que la novela compartía con las películas de Lombardi, como la

¹¹ Comunicación con Ricardo Bedoya de 2016.

¹² Comunicación con Francisco Lombardi de 2016.

relación de un hombre con otro mayor (*La boca del lobo*), que puede rozar o cimentarse en la confrontación¹³; o el periodismo en sí mismo, su quehacer y personajes.

Ciertamente, se trata de una historia con características universales, que podría suceder tanto en Santiago de Chile como en Lima. En vista de ello, el trabajo de Pollarolo, frecuente guionista en la filmografía de Lombardi, representa un caso particular: el tránsito de la ambientación geográfica y cultural de la novela, del contexto chileno al peruano. En otras palabras, el relato original acontece en Santiago de Chile mientras la película en Lima, sus personajes son todos chilenos en tanto en el cine subrayan en más de una ocasión su peruanidad.

Además, la novela y la película proponen estructuras narrativas alternas. La primera está compuesta por numerosos capítulos que progresivamente relatan la llegada de Alfonso al diario *El Clamor*, su relación con Faúndez y su introducción al mundo del periodismo, básicamente a través de casos para las ediciones del diario, en los que los personajes salen a la calle a reportear historias de la crónica roja, en tanto lidian con sus propias inquietudes y procesos personales. La segunda comienza con una escena del presente en la que los personajes principales están festejando en una peña limeña y son interrumpidos con una siniestra noticia -la muerte del hijo discapacitado de Faúndez-. A partir de allí, da inicio un *flashback* que se desarrolla a través de toda la película: desde la llegada de Alfonso al diario hasta volver a ese momento de la fiesta, hacia el final de la historia, donde la película retorna al presente y continúa hasta su conclusión. Sobre esta singular forma de abordar la historia para la adaptación, Lombardi comentó:

El éxito de la película creo que está relacionado con la adaptación de la misma. Pienso que, aunque siga bastante el libro, la estructura que tiene la película, es decir, la forma en la que se ha trabajado el guion, es lo que le da un plus, ¿no? (Lombardi 2016)¹⁴

Según De Cárdenas, se trata de una de las adaptaciones más creativas de la guionista, pues “se acerca a la novela de Fuguet con toda libertad” (2014: 114) al “trasladar los

¹³ Comunicación con Giovanna Pollarolo de 2016.

¹⁴ Comunicación con Francisco Lombardi de 2016.

escenarios y personajes, e inclusive el modo de hablar, de una historia que transcurre en la redacción de un medio sensacionalista chileno a la prensa sensacionalista limeña” (De Cárdenas 2014: 40). Sobre su trabajo en esta adaptación, Pollarolo agregó:

Pasa que en la novela se alternan cosas privadas de la vida de los personajes con los casos, los cuales están como ‘mataron a tal’, se cubre y se escribe la crónica. Era un esquema que en el cine sería poco estructurado. Fue así como se nos ocurrió hacer casi toda la historia como un gran *flashback*. Eso facilitó mucho el ir y venir, saltar, hacerlo más fluido, que no demorara en una noticia, otra, otro día y otro, sino que están recordando y en ese recuerdo se involucra todo. El *flashback* se cierra cuando dan la noticia de la muerte del hijo de Faúndez. Yo pienso que la película debería haber terminado ahí, y eliminar lo que sigue, pero eso me lo he planteado mucho después (Pollarolo 2016)¹⁵.

Evidentemente, tanto el director como la guionista de la película coinciden en considerar la transformación en su estructura como principal factor de diferenciación, y acaso, de su éxito como ejercicio narrativo y comercial.

Una distinción esencial entre ambas versiones de la historia es la presencia del escritor Mario Vargas Llosa. En la película, el personaje de Alfonso es apodado ‘Varguitas’ por Faúndez, en alusión al Nobel peruano, mientras en la novela lo llama ‘pendejo’, vocablo más peyorativo en el discurso coloquial peruano, pero que en Chile guarda otra connotación, relacionada a la idea de alguien menor, un ‘niño’ o ‘chiquillo’, por ejemplo. A su vez, a lo largo de la película se puede ver a Alfonso leyendo o simplemente portando algún libro de Vargas Llosa. Pollarolo desarrolla la idea, proponiendo que tanto en la novela como en la película hay un homenaje implícito al Vargas Llosa de *Conversación en la catedral* (1969). De Cárdenas agrega que la adaptación “superpone hábilmente datos de la biografía periodística del escritor Vargas Llosa en su joven protagonista (incluyendo la tentación parricida)” (2014: 40).

¹⁵ Comunicación con Giovanna Pollarolo de 2016.

Creo que el modelo de representación del periodista es bastante estereotipado, quizás, o convencional, aprendido de Vargas Llosa, de *Conversación en la catedral*. O sea, si quieres rastrear esa representación creo que la puedes vincular con esa novela, que representa el mundo periodístico al que Zavalita entra y lo frustra como escritor. El periodismo es mal visto desde la literatura. Como un oficio de sobrevivencia que impide el desarrollo de la escritura, de la vocación del escritor. Es un tema viejo de Vargas Llosa [...] Pienso que Fuguet no hubiera escrito *Tinta Roja* si no hubiera leído *Conversación en la catedral*. Se trata de una novela fundacional en esa manera de ver a los periodistas [...] un periodista no es necesariamente un escritor frustrado como lo representan ambas novelas y la película de *Tinta Roja*. Hay otras representaciones, sí, pero en esos casos se cumple eso: el periodista como escritor frustrado (Pollarolo 2016)¹⁶.

Al parecer, la tesis de Pollarolo no estaba equivocada, como lo demuestra Fuguet al recordar cómo la lectura de *El pez en el agua* (1993) evocó distintos recuerdos de su pequeña experiencia como periodista policial (Fuguet 2003: 415). Tras ello, empezó a anotar ideas y leyó dos novelas de Vargas Llosa donde prima el mundo del periodismo, *Conversación en la catedral* y *La tía Julia y el escribidor* (1977) (Fuguet 2003: 416). “Nunca le había contado a Giovanna Pollarolo la génesis de la novela, pero me alegró que ella fuera capaz de darse cuenta de dónde emanó todo” (Fuguet 2003: 416).

Entre otras grandes diferencias, está el lenguaje de los actores, que definitivamente cambia, trasladándose al contexto peruano: el empleo de palabras y expresiones que no son comunes a los peruanos, formas de hablar informalmente, entre otros detalles. El recorrer la ciudad de Lima también representa un cambio sustancial, u otros detalles que el mismo Fuguet subraya y celebra, como los valeses y la peña o el cambio en el personaje de Roxana (Zevallos Bueno 2001: 21, N°8, Año 3). De hecho, algunos personajes sufren cambios sustanciales, como el conductor Emiliano Sanhueza Godoy, alias ‘El Camión’, cuyas características físicas y personalidad son totalmente opuestas a su contraparte fílmica, el personaje de Van Gogh (Carlos Gassols). Existe, además, un personaje periodista de gran relevancia en la novela, Martín Vergara, discípulo y luego

¹⁶ Comunicación con Giovanna Pollarolo de 2016.

competencia de un veterano y exitoso Alfonso y quien en cierta manera conforma una terna generacional de periodistas protagonistas en el relato, junto a Alfonso y Faúndez. En la película, este personaje no aparece hasta el final, por brevísimo tiempo, cuando llega como practicante de Alfonso en la sección de policiales de *El Clamor*.

4.2.3 El cine de autor de Francisco Lombardi

El director de *Tinta Roja* es definitivamente el primer y más importante propulsor de un *cinéma d'auteur* en el Perú. En otras palabras, es un realizador que se ha comprometido con su mirada, cuyo *corpus* fílmico siempre delata: identificable en cada una de sus películas a través de ideas, críticas, inquietudes, personajes o relaciones características.

Si nos explayamos en la clasificación, podríamos proponer la filmografía de Armando Robles Godoy (1923-2010) como aquella de un cine de autor, precedente a la de Lombardi. No obstante, la obra del segundo ha sido más prolífica y permanece vigente. Hoy en día han aparecido otros directores peruanos que también apuestan por un cine que revele su perspectiva del mundo en que viven e inviten a la reflexión o al cuestionamiento, como Josué Méndez o Claudia Llosa, entre otros, pero, acaso por la trayectoria, la obra de Lombardi prevalece todavía como la primera referencia de un estilo de cine en el Perú o del cine de autor.

Su particular visión es aquella centrada en los claroscuros de realidad urbana, especialmente la de Lima. Lombardi ha reflejado una percepción propia de la sociedad peruana que raya entre lo concreto y lo metafórico, y que le ha permitido narrar historias que se tornen universales (De Cárdenas 2014: 9). Bajo esa misma idea, *Tinta Roja*:

Se integra al mundo de Lombardi, se siente muy suya. Ves allí todos sus motivos. A Lombardi siempre le ha interesado dos cosas: el recorrido por la ciudad, lo urbano; y el periodismo, el cronista que se acerca a los hechos de la realidad y los contempla. De alguna manera, es lo que él ha hecho en su

filmografía, acercarse a esos rincones sórdidos de la realidad, como en *Maruja en el Infierno* o *Muerte al Amanecer* (Bedoya 2015)¹⁷.

Además, existen otras constantes en el cine de Lombardi, como las confrontaciones masculinas, es decir, la relación tormentosa o rivalidad entre dos hombres, que también menciona Bedoya¹⁸ y que vemos en películas como *La ciudad y los perros* (1985), *La boca del lobo* (1988), o *Tinta Roja*. Estas dos últimas comparten también otro tema recurrente en Lombardi: la relación de maestro y aprendiz, que no pocas veces roza con la del padre e hijo. Lombardi también profundiza y se muestra crítico con el periodismo y los medios de comunicación, como refleja *Pantaleón y las Visitadoras* (1999), *Tinta Roja*, *Ojos que no ven* (2002) o *Mariposa Negra* (2006). De Cárdenas propone como temas en Lombardi la violencia de los años de terrorismo, el desprecio a los derechos humanos y el decaimiento de una sociedad abatida por la corrupción y la crisis económica (2014: 10). Lo mencionado puede verse en películas como *Muerte al Amanecer* (1977), *Los amigos* (1978), *Muerte de un Magnate* (1980), *La boca del lobo*, *Caídos del Cielo* (1990), *Sin Compasión* (1994), entre otras. A su vez, *Bajo la piel* (1996) es quizás la película de Lombardi que más se aproxima al cine de género, un *thriller* que refleja al mismo tiempo elementos de cine negro, como lo hace también -indirecta o más distanciadamente- *Tinta Roja*. Por último, la figura de la mujer y los tórridos y cambiantes avatares de las relaciones sentimentales encarnan otro tema presente en *No se lo digas a nadie* (1998), *Un cuerpo desnudo* (2008) o la última entrega *Dos besos* (2015).

Se trata de un cineasta que lleva 40 años de actividad fílmica desde *Muerte al Amanecer*. Esto sin considerar los cortos y trabajos precedentes a este primer largometraje. Son 16 las películas de Lombardi. “Un caso excepcional” en la historia del cine peruano (De Cárdenas 2014: 9).

4.3 Periodismo radial (*La Última Noticia*)

¹⁷ Comunicación con Ricardo Bedoya de 2015.

¹⁸ Comunicación con Ricardo Bedoya de 2015.

Para contextualizar la historia de la película, ambientada en el pueblo inventado de Yurabamba, en 1982, es preciso hablar brevemente sobre los años de terrorismo en el Perú para posteriormente, ir adentrándonos en el caso que motivó a Alejandro Legaspi a hacer la película: la desaparición forzada del periodista Jaime Ayala Sulca.

Por último, un comentario sobre las películas peruanas que tocan el tema del conflicto armado interno, sus avatares, relatos y secuelas. El subgénero más recurrente e importante en el cine nacional, del cual *La Última Noticia* representa su último exponente hasta la fecha.

4.3.1 Primeros años del conflicto armado en el Perú

La guerra interna en el Perú, representada por el Partido Comunista Peruano - Sendero Luminoso (PCP-SL) y el Estado Peruano representa uno de los episodios más violentos y trágicos de la historia del país. Acontecido entre 1980 y el 2000, se trata de las dos últimas décadas del siglo XX, es decir, nuestro pasado más reciente fue el escenario del conflicto armado “más duradero, de impacto más extenso sobre el territorio nacional y el de más elevados costos humanos y económicos en toda la historia republicana” (CVR 2004: 17). A lo largo de su intensa investigación, la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) identificó 23969 peruanos muertos o desaparecidos, mas se estima que el número verdadero más probable bordee las 69 mil personas (2004: 17).

La organización subversiva Sendero Luminoso nació como ideología durante la década del '70, con la asunción de la revolución marxista-leninista, pensamiento que adoptó y exacerbó a versiones de carácter dogmático y sectario, “que privilegiaban la noción de vanguardia como agente de la revolución y preconizaban la idea de la violencia como vía para realizarla” (CVR 2004: 98). Lo más relevante llegó de su culto a la personalidad de Mao Zedong, de quien recogieron la idea de la revolución a través de una extensión de la guerra popular: del campo a la ciudad (CVR 2004: 98).

El partido -o la organización terrorista- surgió aprovechando el periodo de reconstrucción que se iniciaba en la década de los '80, al finiquitarse los doce años de la dictadura militar de Juan Velasco Alvarado y Francisco Morales Bermúdez (CVR 2004:

97). Fue a partir de ese momento que arrancó sus ataques contra el Estado y la sociedad peruana, el 17 de mayo de 1980, con la quema pública de ánforas electorales en el distrito ayacuchano de Chuschi (CVR 2004: 62). En un comienzo, las acciones iniciales del PCP-SL eran contempladas con más sospecha que desconcierto, pues existía la posibilidad de que fuesen operaciones encubiertas del gobierno para desacreditar a las organizaciones izquierdistas (CVR 2004: 62).

Así, continuaron las operaciones del PCP-SL, con empleo de explosivos y asesinatos selectivos, hasta el 29 de diciembre de 1983, cuando el entonces Presidente de la República del Perú, Fernando Belaunde Terry, anunció el ingreso de las Fuerzas Armadas a la lucha contrasubversiva en Ayacucho (CVR 2004: 61). Con la militarización del conflicto, la guerra adquirió otros matices, pues las Fuerzas Armadas no alcanzaban todavía a comprender adecuadamente la forma de actuar y pensar de Sendero Luminoso, contemplándonos como una invasión comunista que amenazaba al país (CVR 2004: 67). Así, se exacerbó la violencia a niveles jamás observados en la historia peruana, donde tanto la organización terrorista como los militares cometieron crímenes de diversa índole contra los derechos humanos, perpetrando el horror y la confusión en las zonas del conflicto, donde el que más sufrió fue el campesinado (CVR 2004: 67-68). Episodios tristes, violentos y memorables sucedieron durante este periodo, como el asesinato de ocho periodistas en Uchuraccay o la matanza de Socos, ambas en 1983.

En septiembre de 1992, el líder del PCP-SL, Abimael Guzmán, es capturado, tras más de 10 años de un conflicto que trajo miles de muertes de inocentes tanto por Sendero Luminoso como por las Fuerzas Armadas. No obstante, para los años noventa, el terrorismo ya había arribado a la capital, donde difundía el pánico, haciendo más notable su presencia. “Tanto la violencia del discurso político, especialmente por los medios de comunicación, así como ciertos estilos de hacer política, exacerbados en el Perú de la década de 1990 fueron, al menos en parte significativa, herencia del enfrentamiento o ‘guerra sucia’ entre las FF.AA. y Sendero Luminoso, con la complicidad en mayor o menor grado de los partidos políticos y los medios de comunicación” (Degrerori 2010:270).

4.3.2 El periodismo radial en la ciudad de Ayacucho del primer lustro de los '80

La guerra interna en el Perú, cuyo epicentro fue la ciudad de Ayacucho, alcanzó también a las radios regionales. Desde atentados a estaciones radiales hasta tomas de las mismas por el PCP-SL para difundir sus informaciones y proclamas revolucionarias: fue una institución muy afectada por el terrorismo, tanto en Ayacucho como a nivel nacional (Bustamante 2012: 581)¹⁹.

En julio de 1981, el periodista ayacuchano Félix Gavilán, quien conducía un programa de nombre *Estación Noticia*, en Radio La Voz de Huamanga, fue víctima de diversos ataques por parte de las autoridades locales, quienes lo daban por terrorista (Bustamante 2012: 581). Meses después desmentiría las acusaciones con su muerte, siendo uno de los periodistas asesinados en Uchuraccay (Bustamante 2012: 582). En 1982, la estación Radio Nacional de Ayacucho sufriría un atentado (Bustamante 2012: 582). Así, continuaron perpetrándose ataques subversivos a las radios de Ayacucho: las explosiones de las antenas de Entel en la localidad de Tocto y de la antena y la planta transmisora de Radio Ayacucho en cerro Yurac Yurac; o el asalto de Radio La Voz de Ayacucho por senderistas que prometían venganza por la muerte de uno de sus miembros, todo esto en septiembre de 1982 (Bustamante 2012: 582).

El siguiente pasaje narra un episodio similar a lo que vive el personaje de Alonso Vilca en una de las escenas de *La Última Noticia*:

En enero de 1983, Sendero Luminoso convocó a un paro de 24 horas en Ayacucho. En una carta enviada a la administradora de Radio La Voz de Huamanga, Rina Cruz de Camborda, los subversivos ‘invocaban’ a los transportistas, comerciantes y propietarios de todos los establecimientos públicos a que efectuaran la paralización de labores ‘como protesta ante la represión que viene sufriendo el pueblo ayacuchano’. Cruz de Camborda dijo que los senderistas la amenazaron con tomar ‘medidas de fuerza’ en caso de que no cumplierse con transmitir el texto de la carta cada media hora, durante todo el día (Bustamante 2012: 582).

¹⁹ Las siguientes citas del libro *La radio en el Perú* (2012) de Emilio Bustamante pertenecen a su vez a informaciones que el autor del libro citó de diferentes artículos del diario *La República*.

Ese mismo año, un miembro del PCP-SL ingresó a la estación de Radio Huanta 2000 para transmitir un manifiesto grabado en un casete, que pronto fue interrumpido por la policía (Bustamante 2012: 583). Junto a la emisora Radio Amauta, Radio Huanta 2000 volvería a sufrir una situación similar meses después, en noviembre de 1983, cuando senderistas ingresaron a la estación y amenazaron de muerte a los locutores y demás empleados, forzándolos a transmitir un mensaje (Bustamante 2012: 584). Ciertamente, las estaciones radiales fueron víctimas de distintos ataques durante la guerra entre Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas. Además de Ayacucho, atentados semejantes se dieron también en estaciones radiales de diferentes distritos de Lima y otras partes del Perú.

4.3.3 El hecho que inspiró la historia: el caso de Jaime Ayala Sulca

1984 es un año esencial para *La Última Noticia*, pues se daría a conocer el caso que sería la inspiración original para la película, la historia del corresponsal del diario *La República*, Jaime Ayala Sulca. Se trataba de un joven reportero cuyos despachos, especialmente durante 1983, informaban, entre otros temas, las injusticias perpetradas por los militares (Bustamante 2012: 583). Ayala contaba cómo efectivos de la infantería de marina pretendían en más de un atentado destruir las instalaciones de Radio Esmeralda, por considerarla como ‘emisora de los terroristas que alentaba a la subversión’ (Bustamante 2012: 583), y cómo prohibieron la transmisión del programa informativo *Actualidad*, del periodista regional y colaborador de la revista *Caretas*, Abilio Arroyo Espinoza -quien sería posteriormente acusado de apoyar a la subversión- (Bustamante 2012: 583). En agosto de 1984, Jaime Ayala fue víctima de desaparición forzada, cuando ingresó a un cuartel militar en el estadio de Huanta, de donde jamás salió con vida (Bustamante 2012: 583). La Marina de Guerra informaría posteriormente que Ayala nunca fue detenido y por ello no respondían por su desaparición, sin embargo, fueron difundidas informaciones sobre su tortura con dos victimarios militares identificados, hecho que fue escudado por la institución, quienes afirmaron que uno había desertado y el otro secuestrado en 1986, hecho que luego se daría por falso (Gargurevich Regal 1991: 247-248). Hasta la actualidad, el cuerpo de Ayala Sulca no fue hallado y su muerte continúa impune.

Para Alejandro Legaspi, la idea más primaria para el guion de la película surgió años atrás, al leer sobre la desaparición de Jaime Ayala Sulca en un texto de la periodista y documentalista peruana Sonia Goldenberg²⁰, donde entrevista a Abilio Arroyo Espinoza y trata el caso de Ayala:

Luego entrevistamos a Abilio, conversamos sobre el caso de Jaime Ayala, y ese fue, digamos, el punto de partida. Luego la historia se volvió otra cosa, una ficción distinta... Bueno, sucede que esto lo mencioné en algún momento, que la inspiración para la película venía del caso de Jaime Ayala. Tal comentario me trajo una serie de problemas, pues la familia de Ayala me contactó, me escribía, y así. Traté de explicarles que no era un retrato de Jaime Ayala, que si uno ve la película verá que no se trata en lo absoluto de eso, no se parece en nada. No hay ningún punto de coincidencia con Ayala... Empezamos a escribir el guion y pasó, rápidamente el personaje era otro, dejó de ser Jaime Ayala para transformarse en Alonso Vilca (Legaspi 2016)²¹.

René Weber, guionista de la película, afirma, como Legaspi, que si bien lo acontecido a Jaime Ayala Sulca fue aquello que arrancó la historia, ya pensaban trabajar algo sobre el tema desde que tuvieron conocimiento de la masacre de los periodistas en Uchuraccay. Además, señala que luego de inspirarse en el lamentable caso de Ayala, la idea se fue nutriendo de diversas investigaciones sobre casos de periodistas durante el conflicto armado -no necesariamente víctimas de desaparición forzosa-, conversando con periodistas regionales sobrevivientes -entre ellos el mismo Abilio Arroyo, cuyo testimonio apoyó sobremanera la etapa previa a la escritura del guion-. A su vez, Legaspi agrega como insumos que definieron la historia de la película el informe de la CVR y su muestra fotográfica *Yuyanapaq: Para recordar*, archivos periodísticos, revisión bibliográfica y su propia experiencia como periodista en la juventud. Considerando que tanto la idea, como el guion y el rodaje de la película significaron un extendido proceso, que abarcó aproximadamente desde 1988 hasta 2012, podemos decir que, a través de los años, la historia que narra la película, es decir, el guion, devino en

²⁰ Comunicación con Alejandro Legaspi de 2016.

²¹ Comunicación con Alejandro Legaspi de 2016.

algo muy distinto y que, como repite Legaspi, pertenece más al terreno de la ficción que a un retrato o *biopic* de quien fuera Jaime Ayala Sulca²².

¿Cuál fue la motivación principal para abordar esta historia? De acuerdo a Legaspi, el motor fue su interés por tres cuestiones: la confusión de la izquierda al no saber cómo afrontar la aparición de Sendero Luminoso, algo que ha sucedido en otros países de Sudamérica; la impotencia de las víctimas del conflicto armado que acaban entre ambos bandos, como le sucedió a muchos periodistas regionales: el caso de Alonso, locutor y su jefe, Don Mendieta, dueño de la radio, por ejemplo; y la oportunidad de generar discusión sobre un tema todavía latente en nuestra sociedad, que merece revisión y diálogo²³.

4.3.4 Repaso del cine nacional sobre el conflicto armado interno

En las últimas décadas, el cine peruano se ha caracterizado por albergar en su producción anual al menos una película que toque el tema del conflicto armado interno acontecido entre 1980-2000. Ya sea como trasfondo dentro de la narrativa, es decir, una historia cuya trama gira en tono a otros temas o códigos de género pero que transcurre bajo el contexto de los años de terrorismo; como tema central, basándose en un episodio específico de la guerra y recreándolo; como una mirada de la posguerra interna, reflejando las secuelas de la misma en la sociedad; o como una ficción independiente de base real documentada, pero que cuenta una historia del conflicto armado, entre otras posibilidades. El cine nacional sobre los años de guerra civil en el Perú es parte esencial de su composición, una temática que podría denominarse un subgénero local, comparable a lo que en Colombia representan las películas sobre narcotráfico, por ejemplo, u otras industrias fílmicas de países latinoamericanos que han sufrido dictaduras militares, guerras civiles o algún tipo de periodo siniestro. Esto se debe a la necesidad de efectuar un ejercicio de memoria sobre la historia reciente del país, que funge a su vez como un “sistema de análisis social muy útil cuando se quiere representar un contexto de violencia o de crisis” (Valdez Morgan 2006: 178, N°14: Año 13). Ciertamente, la captura de Abimael Guzmán en 1992, así como también la creación de

²² Comunicaciones con Alejandro Legaspi y René Weber de 2016.

la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) en el 2001 y el arribo con el nuevo milenio del cine con soporte digital, alentaron el incremento en la salida de películas con esta temática.

Durante un conversatorio sobre memoria cultural organizado el 2015 por el Lugar de la memoria, tolerancia e inclusión social (LUM), Ricardo Bedoya propuso las siguientes categorías para las películas sobre la violencia política en el Perú (Castillo Agüero 2015), excluyendo los documentales de no-ficción -que no son pocos y nada desdeñables, pero cuya naturaleza se distancia de esta investigación:

Primero, las películas que ‘se estrenaron en paralelo con el conflicto’, como *Malabrigo* (1986), que narra una historia de violencia pero sin realmente precisar el contexto, acaso una alegoría; *La boca de lobo* (1988), la primera película que habla oficialmente sobre el conflicto armado interno, basada esencialmente en la matanza del poblado ayacuchano de Socos; *Ni con Dios ni con el diablo* (1989); *La vida es una sola* (1993); o *Coraje* (1998). Luego están las películas que ‘reflexionan indirectamente’, como *Caídos del Cielo* (1990); *Bajo la piel* (1996); *Alias La Gringa* (1991); o *Sin compasión* (1994). También están las películas ‘sobre memorias infantiles o familiares’, como *Paloma de papel* (2003); *Tarata* (2009); *Las malas intenciones* (2011); o *Viaje a Tombuctú* (2014). Asimismo, las películas ambientadas en ‘el periodo postconflicto’, que lo recuerdan, como *Paraíso* (2009); *La teta asustada* (2009); o *Magallanes* (2015). Películas que ‘sufren de amnesia’, donde se menciona algún aspecto del terrorismo o se vive su contexto de forma muy superficial, como *Asu Mare* (2013) y *A los 40* (2014). Por último, el ‘cine regional’, con títulos como *Dios tarda pero no olvida I* (1996); *Dios tarda pero no olvida II* (1999); *Pishtaco* (2003), *Mártires del periodismo* (2003).

Bajo tales categorías, *La Última Noticia* encarna un ejemplo particular: se trata de una ficción que no está basada en hechos reales pero cuya semilla nace de uno, y que al igual que *La boca del lobo* requirió de largas temporadas de investigaciones, revisión de archivo, entrevistas con víctimas en Ayacucho y visitas a escenarios históricos del conflicto. No se estrenó en paralelo al conflicto, tampoco propone una reflexión indirecta o una alegoría, no es una historia enfocada en los niños o la vida familiar,

²³ Comunicación con Alejandro Legaspi de 2016.

tampoco está ambientada en la posguerra interna, no ‘sufre de amnesia’ ni se trata de una producción regional. No califica en ninguna de las categorías presentadas por Bedoya para organizar las exponentes del subgénero del cine peruano de violencia política. Sin embargo, su apuesta se asemeja narrativamente a aquellas películas estrenadas paralelamente al periodo de guerra interna. ¿A qué se debe esto? Es una idea que se desarrollará en el próximo capítulo.

4.4 Espacio e historia en la narración de las tres películas

Por último, es mencionable el concepto del espacio y el tiempo de las películas. En torno al tema de la idea seminal para la película y su ambientación en este periodo inicial de la guerra interna en Ayacucho, vemos que para *La Última Noticia*, tanto el realizador como el guionista contemplaron más provechoso para la diégesis el situarla en un pueblo inventado: la localidad de Yurabamba, en Ayacucho, que puede en más de un sentido darse por una versión ficcionada de Huanta, una de las provincias ayacuchanas que más sufrió el embate del conflicto armado. Weber sostiene que Yurabamba no está enteramente ambientada en Huanta, pero guarda mucho de ella en su concepción. Asimismo, para la creación de la estación de radio visitaron diferentes radios de Huanta -parte de los exteriores del filme se grabó allí, como en Socos y otras partes de Ayacucho-, como Radio Huanta 2000, pero acabaron recreando una estación de radio en Lima, debido al pequeño espacio de las exponentes tanto limeñas como regionales, que les impedía contener lo necesario para la filmación a nivel técnico²⁴.

Emilio Bustamante sostiene que Yurabamba no guarda muchas semejanzas con Huanta, a pesar de estar inspirado en ella: muestra elementos más andinos que Huanta, que actualmente se ha alejado del paisaje visual serrano y se aproxima más a una ciudad del ande. A su vez, considera que la estación de radio, las actuales e incluso más las de inicios de los años '80, son más precarias y desorganizadas que la mostrada en el filme²⁵.

²⁴ Comunicaciones con Alejandro Legaspi y René Weber de 2016.

²⁵ Comunicación con Emilio Bustamante de 2016.

Así, se inventó un pueblo de Ayacucho y una estación de radio que no son exactamente fieles a sus contrapartes reales. Tampoco buscan serlo, pues la película, a través de una exhaustiva investigación que tuvo como semilla el trabajar el caso de Jaime Ayala Sulca, tuvo la intención de narrar una historia completamente independiente del mentado episodio, mezclando distintos relatos y referencias y contando una historia que funge más como síntesis de lo que fue ese primer roce del pueblo con la subversión, esa sensación de alerta e inquietud de la vida cotidiana -que también menciona Bustamante al referirse a los espacios²⁶-, propia de una población rural afectada por la violencia. Tales factores se distancian del concepto de la película como retrato de una persona determinada y la enfocan más a una ficción histórica, de una época.

Por otro lado, el escenario que prevalece en Lombardi, como lo dijo Bedoya líneas atrás, es la ciudad de Lima. *Tinta Roja* no es la excepción, al contrario, es probablemente la que más presenta la capital: la película incluso comienza en el centro histórico, con una descripción verbal y visual de la ciudad, donde el personaje de Van Gogh (Carlos Gassols) habla sobre Lima en tanto conduce su vehículo, mostrándonos diferentes partes de la metrópoli. Para Lombardi, se trata de una película muy urbana, que guarda una fuerte relación con Lima, como idea y espacio²⁷. Bustamante²⁸ contempla la Lima de *Tinta Roja* como un espacio ‘urbano, peligroso y de relajamiento moral’; pero al mismo tiempo, señala que en su representación de Lima se percibe una atmósfera antigua, en las calles, edificios, la redacción de *El Clamor* -inventada para la película, que Lombardi ve como una ‘redacción de época’²⁹-, presente en la cinematografía y el color. Un mundo propio del periodismo popular de antaño, aquel representado en Faúndez (Gianfranco Brero).

Como menciona Bustamante³⁰, también es importante la idea de Lima y la prensa como un espacio sin escapatoria, como se ve por ejemplo en Alfonso (Giovanni Ciccía), quien se va adentrando cada vez más en el mundo de la prensa sensacionalista. Se puede hacer un paralelismo aquí con el personaje de Alfredo (Diego Bertie) en *Reportaje a la*

²⁶ Comunicación con Emilio Bustamante de 2016.

²⁷ Comunicación con Francisco Lombardi de 2016.

²⁸ Comunicación con Emilio Bustamante de 2015.

²⁹ Comunicación con Francisco Lombardi de 2016.

³⁰ Comunicación con Emilio Bustamante de 2015.

Muerte, cuya misión reporteril en la cárcel implica también la dificultad de salir, que a su vez refleja un escenario más extremo de violencia y encierro que la degradada Lima de *Tinta Roja*. Tanto la prisión -que fue grabada mayormente en el Centro de Diagnóstico y Rehabilitación Juvenil de Lima, conocido como Maranguita, exceptuando algunos interiores en el Puericultorio Augusto Pérez Aranibar- como los diferentes rincones de la ciudad retratan una Lima sitiada por una violencia decadente.

Con relación a *Reportaje a la Muerte*, vemos que la idea sobre la cual surgió es ciertamente la del motín del penal El Sexto, además del de Lurigancho, en menor medida, pero que la historia no es una representación fiel de los hechos, sino una ficción inspirada en los mismos. Por otro lado, está el factor del tiempo: la historia está basada en motines acontecidos en la década del '80, pero las referencias en torno a la faceta sensacionalista del periodismo del director pertenecen a programas de los años '90, como evidencia al mencionar a Mónica Chang. ¿Ha hecho Gavidia una película sobre periodismo en los años '80 pensando en el practicado durante el momento de la película, es decir, a inicios de los '90? Sobre la base de los testimonios, podríamos aseverarlo.

Ahora bien, si contemplamos lo anterior pensando en el contexto histórico, existen ciertamente puntos de conexión entre *Reportaje a la Muerte* y *Tinta Roja*. Mientras la primera recrea en forma ficcionada el sensacionalismo reflejado en un suceso real del primer lustro de la década del '80, la segunda hace referencia a la prensa sensacionalista del segundo lustro de los '90, los años del fujimorismo. Una es de 1993 y mira hacia el pasado, la otra es del año 2000 y mira hacia un pasado muy reciente. Son momentos muy comparables y distintos, en los que, como sostiene Ledgard³¹, Gavidia trata el tema del sensacionalismo en un momento distinto de Lombardi, en años del gobierno de Fernando Belaúnde Terry. Sin embargo, la película es filmada desde los tiempos del gobierno de Fujimori, a diferencia de la película de Lombardi, que contempla el fujimorismo justo después del mismo, al final del decenio de dictadura. Considerando tales ideas, vemos que ambas películas hablan del periodismo peruano en un periodo precedente al tiempo en que fueron realizadas, aunque *Tinta Roja* se encuentre ciertamente mucho más cercana.

Esto es interesante si lo comparamos con el caso de *La Última Noticia*. Tanto Emilio Bustamante, como Ricardo Bedoya y Augusto Cabada, entrevistados para esta investigación³², coinciden en que la última producción del Grupo Chaski se percibe como una película ‘antigua’. En otras palabras, sostienen que se distancia de la visión actual de los cineastas peruanos y se aproxima más al cine de la época en la que está ambientada, los años ’80, o quizás, de inicios de los años ’90, como vemos en las siguientes citas:

Es una película de tesis. El cine peruano y el latinoamericano ya no están yendo por ese lado. Es una película que te quiere demostrar una mirada correcta... Ahora las cosas van por el lado más ambiguo. Si vemos las películas latinoamericanas que se están haciendo, ya no hay esa voluntad por dar la corrección. Incluso aquellos que son vistos con ojos comprensivos, pero son más opacos, más oscuros (Bedoya 2016).

Me pareció una película honesta, que trata de hacer un recuento de lo que fue ese periodo desde el punto de vista de un personaje también honesto. Una película sin mucha pretensión de tener la última palabra del tema. Me pareció un poco antigua también, como una de las que ya no se hacen. Es que la onda del cine peruano ha cambiado, yo mismo me siento desfasado. Digamos que la cuestión social ya no va, son otros los referentes. La manera de hacer también, el estilo. Creo que esta película hubiera tenido más éxito si hubiera salido hace quince años. Pero bueno, su discurso sigue vigente, pasa que hay gente que no sabe qué pasó en esos tiempos y siempre hay que recordar [...] Pero sí entiendo que la película estilísticamente, temáticamente, se siente un poco antigua. Digo esto sin ningún ánimo de reducirla, yo por ejemplo escribí un guion para Lombardi, *Dos Besos*, para el último festival, que también se siente antiguo por las mismas razones. Una mirada que ya no es la mirada. El estilo del director también es un estilo diferente, que ya no conecta con la sensibilidad de estos tiempos. Esa es la sensación que me dejó la película, un poco (Cabada 2016).

³¹ Comunicación con Melvin Ledgard de 2015.

³² Comunicaciones con Emilio Bustamante, Ricardo Bedoya y Augusto Cabada de 2016.

Proponemos que esta particularidad guarda relación directa con la naturaleza del Grupo Chaski, que siempre ha apostado por el cine social. Es menester recordar que durante la década del '80, el Grupo Chaski -que tiene en Legaspi al más representativo de sus miembros fundadores- se reconoció por sus documentales y películas de compromiso social, “cuyo propósito era filmar aquello que sus miembros consideraban que la sociedad tenía responsabilidad de conocer” (Ledgard 2005: 41, N°3, Año 2). Ahora bien, a diferencia de la cinta de Legaspi, tanto *Reportaje a la Muerte* como *Tinta Roja* son películas que Gavidia y Lombardi han trabajado bajo códigos de género: acción carcelaria y cine negro o de crimen, respectivamente. Bedoya nos recuerda que, si bien *Tinta Roja* no trata sobre personajes policías o detectives, muestra elementos muy evidentes del cine criminal y del cine negro, como la relación de aprendizaje perverso entre dos compañeros de trabajo y la revisión de distintos crímenes³³. De pronto esta diferenciación, el no ingresar al código de género y adentrarse en una reconstrucción histórica de corte social, es una de las diferenciaciones más interesantes y notables entre *Reportaje a la Muerte* y *Tinta Roja* con *La Última Noticia*.

Para terminar: uno de los largometrajes está basado en la masacre del penal El Sexto en 1984, otro ambientado en la prensa sensacionalista fujimontesinista de los años '90 y el último en la Ayacucho de los tiempos de la guerra interna. ¿Son los factores del espacio, tiempo y contexto histórico una influencia relevante en la representación de los periodistas de estas películas? Las tres narran historias de periodistas ambientadas en el pasado, aunque *Tinta Roja*, del año 2000, suceda en un pasado más reciente tanto con respecto a la actualidad como con el tiempo de realización: de cálculo incierto, un puñado de años, acaso entre dos a cinco, es decir entre 1995 al 2000.

Podemos volver aquí a las ideas de representación mencionadas al inicio de esta investigación. Siguiendo a Sorlin, si el cine representa no la realidad, sino aquello que contempla como tal (Casetti 1994: 151), su propia mirada, podríamos decir que lo que estas películas reflejan no es estrictamente un retrato de los tiempos, sino de las ideas, memorias, reflexiones o enseñanzas que buscan resaltar de tales tiempos. Si

³³ Comunicación con Ricardo Bedoya de 2016.

relacionamos esto a la teoría de Ferro según la cual estas películas del pasado o *reconstrucciones históricas*, como las llama, revelan más sobre el tiempo de su realización, es decir, sobre el presente, a través de su intento de relatar el pasado (Ferro 1995: 66-67), entonces tenemos tres casos donde ciertamente se condensan o ‘editan’ distintos momentos, ideas y críticas de los tiempos de realización de las películas en estas historias del pasado, que cargan de sentido a las mismas dentro de una manera de pensar u observar la realidad, cumpliéndose estas ideas.

Reportaje a la Muerte (1993) sería entonces no un retrato fiel de la masacre de El Sexto, tampoco del primer lustro de los años '80: se trataría de una historia que habla del presente, del año 1993, a través de su forma de reflejar la denuncia a los medios de comunicación o más específicamente la violencia en los programas de noticias televisivas. De la misma forma, *Tinta Roja* (2000), pese a ser más cercana al año de su realización, narra, después de todo, un pasado. Uno más indeterminado, que sugiere en su diégesis ser el de la prensa sensacionalista del fujimorato, y por ello es considerado una reconstrucción de un momento, de una época, mas no de un caso en especial, como las otras dos películas. Y sin embargo, su condición cabe igualmente dentro de las reflexiones anteriores: *Tinta Roja* crítica también la violencia, esta vez en la prensa, la forma de reportear y de concebir el quehacer periodístico en general; y al mismo tiempo, nos habla de la realidad social y urbana de Lima, de la violencia y decadencia en su periferia. *La Última Noticia* (2016) también guarda una función similar: evocar los inicios de la guerra interna para hablar de una problemática actual: la necesidad de hacer un ejercicio de memoria, el generar una conciencia sobre los años del terrorismo en las nuevas generaciones, para evitar que se repita y de esa manera comprender mejor la sociedad actual. Los tres guiones no reflejan necesariamente la realidad en la que están ambientados. Todos son ejemplos de las inquietudes, ideas preconcebidas y necesidades de expresión de los realizadores, que buscaron traducir las vicisitudes de su tiempo (1993, 2000 y 2016), transcribiendo, a través del pasado, las problemáticas de sus respectivos presentes (Ferro 2008: 163).

CAPÍTULO 5: Construcción de personajes periodistas

5.1 Creación de personajes periodistas

Para el buen encauzamiento del guion, afinar el diseño de personajes para cine es sustancial. Ya en el marco teórico mencionamos a grandes rasgos algunos de los temas y herramientas que pensamos emplear, sobre la base de las teorías de connotados guionistas: el presente capítulo representa la ejecución de tales ideas.

Ya hablamos de cómo existen dos formas de concebir un guion: aquel enfocado en los personajes o aquel otro donde prevalece el argumento. Los casos de nuestras tres películas parecen indicar que la primera de ellas, *Reportaje a la Muerte*, encarna un guion de argumento, centrado en la aventura o misión de ingresar a la cárcel, un espacio violento invadido por el motín de los reos, al mismo tiempo que un escenario central para la realización del ambicionado reportaje. Una historia donde los personajes son importantes mas la evolución de su mundo interior y sus relaciones con su entorno no alcanza a primar sobre la misión de reportear en el penal. Un caso ciertamente disímil de *Tinta Roja* y *La Última Noticia*, donde nos vemos ante dos guiones de personaje: dos películas en las que las inquietudes, deseos, experiencias y revelaciones de sus protagonistas periodistas representan el centro que conduce la trama, sirviéndose de sus conflictos para la consumación de sus narraciones.

Ahora bien, sabemos que la diégesis de los tres largometrajes nos muestra esa diferencia, no obstante, para esta investigación nos centraremos en los personajes. Recordemos que “la creación del personaje es esencial para el éxito de guion: sin personaje no hay acción, sin acción no hay conflicto, sin conflicto no hay historia y sin historia no hay guion (Field 2002: 49). Por ello, para este primer apartado del presente capítulo procederemos a analizar a los personajes de las tres películas a través de distintos recursos, herramientas o definiciones proporcionadas por los autores revisados. Se trata entonces de realizar pormenorizadas biografías que expongan el perfil de los personajes periodistas, considerando que “la finalidad de la biografía es aportar información sobre el aspecto físico del personaje y sobre las motivaciones que le van a mover a actuar” (Rodríguez de Fonseca 2012: 236).

Explayémonos a continuación en la descripción que Rodríguez de Fonseca propone de la definición y empleo de la biografía en la construcción de personajes. Algunos de los elementos más frecuentes y detallados en la biografía son los siguientes: se inicia por el ‘aspecto físico’, lo primero que verá el espectador, sexo, edad, raza, posturas, ademanes, y otras manifestaciones de la presencia física y los movimientos, que transmiten mensajes a través de la imagen (Rodríguez de Fonseca 2012: 236). Luego está ‘el pasado’ del personaje, su historia antes del relato, que otorga solidez y es relevante -especialmente- en la medida en que influye, a través de sus reacciones, en el presente del personaje (Rodríguez de Fonseca 2012: 236). Después, las ‘características psicológicas’, para las que Rodríguez de Fonseca se remite a la propuesta de Linda Seger, quien a su vez se sirve de los tipos de personalidad de Carl G. Jung: los introvertidos, centrados en su vida interna; y los extrovertidos, volcados al exterior (Rodríguez de Fonseca 2012: 237) Cada uno de estos tipos a su vez se subdividen en cuatro: los cerebrales, que son analistas, toman decisiones lógicas, no por sentimientos; los sentimentales, atentos, se compenetran con los demás, francos y asequibles; los intuitivos, los guía el futuro, soñadores y emprendedores, y los sensitivos, que ven el mundo por los sentidos, viven el presente (Rodríguez de Fonseca 2012: 237). Le siguen las ‘determinaciones sociales’, que definen la clase social, vida doméstica y laboral, pasatiempos, e incluso opiniones sobre política, religión, sexo y otros temas; todo esto considerando que dentro de la historia, el personaje vive y se relaciona en un ámbito social (Rodríguez de Fonseca 2012: 237). Finalmente, las ‘relaciones entre personajes’ son vitales para la biografía del personaje, pues en ese apartado se describen detalladamente las relaciones del personaje con el resto, especialmente los principales, como el antagonista (Rodríguez de Fonseca 2012: 237).

Asimismo, desarrollar el concepto de los conflictos, que también empezamos a ver en el marco teórico, resulta vital para el análisis. Primero están los conflictos internos, aquellos que afectan la mente, las emociones o el cuerpo del personaje -un encuentro con el antagonista en su interior-; luego los conflictos personales, concernientes a las relaciones con otras personas importantes, como los padres, la pareja, amigos, entre otros; y por último los conflictos extrapersonales, que enmarcan tanto los problemas de naturaleza social -relación profesor/alumno, jefe/subordinado, políticos, entre otros-,

como aquellos referentes al mundo físico, fenómenos naturales, animales o cualquier conflicto conectado al espacio y los objetos alrededor (Rodríguez de Fonseca 2012: 218).

Procederemos entonces, a través del desarrollo de sus biografías y conflictos, con el análisis de la construcción de Alfredo, Anel, Saúl Faúndez, Alfonso Fernández Ferrer y Alonso Vilca Palomino, nuestros periodistas de ficción de las tres películas seleccionadas para la presente investigación. Subsecuentemente a este desarrollo, comentaremos la concepción de estos personajes sobre la base de las impresiones de los cineastas, actores, guionistas y críticos de cine.

5.1.1 Anel y Alfredo en Reportaje a la Muerte

Biografía:

¿Quiénes son estos periodistas?

Alfredo (Diego Bertie) y Anel (Marisol Palacios) son dos periodistas televisivos. Específicamente, se trata de un curtido camarógrafo y una célebre reportera de noticias. Anel es venezolana y llega a Lima para un reportaje especial gracias a un convenio entre la televisión de Venezuela y un canal nacional. La misión: un sonado y peligroso motín en una cárcel de la ciudad, que implica reos armados y toma de rehenes. Se trata de su último reportaje: tras un episodio trágico del pasado, ella está decidida a abandonar el reportaje y dedicarse exclusivamente a ser relatora de noticias, luego de este gran reportaje. Alfredo es el camarógrafo peruano asignado por el canal local. Ambos parecen tener aproximadamente entre 30 a 35 años. Durante toda la diégesis los vemos vestir acorde a su trabajo: Alfredo informal, con jeans y el tradicional chaleco de fotoperiodista, camarógrafo o corresponsal; Anel con el respectivo traje formal de una reportera de televisión. Nunca se mencionan sus apellidos ni se les observa en otro contexto ajeno al laboral. Alfredo tiene bigotes y barba crecida, un tanto desordenada, parece siempre apremiado; y Anel cabello corto y bien cuidado, de semblante calmado. Ambos parecen ser de condición socioeconómica clase media. Alfredo demuestra cierta atracción hacia Anel, mas ella ignorará en un principio sus intentos de flirteo, para poco

a poco permitirse conocerlo, en tanto lidian con la caótica situación en el penal y sus diferencias a la hora de ejercer la profesión.

Lo precedente fue una descripción del aspecto y manifestaciones física de los dos personajes, aquello que nos revela la pantalla.

Indagando en su pasado

Acaso por su carácter de guion de argumento, centrado en el motín, la diégesis no nos permite saber mucho del pasado de estos personajes periodistas. Existe en el personaje de Alfredo una evidente carencia de información: sabemos que es un profesional experimentado por su personalidad activa, segura y obstinada. Esto convierte a Alfredo en un personaje difícil de conocer y, citando a Bustamante, “muy exterior”³⁴. Asimismo, Anel es confirmada en la historia como una reportera extranjera de reconocida reputación, tiene muy en claro cómo se hace su trabajo. Debido al proceder de ambos, a la ausencia del tema en el guion y a la época de realización de la película, hay cierta probabilidad de que se trate de dos periodistas formados en la experiencia, es decir, que no han seguido la carrera de periodismo en la universidad.

Hay solamente un par de atisbos al pasado de cada personaje en el guion. Con Alfredo tenemos el reportaje sobre un asilo para ancianos, que Anel reproduce de un video mientras Alfredo está atrapado en el penal, registrando. El video entrelaza una serie de primeros planos de adultos mayores escenas de ellos realizando distintas actividades, con música y testimonio. La idea de este recurso es darlo por una suerte de *flashback* que permita a Anel -y al espectador- conocer quién es Alfredo y darse cuenta que detrás de su imagen aventurera e inconsciente anida una particular sensibilidad, acaso perdida. Esto conmueve a Anel e intensifica el aprecio y preocupación por su colega, quien podría no regresar jamás.

La idea de perder al compañero es justamente la que encierra todo el atisbo al pasado de Anel. Se trata de un *flashback* -esta vez en el sentido tradicional del concepto, un recuento de algo acontecido en el pasado a determinado personaje- en el que vemos a Anel durante un reportaje junto a su compañero camarógrafo (interpretado curiosamente

por Alejandro Legaspi, director de *La Última Noticia*), un periodista mayor con quien mantenía una relación de pareja y de mentor y aprendiz, de acuerdo al *flashback*. Durante este reportaje, el protagonista de la noticia, un hombre armado que tiene a un niño por rehén, dispara a la pareja de Anel cuando este salvaba al niño. Anel intenta evitarlo pero es detenida por las fuerzas policiales. Mientras la cámara descansa en el suelo y ella forcejea con un policía para socorrerlo, su camarógrafo expira durante el reportaje. Un recuerdo terrible que afecta a Anel en distintos niveles y tiene por correlato su visión de cómo hacer periodismo en el presente de la película, evitando a toda costa la posibilidad del riesgo, buscando informar responsablemente con reportajes no centrados en presentar la violencia, aquella que años atrás le quitaría la vida a su colega y amante. Además, generó su decisión de dejar la reportería luego del viaje a Lima, para dedicarse solamente a ser relatora de noticias.

Las características psicológicas y la vida privada de los periodistas

Estamos aquí ante dos personajes periodistas bastante diferentes. Alfredo presenta un carácter extrovertido, pues no duda en decir sus ideas y tampoco parece procesarlas con tiempo antes de ejecutarlas. Exterioriza lo que siente en el momento. Anel, por otro lado, es de naturaleza más introvertida, pues si bien tampoco vacila en manifestar su forma de pensar o su sentir, relaciona los hechos que acontecen a su alrededor con una memoria dolorosa, una lección de vida aprendida en el ambiente de trabajo, la calle, reportando.

Ahora bien, si consideramos las subdivisiones funcionales de las características psicológicas que hemos revisado en la teoría, entonces tenemos que Alfredo tiene por dominantes la sensitiva y la intuitiva, y por inferiores la cerebral y sentimental. Ahondaremos solamente en los dominantes. Es sensitivo porque vive el momento. Alfredo es un camarógrafo que abraza la aventura del reportaje de forma libre e informal. Demuestra gran rapidez mental y habilidad para saber lo que sucede a su alrededor, parece estar en constante búsqueda de información, de la esperada noticia. Al mismo tiempo, es intuitivo porque no duda en lanzarse a arriesgadas comisiones periodísticas, siempre en pos de lograr la gran exclusiva y acaso afamarse como

³⁴ Comunicación con Emilio Bustamante de 2015.

reportero. Alfredo está seguro de su talento y cree poder llegar lejos, en tanto la oportunidad de registrar algo fascinante aparezca.

El caso de Anel encarna una equiparable oposición con relación al de su colega. Ella tiene por dominantes la subdivisión cerebral y la sentimental, y por inferiores la sensitiva e intuitiva. Lo cerebral se refleja de inmediato en su decisión de no ingresar al penal, consciente de que es más importante hacer la noticia sin posibles perjuicios, informar cautelosamente y no dejarse llevar por la emoción y búsqueda de gloria que pueden significar el hacer un gran reportaje del motín. Anel analiza la situación y posibilidades del reportaje y no tarda en considerarlo un trabajo peligroso. Todo esto, de nuevo, reforzado por el recuerdo de la pérdida, que de alguna forma coadyuva a ser más racional en su trabajo. Es sentimental porque escucha a los demás. Le importan las palabras o consejos de sus colegas, en especial las de Alfredo, con quien parece no llegar nunca a un acuerdo en torno al trabajo, pero a quien termina apreciando y respetando. Ello también se prueba en la esencia de su insistencia: al pugnar para que no se ingrese al penal manifiesta su preocupación por el bienestar del periodista, en este caso, tanto ella como Alfredo.

Determinaciones sociales y profesionales

No se tiene información alguna relacionada a la vida doméstica, pues como mencionamos antes, la película no entra en detalles sobre la vida personal de sus protagonistas. Tampoco llegamos a conocer cabalmente a los mismos, salvo actitudes u opiniones acerca de determinados temas, por ejemplo Alfredo parece desde un inicio un hombre con una concepción sexista de la relación con las mujeres, seductor, intentado flirtear con Anel y subestimando su forma de trabajo. Anel, por otro lado, es una persona seria, acaso más profesional, que no se permite entrar en confianza con sus colegas y prefiere ser más estricta, circunscribiendo toda relación al área del trabajo.

Sus disímiles personalidades resaltan más justamente en el contexto periodístico. Alfredo cree que todo riesgo vale la pena para obtener la mejor toma, mientras Anel sabe por propia experiencia que ser cauto puede no solamente proteger a la ciudad del morbo y la desinformación, sino salvarle la vida. Tal diferencia de perspectivas colisionará en tanto cubren la noticia del motín en una cárcel limeña.

Ciertamente la cárcel y la situación de crisis que entraña son lo central de la historia, por lo que en ningún momento vemos a los personajes periodistas en otro contexto que no sea aquel representado en la cobertura del reportaje periodístico, como podría haber sido una noche en un bar o escenas con la familia, por nombrar algún ejemplo.

Relaciones entre personajes: familia y amigos

Si bien en este apartado debemos observar las relaciones de Alfredo y Anel con los otros personajes, hemos comentado que esta es casi nula. Para empezar, quizás la relación más importante, excluyendo aquella entre ellos mismos, sea con Don Enrique (David Elkin), el jefe del canal. Alfredo mantiene una relación de subordinación con Don Enrique y se muestra siempre atento a sus órdenes, ideas o propuestas, que giran alrededor de la posibilidad de ingresar al penal y registrar todo el motín a profundidad, en vivo y en directo. Alfredo lo escuchará y coincidirá con él hasta los momentos finales de la historia, donde empieza a tomar conciencia del error que significó la transmisión. Anel, por otro lado, mantendrá una relación de confrontación con Don Enrique, discutiendo ya sea en persona o por vía telefónica. Sus ideas sobre cómo hacer el reportaje colisionarán en un desacuerdo que se percibirá durante toda la película.

Quizás los otros personajes que mantienen un tiempo en la pantalla considerable y que se relacionan de alguna manera con los periodistas son los criminales amotinados. Tanto El Supay como El Conde, los más importantes, tienen un acercamiento a Alfredo y Anel débil, reducido, pero presente, donde más importa la tensión que entraña la escena que la interacción entre los personajes. Alfredo comparte más escenas con ellos, cuando está dentro del penal y cumple con las solicitudes de los amotinados en torno al registro audiovisual. Anel solamente sale con ellos cuando acude a buscar a Alfredo y acaba siendo secuestrada, en el desenlace, donde ellos la tienen de rehén en una fábrica abandonada y es amenazada. Ella les teme mas demuestra firmeza y arrojo.

Dejamos para el final lo más vital de las relaciones entre personajes en *Reportaje a la Muerte*: la interacción entre sus dos protagonistas, Alfredo y Anel. Aquí se da una particularidad que ya se ha ido sugiriendo en los apartados anteriores, y es aquella concerniente a la contradicción entre los dos. Se trata de un contrapunto relacionado

esencialmente a sus perspectivas de cómo hacer periodismo, de qué es lo correcto y qué no lo es. Alfredo se inclina más hacia una postura de reportero aventurero que linda también con un afán sensacionalista. Anel pugna por la precaución y la ética periodística, buscando la forma de hacer su trabajo sin exacerbar la violencia. Sobre esto, Palacios comenta:

Danny quería que exista ese contrapunto entre mi personaje y el de Diego Bertie, algo que se ve durante toda la película: crearse un antagonismo entre las opiniones de nuestros personajes. Luego está lo otro, la parte humana que enciende una chispa, una atracción entre ellos (Palacios 2016)³⁵.

Por otro lado, Bertie agrega que la importancia de sus personajes era más para explicar lo caótico del contexto:

Los periodistas en la película son los que de alguna forma narraban la historia [...] Se trató de darle un hilo conductor a través de estos dos personajes, el mío y el de Marisol. Igual creo que la película realmente no hurga ahí, sino más en la acción dentro de la cárcel, ese es el enfoque, la parte interesante (Bertie 2016)³⁶.

Por otro lado, el director también expuso su descripción de los personajes:

La evolución profesional y personal de los personajes era, en el caso de Bertie [Alfredo], la cuestionarse cómo se debe enfocar la información; y en el caso de Palacios [Anel], la de alguien que ya había pasado esa etapa y atravesaba una crisis interna por un impacto emocional por un suceso del pasado. Alguien que ya quería salirse de todo el horror. Ambos evolucionan, pero partiendo de esta manera de enfocar la información de forma sensacionalista (Gavidia 2016)³⁷.

³⁵ Comunicación con Marisol Palacios de 2016.

³⁶ Comunicación con Diego Bertie de 2016.

³⁷ Comunicación con Danny Gavidia de 2016.

Ahora bien, otra idea interesante en torno a su relación es que se trata de la coincidencia de una doble dinámica: primero la del reportero-camarógrafo. De acuerdo a Hugo Coya, el reportero y el camarógrafo representan un “binomio clave en la visualización del reportaje” (2014: 62), donde además de la habilidad y conocimientos de ambos, la empatía que puedan tener es un requisito indispensable (Coya 2014: 63). La otra dinámica es aquella encarnada en la relación hombre-mujer, sobre la que Palacios comenta:

A Danny le atraía la relación hombre-mujer, que sí se da. Es tan cercana la relación entre el periodista con su camarógrafo que se crea una relación de complicidad, y si es hombre-mujer es incluso más fuerte. Ahora, si a eso agregas un conflicto en esa relación, pues sucede algo dramáticamente interesante. Es algo que ellos escogieron a propósito quizás, tanto José Watanabe como Danny (Palacios 2016)³⁸.

Ledgard enfatiza la idea. De acuerdo a él, la película también habla de una lección que el personaje de Anel le enseña al de Alfredo, sobre el sendero correcto para ejercer la profesión y abordar el reportaje: una lección que Alfredo, un hombre sexista, aprende de Anel, una mujer³⁹.

Así, tras ensayar las biografías de los dos protagonistas periodistas de *Reportaje a la Muerte*, podemos reparar a continuación en una de las ideas sobre construcción de personajes que mencionamos con antelación, aquella de McKee sobre la diferencia entre el ‘personaje’ y la ‘verdadera personalidad’. Si vemos en el primero -conocido también como caracterización- lo que hemos practicado como biografía y en el segundo al contraste de las características de la biografía con una situación extrema para el personaje, tendremos la ‘dimensión del personaje’, sobre la base de la contradicción. En Alfredo, esto se ve hacia el final de la película. Para el momento en que descubre que su forma de proceder no es la correcta y olvida el reportaje para salvar a Anel, hay una contradicción con lo que su biografía nos ha descrito, y se da la dimensión del personaje. Surge, quizás, esa ‘verdadera personalidad’ que en la película se traducía en

³⁸ Comunicación con Marisol Palacios de 2016.

³⁹ Comunicación con Melvin Ledgard de 2015.

aquel camarógrafo sensible que realizó el reportaje sobre los ancianos. En Anel este contraste, es decir, la caracterización, está ausente o es más débil, si damos por sentado que no pretendía ser otra persona en ningún momento de la historia. Por otro lado, si consideramos como un contraste su arrebató final de ingresar al penal a buscar a Alfredo, preocupada por él, donde es secuestrada por los amotinados, esto podría de alguna manera darle más 'dimensión' al personaje. Todo esto considerando la situación de tensión que demanda la teoría, que en este caso es algo literal: el motín en la cárcel.

Al observar el contraste entre biografía y caracterización se evidencia con claridad un problema que los personajes atraviesan durante toda la diégesis: la ligereza en sus construcciones. Tanto Alfredo como Anel presentan problemas en su desarrollo debido especialmente a que la película no busca conocerlos, sino enfocarse en la acción del motín. Es por ello que sabemos poco de sus pasados y que la contradicción propuesta entre sus biografías y caracterizaciones resulta un tanto forzada.

El cambio y los conflictos

Continuando con el análisis del diseño de estos personajes, toca observar los conflictos u obstáculos que anidan en el argumento y afectan a los personajes, aquellos que generan el cambio o 'punto de giro' en la historia: la *peripecia* y el *reconocimiento* o *anagnórisis*.

Si principiamos con Alfredo hallaremos los tres tipos de conflictos. El interno, acaso el más débil en este personaje, es aquel relacionado a su mente y emociones. Si bien Bustamante⁴⁰ propuso la inexistencia de un conflicto interno en Alfredo al ser un personaje poco introspectivo, nosotros creemos que sí existe un conflicto de esa naturaleza: su reticencia a aceptar estar equivocado, es decir, su miedo a saber que su visión de la profesión y del reportaje no es la ideal. Esto se expone en sus conversaciones con Anel, donde se enerva y no acepta las ideas de su colega; y también en las influenciadas palabras de Don Enrique, cuyas instrucciones finales lo convencerán de ingresar, para hacia el final observarlas con suspicacia, respectivamente.

⁴⁰ Comunicación con Emilio Bustamante de 2015.

Anel también guarda un conflicto interno, el cual está representado por su miedo a la pérdida de un ser querido. Su anterior camarógrafo -también pareja- fue asesinado en un reportaje, y ella teme que esa experiencia se repita. Proponemos entonces que el lado adverso del reportaje periodístico televisivo para Anel, que es la posibilidad de perder a un colega al arriesgarse por la noticia, significa uno de sus conflictos, que la llevarán a tomar una posición durante la película.

El conflicto interior de Alfredo está anclado directamente a su conflicto personal, que a su vez es el conflicto personal de Anel: la relación entre ambos. Para Cabrejo, Anel encarna la moral, siempre consciente del mal o el error que entraña la transmisión en vivo del motín⁴¹. Alfredo concibe el reportaje en el penal de una forma totalmente inversa, una oportunidad para exhibir el caos al gran público y hacerse de la gran noticia. Como detallamos antes, ellos mantendrán ese contrapunto a través de toda la narración, hasta el desenlace, cuando el personaje de Bertie termine, en cierto sentido, adoptando la postura del personaje de Palacios.

El último conflicto tanto de Alfredo como de Anel es el extrapersonal, que en ellos se relaciona al mundo físico o espacial: el motín en la cárcel. La situación de crisis que se vive en la película y que engloba toda la trama significa también una circunstancia de alta tensión e incertidumbre para ambos. La masacre en el penal cuestionará sus formas de trabajo, pero también pondrá en peligro su bienestar físico. Entonces, se trata de un conflicto más literal, que revela que están arriesgando sus vidas y que existe la posibilidad de no volver de la cobertura de ese reportaje.

Ahora bien, tales conflictos conllevan a un cambio o ‘puntos de giro’ en el personaje y por ende, en el curso de la narración. En esta película, tales cambios se dan bajo el contexto del motín en la cárcel, que de acuerdo a la teoría sería esa *peripecia*, el cambio de la estabilidad a la aventura, una situación que se da desde el inicio, pues, a diferencia de otras historias, aquí se arranca con la crisis.

En Alfredo, su *reconocimiento* o anagnórisis, aquel giro de tuerca que determina la historia y lo somete a un estado de tensión donde debe tomar decisiones, es el momento

donde secuestran a Anel. Desde allí, sus intenciones cambian: ya no se trata registrar la exclusiva del penal, sino de asegurar la vida de su colega, por quien además se sugiere cierto interés. Así, su anagnórisis se culminaría al final de la película, cuando se ve a sí mismo filmando la balacera de la policía a los amotinados en el vehículo y decide abandonar todo para detener la violencia y salvar a Anel.

Con relación a Anel, coincidimos con Ledgard⁴² en que su anagnórisis es la muerte de su antiguo amante y colega, aquel interpretado por Alejandro Legaspi en un *flashback* al inicio del filme. Extrañamente, se trata de un recuerdo y de momento iniciático para el personaje, pero a su vez es el cambio de su perspectiva y de cómo afronta su profesión. Desde ese episodio, primará en Anel la cautela y la conciencia de la existencia de un límite en el ejercicio de la cobertura periodística.

Entonces, en ambos casos se ve que cuando el momento de crisis donde lo ha involucrado directamente, la percepción de estos personajes periodistas cambia, dándose esta revelación.

Por último, el momento en que ambos toman conciencia de que la violencia de los presos se ha incrementado porque se saben registrados por la televisión y transmitidos en vivo y en directo es también una anagnórisis para los dos. Como afirma Ledgard, cumple una función reflectante, al observarse a sí mismos y descubrir que ellos también están buscando atraer la atención, y de esa manera cruzando una barrera que, como ya sabe Anel, se traspasa solamente al ignorar el acometer infracciones éticas en la labor periodística⁴³.

5.1.2 Alfonso y Faúndez en Tinta Roja

Biografía:

¿Quiénes son estos periodistas?

⁴¹ Comunicación con José Carlos Cabrejo de 2015.

⁴² Comunicación con Melvin Ledgard de 2015.

⁴³ Comunicación con Melvin Ledgard de 2015.

Alfonso Fernández Ferrer (Giovanni Ciccía) y Saúl Faúndez (Gianfranco Brero). Periodistas de la sección de policiales del tabloide *El Clamor*. Uno redactor, el otro jefe de la sección. Alfonso tiene aproximadamente 25 años y Faúndez unos 50. Ambos suelen estar vestidos con trajes formales, como para asistir al trabajo. Alfonso suele verse cuidado, afeitado, y parece ser de condición económica clase media baja. Faúndez suele verse cansado, trajinado, transpirado, y también parece pertenecer a tal categoría socioeconómica. Alfonso es un joven sin experiencia ni contactos pero con grandes aspiraciones literarias, que ha estudiado la carrera de periodismo y llega al diario *El Clamor* para realizar sus prácticas. Faúndez es un periodista desencantado del ideal de la carrera, cínico mas muy eficiente y experimentado. Alfonso suele leer a Vargas Llosa, portar algún libro suyo; Faúndez fuma muchos cigarrillos diarios y usa lentes para lectura. Curiosamente, el ritual de fumar y el detalle de los lentes sucios, engrasados, son un aditivo de Brero en el personaje⁴⁴.

Indagando en su pasado

¿Qué sabemos de Alfonso y Faúndez antes de los sucesos narrados en la película? De Alfonso que es un estudiante recién egresado de periodismo, y vive en un hogar de clase media con su madre y su tía. Un joven adulto que creció sin la figura paterna, pues el padre abandonó a la familia durante su infancia. Una vez apareció accidentalmente durante su adolescencia y le obsequió un diccionario, pero jamás volvió a verlo. La reacción de Alfonso ante tales antecedentes es oscura: no ha podido superar la ausencia del padre, hay un rechazo a su recuerdo o imagen que lo frustra y se traduce por ejemplo en los problemas que tiene para asumir su apellido paterno.

Sabemos por la historia que Faúndez se formó como periodista en la calle, es decir, que nunca siguió una carrera universitaria para ejercer la profesión. También que tiene un largo tiempo trabajando en policiales de *El Clamor*, en cuya redacción se ha hecho de una reputación. Se menciona en la narración que él y su esposa no conforman una pareja desde hace muchos años, pero viven en el mismo hogar para criar juntos a Nelson, su hijo con síndrome de Down. Un pacto que hicieron cuando Nelson todavía era un bebé. La reacción de Faúndez ante tales antecedentes es la de un descreimiento total de la vida y de su profesión: se ausenta lo más posible de su casa, tratando de llegar solamente

⁴⁴ Comunicación con Gianfranco Brero de 2016.

entrada la tarde, para ver a su hijo. Además está entregado a su trabajo, manteniendo una perspectiva cínica del método y motivo para realizarlo.

Es en torno al periodismo, es decir, la relación que ambos guardan con su vida laboral, que Alfonso y Faúndez revelan la forma de reaccionar con sus pasados, algo que Bustamante describe acertadamente:

En el trabajo, vemos en el personaje de Ciccía la ambición de ser escritor, también una falta de compasión pero alimentada por el rencor contra el padre, a cuya figura busca superar. En el personaje de Brero también hay una suerte de compensación que tiene que ver más con un goce de su profesión, un compenso frente a la decadencia de su vida: un hijo discapacitado y una esposa abandonada, a quien no quiere. Hay una especie de euforia permanente que genera su trabajo, y compensa el dolor de su vida familiar (Bustamante 2015)⁴⁵.

Las características psicológicas y la vida privada de los periodistas

En primera instancia ambos personajes son de naturaleza extrovertida, es decir, volcados al exterior. Esto sucede debido a que, en su camino de observación y aprendizaje, Alfonso acaba comportándose como Faúndez, una persona que no teme manifestar su opinión y que posee un tacto especial para dirigirse al resto, reflejado en su estilo de narrador bohemio que disfruta el contacto con la gente. Sin embargo, fuera de ese rol de observador, Alfonso se distancia de Faúndez, mostrándose introvertido y ensimismado en sus problemas en ciertos momentos: cuando piensa en su padre o cuando se trata del sexo opuesto o su relación con Nadia. Ambos personajes experimentan -en muy distintas medidas- lo que Bustamante denomina un ‘relajo moral’⁴⁶, que está relacionado tanto con su vida familiar -Alfonso con su padre y Faúndez con su hijo- como con la forma en la que conciben el periodismo.

Volviendo a tratar las subdivisiones funcionales de las características psicológicas, tenemos que Alfonso tendría por dominantes los tipos cerebral e intuitivo, y por

⁴⁵ Comunicación con Emilio Bustamante de 2015.

⁴⁶ Comunicación con Emilio Bustamante de 2015.

inferiores los tipos sentimental y sensitivo. Es cerebral porque Alfonso llega con una idea establecida de cómo hacer el trabajo y de hasta dónde quiere llegar con él, e incluso marcará límites en sus relaciones para ejercer el mismo -como se ve al no querer brindarle información a Roxana o al preferir publicar la noticia sobre su padre, sin meditar del todo en el significado de la acción-. Además, es intuitivo porque, si bien hacia la mitad de la historia parece haberlo olvidado, Alfonso nunca descarta su plan de escribir una novela e irse del país, proyecto en el cual trabaja por las madrugadas, persiguiendo su sueño de ser escritor.

Con Faúndez sucede lo exactamente opuesto: tiene por tipos dominantes el sensitivo y el sentimental y por inferiores el cerebral y el intuitivo. Es sensitivo porque esa es la forma en la que ejerce la profesión, Faúndez siempre está en el lugar de los hechos para acopiar información, escucha y observa y demuestra gran habilidad para concentrarse y entender lo que sucede en su presente. Es sentimental porque tiene en alta consideración la amistad y camaradería entre amigos, colegas o el sexo opuesto, hecho que incluso puede jugar en contra, como refleja al brindarle gustoso la información de las noticias exclusivas a su amante Roxana, por ejemplo. Disfruta abrirse y contar sus historias para luego hacer que otros cuenten las suyas, lo mismo con los consejos.

Determinaciones sociales y profesionales

Si pensamos en sus vidas domésticas, Alfonso está en contacto con su madre y su tía, con quienes vivía al inicio y a quienes llama o frecuenta tras mudarse a un espacio solo. De la misma manera, Faúndez mantiene cierta estabilidad en su hogar, en tanto provee en casa y pasa tiempo con su hijo Nelson.

Ambos -con Faúndez primero, motivando a Alfonso- disfrutaban de la vida nocturna, la cerveza, la plática procaz y sexista y las conversaciones sobre el quehacer periodístico. Sobre la profesión, Alfonso en un principio parece seguir sin vacilaciones el conocimiento académico del periodismo, el cual ha estudiado en la universidad. Muy al contrario, Faúndez desprecia la formación académica y la metodología de trabajo de su practicante, mostrándose como un ferviente creyente del precepto según el cual el periodista debe formarse en la calle, con la experiencia.

Relaciones entre personajes: familia y amigos

Alfonso mantiene una relación saludable y normal con su familia: está en contacto con su madre y su tía y les comenta de sus novedades al mismo tiempo que les permite opinar y formar parte, en cierto sentido. Entre sus amigos de la universidad, vemos que mantiene el contacto con aquellos que conocía antes de empezar la película, con quienes suele almorzar o platicar al topárselos en la redacción. Conforme avanza la historia, esta relación irá reflejando las ínfulas de superioridad que se van dando en Alfonso, al defenderse con vanidad y una supuesta experiencia de cualquiera de las críticas que le hacen sus dos compañeros, en especial Nadia, por quien siente además una fuerte y confusa atracción. En tales situaciones también se evidencia cómo va cambiando la perspectiva de Alfonso, desde alguien que en primera instancia seguiría el pensamiento de sus congéneres hasta un practicante que sigue y defiende las ideas de Faúndez.

Ambos, tanto Alfonso como Faúndez, parecen tener una relación de distante respeto - podría decirse que temor, por parte de Alfonso- hacia el director del diario, Ortega. En el trabajo también pueden verse las relaciones con otros personajes secundarios, como aquellos que completan el grupo de comisiones policiales para *El Clamor*: el reportero gráfico Escalona y el chofer Van Gogh. Escalona demuestra poseer gran pericia y la misma frialdad y descreimiento que Faúndez para su trabajo, por lo que Alfonso, primero con la sorpresa de un novel en tal contexto y luego aceptando y avalando aquella conducta laboral, termina en cierta medida aprendiendo de él. Con Van Gogh mantiene una relación de entrañable amistad que nunca se ve perjudicada y que no influye de alguna forma en la conversión que su personalidad sufre conforme avanza la película. Faúndez, por otro lado, conoce a Escalona y Van Gogh desde hace mucho tiempo y ambos lo respetan y consideran como su superior. Existe entre todos una sosegada camaradería, en la cual Alfonso ingresa sin problemas.

Está también Roxana, periodista de otro medio y amante de Faúndez. Ella conoce las verdades de la vida privada de Faúndez y a pesar de ello lo acepta y aprecia. Alfonso parece aceptarla hasta cierto punto, pues no deja de considerarla como parte de la competencia y discutirá con Faúndez sobre la tibieza con la que él le provee la información de las exclusivas. Por otro lado, está también el cuerpo de policía. Los pocos personajes que lo representan parecen sugerir la realidad de una relación de

intereses entre los periodistas y la policía, que encontramos en escenas en las que un policía le pide a Alfonso que le tomen una foto en la escena del crimen o que le dé información a cambio de la mención de su nombre en el artículo periodístico de turno.

A continuación trataremos un tema que está emparentado con esta parte final de la biografía de los personajes periodistas de *Tinta Roja*, en tanto habla de la relación entre amigos -los dos protagonistas-, pero a su vez es un tema preponderante para la película, acaso el más relevante de todos: la relación de aprendizaje entre Alfonso y Faúndez. Recordamos primero que, tanto en la literatura como en el cine, la mayoría de relatos de aprendizaje se traducen también en relatos sobre la relación padre e hijo. A través de la diégesis, vemos cómo empieza y evoluciona la relación entre estos dos personajes. Uno joven y el otro mayor, uno periodista bisoño y el otro experto jefe de policiales. El aprendiz y el maestro. Hablamos de una instancia que no solamente se desarrolla bajo el contexto del periodismo. Faúndez le da a Alfonso lecciones de vida, sobre mujeres, el padre, la familia, los amigos, el alcohol, el sexo y demás temas universales. Para Alfonso, toda la experiencia es una aventura iniciática. Podríamos decir que él ve en Faúndez la figura paterna que cree necesitar, y Faúndez ve en Alfonso al hijo al que puede instruir y encaminar, algo imposible de realizar con su hijo biológico, dada su condición de persona con discapacidad. Lombardi recalca que, si bien para él se trata de una película de aprendizaje, “el mundo en el cual se desenvuelve la historia es el periodismo, por lo tanto, es a su vez una película sobre periodismo”⁴⁷. Como él, tanto Pollarolo como Ciccía y Brero reafirman que se trata esencialmente de una película de aprendizaje⁴⁸.

Sin embargo, como afirman Brero o Bustamante, este es un aprendizaje que Alfonso no está buscando, pero que despierta en él una curiosidad y atracción, algo que Bedoya llama una ‘educación perversa en la figura del aprendiz’⁴⁹. A través de las enseñanzas y el ejemplo de Faúndez, Alfonso empieza a descubrir distintos sentimientos y emociones “desconocidos para él hasta ese momento, como el contacto con la muerte, el

⁴⁷ Comunicación con Francisco Lombardi de 2016.

⁴⁸ Comunicaciones con Giovanna Pollarolo, Giovanni Ciccía y Gianfranco Brero de 2016.

⁴⁹ Comunicación con Ricardo Bedoya de 2015.

sufrimiento o el dolor”⁵⁰. Bustamante continúa en su análisis de *Tinta Roja*, y sobre este tema nos dice:

Ante la carencia del padre biológico, un padre fallido, el personaje de Ciccía tiene un padre vicario que cumple esa función, que es el personaje de Brero. Y también funciona al revés: al no tener el personaje de Brero un hijo como él hubiera querido, toma como vástago al personaje de Ciccía, en quien tenemos un relajamiento de normas morales a raíz principalmente del padre fallido. Eso hace que no le afecte tanto entrar a ese mundo y dejar de lado ciertos valores que no tiene tan afirmados. Su padre sustituto, el personaje de Brero, le otorga nuevas normas perversas para desarrollarse en ese mundo, pero al final lo salva, porque el personaje de Ciccía también es al mismo tiempo su hijo sustituto, pues tiene un hijo con discapacidad, cuya muerte lo hace salir a él de ese mundo, motivando que el personaje de Ciccía salga también. Todo esto hace más sólidos los personajes (Bustamante 2015)⁵¹.

En torno a las ideas de McKee sobre la ‘dimensión del personaje’ como el contraste entre la biografía y la caracterización, vemos que en *Tinta Roja*, esto se refleja en menor grado en Alfonso, acaso hacia el final de la historia, cuando su conversión a alguien similar a Faúndez está casi consumada y su verdadero yo retorna. No obstante, esto se cumple con mayor acierto en Faúndez: un antihéroe encarnado en un periodista que representa diferentes elementos corruptos y reprobables de la profesión, pero que detrás de esa máscara esconde a una buena persona con una infortunada vida familiar, que poco a poco irá prevaleciendo sobre su aparente personalidad, hasta descubrirse como alguien diferente al Faúndez que conocemos al iniciar la película, en palabras de Brero: “un personaje muy concreto, en una realidad muy concreta que lo ha embrutecido y que había dejado de lado sus sueños, su familia, a excepción de su hijo, que de alguna manera despertaba el único resquicio débil o amoroso que quedaba en él”⁵². Un periodista consciente de los horrores y falencias del periodismo que ejerce, dispuesto a tomar distancia del mismo y evitar que continúe perpetrándose. Sobre esta evidente

⁵⁰ Comunicación con Gianfranco Brero de 2016.

⁵¹ Comunicación con Emilio Bustamante de 2015.

ambigüedad que enriquece a Faúndez y lo hace el personaje con más dimensión y mejor construido de la historia:

Faúndez no disimula para nada su vena buitre de plumífero y de tipo de la peor laya, pero al mismo tiempo es un personaje atractivo que tiene sus razones, una humanidad, que lo hace entrañable de alguna forma a pesar de su condición y de lo moralmente reprobable que pueda ser [...] Al final el también salva de alguna forma el alma de Alfonso, impidiendo que condene a su padre. Termina siendo una figura paterna y un hombre sabio (Cabada 2016)⁵³.

El cambio y los conflictos

Para empezar, en Alfonso encontramos los tres tipos de conflictos. El primero en detectarse es el interno, reflejado, como afirma Cabrejo⁵⁴, en descubrir con frustración que el periodismo no se ejerce precisamente como él lo imaginaba. Sus ideales de la profesión y los métodos que le otorgó la academia se ven limitados o transformados ante tal revelación. Alfonso se de bruces con el poder de la prensa sensacionalista y acaba haciéndola suya. Ello, además de ejemplos laborales como su asombro al ver cómo Faúndez recrea la realidad en su texto, se puede trasladar a instancias más generales. Alfonso palpa un lado adverso de la sociedad, conoce historias de muerte y contempla cadáveres, iniciando un proceso de desensibilización, que, en su caso, representa una reacción ante el mentado conflicto.

Al mismo tiempo, el siguiente conflicto de Alfonso es personal, aquel relacionado a su padre, una constante en sus pensamientos que encuentra una posible solución cuando Alfonso considera exponer el delito que involucra a su progenitor, hecho que Brero evita. El último es el conflicto extrapersonal que guarda directa conexión con el otro protagonista periodista: su relación con Faúndez. Una relación de discípulo y maestro o jefe y subordinado que presenta distintos matices. Alfonso aprende de Faúndez pero al mismo tiempo desprecia u observa con extrañeza muchas de sus prácticas, que concibe en un principio inviables, mas que acaba adoptando.

⁵² Comunicación con Gianfranco Brero de 2016.

⁵³ Comunicación con Augusto Cabada de 2016.

El gran cambio en la historia de Alfonso sucede con su sorpresa al no hallar la noticia publicada de su padre en la edición del día siguiente de *El Clamor*. Su indignación, impotencia al no verse con la exclusiva, mas también al no haber podido vengarse de su padre, que en cierto sentido era un deseo albergado en el acto de publicar ese texto, aquel que denunciaba su delito. Esa es su *peripezia*. Su *anagnórisis* o *reconocimiento* acontece poco después, cuando toma consciencia de que está repitiendo el mismo camino que Faúndez, incluso siendo el nuevo jefe de policiales en su ausencia, y decide abandonar el diario y recobrar sus antiguas metas e interesas, justo a la llegada del nuevo redactor, que invitaba a iniciar nuevamente el círculo vicioso de aprendizaje y decadencia. Superado el conflicto y habiéndose cuestionado a sí mismo, Alfonso descubre que esa no es la vida que quiere, y abandona.

En Faúndez, por otra parte, se perciben dos conflictos capitales. Primero el personal, que implica las relaciones con su esposa y particularmente su hijo. Como sostiene el mismo Brero al evocar a su personaje luego de dieciséis años:

Su conflicto se halla en este espacio que él no ha resuelto: tiene un hijo con síndrome de Down, alguien que siempre dependerá de él, una esposa que detesta profundamente, incluso una amante periodista que le sirve para los ratos de intimidad pero que tampoco ama. Su contradicción raya en lo que él es y lo que quisiera tener (Brero 2016)⁵⁵.

El segundo conflicto de Faúndez es de carácter interno: la situación que acabamos de mencionar genera un trastorno en su forma de pensar, decisiones, la forma en la que se viste o cuida de su apariencia, sus emociones y en cierta medida su físico y su salud, denigrándose a través del desaseo y una actividad de fumador consuetudinario. Además, afecta también su visión de la profesión periodística: su vida personal coadyuva a esa perspectiva cínica y descreída del periodismo.

⁵⁴ Comunicación con José Carlos Cabrejo de 2015.

⁵⁵ Comunicación con Gianfranco Brero de 2016.

Sobre los cambios que suceden al conflicto, coincidimos con Pollarolo⁵⁶ cuando afirma que el gran cambio se encuentra en el derrumbe de Faúndez. Al enterarse de la muerte de su hijo Nelson, la narración llega a un momento crucial, que conduce al desenlace. Aquella *peripezia*, ese tránsito que sugiere el cambio, está representado en el momento en que descubre la muerte de su hijo y acude a recoger su cadáver. Como también afirma Brero⁵⁷, es en esa escena que se descubre experimentando en sí mismo aquello que él se ha encargado de perpetrar con orgullo y prolijidad durante toda la película: el sensacionalismo en la noticia, la exacerbación de la violencia y el morbo por parte de la prensa a través de la tragedia de un desconocido. Citando a Brero⁵⁸, “ahí descubrimos que el personaje está hecho mierda. Que el mundo que él vivió es un mundo de mentira”. Así, la anagnórisis de Faúndez sería el momento posterior a ese cambio, terminando la película, cuando vemos a un Faúndez algo abandonado y retirado de su puesto en el diario, pero con la mente esclarecida y en aparente paz consigo mismo, presto a ayudar a Alfonso evitando que publique la noticia sobre su padre.

5.1.3 *Alonso Vilca Palomino en La Última Noticia*

Biografía:

¿Quién es este periodista?

Alonso Vilca Palomino (Pietro Sibille) es un periodista radial de aproximadamente 30 o 35 años. Proviene de Yurabamba, una pequeña provincia ficticia en la ciudad de Ayacucho, donde trabaja como locutor en el programa de música folclórica *La voz del Ande*. Lleva el cabello ligeramente largo, la barba y bigote afeitados y suele vestir de forma casual. Parece pertenecer a la clase media provinciana. Es un amante de la música vernacular, orgulloso de la cultura de su pueblo. Al inicio de la historia, está recientemente casado y empezando su nueva familia en 1982, durante los primeros años de la guerra entre Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas del Perú.

Sobre ciertos ademanes y maneras del personaje de Alonso, su actor nos dice:

⁵⁶ Comunicación con Giovanna Pollarolo de 2016.

⁵⁷ Comunicación con Gianfranco Brero de 2016.

Yo no sabía mucho de música folclórica, pero Alonso era un amante del huayno y tuve que empaparme del tema. Me sirvió mucho, pues contribuyó también al ritmo del personaje, a su manera de caminar, me imaginaba siempre que tenía un huaynito en la cabeza [...] Quizás lo más difícil fue aprender un poquito a bailar, a zapatear (Sibille 2016)⁵⁹.

Indagando en su pasado

A través de la narración, nos enteramos de que años atrás Alonso siguió un curso corto de periodismo en Lima. Es allí donde adquirió los conocimientos metodológicos para reportear e informar, que posteriormente empleará en la historia, cuando cree el radioprograma *La última noticia*. Sabemos también que su amistad con Pedro (Julián Legaspi) es muy antigua y que estuvieron juntos estudiando en Lima -probablemente conviviendo-. Si bien no está del todo claro, también se infiere que siguió estudios universitarios, por la escena en la que su hogar es invadido por senderistas y una de ellos, una mujer con parte del rostro cubierto, lo amenaza y admite reconocerlo al calificarlo como ‘el mismo burgués de siempre que conocí en la universidad’. Por último, se sugiere que Alonso y los militares asentados en Yurabamba mantienen una relación de tolerancia y aparente amistad que ya tiene cierto tiempo, por la escena en el bar cuando, antes de partir, Alonso es interceptado por uno de los militares (interpretado por Haysen Percovich), quien le reclama, entre otras cosas, que le entregue un casete de música que Alonso prometió grabarle, en algún momento precedente a la historia del filme.

Las características psicológicas y la vida privada del periodista

En Alonso tenemos a alguien de naturaleza extrovertida, cuyas emociones y energías tienden a exteriorizarse en los demás. Alonso busca el contacto con la gente. Tiene por dominantes las subdivisiones sentimental e intuitiva y por inferiores la cerebral y sensitiva. Es sentimental porque a través de la historia, Alonso refleja una personalidad dispuesta a servir, una preocupación por ayudar a las personas que están sufriendo los embates del conflicto armado. Al mismo tiempo, también se observa su voluntad por colaborar en la promoción de los músicos locales y de alejados poblados aledaños,

⁵⁸ Comunicación con Gianfranco Brero de 2016.

⁵⁹ Comunicación con Pietro Sibille de 2016.

haciendo el esfuerzo de viajar para grabarlos y dar a conocer su música. Siempre muestra amabilidad y confianza y no tiene reparos en reflejar el afecto que siente por sus seres queridos, como su esposa y amigos. Es intuitivo porque tiene convicción en sus decisiones y es idealista: cree en el bien común y tiene la esperanza de poder ayudar a ejercerlo a través de su noticiario, el cual propone, prepara y estrena tras convencerse de la necesidad de informar sobre los problemas que acontecen en su pueblo.

Determinaciones sociales y profesionales

Alonso es alguien presto a arriesgarse por el futuro, a emprender lo que se requiera por la realización de lo que él contempla como justicia y derecho a la información. Sin embargo, no se permite sobrepasar los límites de los derechos civiles ni la ética periodística: no es un revolucionario, sino alguien que responde desde su posición y con los respectivos recursos que su profesión habilita ante la inestabilidad que lo rodea. Está convencido del deber civil y social del periodismo. Además, cree en la democracia y por ello se considera un seguidor del gobierno de su tiempo -el segundo mandato de Belaunde Terry-, que daba la bienvenida a la restauración democrática tras doce años de dictadura militar. Por esa misma razón, se siente cercano a Acción Popular y más ajeno a la perspectiva de extrema izquierda que sigue su mejor amigo, Pedro, un profesor partidario del Sindicato Unitario de Trabajadores en la Educación del Perú (SUTEP).

A continuación, el director y el actor comentan brevemente el porqué del proceder de Alonso:

Tiene mucho que ver con la idea del periodista regional. Alonso se siente participe y también consciente de que la gente busca informarse. Quizás su personaje está algo idealizado, un poco ingenuo [...] Alonso también es muy racional. Él cree que la única forma de enfrentar esto y salvarse es diciendo la verdad en la radio y logrando que esa información llegue a Lima. Creía que las cosas solo pesan si repercuten en la capital, algo que pensaban muchos periodistas de provincia de esa época (Legaspi 2016)⁶⁰.

⁶⁰ Comunicación con Alejandro Legaspi de 2016.

Desde un principio, concebí a Alonso con cierta ingenuidad, esa que no tiene un limeño. Él carece de esa ‘criollada’, esa viveza típica limeña, no la tiene. Esto lo hace más puro [...] Pero no solo es la ingenuidad de no saber, es algo que requiere gran valentía. Y yo como actor creo que, además de su nobleza e integridad profesional, resalto mucho su coraje, la valentía de luchar por aquello que cree (Sibille 2016).

Relaciones entre personajes: familia y amigos

En *La Última Noticia* hay una fuerte interacción del protagonista periodista con el resto de personajes, algo que también vimos en *Tinta Roja* pero que sucede reducidamente en *Reportaje a la Muerte*. Primero está la relación con su esposa Teresa, la más importante a nivel afectivo, pues conforme avanza la trama y empeora la situación en la que Alonso se encuentra la vida de Teresa se verá amenazada en más de una ocasión, hecho que lo angustiará más tras el nacimiento de su hija. La pequeña familia de Alonso representa su ancla a la estabilidad, al saber que existe un lugar al cual volver pasado el noticiario, donde reflexionar y repensar la tragedia. A su vez, también significa un elemento de vulnerabilidad en su misión periodística para con la verdad, lo que acabará por hacerlo salir de Yurabamba al final, tras sobrevivir a la tortura, yendo a Lima para proteger a Teresa y su hija.

Luego la relación más vital a nivel ideológico es aquella con Pedro, su mejor amigo y profesor del SUTEP. Existe un afecto recíproco en ambos que a través de la historia entra en tensión debido a sus diferentes perspectivas para afrontar la violenta coyuntura que viven: Alonso desprecia a Sendero Luminoso y a los Sinchis, que es como se conoce a los efectivos de la Policía Nacional del Perú (PNP) y la Guardia Civil del Perú especializados para la lucha contra el terrorismo y el narcotráfico. Sin embargo, no duda en defender al gobierno, afirmando que los actos de los Sinchis son responsabilidad suya solamente. Pedro, al contrario, no cree en el gobierno y desprecia a los Sinchis, mas contempla a Sendero Luminoso al inicio con cierta extrañeza, como se prueba cuando los califica como ‘compañeros confundidos’, para total indignación de Alonso. Ambos discutirán enfáticamente sobre cómo concebir la problemática y cómo afrontarla.

Alonso también mantiene una relación notable en la película con Don Mendieta, el dueño de la radio. No se trata solo de su superior, tienen una amistad reflejada cultivada desde tiempos anteriores al filme, y que se observa desde el inicio, cuando lo vemos en la boda de Alonso y Teresa. No obstante, la relación con Don Mendieta también peligrará a causa del riesgo para él y su negocio que representa el programa de Alonso, *La última noticia*. Don Mendieta es presionado por los militares para callar a Alonso o cerrar la radio, y al mismo tiempo los subversivos invaden la estación para amenazarlos y forzar la difusión de sus mensajes. Todo esto angustiará a Don Mendieta, a quien vemos discutiendo con Alonso más de una vez en la película, siempre tratando de convencerlo de desistir en sus afanes periodísticos.

Otros personajes en la diégesis mantienen una relación notable con Alonso, como Toño, un joven con gran talento para el canto que trabaja como programador en la radio. Alonso lo considera una suerte de hermano menor y los veremos juntos muchas veces, preparando la pauta del noticiero o yendo a grabar músicos. También mostrará frustración y preocupación al comprobar que Toño salió levemente herido en una alerta de los militares. Zoila es la esposa de Pedro, una enfermera y amiga de Teresa y Alonso, con quien compartirán principalmente la preocupación por el bienestar de Pedro, cuando este es secuestrado por los militares. El personaje interpretado por Emilram Cossío también es un viejo amigo de Alonso y su entorno, a quien veremos compartir con casi todos los personajes, fungiendo de mediador en las discusiones y apoyo en la tragedia. Por último, la relación de Alonso con los militares, importante para la historia y la cual ya tocamos en un apartado anterior.

En vista de tales descripciones en la biografía de Alonso, podemos evaluar como esta se contrasta con su ‘verdadera personalidad’. Detrás de este locutor cálido, inocente, buen esposo y amigo y con intereses musicales se esconde alguien que no tolera la injusticia que vive su pueblo, un periodista que crea un radioprograma con la convicción de que esa es la manera de salvarse, informando la verdad. Alguien que insistirá en su empresa a pesar de las amenazas de ambos lados -la subversión y el ejército- hasta llegar al límite, cuando decide dejar Yurabamba para proteger a su familia.

Ciertamente la contradicción aquí es más débil que en los otros protagonistas periodistas que hemos analizado, debido especialmente a la falta de componentes negativos en la construcción de su personaje, que coadyuvarían a volverlo más ambiguo y así denotar su dimensión como personaje. No obstante, proponemos lo anterior como el contraste presentado entre su ‘caracterización’ y su ‘verdadera personalidad’. El locutor de buen corazón que deviene en valiente emisario de la verdad.

Sobre esto está el comentario de Bedoya, quien afirma que Alonso es un personaje unidimensional:

Encarna determinados valores –es decir, es modélico- y no tiene dudas, no hay ninguna contradicción en él. Cosa que por ejemplo que Lombardi sí se encarga de dar con Faúndez y su lado frágil al final [...] Se trata de exponer los claroscuros del personaje: el personaje de Sibille carece de claroscuros (Bedoya 2016)⁶¹.

El cambio y los conflictos

Retomando el análisis de los conflictos en nuestros periodistas fílmicos, llega el turno de Alonso. Discrepamos con Bustamante⁶², quien afirma en su análisis que Alonso es un personaje casi carente de conflictos, a excepción de aquel referente al contexto que lo aqueja. Ciertamente no refleja conflicto interno: Alonso tiene la convicción de que hace lo correcto y en la medida de sus posibilidades. Los conflictos latentes en su personaje son el personal y el extrapersonal. Personal porque a través del relato vemos cómo se alteran las relaciones que Alonso mantiene con determinados personajes, como su amigo Pedro, Don Mendieta o los militares. Todo a raíz de la aparición e intensificación de la guerra interna en Yurabamba. El extrapersonal porque Alonso sufre directamente la acción de una crisis civil y política, la guerra entre el grupo subversivo Sendero Luminoso y el ejército de las Fuerzas Armadas del Perú. La situación peligró tanto su vida como las de aquellos que aprecia y el pueblo en su totalidad, lo que se observa a través de las bombas, amenazas y demás ataques. Por otro lado, Bustamante⁶³ agrega

⁶¹ Comunicación con Ricardo Bedoya de 2016.

⁶² Comunicación con Emilio Bustamante de 2016.

⁶³ Comunicación con Emilio Bustamante de 2016.

acertadamente que, a diferencia de Alonso, el personaje de Pedro, el profesor, presenta mayor complejidad y por ende más contrastes y conflictos.

Definitivamente, el contexto de *La Última Noticia* es ajeno a la estabilidad desde el comienzo: la presencia del conflicto armado se va haciendo más fuerte progresivamente, por lo que hablando de los ‘puntos de giro’ podemos decir que el movimiento de la calma a la acción que la teoría reconoce como *peripecia* se da durante todo el filme. Sin embargo, se intensifica en el momento en que Alonso presencia el asesinato de un campesino a manos de un miembro de Sendero Luminoso y decide comentar la situación durante el cierre de su programa musical. Se trata de su primera intervención directa en el conflicto armado y en cierto sentido, el inicio de su aventura. La anagnórisis en Alonso se daría cuando, aterrado ante las presiones y posibles represalias de la milicia, Don Mendieta lo impele una última vez a mantener silencio sobre los actos de los militares y los terroristas, recordándole que su programa no es un noticiario. Allí Alonso experimenta una revelación: si no tiene un programa informativo para darle voz a los necesitados, entonces debe crearlo. Desde esa escena, Alonso se abocará a la realización y difusión del radioprograma de noticias bautizado como *La última noticia*. Aquel es su gran cambio en la narración.

Entonces, hay un cambio progresivo en el personaje de Alonso. Weber⁶⁴ sostiene que Alonso en realidad no es un periodista, sino un locutor aficionado a la música que ha seguido un curso de periodismo en la capital, y que realmente se vuelve periodista a causa del contexto, que lo fuerza a asumir una posición. El director desarrolla la idea:

Alonso va cambiando y con él cambia su discurso en la radio, no solo lo que dice sino cómo lo dice. Él al principio tenía un programa alegre relacionado a la música. Eso lo bacán de tener un guion cronológico: él va cambiando en la medida en que el mundo que lo rodea también cambia. Pasa de ese locutor de música a alguien que lee noticias, de cierta manera, con cierto énfasis. Se va metiendo más y a su vez involucra en problemas a él mismo y a las personas con las que trabaja o que quiere (Legaspi 2016)⁶⁵.

⁶⁴ Comunicación con René Weber de 2016.

⁶⁵ Cita de Legaspi en conversatorio sobre la película en la PUCP, de 2016.

El final alterno para Alonso

Algo bastante insospechado en comparación con los otros personajes periodistas de nuestra investigación es que, en una primera versión, el guion terminaba con la muerte de Alonso. Según Legaspi⁶⁶, la historia cerraba con la partida de Alonso, Teresa y su hija bebé en el bus hacia Lima -como el final que ya conocemos-, pero de pronto en el camino son interceptados por los militares. Ellos obligan a Alonso a bajarse del vehículo. Mientras vemos al bus continuar su sendero, Alonso es disparado hasta la muerte por sus captores. Aquel era el fin, mas pronto el realizador empezó a inclinarse por la idea de la imposibilidad de escapar de la guerra interna:

Nadie en el Perú escapó del miedo y la tensión, seas de la clase social o ideología política que seas. Todos entre la espada y la pared. Me gustó esa idea, que ya estén en el bus, saliendo del pueblo y de todo el problema pero de pronto se escucha una noticia que anuncia el comienzo de los atentados en Lima [...] Te vas pero la guerra sigue, se va extendiendo (Legaspi 2016)⁶⁷.

Weber⁶⁸ suscribe las palabras de Legaspi y agrega que querían reflejar la contradicción de morir a manos del grupo al que crees pertenecer, pero descubrieron que esto todavía funciona dejándolo con vida. Alonso, un seguidor del gobierno demócrata, acaba gravemente torturado y amenazado por los militares, que arriban por orden del gobierno. Por otro lado, funciona también con Pedro: un izquierdista de SUTEP que termina asesinado por Sendero Luminoso, un grupo que en un principio él creía comprender.

5.1.4 Los arquetipos: roles universales para definir a los periodistas de cine

Si intentamos definir los personajes sirviéndonos de los roles específicos que demarcan los arquetipos, una opción que presentamos durante el marco teórico, volvemos a Rodríguez de Fonseca, quien nos muestra tres tipos de clasificaciones de arquetipos: las de Algirdas J. Greimas, Christopher Vogler y la del *software* especializado *Dramatica*

⁶⁶ Comunicación con Alejandro Legaspi de 2016.

⁶⁷ Comunicación con Alejandro Legaspi de 2016.

for screenwriters. Para esta investigación, consideramos solamente la célebre clasificación de arquetipos de Vogler, basada en el trabajo del mitógrafo Joseph Campbell y detallada en su libro *El viaje del escritor. Las escrituras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas* (2002). Se trata de siete arquetipos vistos como funciones dobles, que si bien pueden predominar en un personaje, pueden también ser asumidas por otros, en diferentes partes del relato (Rodríguez de Fonseca 2012: 240). Son los siguientes:

1. *El héroe. El protagonista. Función psicológica:* yo independiente, ya separado de seno materno o del grupo. *Función dramática:* propicia la identificación con el espectador. Aprende, se sacrifica y crece en la lucha por su objetivo. Puede ser un antihéroe (Rodríguez de Fonseca 2012: 240).

Aquí puede tratarse definitivamente de los siguientes protagonistas periodistas de las películas: Anel o Alfredo (*Reportaje a la Muerte*), Alfonso (*Tinta Roja*) y Alonso (*La Última Noticia*). Aunque la incluyamos, en cierto sentido, el personaje de Anel se aleja de esta categoría, ya que desde su aparición, ya mostraba cierto desarrollo que la distancia del carácter iniciático y de crecimiento que mantiene el héroe. Asimismo, si bien califica de alguna forma como antihéroe, consideramos que Faúndez pertenece más a otras categorías, pues el crecimiento y la revelación recién suceden hacia el final de la película.

2. *El mentor. Ayudante del héroe con su sabiduría y experiencia. Función psicológica:* es la personificación del saber y un ejemplo. *Función dramática:* enseña e inicia al protagonista. Retribuye con dones su esfuerzo (Rodríguez de Fonseca 2012: 240).

Aquí entran Anel (*Reportaje a la Muerte*) y más idóneamente Faúndez (*Tinta Roja*). Los únicos personajes que esbozan las características del mentor -sin importar la naturaleza de aquello que instruye-. Anel trata de mostrarle a Alfredo el camino ético en torno a la forma de abordar el reportaje en el penal. Todo el tiempo es una suerte de voz de la conciencia. Faúndez, por otro lado, es el mentor de Alfonso en su inmersión al mundo de las noticias policiales, instruyéndolo no solamente en la forma de reportear o redactar, sino en su particular mirada de la vida, que evidencia su cinismo y su casi ausencia de valores.

3. *El guardián del umbral. Forma parte del mundo del antagonista, pero puede terminar ayudando al protagonista, sumándole su fuerza. Función psicológica:* representa las neurosis del protagonista, sus demonios ocultos. *Función*

⁶⁸ Comunicación con René Weber de 2016.

dramática: pone a prueba al protagonista y éste puede apropiarse de su fuerza (Rodríguez de Fonseca 2012: 240).

Si bien unos caben mejor que otros, lo propuesta sería la cárcel para Anel (*Reportaje a la Muerte*), y Faúndez (*Tinta Roja*). El primero, el espacio de la cárcel, donde Anel advierte la repetición de un hecho traumático, la pérdida de un colega y/o ser querido, y donde al final decide entrar, enfrentando su destino; el segundo, Faúndez, que siempre refleja una ambigüedad y que representará distintos sentimientos para Alfonso, tanto positivos como negativos, pero que, dentro de todo, lo conducirá a enfrentarse a sus miedos interiores.

4. *El heraldo. Está en el origen de la aventura del protagonista. Función psicológica*: es quien llama a la aventura, al cambio. *Función dramática*: su desafío motiva al protagonista (Rodríguez de Fonseca 2012: 240).

Don Enrique (*Reportaje a la Muerte*), Ortega (*Tinta Roja*) y Don Mendieta (*La Última Noticia*). Curiosamente, son los jefes de los medios de las tres películas aquellos que ingresan acertadamente en esta categoría: Don Enrique trae a Anel de Venezuela y se la presenta a Alfredo, Ortega decide derivar a Alfonso a policiales donde conoce a Faúndez, y Don Mendieta acepta la propuesta de Alonso de crear un noticiero, arrancando la acción.

5. *La figura cambiante. Normalmente es un personaje del sexo opuesto. Función psicológica*: tiene las características del otro sexo en un sexo. *Función dramática*: introducir la duda, la ambigüedad. Es la máscara y el disfraz (Rodríguez de Fonseca 2012: 240).

La única que coincide con las cualidades de esta categoría es el personaje de Nadia (Lucía Fernández en *Tinta Roja*), el interés amoroso de Alfonso. A través de la historia, ella trata de aproximarse y distanciarse de Alfonso a la vez, sin llegar a revelar sus verdaderos sentimientos y generando un ambiente de confusión o ambigüedad sentimental.

6. *La sombra. Es la energía del lado oscuro. Su expresión máxima es el antagonista. Función psicológica*: su poder radica en los sentimientos reprimidos, los traumas. *Función dramática*: se opone frontalmente al héroe. Tiene más fuerza si se le humaniza (Rodríguez de Fonseca 2012: 240).

Claramente tenemos a El Supay y El Conde (*Reportaje a la Muerte*), los violentos prófugos que atentarán contra la vida de los periodistas; Faúndez (*Tinta Roja*), por los claroscuros de su naturaleza, que afectarán a Alfonso hasta convertirlo en aquello que busca evitar; y los miembros de Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas (*La Última Noticia*), quienes en medio de su guerra arriesgarán la vida de Alonso y sus seres queridos.

7. *El embaucador. Es el bufón, el payaso. Función psicológica: se ríe de los grandes ideales y desenmascara a los hipócritas. Función dramática: introduce un contrapunto cómico, aliviando la tensión (Rodríguez de Fonseca 2012: 240).*

Alfredo (*Reportaje a la Muerte*) y Faúndez (*Tinta Roja*) son los únicos personajes que de alguna forma también encarnan una suerte de *comic relief*, es decir, de personajes cómicos. Si bien no es su característica principal, ambos la poseen, lo que emplearán en diferentes partes, con cierta ironía o sarcasmo.

Al mismo tiempo, proponemos contrastar estos arquetipos señalados por Rodríguez de Fonseca con los cuatro tipos de personajes que generalmente se encuentran en toda película, de acuerdo a Keane. Son los siguientes:

1. *El héroe o heroína.* Toda historia comienza con este personaje, el/la protagonista. Alguien por lo general imperfecto, con debilidades y problemas, con quien el espectador puede generar empatía. Su deseo es el motivador, el empuje de la historia, pues emprenderá un largo y difícil viaje para consumarlos, atravesando una serie de conflictos (Keane 2002: 46, 47, 49, 50). En la historia, el protagonista se encuentra en el periodo más crítico de su vida, enfrentando fuerzas que lo superan grandemente, lo que lo llevará también a enfrentarse a sí mismo, resolviendo problemas del pasado (Keane 2002: 77). La idea de identificarse con el protagonista reflejando sus comportamientos y actitudes humanas también es descrita por Rodríguez de Fonseca (2012: 233-234).

Tal y como lo propusimos líneas arriba, serían Anel o Alfredo (*Reportaje a la Muerte*), Alfonso (*Tinta Roja*) y Alonso (*La Última Noticia*).

2. *El villano.* Este personaje es el antagonista, quien conduce la historia hacia el caos. Es quien instala el conflicto, originando y moviendo el guion. Es un personaje que debe estar tan desarrollado como el protagonista. Puede en ocasiones no ser un personaje, sino una institución -el ejército norteamericano, por ejemplo-, que por lo general tendrá a alguien que personifique su maldad, o una criatura o fenómeno de la naturaleza -una tormenta o un tiburón, por nombrar algunos casos recurrentes- (Keane 2002: 52, 53, 54).

El Supay, El Conde y el penal de El Sexto (*Reportaje a la Muerte*), Faúndez (*Tinta Roja*) y Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas (*La Última Noticia*). Si bien Faúndez también encarna otros roles -principalmente el de mentor-, es también el lado reverso del protagonista, aquel personaje tan desarrollado como él, que lo envilece y a quien termina enfrentando y dejando, al final.

3. *El compañero*. Un personaje con quien el protagonista dialoga y comparte sus sueños y aspiraciones (Keane 2002: 77), posibilitando que lo conozcamos. En ocasiones, el compañero puede resultar siendo el *interés amoroso* o incluso el *villano* (Keane 2002: 56).

Anel o Alfredo -dependiendo de cuál escojamos por protagonista- (*Reportaje a la Muerte*), Faúndez y Escalona (Fele Martínez en *Tinta Roja*) y Pedro (Julián Legaspi en *La Última Noticia*). Faúndez funge también de compañero al justamente servir de hilo conductor para conocer a Alfonso, a través de sus lecciones y preguntas. Juan es el compañero de Alonso porque encarna claramente a su mejor amigo, alguien con quien comparte entrañablemente pero con quien también discute y expone sus ideas, permitiéndonos saber más acerca de Alonso, sus pensamientos y formas de entender la coyuntura que viven.

4. *El interés amoroso*. En la mayoría de historias el protagonista encuentra el amor de su vida y/o enfrenta la posibilidad de perderlo si no actúa (Keane 2002: 77), o llega a perderlo, generando la acción en el *héroe* y revelando aquello que le importa (Keane 2002: 57).

Anel o Alfredo -dependiendo de cuál escojamos por protagonista- (*Reportaje a la Muerte*), Nadia (*Tinta Roja*), y Teresa (*La Última Noticia*). Los casos de Nadie y Teresa son más claros pues la relación sentimental y/o sexual que establecen con el protagonista es evidente. De todos, solamente con Anel secuestrada o Teresa amenazada se puede ver reacciones importantes de Alfredo y Alonso, respectivamente. En cuanto a Nadia, el deseo de Alfonso por estar con ella y su posterior abandono a cualquier intento de relación que puedan tener coadyuva a ver la evolución del protagonista, como aquel que deseaba a alguien, un interés amoroso, componente básico del ideal de un joven, hasta la mirada más cínica e insensible de aquel que ha abandonado toda posibilidad de conectarse con alguien, sumido en el sensacionalismo del mundo de la prensa escrita.

5.1.5 La clasificación de periodistas fílmicos según Brian McNair

A través de distintos artículos académicos, pero especialmente en su libro *Journalists in Film: Heroes and Villains* (2010), Brian McNair se ha dedicado a estudiar los roles del periodista fílmico y la importancia de su representación para las sociedades liberales y democráticas contemporáneas. Para él, el séptimo arte representa a los periodistas como héroes y villanos y aquello es acertado porque el periodista encarna justamente ambos conceptos (2010: 18).

De acuerdo a McNair, la mayoría de representaciones de periodistas del celuloide memorables, fidedignas y aclamadas tanto por críticos como por periodistas pertenecen a aquellas del pasado, es decir, del cine clásico y de las últimas décadas del siglo XX: todas ellas retratan al tipo de periodista que McNair denomina como ‘villano’ (2010: 49). “En resumen, algunos de los mejores filmes sobre periodismo han retratado a los más periodistas más como villanos” (McNair 2010: 49)⁶⁹. Contrariamente, en los últimos años -McNair lo observa entre 1997 y 2008- el cine nos ha otorgado un retrato más ético y ejemplar del periodista, que él califica como ‘héroe’ (McNair 2010: 49-50).

Bajo esa premisa, McNair subdivide a los ‘héroes’ y ‘villanos’, los dos tipos generales de periodistas fílmicos, en siete categorías, cuatro para uno y tres para el otro, respectivamente. Los héroes suelen ser *Vigilantes*⁷⁰; *Testigos*; *Heroínas*; y *Artistas*. De la misma forma, los ‘villanos’ suelen ser *Pícaros, reptiles o pecadores arrepentidos*; *Fabricadores, falsificadores o estafadores*; y *Fabricantes de reyes*. Pasaremos ahora a observar tal clasificación considerando nuestra selección de periodistas ficticios del cine peruano.

La versión más noble del periodista como héroe es la primera, aquella mostrada en los *Vigilantes* (McNair 2010: 57). Parafraseando al autor, se trata de una suerte de intermediario o puente entre aquellos que detentan el poder y aquellos otros en cuyo nombre es supuestamente es detentado (McNair 2010: 57). Esto convierte al periodista en una fuerte figura política, “el campeón de la gente, su abogado y representante” (McNair 2010: 57)⁷¹.

Si buscamos tales virtudes en uno de nuestros personajes periodistas la alusión directa es Alonso de *La Última Noticia*. Es el único de la selección que posee tales características, aquel empeñado en darle voz a su pueblo e informar acerca de las atrocidades cometidas por Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas. La extrema situación de su historia lo vuelve acaso un caso paradigmático de periodista *Vigilante*.

⁶⁹ Cita traducida del inglés para la presente investigación.

⁷⁰ Traducido del inglés *Watchdog*. Podría traducirse también como *Perro guardián*.

⁷¹ Cita traducida del inglés para la presente investigación.

Por otro lado, Alonso es un periodista radial que mantiene una postura política: como ya sabemos, él cree en la democracia y por ello apoya el gobierno de Belaunde Terry, vigente en el tiempo en que está ambientada la historia. Esta convergencia entre sus ideas y fe en el gobierno y su fidelidad a la normativa de la ética periodística enfatizan su calidad de periodista *Vigilante*: mientras avanza la historia Alonso se descubre a sí mismo como alguien que cree fervientemente en el ideal de hacer lo correcto a través de su carrera. Sobre esta forma de pensar y obrar:

Los héroes periodísticos tienden a ser aquellos periodistas comprometidos con el cumplimiento de las funciones normativamente aprobadas del periodismo en una democracia: atestiguar la injusticia, obligar al poder a rendir cuentas, defender la libertad. Al retratar a estos héroes, el cine desempeña su mítica función de dramatizar esos ideales normativos y traducirlos en un lenguaje cultural popular (McNair, 2010: 48)⁷².

Asimismo, el siguiente tipo de periodista fílmico está conectado con el primero, al evidenciarse ambos sobremanera cuando se vive una situación de conflicto. El *Testigo* es el periodista que, durante su ejercicio de observar y aguardar su contexto, presencia un evento importante. Se trata no solamente de proveer evidencia para validar un suceso o acusación, sino de “testificar con convicción y credibilidad, por el estatus del testigo, el escrutinio al que se somete su testimonio y las circunstancias en las que este es realizado” (McNair 2010: 75)⁷³. En otras palabras, es la figura del periodista que llega hasta una corte o que se sirve de la opinión pública para revelar una verdad, explicar qué ha sucedido con información verificada, para así aplacar al poder o la corrupción y propender al ejercicio de la justicia. Esto convierte al periodista, aquel con la información que puede dañar o amenazar a otros, en un jugador más dentro de los juegos de poder (McNair 2010: 75). Un periodista como testigo fidedigno de los acontecimientos que no vacila en emplear su condición para manifestar la injusticia. Nuevamente la categoría señala a Alonso. Tal *performance* se observa más de una vez en *La Última Noticia* cuando Alonso hace uso de su programa radial para informar de los acontecimientos violentos ocurridos en Yurabamba e incluso aprovecha para dar su opinión, rechazando las acciones tanto de los militares como de los senderistas. Aquí demuestra ser muy activo, pues esto se repetirá durante toda la película, hecho que

⁷² Cita traducida del inglés para la presente investigación.

⁷³ Cita traducida del inglés para la presente investigación.

acabará enervando a ambos bandos, pues temen al poder del periodismo, a la fuerza de la información, y es por ello que amenazarán a Alonso e intentarán detener sus manifestaciones reivindicativas.

Como su nombre lo indica, la *Heroína* introduce la cuestión del tema del género en el cine sobre periodismo. Desde la década de los años '30, el cine ha representado a la mujer periodista por lo general como alguien de personalidad fuerte y positiva (McNair 2010: 53). Una reportera comprometida con la sociedad y en constante desarrollo profesional y personal, reflejados en su autonomía, independencia e igualdad con la contraparte masculina (McNair 2010: 94). Tales ideas se reflejan en el personaje de Anel de *Reportaje a la Muerte*, la única mujer en nuestra selección. Anel refleja una personalidad fuerte y tan profesional -acaso superior- como la de su compañero camarógrafo. Es también una mujer y reportera muy independiente, hecho que evidencia en su seguridad al tomar decisiones y en sus discusiones con Alfredo, quien en un inicio la subestimaré y rivalizará con su forma de pensar. Además, demuestra tener muy en claro y en consideración la ética profesional. A pesar de no ser un personaje de compleja construcción, cumple con la clasificación de *Heroína*.

Con relación a la mujer periodista en el cine, es menester hacer un breve paréntesis de la clasificación de McNair para mencionar un ensayo coescrito por Bezurratea Valencia, Cantalapiedra, Coca, Genaut, Peña y Pérez, donde coinciden con McNair al afirmar que la imagen de las reporteras ha ido evolucionando a través de los años hacia la idea de alguien más profesional e independiente (2008: 239); pero a pesar de ello, su representación continúa atada al concepto de belleza: en la mayoría de historias, una mujer periodista debe ser joven y bonita (2008: 240). El texto también sostiene que las mujeres periodistas del cine suelen estar acompañadas de un mentor y son más disciplinadas que sus colegas masculinos (2008: 240). Tales aseveraciones también afectan al personaje de Anel: según el guion y dada la edad en ese momento de Marisol Palacios, la actriz, podríamos decir que Anel entraría ciertamente bajo la categoría de 'joven y bonita'. Sin embargo, si bien es más disciplinada que Alfredo, su colega masculino, Anel no está acompañada de ningún mentor. Al contrario, en cierta medida reducida -especialmente si la comparamos con la relación maestro-discípulo de *Tinta Roja*- puede colegirse que ella funde de mentor para Alfredo. Aquella particularidad

vuelve incluso más autónoma e independiente a Anel, cumpliendo la idea según la cual el cine va progresivamente mostrando un avance en los personajes periodistas femeninos.

Volviendo a McNair y terminando los tipos de ‘héroe’ están los *Artistas*. En tiempos donde se ha normalizado y aceptado la subjetividad en la profesión, los periodistas fílmicos que califican como *Artistas* son aquellos cuya profesión encierra furtivamente la vocación del escritor. Periodistas que dan por sentado que la llamada ‘objetividad periodística’ no puede ser el límite para contar una historia real (McNair 2010: 114-115). McNair aquí sostiene que la información pura y sin ningún matiz cualitativo no representa una garantía de excelencia periodística, y que en muchas ocasiones la subjetividad, reflejada principalmente -y en la prensa- por las técnicas y artificios de la literatura, es parte congruente y aceptada del quehacer periodístico (2010: 132).

Por tales razones es que bajo este apartado figuran Alfonso y Faúndez, los protagonistas de *Tinta Roja*. La forma que ambos tienen de contemplar el reportaje y la redacción periodística está totalmente relacionada con el ejercicio de la subjetividad. Faúndez no conoce otra forma de hacer su trabajo y Alfonso le sigue los pasos, mas su caso es aún más propicio, pues en él anida esa vocación de novelista que será uno de los temas conductores de la película.

A todo esto, es importante reparar en que la categoría de *Artistas* se encuentra entre los llamados periodistas ‘héroes’, cuando en realidad tanto Alfonso como Faúndez caben con acierto entre los llamados ‘villanos’, debido a las infracciones éticas que acometen. La razón de su inclusión es el ejercicio de la subjetividad en la redacción para fines estilísticos o literarios, mas no excluimos el matiz sensacionalista, que compete a las descripciones posteriores. Por otro lado, podría asumirse que estos personajes periodistas no son del todo villanos, debido al cambio que sufren hacia el final.

Ahora bien, es el turno de los ‘villanos’. Si hablamos en términos generales, podemos decir que, tanto en el cine como en la vida real, un periodista deviene en villano cuando incumple los deberes atribuidos a su profesión, incurriendo en una falta a la ética, o como sostiene McNair, cuando abandona o descuida las funciones normativas básicas

de vigilante y testigo (2010: 137). Primero tenemos a los *Pícaros, reptiles o pecadores arrepentidos*, que son los periodistas invadidos por la mezquindad, capaces de sabotear el trabajo de colegas o manipular la verdad para su beneficio. Algunos de ellos pueden ser villanos encantadores o pícaros, otros ruines reporteros desprovistos de toda redención y los últimos, aquellos que incumplen para luego tomar consciencia de sus actos y arrepentirse, ya sea con verdaderas o inciertas intenciones (McNair 2010: 137-138).

Bajo esa categoría figuran Alfredo de *Reportaje a la Muerte* y Alfonso y Faúndez de *Tinta Roja*. Los tres periodistas del celuloide -acaso Alfonso en menor medida- coinciden con las características que los dan por *pícaros*: gozan de cierto humor, saben generar un ambiente de camaradería entre sus colegas y su proceder poco ortodoxo tiene la particularidad de provocar cierta admiración. Además, los tres son *pecadores arrepentidos*, en el sentido de que todos al final reparan en la falta a la ética profesional que acometen a través de su visión y forma del trabajo, y deciden cambiar su condición. De entre los tres, solo calificaríamos a Faúndez como *reptil*, pues de acuerdo al guion lleva décadas ejerciendo el periodismo bajo esa perspectiva cínica que lo ha envilecido en diferentes niveles y es el único del que sabemos actos de considerable bajeza moral y profesional, como manipular la verdad en las noticias, sobornar distintos personajes, engañar a las viudas víctimas de tragedias para satisfacer sus necesidades sexuales y mantener una relación consuetudinaria con drogas y prostitutas.

Si existe algo acaso peor que la categoría que acabamos de explicar, es decir, más agravante que la manipulación de la verdad para vender la noticia y eliminar la competencia, es la invención deliberada de hechos de interés común. Una práctica corriente entre los periodistas del celuloide pertenecientes a la siguiente categoría, los *Fabricadores, falsificadores o estafadores*. Se trata de periodistas que abusan del poder y confianza proveídos por su carrera, habituados a inventar casos, historias e incluso fuentes de información: reporteros cuyo cinismo los ha conducido a extremos niveles de manipulación de la información y difusión de mentiras (McNair 2010: 159-160).

Observamos que tal descripción no coincide con ninguno de nuestros personajes periodistas fílmicos. Si bien podría tratarse de los protagonistas de *Tinta Roja*, ninguno

de los dos publica historias basadas solamente en su invención. Faúndez y Alfonso siempre reportean, acuden a fuentes y sobre la base de eso narran sus historias, reinterpretándolas o recreándolas bajo su impronta narrativa y sensacionalista.

Finalizando la clasificación están los *Fabricantes de reyes* o megalómanos, que buscan hacerse tan populares y poderosos como aquellos de quienes escriben o informan. McNair habla de periodistas cuya fama trasciende sus trabajos, como los célebres norteamericanos Hunter S. Thompson, Tom Wolfe o Larry King: todos ellos alcanzaron un gran reconocimiento que les aseguraba la fidelidad del público, solamente porque su nombre ya era más grande que los temas que trataban (2010: 12). Los *Fabricantes de reyes* son periodistas arrogantes con gran conocimiento del poder que ostentan, el poder de la información y sus facultades para influir en la opinión pública y en los procesos políticos (McNair 2010: 175-176).

Proponemos aquí a Alfredo de *Reportaje a la Muerte* y Alfonso de *Tinta Roja*. Podría quizás no estar claro el porqué, ya que ninguno de los dos personajes es alguien realmente célebre en sus respectivas historias. Sin embargo, ambos tienen el potencial para convertirse en *Fabricantes de reyes*: hasta la última parte de la película, el propósito máximo de Alfredo es lograr adentrarse en el penal y registrar el motín. Él busca hacerse de la noticia exclusiva, aquella que puede darlo a conocer y engrandecer su reputación. Alfonso reconoce la importancia de firmar sus notas y desarrolla progresivamente un espíritu de competencia por hacerse de las exclusivas. Además, hacia el final de la historia, Alfonso emplea su pluma y su condición de periodista para culpar a su padre del delito cometido, señalándolo frente a la sociedad. Si bien sus intenciones son evitadas por Faúndez, vemos que él tiene ese deseo y que quería que fuese él mismo quien lo acuse.

Para McNair, la representación del periodista en el cine siempre proyectará “la continua ambivalencia que existe en el ejercicio contemporáneo del periodismo en su papel democrático liberal” (2014: 244, Vol.8, N°2)⁷⁴, refiriéndose esencialmente a la misma bipartición que él propone: periodistas como héroes y villanos.

5.1.6 Tres visiones: confrontando a nuestra selección de personajes periodistas del cine peruano

En un ensayo coescrito también por Beurnatea Valencia, Cantalapiedra, Coca, Genaut, Peña y Pérez, se afirma que la percepción que tenemos del quehacer periodístico proviene esencialmente del cine, pero que, infortunadamente, este se centra en reflejar las prácticas menos ortodoxas de la profesión (2007: 61, Vol.10, N°2). Ahonda en la idea afirmando que el periodista del celuloide no es aquel que vemos con frecuencia en la realidad actual: en una oficina, frente a una computadora con Internet y extraviado en infinitas llamadas telefónicas, sino “alguien que está a la caza de noticias extraordinarias y que para lograrlas debe superar un cúmulo de obstáculos casi insalvables, recurrir a confidentes, presionar a policías, enfrentarse al poder y, en no pocas ocasiones, arriesgar su propia vida” (2007: 62, Vol.10, N°2). ¿Es ese el caso de Alfredo, Anel, Alfonso Faúndez y Alonso?

Hasta cierto punto, podríamos responder afirmativamente. Tal aseveración se cumple parcialmente con nuestra selección de periodistas fílmicos peruanos. Por un lado, comprobamos que en *Reportaje a la Muerte* y *La Última Noticia* se viven, en efecto, grandes *performances* periodísticas, cuya extraordinaria naturaleza -un motín en un penal y el crecimiento de una guerra civil en un pueblo- tornan el hacer periodismo en una actividad complicada, llena de obstáculos, conflictos de intereses y de peligrosa y mortal reportería. Por otro lado, anidan ciertamente en nuestra selección historias en las que los periodistas ejercen la profesión sirviéndose de prácticas distanciadas de la ortodoxia: *Reportaje a la Muerte* con Alfredo y la transmisión del motín y *Tinta Roja* con Alfonso y Faúndez y su manipulación de las personas involucradas en las noticias y la consecuente recreación de las historias.

Como vemos, tales ideas se cumplen no en su totalidad mas así en al menos dos de los casos. Así, podemos relacionar semejanzas y diferencias entre estos personajes periodistas y sus contextos. Las tres historias a las que pertenecen describen la profesión en tres clases distintas: televisivo, escrito y radial. Dos de estas historias, *Reportaje a la Muerte* y *La Última Noticia* narran un acontecer y están ambientadas en cierta medida

⁷⁴ Cita traducida del inglés para la presente investigación.

en hechos reales, a diferencia de *Tinta Roja*, que está basada en una novela y narra el día a día en la sección de policiales de un diario sensacionalista. Si bien hay un débil atisbo en el caso de Anel y Alfredo, *Tinta Roja* es la única de las tres cuyo relato presenta y se desarrolla bajo una relación de aprendizaje, aquella entre Alfonso y Faúndez. En *La Última Noticia*, Alonso es un periodista que presenta ciertos valores relacionados a la moral y a la ética profesional, algo que no se observa en las otras dos películas. Todo esto bajo el lente de una rauda revisión, ¿pero qué observamos si nos detenemos a relacionar las construcciones de estos personajes?

Curiosamente, se ha mencionado mucho a través de los años que *Tinta Roja* describe con gran acierto cómo funciona una redacción en Lima o en cualquier parte de Latinoamérica, y que además sus personajes, con mayor énfasis en Faúndez, encarnan roles creíbles e identificables. No obstante, ¿cuál es la realidad para sus actores? Si bien Giovanni Ciccía⁷⁵ contempla a su personaje tan solo como el segundo protagonista o un observador, Cabrejo realza su importancia como personaje al nivel simbólico, afirmando que tanto el recorrido de Alfonso como el de Alfredo en *Reportaje a la Muerte* son una suerte de denuncia, pues “su función es revelar el método de trabajo de la prensa sensacionalista para luego criticarlo y tomar distancia de él”⁷⁶. Es decir, está generando una reflexión sobre los medios de comunicación. Esta idea contradice otro testimonio de Ciccía, quien afirma que la historia solamente emplea el contexto de la prensa escrita y el periodismo en general como pretexto para hablar de otros temas más universales, especialmente la relación de aprendizaje, y que la historia podría haberse desarrollado en otro contexto, una historia de abogados, por ejemplo⁷⁷. Concordamos con Ciccía en torno a ambos testimonios mas admitimos que lo aseverado por Cabrejo se cumple adecuadamente con Alfredo y no con Alfonso. Sucede que el personaje de Ciccía está más más desarrollado, por lo que son otras las ideas temáticas o simbólicas que le competen con acierto, como la relación de aprendizaje, la historia con el padre o la ambición literaria, por nombrar algunos ejemplos ya conocidos.

Una verdad acaso unánime para el equipo principal de la película es que el personaje más trabajado e importante es Faúndez. Ciertamente se trata una interpretación muy

⁷⁵ Comunicación con Giovanni Ciccía de 2016.

⁷⁶ Comunicación con José Carlos Cabrejo de 2015.

ovacionada, y Brero es hasta la fecha el único actor peruano que ha ganado un premio Concha de Plata al mejor actor, gracias a ese personaje. Probablemente el premio más importante para un actor peruano hasta la actualidad. Sobre la relación del personaje con el periodismo, Brero nos dice que, a pesar de que Faúndez encarna “una serie de antivaleores, manipule a las personas y saque provecho de circunstancias como nadie lo haría”⁷⁸, es alguien que posee un instinto natural para abordar la noticia. Por ello, Brero decidió⁷⁹ que la creación de su personaje no estaba muy enfocada con el lado reporteril del periodismo, sino con su acercamiento a la gente y su visión de la profesión, y por ende, no tenía mucho sentido salir a rondas o comisiones para prepararse para el rol, como sí hizo Ciccía, cuyo personaje descubre la prensa y aprende durante la película. “Faúndez ya está curtido y eso no lo vive más”⁸⁰.

La construcción de personajes en *Reportaje a la Muerte* está enfocada en hacer una crítica -débil acaso, mas crítica al fin- a los medios de comunicación. Como menciona Cabrejo, “en una revelación progresiva, se descubren las potencialidades negativas de la televisión”⁸¹. Quizás esto sea más presente -de forma involuntaria, si recordamos las palabras de Gavidia sobre sus razones de hacer la película- debido a que se trata de un guion de argumento, donde prima la historia, el acontecer caótico que revela la narración, relegando a los personajes en un desarrollo elemental.

Pero los periodistas de estas dos películas, las historias en las que se ven inmersos, ¿guardan también un símil temático con *La Última Noticia*? Coincidimos con Cabada⁸² en que esto no sucede por diferentes razones, pero especialmente porque la película de Alejandro Legaspi no habla del mal periodismo, sino de una ocultación de la violencia sufrida por un pueblo, desde la perspectiva de un hombre que se encuentra entre los dos bandos, “un periodista que intenta ser honesto, real y que está atrapado en esta dinámica demencial del terrorismo y la represión. Una víctima que tiene miedo y aun así no cede en su vocación de decir la verdad y ser más justo y coherente”⁸³. En definitiva, un

⁷⁷ Comunicación con Giovanni Ciccía de 2016.

⁷⁸ Comunicación con Gianfranco Brero de 2016.

⁷⁹ Comunicación con Gianfranco Brero de 2016.

⁸⁰ Comunicación con Gianfranco Brero de 2016.

⁸¹ Comunicación con José Carlos Cabrejo de 2015.

⁸² Comunicación con Augusto Cabada de 2016.

⁸³ Comunicación con Augusto Cabada de 2016.

periodista de cine que encarna un rol heroico, a diferencia de los otros. Se trata de una visión muy distinta, principalmente porque los hechos suceden en un pueblo de provincia, con un pequeño medio encarnado en la estación radial, donde los intereses son otros.

Sobre los periodistas protagonistas masculinos, reconocemos, como lo hace Ledgard⁸⁴, la existencia de un paralelo entre los personajes de Alfredo de *Reportaje a la Muerte* y Alfonso de *Tinta Roja*. Desde un inicio, Gavidia y Watanabe muestran a Alfredo como un periodista curtido, mientras Lombardi presenta a Alfonso como un redactor novato. Vemos a Alfredo como alguien más independiente y solitario, mientras tenemos en Alfonso a alguien más joven, en contacto con su madre y su tía, buscando emular a Faúndez. El contraste se percibe incluso a nivel físico: Alfredo tiene la barba crecida, se le expone como alguien mayor, mientras Alfonso anda más cuidado y afeitado. Ledgard⁸⁵ propone en Alfredo una versión embrionaria de Faúndez: un periodista que parece encaminarse en un proceso de degeneración. Por último, al igual que Alfonso de Faúndez, Alfredo también tiene algo que aprender del personaje de Anel, mas se trata de algo distinto, una lección sobre las normas para ejercer la profesión, algo que no es la intención narrativa del filme y que acaba dejándose de lado, sin profundizar. Entonces, existen puntos de conexión en el contraste de estos periodistas, ambos, en cierta forma, seducidos por el sensacionalismo. Todo esto dista del personaje de Alonso en *La Última Noticia*, quien a pesar de ser quizás de la misma edad o incluso algo mayor que Alfredo, presenta elementos en su personalidad y situación durante la película que lo alejan: vive en provincia, tiene una familia, no parece tener que aprender algo de otro personaje en el filme y tampoco se relaciona con el sensacionalismo.

Otro tema importante es aquel relacionado a la psicología de los tres personajes periodistas de esta selección que acaso incurren en infracciones éticas y se desvían de la normativa que demanda su profesión. Nos referimos a la toma de consciencia, un cambio que, como ya sabemos, experimentan en determinados momentos de la historia tanto Alfredo en *Reportaje a la Muerte* como Alfonso y Faúndez en *Tinta Roja*. En el

⁸⁴ Comunicación con Melvin Ledgard de 2015.

⁸⁵ Comunicación con Melvin Ledgard de 2015.

caso de Alfredo y Faúndez, Cabrejo⁸⁶ considera sus situaciones inversamente proporcionales con relación a Alfonso: Los dos primeros arrancan sus historias ya sumidos en una oscuridad profesional -ciertamente mayor en Faúndez que en Alfredo- y conforme avanza la historia toma consciencia de la forma en la que han estado ejerciendo el periodismo y deciden cambiar, Alfredo olvidando la exclusiva e intentando salvar a su colega y Faúndez abandonando el diario tras experimentar la prensa que él practicaba con la muerte de su hijo. La diferencia con Alfonso es que él empieza sin conocer empíricamente el significado de hacer periodismo. De la mano de Faúndez, irá descubriendo el lado oscuro de la profesión, pasando por un proceso de desensibilización, para finalmente percibir su transformación y, desencantado, dejar su trabajo, muy probablemente entregándose a la literatura.

Mientras en los dos personajes restantes, que supuestamente representan más la ortodoxia, el camino ético de la profesión periodística, no observamos esa toma de consciencia. Anel de *Reportaje a la Muerte* y Alonso de *La Última Noticia* simplemente parecen no presentar tales disquisiciones. En el caso de Alonso, hay una gran distancia. No existe en su personaje ninguna toma de consciencia a nivel moral o profesional, pues se trata de un periodista más ético o correcto. Comparándolos, Bustamante⁸⁷ afirma que “Alonso es alguien más ingenuo, porque él si cree en el descubrimiento de la verdad, mientras que los demás creen en la construcción de la verdad y la demostración de un espectáculo. Alonso sí cree que la verdad está ahí, que hay que buscarla, develarla”. Así, su personaje experimenta otra situación, relacionada más a su necesidad de justicia y su angustia por ejercerla, cómo informar y al mismo tiempo salvaguardar su seguridad y la de su familia. Al final de sus respectivas películas, tanto Alfredo, Alfonso y Faúndez como Anel y Alonso son personas distintas. El primer grupo acabó restableciendo una conciencia moral de la profesión acaso perdida, mientras el segundo aprendió una lección de vida. Ya no son los mismos.

Del mismo modo, es destacable señalar otra particularidad que diferencia a Alfredo, Alfonso y Faúndez de Anel y Alonso: el primero grupo presenta ambiciones.

⁸⁶ Comunicación con José Carlos Cabrejo de 2015.

⁸⁷ Comunicación con Emilio Bustamante de 2016.

Coincidimos con Bedoya⁸⁸ al afirmar que Alfredo busca la exclusiva, existe en él un afán por registrar la toma perfecta y por llegar primero al lugar de los hechos, en su caso, el motín, tanto por una cuestión de prestigio personal como por el factor del *rating*, que interesa a sus superiores. En el caso de Faúndez se trata de lograr la excelencia en lo que hace, la publicación de las crónicas rojas de la sección de policiales de *El Clamor*, que mantengan al público cautivado por su calidad de historias exclusivas. Como ya comentamos, Alfonso, apodado ‘Varguitas’, presenta una ambición literaria. Acaso como Mario Vargas Llosa o Gabriel García Márquez, contempla el periodismo como un paso precedente para hacerse novelista. Anel y Alonso parecen carecer de tales ambiciones personales, preocupados más por cumplir con sus deberes éticos: informar para y por el conocimiento y protección de las personas. Otra fuerte diferenciación entre estos dos tipos de periodistas, ‘héroes’ y ‘villanos’, como los denomina McNair.

Por otro lado, concordamos con Bustamante⁸⁹ cuando agrega que si Alonso tiene conflictos, estos no lindan en lo absoluto con lo profesional, a diferencia de Alfredo, Anel, Alfonso y Faúndez. Mientras Alfredo enfrenta el saber que su forma de concebir su trabajo no es la correcta, Anel teme perder a alguien cercano durante un reportaje, Alfonso descubre con dificultad que ejercer el periodismo dista mucho de estudiarlo y los problemas internos de Faúndez acaban influenciando en parte su visión cínica y desinteresada del periodismo. Los conflictos de Alonso pertenecen a categorías más ajenas: el riesgo de alterar o perder amistades y la situación sin escapatoria en la que vive, peligrando su vida y la del pueblo en tanto los subversivos y los militares perpetren el caos. Las anagnórisis son a su vez comparables. Dos de las películas recurren a tragedias personales para determinar el cambio en los personajes periodistas. En *Reportaje a la Muerte*, Anel tiene el novio camarógrafo muerto durante una peligrosa comisión. En *Tinta Roja* tenemos la muerte del hijo con discapacidad de Faúndez. En *La Última Noticia*, no obstante, el caso es distinto: la revelación en Alonso se daría también a través la muerte, pero no de alguien cercano, sino del conocimiento de la muerte y el sufrimiento de las personas de su pueblo, que tiene como consecuencia su convencimiento de hacer un noticiero. No es algo personal.

⁸⁸ Comunicación con Ricardo Bedoya de 2015.

⁸⁹ Comunicación con Emilio Bustamante de 2016.

Volcando ya a la concepción de la historia de *Tinta Roja* como un todo, es curiosa la opinión sobre el final o el mensaje de la película. Acaso en distintos niveles, tanto Lombardi como Ciccía, Pollarolo, Cabada y Bustamante⁹⁰ atribuyen la supuesta falencia en el desenlace de la película a una insistencia insospechada e innecesaria del discurso moral. Pollarolo incluso menciona que actualmente hubiera preferido omitir la parte final de la película, es decir, lo relacionado al padre de Alfonso. Que la historia se cierre con la desgracia de Faúndez: “Esa parte está en la novela, pero ya se convierte en otra historia. Con la distancia de estos años la veo como una digresión. Pudo haberse quedado de forma incierta con respecto a Alfonso, y quedaría mejor”⁹¹, afirma.

Para terminar, es esencial cotejar las relaciones entre los arquetipos de Vogler que propone Rodríguez de Fonseca, su contraste con los de Keane y la clasificación de periodistas fílmicos de McNair, con énfasis en nuestros personajes periodistas seleccionados para el análisis.

De acuerdo a nuestra interpretación y aplicación de tales teorías, tanto en los dos tipos de arquetipos como en la clasificación de McNair se ubica a Alonso de *La Última Noticia* como el héroe. En los arquetipos se ubica especialmente debido a la estructura narrativa que ellas demandan y en donde él cabe con acierto, mas en la clasificación de McNair es por sus actos y su forma de ver la profesión periodística, coincidiendo así en dos de las cuatro categorías de héroe, el *Vigilante* y el *Testigo*. Por otro lado, Anel de *Reportaje a la Muerte* también coincide como *Héroe* en los arquetipos y en la clasificación de McNair, mas debido a lo poco que se desarrolla su personaje y las pocas acciones que la vemos realizar en la película, y especialmente por contar ya con un conflicto en historia que la distancia del camino iniciático del héroe, está más distanciada de tal arquetipo y a su vez figura solo en el rubro de *Heroína* de los tipos de ‘héroes’ de McNair. En los arquetipos de Keane, Anel también figura como *Interés amoroso*, si Alfredo es considerado como el héroe y viceversa.

⁹⁰ Comunicaciones con Lombardi, Ciccía, Pollarolo y Cabada, todas de 2016, y Bustamante de 2015.

⁹¹ Comunicación con Giovanna Pollarolo de 2016.

Si Alfredo entra como héroe en los dos arquetipos es debido a la estructura que los compete, pues el personaje cumple con los requisitos de pasar por una misión, una conversión y una revelación de la cual aprenderá algo esencial, pero también figura con acierto en el arquetipo de *Embaucador*, el cínico o bufón. Sin embargo, en los tipos de McNair figura como ‘villano’ pícaro en la categoría de *Pícaros, reptiles o pecadores arrepentidos* y como un megalómano presto a ascender en *Fabricantes de reyes*. Ambas son categorías de ‘villanos’ en las que coincide Alfonso, quien contradictoriamente es el último posible héroe según los arquetipos de personajes, mas la única categoría de ‘héroes’ de McNair en la que lo vemos es la de *Artistas*, un espacio ciertamente impreciso para ser llamado héroe, donde también se encuentra Faúndez, el *Mentor*, *Guardián del umbral* y *Embaucador* según los arquetipos y también el *Villano*, tanto para los arquetipos como para McNair, donde Faúndez específicamente aparece como ‘villano’ reptil o ruin en *Pícaros, reptiles o pecadores arrepentidos*.

De esta síntesis de relaciones cogimos lo siguiente: según los arquetipos para construcción de personajes y la clasificación de periodistas de cine de McNair, Alonso de *La Última Noticia* es el héroe por antonomasia. Si bien Faúndez no acaba pasando por una toma de consciencia, su historia en la diégesis lo hace el más idóneo villano o periodista villano, al mismo tiempo que Alfredo y Alfonso parecen versiones atenuadas de su personaje y respectiva villanía profesional. Anel, por otro lado, representa indubitablemente a una heroína, mas su inacción en la diégesis la distancia del idealismo teórico y narrativo que sí posee el personaje de Alonso.

Para concluir, es interesante reparar en que los jefes de medios en las tres películas son los personajes reconocidos por los arquetipos como *Heraldos*, aquellos que invocan la acción. En el siguiente y último capítulo, observaremos su importancia para los personajes periodistas de nuestra selección.

5.2 *Influencias para la construcción de periodistas*

Tras habernos adentrado en la creación de los personajes periodistas desde la perspectiva de la teoría de construcción de personajes, es el turno de describir la parte más empírica que implica este diseño de personajes. Es decir, hablar de la influencia del

contacto directo con la realidad en la concepción de estos periodistas fílmicos. Comenzaremos con la experiencia periodística de los tres directores y proseguiremos con el comentario de las bases reales para los personajes: primero a través del trabajo de campo y luego con la imagen de determinados periodistas peruanos como referencia o inspiración.

5.2.1 *La experiencia periodística de los directores*

Para crear un mundo que respire el periodismo, que traduzca acertadamente la pasión reflejada en hacerse de una buena toma al grabar un reportaje, en madrugar escribiendo tu exclusiva en la sala de redacción o en locutar con arrojo la injusticia de tu pueblo, no basta con tener una célebre filmografía o trabajar con millonarias productoras. El interés por el periodismo, y de dirigir una película sobre periodismo nace justamente desde la experiencia periodística. Tanto Danny Gavidia como Francisco Lombardi y Alejandro Legaspi practicaron el periodismo. A continuación, comentaremos tales experiencias, bajo diferentes géneros y en disímiles circunstancias.

Antes de *Reportaje a la Muerte*, su primer largometraje, Danny Gavidia⁹² dirigía cortometrajes y era director de fotografía en el Grupo Chaski, labores que alternaba con su trabajo como camarógrafo para los corresponsales de la televisión suiza y alemana que arribaban al Perú. Según Gavidia, su experiencia acompañando con el registro a diversos periodistas internacionales que llegaban en tiempos de la guerra entre Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas lo instruyó sobremanera: “también los eventos internacionales que sucedieron en esos tiempos, como las elecciones chilenas, donde se pasó de la dictadura a la democracia, o en Argentina, en Colombia con la guerrilla, era un medio que siempre me interesó y con el que estaba en contacto”. Por otro lado, Gavidia resalta que el fallecido y afamado poeta y guionista José Watanabe, quien escribió la película, estaba muy familiarizado con el contexto de la prensa escrita, hecho que influyó a su vez en la elaboración del guion.

Catorce años mayor que Gavidia y con una ya ingente filmografía a cuestas previa a la salida de *Tinta Roja*, Francisco Lombardi siempre ha demostrado un interés por el

periodismo que ciertamente no obedece a coincidencia alguna. Tras estudiar dirección de cine en el Programa de Cine y Televisión de la Universidad de Lima, Lombardi⁹³ fue captado pronto como crítico de cine en la emblemática revista *Hablemos de cine*, labor que alternó con su trabajo en el suplemento dominical *Suceso*, del diario *Correo*, donde hacía lo mismo. A *Correo* llegó a través de su padre, que se desempeñaba como periodista de hípica. Si bien Lombardi desarrollaba específicamente un periodismo cultural, es una faceta que ha perdurado hasta años recientes, quizás cada vez con menos frecuencia, a través de textos sobre fútbol en el diario *El Comercio*.

Fue una etapa interesante, una que me tocó vivir. Luego pasaron los años y llegó a mis manos la novela de Fuguet, y reconocí en ella muchas cosas que yo había vivido de cerca, me identifiqué, había personajes interesantes. Siempre busco personajes, que revelen determinadas maneras de ser y de ver las cosas, ciertas conductas que sean representativas de conductas más generales, universales, peculiares o especiales, qué se yo. Eso estaba en Faúndez y el grupo de personajes que lo rodean en la novela (Lombardi 2016)⁹⁴.

En torno a *Tinta Roja*, debemos mencionar la presencia de su guionista Giovanna Pollarolo, quien además de ser una reconocida poeta, guionista y docente, no es ajena al oficio periodístico. Además de ser columnista en el periódico *Perú.21*, Pollarolo⁹⁵ fue editora de la revista *Debate* por alrededor de cinco años, donde más que salir a reportear, se encargaba de realizar entrevistas, redactar y editar los artículos.

Por último tenemos a Alejandro Legaspi, quien según él mismo, siempre ha transitado entre la ficción, el documental y el periodismo. Alguien que ha dirigido una película desde y sobre su experiencia. Al igual que Gavidia, Legaspi⁹⁶ trabajó como camarógrafo corresponsal en Ayacucho para la televisión suiza en 1990, cuando los medios extranjeros llegaban para reportear el terrorismo: “era un equipo muy pequeño: un

⁹² Comunicación con Danny Gavidia de 2016.

⁹³ Comunicación con Francisco Lombardi de 2016.

⁹⁴ Comunicación con Lombardi de 2016.

⁹⁵ Comunicación con Giovanna Pollarolo de 2016.

⁹⁶ Comunicación con Alejandro Legaspi de 2016.

periodista suizo, un sonidista y yo”. Tiempo atrás, en 1979, Legaspi estuvo como corresponsal en Nicaragua, haciendo un documental. Esta experiencia sería clave en su visión del oficio periodístico, pues sería testigo de la trágica muerte del periodista estadounidense Bill Stewart, quien viajó como él y muchos otros reporteros a cubrir la Revolución Sandinista, mas terminó asesinado por la Guardia Nacional del dictador Somoza:

Yo estuve en Nicaragua cuando mataron al periodista. Un suceso que después se adaptó en una película, *Bajo el fuego*⁹⁷. Salieron del hotel de turistas de Managua un grupo de periodistas, siempre en cadena. Entonces hay un retén para el ómnibus donde estaban los periodistas de la ABC. El periodista -Stewart- se baja para conversar con los militares. Un camarógrafo que estaba en la camioneta los filma. [...] Está hablando con los militares cuando de pronto uno de ellos lo golpea en la cara y lo obliga a ponerse de rodillas [...] Él habla -no se escucha, pues está filmado con tele, desde la camioneta- y uno de los militares le pone el fusil en la cabeza y lo vuelan. Lo ejecutaron. El que estaba filmando se desespera, la cámara tiembla, todo se cae, un escándalo, eso se ve en la grabación. Estábamos todos en el hotel de turistas y se empieza a correr la voz. Una hora después el gobierno se entera, Somoza hace una conferencia de prensa, diciendo que lamentaba muchísimo la muerte de un periodista norteamericano en fuego cruzado, ignorando que todo había sido filmado. Entonces se levanta un periodista de la ABC -yo estaba ahí-, le quita el micrófono a Somoza, y dice ‘lo que usted dice es mentira, esto fue así, lo tenemos filmado y las imágenes ya están dando la vuelta al mundo’ y en ese momento todos los periodistas nos retiramos [...] Esa fue la muerte política de Somoza. Así sucedió. Es decir, el periodismo pesa mucho. Sobre todo el periodismo internacional, las grandes cadenas y eso. Pero Somoza y su gobierno caen no precisamente por los sandinistas, sino por el periodismo, y Estados Unidos corta toda relación o apoyo con Nicaragua luego de esto. Israel, que también apoyaba a Somoza, se cierra. Somoza cae en quince días creo, tras ese

⁹⁷ *Under fire* (Roger Spottiswoode, 1983).

suceso. Y en esa película se cuenta ese momento. Yo estuve ahí, lo vi todo (Legaspi 2016)⁹⁸.

De acuerdo a Legaspi⁹⁹, quien permaneció en Nicaragua durante toda la guerra, este episodio lo conmovió y marcó de distintas maneras, cuya influencia puede verse en *La Última Noticia*: los comentarios de noticias sobre Nicaragua y las vivencias de los periodistas corresponsales que conversan con Alonso en una escena, en el bar. Todo eso refleja para Legaspi mucho de su experiencia personal. Un realizador que, en parte, le ha confiado a su protagonista la tarea de evocar su propia faceta periodística.

Por otro lado, Legaspi admite que la historia de este periodista estadounidense podría haber influenciado indirectamente y en gran medida el desenlace alterno de su película, aquel de la primera versión del guion, con la muerte de Alonso por los militares, saliendo de un bus¹⁰⁰.

5.2.2 *Bases reales para los personajes: el trabajo de campo*

El segundo tipo de influencia decisivo para la construcción de los personajes periodistas es el trabajo de campo. Con esto hacemos referencia a la acción de participar en la ejecución de reportajes, crónicas, entrevistas o notas informativas. En otras palabras, acompañar a los periodistas en las salidas reporteriles para vivir el oficio y saber por experiencia propia de qué se trata, esperando así llegar a comprender la naturaleza del quehacer periodístico.

De acuerdo a lo relatado por Diego Bertie¹⁰¹, él no llegó a salir de campo con periodistas, y prefirió indagar en la labor de su personaje Alfredo conversando con un camarógrafo, como veremos dentro de poco. Por el contrario, para el personaje de Anel, la actriz Marisol Palacios sí realizó un intenso trabajo de campo que devino esencial para su inmersión en el personaje. Palacios¹⁰² cuenta que para conocer adecuadamente el

⁹⁸ Comunicación con Alejandro Legaspi de 2016.

⁹⁹ Comunicación con Alejandro Legaspi de 2016.

¹⁰⁰ Comunicación con Alejandro Legaspi de 2016.

¹⁰¹ Comunicación con Diego Bertie de 2016.

¹⁰² Comunicación con Marisol Palacios de 2016.

oficio periodístico pensó en contactar a una reportera de su predilección: la veterana periodista peruana Mónica Seoane, que por ese entonces, fines de 1992, ya trabajaba en el extranjero para la cadena estadounidense Univisión, y se encontraba temporalmente en Lima para realizar un reportaje sobre mujeres terroristas en el penal de mujeres de Santa Mónica, en el distrito de Chorrillos. Palacios buscaba verla en acción. Así, se reunieron para pactar, y acabó acompañándola durante su reportaje. Sobre esta salida de campo, recuerda:

Ella tenía una línea de periodismo de investigación que me parecía muy clara, muchas características que me interesaban captar: inteligente, valiente, conchuda, arrojada, usaba su atractivo de mujer para lograr sus objetivos [...] Lograba la entrevista, la noticia, siempre [...] Fuimos primero a un lugar en el centro de Lima, la carceleta, donde ponían a los presos como en un escenario y anunciaban su nombre, ‘¡fulano de tal!’ y todos les tomaban fotos. Bueno, el día que fuimos habían capturado a La Huatay¹⁰³ y a Incháustegui¹⁰⁴, la pareja de Maritza Garrido Lecca [...] Más allá del personaje, para mí, como Marisol Palacios, era demasiado intenso. Después fuimos al penal de Chorrillos [...] (Palacios 2016)¹⁰⁵.

Asimismo, Palacios subraya la importante referencia de otra periodista que los acompañó durante tales salidas, la reconocida peruana María Luisa Martínez, que trabajaba como corresponsal de Univisión en Perú:

María Luisa era distinta a Mónica, más cauta, racional o cerebral. Mónica era más como un animal salvaje. Fue interesante para mí ver dos lados de una cara. El universo de María Luisa no me permitió ver fuegos artificiales como vi con Seoane, fue más como acompañarla, seguirla y ver todo con calma. Fue muy interesante ver el día a día, la relación con el camarógrafo, el chofer, con el momento de hacer la noticia, cómo te paras y hablas con

¹⁰³ Martha Huatay Ruiz, miembro de Sendero Luminoso. Saldrá en libertad este año.

¹⁰⁴ Carlos Incháustegui, miembro de Sendero Luminoso liberado el 2014 y pareja de Maritza Garrido Lecca, también senderista. Garrido Lecca saldrá en libertad este año.

¹⁰⁵ Comunicación con Marisol Palacios de 2016.

todos. Los pequeños detalles me los dio María Luisa. Mónica me dio la pasión, el entender qué es ser periodista (Palacios 2016)¹⁰⁶.

Según Palacios¹⁰⁷, esas experiencias fueron, junto a la relación entre ella, Bertie y Gavidia, lo más vital para la concepción de Anel, para arrancar a construir el personaje. En este caso, la salida de campo fue realmente aleccionadora para alcanzar una mayor comprensión del oficio periodístico.

En 1999, Giovanni Ciccía y Gianfranco Brero, actores protagonistas de *Tinta Roja*, iniciaron una serie de salidas con dos experimentados hombres de prensa: el periodista policial Arturo Baraona, conocido en su entorno como ‘El Tío Bar’, y el reportero gráfico Alejandro Rojas Véliz, conocido como ‘Pantera’, un célebre fotógrafo que ha pasado por todas las secciones de diferentes diarios tabloides, como *Ajá*, *Ojo* y *Correo*, entre otros. Al poco tiempo, Brero dejó de asistir, convencido de que no era lo que necesitaba para su personaje. Pero Ciccía continuó. Para esta investigación, además de reunirnos con Ciccía, llegamos a conversar con uno de los dos periodistas, Baraona, cuyo testimonio coadyuvó a enterarnos más de la salida de campo de Ciccía, así como también sirvió para nutrir nuestra comprensión del trabajo reporteril de un periodista de policiales. Según Baraona¹⁰⁸, ambos trabajaban por ese entonces en *Ajá*, que ya no existe. Brero y Ciccía pactaron con el director del diario, Víctor Ramírez Canales, y pronto los derivaron a policiales, donde él y ‘Pantera’. Ambos periodistas, ya mayores, continúan activos.

Fue una semana de campo en la que, para entender el periodismo, Giovanni Ciccía participó en distintas comisiones:

‘Pantera’ se las sabía todas. Un fotógrafo que ahora está en espectáculos porque está ya viejo. Muy conocido, un hombre que le mencionas a cualquier periodista y lo reconocerá [...] Manejaba un código de toda la vida con los policías. Lo he visto pedirles que le levanten la cabeza al acusado para tomarle una foto de su rostro, o pedirle a una señora que señale el

¹⁰⁶ Comunicación con Marisol Palacios de 2016.

¹⁰⁷ Comunicación con Marisol Palacios de 2016.

charco de sangre donde atropellaron a un chibolo y le reventaron la cabeza, para que capture la imagen [...] Fuimos también a la DININCRI, a ver las novedades, luego a la comisaría de Surquillo [...] Pero todo lo que vi es lo que veo en la película, y mi personaje tiene un descubrimiento de ese mundo de la misma manera, entonces para mí no fue tan útil ver esa chamba. Fue interesante, de hecho, pero fue más útil basarme en mí mismo, pues el protagonista era un chico de clase media, acomodado, que vivía con su mamá y su tía, que tenía su sueño de ser escritor, que no le importaba la prensa policial, no quería trabajar ahí y va a pedir trabajo en una entrevista con todo el nerviosismo que cualquier joven en esa situación tendría. Empieza a descubrir cómo es la chamba. Yo tenía veintisiete años en ese momento, había pasado por tales experiencias, había hecho casting para esas películas, una situación de riesgo, de tensión, creo que eso me sirvió más (Ciccía 2016)¹⁰⁹.

Curiosamente, ‘El Tío Bar’ Baraona recuerda más de la salida de campo. Detalles o anécdotas que reflejan que Ciccía quizás aprendió más para su personaje de lo que esperaba, o que, como él afirma, descubrió el mundo de la prensa policial de la misma forma en la que lo haría Alfonso Fernández Ferrer. De acuerdo a Baraona¹¹⁰, salieron día y noche. Ciccía mostraba un interés por arribar al lugar de la noticia y presenciar la rutina: ver la sangre o los muertos, esperar a que llegue el fiscal, descubrir el cuerpo. Sin embargo, Tanto ‘Pantera’ como Baraona notarían pronto que Ciccía se incomodaba con los cadáveres y además, que se asombraba con la forma en la que los dos periodistas contemplaban los avatares del oficio:

Por ejemplo, sí me decían ‘oye, ha habido un accidente, vamos a reportear’ y yo ‘¿cuántos muertitos hay?’ y ellos ‘uno’, y yo respondo ‘ah, no, para qué voy a ir, no hay nada’... Ese tipo de cosas sorprendían a Giovanni. Veíamos de dos muertitos para arriba, y depende del accidente, también (Baraona 2016)¹¹¹.

¹⁰⁸ Comunicación con Arturo ‘El Tío Bar’ Baraona de 2016.

¹⁰⁹ Comunicación con Giovanni Ciccía de 2016.

¹¹⁰ Comunicación con Arturo ‘El Tío Bar’ Baraona de 2016.

¹¹¹ Comunicación con Arturo ‘El Tío Bar’ Baraona de 2016.

Pero además de la vida bohemia entre colegas durante la madrugada o de la acaso interesada frialdad con la que preferían un suceso al otro, ‘El Tío Bar’ y ‘Pantera’ también le mostraron la metodología durante el reportaje, es decir, el contacto con fuentes y el acopio de información:

¿Cómo se cubre un caso policial?, le decía, nos centramos en el lugar de los hechos, donde está el muerto, lo vemos. Tenemos que averiguar y describir, hacemos una suerte de perito policial también: cómo se dio el disparo, dónde se realizó y esas cosas. Lo más interesante siempre es abrirte e irte por otro lado, preguntar por qué creen que pasó esto. Alimentar tu información (Baraona 2016)¹¹².

De igual manera, Baraona recuerda haberle explicado a Ciccía la forma acertada de abordar la redacción de una crónica roja. Resulta muy interesante como lo expuesto aquí por Baraona suena como una cita del personaje de Faúndez en torno a la escritura. Recordemos que en la película, Faúndez desprecia los recursos básicos de redacción periodística aprendidos por Alfonso en la universidad, y se refiere al texto de la noticia de turno como ‘una historia’ o ‘literatura’:

Yo le decía a Ciccía que una cosa era estar en el lugar y otra cosa muy diferente era el momento de escribir. A la noticia hay que ponerle el ají, la sangre, la fantasía. Tú no eres el redactor, eres el asesino. Tú lo estás matando a esa víctima. Así sacas tu línea, ahí te sale (Baraona 2016)¹¹³.

Además de los actores, durante ese mismo año, 1999, la guionista de la película, Giovanna Pollarolo, también asistió a comisiones periodísticas nocturnas en el diario *El Sol*, como trabajo de campo previo para la adaptación de la novela. Acompañó durante una semana a un pequeño grupo de periodistas donde destacaban el laureado fotógrafo Daniel Silva y un reportero ya mayor, veterano, cuyo nombre Pollarolo no ha podido recordar y que tampoco se pudo hallar para esta investigación. Alguien muy diferente de

¹¹² Comunicación con Arturo ‘El Tío Bar’ Baraona de 2016.

¹¹³ Comunicación con Arturo ‘El Tío Bar’ Baraona de 2016.

la imagen de Faúndez. Nótese también la presencia del rutinario acto de ‘convidar datos’ que menciona Pollarolo, algo que observamos en distintas partes de película, especialmente a través del personaje de Roxana (Yvonne Frayssinet).

Esa experiencia inclusive me hizo cambiar los personajes, Lombardi me dijo ‘oye, no estamos haciendo la película del periodista que tú has conocido, estamos adaptando personajes, no pierdas eso de vista’... Pasa que yo encontré un mundo distinto en estas salidas. Menos aventura y competencia. No sé cómo será ahora, esto pasó hace dieciséis años. Lo que aprendí es que había mucha rutina en el trabajo. El periodista llega ocho o nueve de la mañana y tiene un contacto con la misma policía. El primer día me dijo que asesinaron al director de un colegio en Los Olivos. Nos subimos al auto y fuimos al lugar. Allí había otros periodistas de otros medios, todos se conocen. Entonces le piden al policía que les den acceso, entran, tratan de tomar las fotos, luego dicen ‘¿me convidas tus datos?’ a los que llegaron antes y empiezan a anotar todo lo que les dicen sobre el caso, nombre, edad, circunstancia y se acabó la comisión, se van y hacen su pequeña nota. No encontré esa intensidad, esa locura por la primicia [...] En la historia de la novela y de la película hay más una competencia, ahí en verdad te das cuenta de que todo es una construcción. Era otra película (Pollarolo 2016)¹¹⁴.

Por último, el trabajo de campo con Pietro Sibille como preparación para interpretar al locutor Alonso Vilca de *La Última Noticia* fue distinto. Sibille cuenta que asistió contadas veces a programaciones de RPP y Radio Capital, mas ello no representó algo sustancial, y en Ayacucho ya no hubo tiempo de visitar cabinas de radio. No obstante, lo que apoyó sobremanera en su construcción del personaje no fue precisamente su trabajo de campo, sino aquel realizado por Legaspi y Weber, quienes antes de empezar la filmación estuvieron en Huanta conversando con periodistas regionales que no solamente habían vivido el conflicto interno, sino que gran parte ejercía el periodismo radiofónico¹¹⁵. Grabaron diversos programas radiales de provincia para Sibille.

¹¹⁴ Comunicación con Giovanna Pollarolo de 2016.

¹¹⁵ Comunicación con René Weber de 2016.

Legaspi¹¹⁶ agrega que inclusive consideraron el tono de voz cuando tiene un cambio o al empezar a relatar noticias, sin música, y comete ciertos errores de pronunciación que están puestos a propósito a la hora de leer. Sobre esta experiencia, Sibille agrega:

Le pedí a Alejandro que me pase las grabaciones. Escuchaba muchos periodistas ayacuchanos. Estudiaba su acento, cómo hablaban. La forma en la que narraban las noticias, los comentarios [...] Era la única manera de saber cómo hablaban los periodistas de allá, concreta y específicamente. Escuché a varios, para no copiarme solo de uno, digamos. Para estudiar la forma de hablar y narrar las noticias de varios programas, que no son muchos la verdad, creo que hay unas tres emisoras. Eran programas actuales [...] Ahora, sobre el oficio del periodista no soy un experto. Debía conocer un poco pero lo más importante era lo que pasaba en la escena y el conflicto interno que vivía el personaje, los cambios que sufría a lo largo de la película, cómo le afectaba lo que sucedía a él y a su entorno (Sibille 2016)¹¹⁷.

Asimismo, tanto Legaspi como Weber y el mismo Sibille consideran como parte del trabajo de campo las diversas conversaciones que tuvieron acerca de los años de subversión, donde Sibille y el resto del elenco, se informaron más sobre la coyuntura social y política de la época en que está basada la película, lo que apoyó sobremanera en la comprensión de sus personajes¹¹⁸.

5.2.3 Bases reales para los personajes: otros periodistas peruanos

Además de adquirir conciencia de la profesión a través de las salidas de campo, los personajes periodistas de estas películas también son contruidos basados en personas particulares, es decir periodistas reales, cuya experiencia influyó ya sea a los realizadores o a los actores para concebir a los personajes. Lo siguiente son aquellos casos descubiertos por la información de los testimonios.

¹¹⁶ Comunicación con Alejandro Legaspi de 2016.

¹¹⁷ Comunicación con Pietro Sibille de 2016.

Para *Reportaje a la Muerte*, Danny Gavidia afirma que no tenía una referencia concreta en especial para los dos protagonistas, pero consideraba de alguna forma a Sonia Goldenberg para Anel (Marisol Palacios)¹¹⁹. No obstante, sabemos por el apartado anterior que la referencia directa para Palacios fueron Mónica Seoane y María Luisa Martínez. El único caso donde podríamos afirmar que la salida de campo del actor o actriz se dio con el periodista real del cual se nutrió de alguna manera el personaje.

Si bien Gavidia sostiene que para el personaje de Alfredo (Diego Bertie) se basó en “los camarógrafos locos de esos tiempos de terrorismo, que eran muy arriesgados”¹²⁰, Palacios nos cuenta que de alguna forma, Gavidia se veía a sí mismo, sus inicios, representado en el personaje de Alfredo¹²¹. Por otro lado, Bertie comenta que para entender más del trabajo del periodista y de reportajes peligrosos, contactó a alguien que se prestaba particularmente para adentrarse en la construcción del personaje: el camarógrafo Ricardo Silva-Santisteban Manrique, hermano de la poeta y periodista Rocío-Silva Santisteban. Se trataba de una opción idónea, pues Silva-Santisteban fue uno de los muchos reporteros televisivos que participaron en el registro del motín El Sexto en 1984: “Él me habló de la experiencia, de la adrenalina del camarógrafo. Creo que él estaba en América. Tenía esa experiencia y otras más, todas de riesgo, pero la verdad nada era suficiente. Te servía, pero estar ahí no se comparaba con nada”¹²².

Además de lo dicho por Gavidia y Bertie, proponemos a continuación una posibilidad extra de inspiración para el personaje: el reconocido fotoperiodista argentino Alejandro Balaguer, quien fue otro de los periodistas que se adentraron en el penal El Sexto durante el motín de 1984. Por ese entonces, Balaguer trabajaba como fotógrafo para la revista peruana *Caretas* y fue uno de los contados hombres de prensa que accedieron a las inmediaciones del penal y llegaron a registrar escenas del motín, que luego serían publicadas en la revista. De personalidad aguerrida y aventurera, Balaguer pasó desapercibido en el penal, los policías y la Guardia Republicana lo dieron por civil, alguien de la Dirección de Penales, como confiesa en su testimonio en *Caretas*

¹¹⁸ Comunicaciones con Alejandro Legaspi, René Weber y Pietro Sibille de 2016.

¹¹⁹ Comunicación con Danny Gavidia de 2016.

¹²⁰ Comunicación con Danny Gavidia de 2016.

¹²¹ Comunicación con Marisol Palacios de 2016.

¹²² Comunicación con Diego Bertie de 2016.

(Balaguer 1984: 22, Número 793). Su experiencia fue narrada en la revista, acompañada de su trabajo gráfico en el penal y un par de retratos, donde se observa sin vacilaciones el gran parecido que tiene con el Alfredo interpretado por Bertie: tez clara, barba tupida, un semblante serio y masculino, de alguien que bordea los 30 años y un chaleco de camarógrafo o fotoperiodista. Existe la posibilidad de que, entre sus pesquisas para crear a los personajes, Watanabe y Gavidia hallan dado con este reportero, insumo que Gavidia parece no recordar en la actualidad.

Francisco Lombardi¹²³ confiesa que para él, los personajes periodistas de *Tinta Roja* no están basados exactamente en profesionales reales. Al menos de un momento contemporáneo a la realización de la película. En cierto sentido, él ve en Faúndez, Alfonso y su entorno mucho de lo que vio durante su experiencia periodística de joven, en el diario *Correo*. Según él, mucho de su ingreso en la profesión puede verse en el personaje de Alfonso, incluso su interacción con un jefe como Faúndez, personaje que le remite sobremanera a alguien de esa etapa de su vida, probablemente conocido, cuyo nombre decidió no revelar para la investigación.

Conocí ahí ciertos personajes parecidos. A pesar de que no salía a reportear, me sentía en esa época, cuando recién entré, similar al personaje de Ciccía [...] A mí me mandaron a trabajar en el dominical *Suceso*, a hacer crítica de cine. Llegué donde un director de esos tiempos que tenía fama de bohemio y aficionado a las drogas, alguien que de pronto desaparecía... Recuerdo el nombre, pero no voy a decirlo [risas] Ese personaje me trató en un inicio de forma muy parecida. Después se portó muy amable conmigo [...] Al final me fui a Canadá y no sé qué pasó con este director, pero tuve la oportunidad de volverme el director interino de ese suplemento (Lombardi 2016)¹²⁴.

Entonces, para Lombardi, Alfonso y Faúndez están inspirados en él mismo y el jefe que tuvo mientras escribía en ese suplemento de *Correo*, esto claro está, en determinado nivel, si consideramos que ambos personajes vienen de la novela de Fuguet. Es interesante a su vez pensar que tanto Lombardi como Alfonso tuvieron el mismo

¹²³ Comunicación con Francisco Lombardi de 2016.

¹²⁴ Comunicación con Francisco Lombardi de 2016.

desenlace: ambos fueron jóvenes y talentosos jefes del medio en que trabajaban, temporalmente, antes de dejar el trabajo en busca de realizar sus ambiciones artísticas.

Por otro lado, Gianfranco Brero¹²⁵ comentó que para construir a Faúndez empezó buscando referentes en periodistas policiales. Su primera referencia fue el reconocido Carlos Ney Barrionuevo, el periodista que inspiró el personaje de ‘Carlitos’ e *Conversación en la catedral*, sin embargo, al reunirse con él, descubrió a alguien, citándolo, “muy suave, caballeroso, que no me servía para Faúndez”. Como ya explicamos anteriormente, la inmersión de Brero con el personaje acabó estando más relacionada con la visión de Faúndez del oficio y la noticia que salidas de campo o referencias de periodistas reales.

Sobre Alfonso, el personaje interpretado por Giovanni Ciccía, Ricardo Bedoya¹²⁶ sostiene que guarda más de un elemento en común con el escritor peruano Mario Vargas Llosa: empezar en el periodismo de joven, poseer un talento y una ambición literaria. Giovanna Pollarolo, la guionista que adaptó la novela, afirma tales ideas, pues como mencionamos antes, en su versión de la historia trató claramente de rendir un homenaje al autor de *Conversación en la catedral*.

Con relación a *La Última Noticia* y su protagonista periodista, Alonso Vilca, hemos detallado ya la referencia, hasta cierto punto, del desaparecido periodista Jaime Ayala Sulca, que ha sido mencionada en diferentes entrevistas tanto por el director Alejandro Legaspi como por el guionista René Weber y el actor, Pietro Sibille¹²⁷. Son mencionables también las conversaciones que Legaspi y Weber mantuvieron con el periodista ayacuchano Abilio Arroyo Espinoza, alguien que sufrió diversos problemas similares, específicamente con la radio y los militares, y que según Legaspi¹²⁸ influyó también en la creación de Alonso. Weber¹²⁹ por su parte, señala como referente y fuente de información relevante las distintas entrevistas que ambos realizaron a los periodistas locales en Huanta, donde resaltaban algunos casos parecidos.

¹²⁵ Comunicación con Gianfranco Brero de 2016.

¹²⁶ Comunicación con Ricardo Bedoya de 2015.

¹²⁷ Comunicaciones con Alejandro Legaspi, René Weber y Pietro Sibille de 2016.

¹²⁸ Comunicación con Alejandro Legaspi de 2016.

¹²⁹ Comunicación con René Weber de 2016.

5.2.4 *Contraste y relevancia de la realidad en los personajes periodistas seleccionados*

Quizás lo más relevante en torno a la observación de estos últimos tres apartados sea el afirmar que tanto Gavidia como Lombardi y Legaspi se ven a sí mismos en los personajes de Alfredo, Alfonso y Alonso, respectivamente. No estamos refiriéndonos a un caso extraordinario: muchos directores de cine agregan guiños personales o autobiográficos a sus protagonistas. En el caso de estas tres películas, es cierto que esa identificación nunca es total y se da en distintos niveles en los tres directores. Si bien es Palacios quien menciona la identificación de Gavidia con Alfredo, es natural esperarlo, dado que la experiencia de Gavidia llega justamente de las cámaras y también dado su especial interés en el personaje de Bertie. En el caso de Lombardi, la influencia de su propia identificación con un redactor novato en Alonso y su historia se explora incluso en otros personajes, si consideramos al jefe que tuvo en *Suceso* como un insumo -en cierto sentido- para Faúndez. Estamos hablando de tres realizadores que han sido periodistas y cuentan historias basadas, hasta cierto punto, en su mirada de la experiencia del periodismo, al mismo tiempo que su visión de los medios en la sociedad. Por ello, es importante relacionar las influencias tanto de sus experiencias en el periodismo como también los periodistas reales en los que se inspiraron para las construcciones de los personajes que, en todas las ocasiones, los involucran de alguna forma a los tres.

Con relación a *Reportaje a la Muerte* y Marisol Palacios y Anel, es ciertamente notable la distancia entre los referentes que menciona y aquello que resaltó en su salida de campo con la concepción final del personaje de Anel, una periodista de cine que parece de pronto a medio camino entre las descripciones que da Palacios de ambas periodistas: no tan temeraria e intensa como Seoane, mas tampoco tan calmada o protocolar como Martínez. Sin embargo, es interesante la coincidencia entre el personaje de Palacios y sus referencias reales: Seoane y Martínez eran en esos tiempos periodistas famosas que ya trabajaban en el circuito internacional de noticias en español, al igual que Anel, una extranjera de Venezuela que llega al Perú por un reportaje en particular.

Al igual que Marisol Palacios, Giovanni Ciccía también realizó salidas de campo por varios días y, a pesar de afirmar que no le sirvió mucho -debido a la naturaleza del personaje de Alfonso, cuya historia tiene acaso más que ver con él mismo y sus inquietudes que con su entorno-, podemos ver que sí fue de utilidad al contrastar su testimonio con el de Arturo ‘El Tío Bar’ Baraona. Ciertamente, Baraona cuenta cómo él y el fotoperiodista ‘Pantera’ adentraron de alguna forma a Ciccía en el contexto del periodismo policial, en tiempos previos a la filmación. Si recordamos la historia de Tinta Roja y a sus personajes, es muy interesante descubrir que mucho de lo que Alfonso aprende en la película es también lo que Ciccía aprendió en esa semana de comisiones periodísticas: cómo reportear, la relación con los policías, la experiencia de ver cadáveres o criminales y la redacción de la nota policial o crónica roja.

Extrañamente, dos de los personajes periodistas que estamos observando, Alfredo de *Reportaje a la Muerte* y Faúndez de *Tinta Roja*, no necesitaron -o fue casi nulo- trabajo de campo para su concepción. Diego Bertie no dio razones específicas de por qué no participó en comisiones de reportaje periodístico televisivo, sin embargo, mencionó, como mostramos, sus conversaciones con un camarógrafo presente en el motín de El Sexto, acción que representó de alguna manera un primer atisbo al personaje. Por otro lado, debemos mencionar que Gavidia tiene una vasta experiencia como camarógrafo y efectivamente apoyó mucho a Bertie con su personaje, como suscribe Palacios¹³⁰, quien enfatizó la fuerte dinámica de trabajo y amistad que nació entre los tres durante los ensayos y la filmación. Gianfranco Brero, por otro lado, tenía otra mirada en torno a su personaje, Saúl Faúndez, una mucho más analítica, conectada a la visión personal que el personaje tiene de él mismo, de las personas y de su profesión. Por ello, dio por sentado que las salidas de campo no le servirían demasiado, verdad que también corrobora, como él actor afirma¹³¹, el hecho de que Faúndez no es el director de *El Clamor*, ni tampoco un redactor, es el jefe de policiales, y esa calidad particular, acompañada con la personalidad del personaje, lo relacionaba más con la gente que con el contexto periodístico. Además, Brero agrega que se dio cuenta de que no necesitaba explorar mucho el lado periodístico de Faúndez, ya que, siendo egresado de Literatura -en la

¹³⁰ Comunicación con Marisol Palacios de 2016.

¹³¹ Comunicación con Gianfranco Brero de 2016.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos-, comprendía esa parte de Faúndez: su forma de contemplar la noticia y la narración de la misma en un texto periodístico.

En *La Última Noticia* el caso es otro. Legaspi tuvo el reto de tener por protagonista a un personaje periodista de naturaleza bondadosa y que ejerce su carrera con ética. Esto de alguna forma lo instó a centrarse más en cómo hallar el potencial dramático que la historia demandaba, y quizás por ello no enfatizó reflejar el quehacer periodístico, es decir, no consideró vital que Sibille se instruya a profundidad en el contexto del periodismo radiofónico, ni que visite muchas estaciones de radio, acompañando a locutores en programas enteros, por ejemplo. Al contrario, le sirvió más que se enfocara en la situación particular de su personaje y en nutrir la información de Sibille sobre la guerra interna, esto pues Legaspi consideraba que sería de gran ayuda para su interpretación, en especial tratándose de un actor mucho más joven que el director: Sibille tenía tan solo cinco años de vida en 1982, año en que suceden los hechos narrados en la historia. Asimismo, volvemos al hecho de que el trabajo de campo, en determinada forma, lo realizaron Legaspi y Weber, registrando muchos programas de radio que fueron un insumo esencial para que Sibille se familiarice con el contexto de la radio regional.

El precedente cruce de hechos, ideas, relaciones y referencias puede ciertamente alcanzar más de una conclusión o idea. En este último apartado solamente profundizamos la conexión entre las películas hasta este nivel, el de las influencias para la creación de los personajes periodistas. Sobre la base de esto, toca cuestionarse: ¿qué tanto me pueden decir estas representaciones de periodistas en el cine peruano sobre el trabajo periodístico? Si consideramos el trabajo de campo que ha demandado, quizás no en todos los actores pero sí en todas las películas, como también la experiencia periodística de los directores y por último las referencias que tenían para la construcción de estos personajes, podemos responder afirmativamente. Las historias de estas películas, especialmente *Reportaje a la Muerte* y *Tinta Roja*, y acaso en menor medida *La Última Noticia*, sí reflejan el trabajo periodístico en su diégesis, bajo determinadas escenas que involucran tanto los personajes como el espacio. Esto sucede justamente debido a todo lo expuesto, por el trabajo de campo realizado, las ideas preconcebidas en las referencias de periodistas peruanos reales y la visión particular de los directores.

Ahora bien, ¿son *Reportaje a la Muerte*, *Tinta Roja* y *La Última Noticia* un diagnóstico de la profesión periodística en el Perú? Para esto habría que contemplar a detalle la ética periodística en las películas, y adentrarnos en la teoría del periodismo, como veremos a continuación.



CAPÍTULO 6: La ética periodística y el perfil del periodista

6.1 Teoría sobre ética y perfil del periodista

Y arribamos así al último capítulo de la presente investigación. Ahora observaremos a nuestra selección de periodistas del celuloide peruanos con el lente de la teoría sobre periodismo y deontología periodística. Arrancaremos la culminación de nuestro análisis primero descripción de los tipos de periodistas, luego el rol de los directores y dueños de medios y la práctica e importancia del periodismo sensacionalista en las diégesis de las películas escogidas. Subsecuentemente, estudiaremos escenas específicas de las películas donde se observen elementos o situaciones relacionadas a la ética y al quehacer periodístico, para cerrar el capítulo teorizando en torno a un posible ennoblecimiento de la representación del periodista en el cine peruano.

Gracias al respectivo apartado de la ética en el marco teórico-contextual, sabemos ya el axioma de la profesión según el cual para ser un buen periodista, uno debe ante todo actuar con la verdad y propender al bien común. En otras palabras y recordando una vez más la frase de Kapuściński, la excelencia en la profesión periodística demanda ser una buena persona. Así, un sistema ético deviene en una convergencia de valores y virtudes, que en el periodismo encarnan los principios de “la veracidad, la autenticidad, la búsqueda del bien común, es decir, la solidaridad, la justicia, la libertad, es decir, la responsabilidad” y ellos corresponden a valores como “la verdad, sinceridad, equidad e independencia; y virtudes como la franqueza, altruismo, compasión autonomía, fortaleza, valentía o prudencia” (Restrepo y Herrán 2005: 38).

Hemos visto también que el periodismo es una profesión que dista de otras carreras por su particular conexión con la sociedad, sirviendo de voz, intermediario y representante. Debido a esta exigente condición, proyectarse a la excelencia en esta carrera implica también “aceptar el sacrificio de una parte de nosotros mismos” (Kapuściński 2014: 32). Se trata pues de una profesión que demanda gran esfuerzo, como cualquier otra, mas de una forma excepcional, pues “convivimos con ella veinticuatro horas al día” (Kapuściński 2014: 32). De acuerdo a Hernán y Restrepo, tanto la esencia de su

profesión como el rol que la sociedad le ha atribuido le impelen a mantener niveles éticos superiores al promedio.

A continuación, definiremos brevemente una compilación de los valores universales y principios incondicionales de la profesión periodística que mencionamos en el marco teórico-contextual, aquellos que guardan mayor conexión con nuestra selección de periodistas de cine peruanos y sus respectivas películas.

1. *La primera obligación del periodismo es la verdad.* Para muchos, el más importante de los elementos del periodismo. Si uno solo puede ejercer el periodismo dentro de un contexto social determinado, su deber es realizar una narración fidedigna del acontecer de aquella sociedad, del día a día de esos ciudadanos (Kovach y Rosenstiel 2012: 59). Ahora bien, esta verdad no implica una abstracción filosófica o científica, el compromiso con la verdad hace referencia al estado más simple y fáctico de la verdad, aquel que representa un hecho en concreto (Restrepo 2004: 51). Sucesos de relevancia en la ciudad cuya reportería involucra recolección de datos, entrevistas, documentos, desplazamiento a escenario de los hechos y redacción de cada noticia; es decir, la verificación (Restrepo 2004: 51). Para Kovach y Rosenstiel, “el periodismo es, por propia naturaleza, más reactivo y pragmático que filosófico e introspectivo” (2012: 57) y “debe gestionar la verdad en un sentido que nos permite gestionar nuestra vida cotidiana” (2012: 59).

Es importante puntualizar que el manido concepto de veracidad no implica meramente la exposición precisa de datos e informaciones, cual listado de acontecimientos. Actualmente, la verdad del periodista es considerada como el resultado de la investigación y la posterior interpretación de lo descubierto. En el periodismo, la verdad se trata de “averiguar los hechos y encontrarles luego un sentido” (Kovach y Rosenstiel 2012: 60). A través de la interpretación, la búsqueda de la verdad del periodista se convierte en un diálogo con la comunidad (Kovach y Rosenstiel 2012: 63). Esto conlleva al tema de la objetividad en el periodismo. Si bien se consideraba uno de sus estándares, hoy se contempla a la objetividad periodística como una idea desfasada que propende al congelamiento de las historias y a la desinformación (Restrepo 2004: 63). En realidad, el ejercicio periodístico poco tiene que ver con la objetividad. Desde el

periodista mismo se manifiesta una subjetividad en el oficio: “sus sentimientos, su cultura, sus limitaciones físicas e intelectuales, las condiciones en su proceso de selección, su documentación, edición y difusión de la noticia”; todas son determinantes que manipulan la realidad (Restrepo 2004: 63). Toda información trabajada por el periodista obedece a intenciones, tanto expresadas como implícitas (Restrepo 2004: 64). Así, la verdad periodística es conducida y trabajada por la intencionalidad del periodista, que Kapuściński ratificó al decir que el periodismo no era impasible y que no creía en la objetividad, pues “el periodista es una persona viva que toma una posición; tiene emociones, siente y ello ya es tomar partido” (Citado en Restrepo 2004: 65).

2. *La verificación como esencia del oficio.* Este principio está anclado al de la verdad. Como explicamos antes, la labor periodística *per se* está encarnada básicamente en la reportería, cuya eficiencia se traduce en el trabajo con las fuentes, la exploración de documentos, indagar en el lugar de los hechos. Los diferentes tipos de fuentes y su subsecuente contraste son vitales para el proceso de selección, trabajo y verificación de la información. Ciertamente, todo periodista opera con un método personalizado para obtener información y verificarla: por ejemplo, entrevistar a los implicados de determinado suceso, leer todo lo publicado al respecto y consultar lo dicho con expertos en el tema (Kovach y Rosenstiel 2012: 100).

Para Kapuściński, en la práctica existen tres tipos de fuentes básicas: la principal son los otros, la gente; la segunda son los documentos, libros, artículos sobre el tema; y la última es el mundo que nos rodea, del que somos parte (2014: 44). A través de los años, el periodismo se ha caracterizado también por mantener entre sus secretos profesionales la reserva del nombre de la fuente (Restrepo 2004: 56), que solo debe revelarse en casos de extrema necesidad. La indagación y el trabajo con las fuentes representan siempre una disciplina de verificación.

3. *Lealtad a la sociedad e independencia ante el poder.* En cierto sentido, el compromiso con los ciudadanos, la lealtad que el periodista les debe ante todo, está relacionado con la independencia que demanda la carrera (Kovach y Rosenstiel 2012: 73). Esta lealtad puede verse obstaculizada al toparse con los intereses de los dueños de medios, quienes por lo general reclaman una lealtad al medio de comunicación donde

trabajan frente a la aquella que el periodista le debe a sus lectores, oyentes o espectadores (Kovach y Rosenstiel 2012: 84). El periodista, como todo empleado, espera recibir una remuneración, mas el fuerte idealismo que caracteriza su profesión lo inhibe de aceptar maltratos a nivel laboral, como el trabajar gratis, tener malos salarios; así como también el aceptar sobornos o dádivas de todo tipo por parte de fuentes de información (Restrepo 2004: 106-107). Al mismo tiempo, no es recomendable que el periodista mantenga relaciones muy próximas con la fuente, pues ello le resta credibilidad; mientras menos familiar se torne con la fuente, mayor será su independencia (Kovach y Rosenstiel 2012: 134). A través de la independencia, el periodismo vigila a los que detentan el poder, en representación de aquellos que no lo tienen, los ciudadanos, dándoles voz y evitando abusos o tiranías (Kovach y Rosenstiel 2012: 158).

Además, debemos considerar que el periodismo es una obra colectiva en la que participan las personas que otorgaron sus informaciones, opiniones e historias, con las que el periodista realiza su labor: su éxito depende de los otros (Kapuściński 2004: 16). Parte de la ética periodística radica en la conciencia de saber que el trabajo tiene por esencial insumo la vida de las personas, las fuentes. Uno puede destruir la vida personal o pública de individuo con el poder de las palabras; por ello, “el criterio ético debe basarse en el respeto a la integridad y la imagen de otro” (Kapuściński 2004: 17).

4. *Respeto y responsabilidad con su conciencia individual.* De acuerdo a Kovach y Rosenstiel, este principio es el más difícil, mas también aquel que cohesiona a todos los anteriores (2012: 249). Se trata de que el periodista porte siempre esa ‘brújula moral’ para expresar lo que dictamine su conciencia y permitirle al resto que lo haga (Kovach y Rosenstiel 2012: 249). El respeto al otro, pues silenciarlo por pensar diferente o forzarlo a pagar para adquirir el derecho de expresarse, por ejemplo, es ya un irrespeto y abuso de poder (Restrepo 2004: 250). La obligación de manifestar su conciencia solo puede realizarse en una atmósfera laboral tolerante y libre, con diálogo abierto, donde hasta los mismos propietarios de los medios apuesten por esta responsabilidad (Kovach y Rosenstiel 2012: 250).

Por otro lado, Restrepo y Herrán también lo contemplan en el sentido de “tener conciencia del poder del instrumento que se usa”, cuya naturaleza se refleja en el nivel de proximidad y persuasión con que el periodista llega a la conciencia de las personas; su sesgo al guiar a través de la noticia; el ejercicio de buscar y señalar el futuro; su facultad de generar esperanza o desesperanza; entre otros (2005: 297-298-299).

Esa llamada ‘conciencia del poder’ está relacionada también con la información sobre violencia, en la que la profesión periodística y su proyección cobran gran importancia. Eso puede referirse por ejemplo al contexto del periodista informando en tiempos de subversión y terrorismo, como el contexto que vive Alonso en *La Última Noticia*, donde debe sopesarse la información y generarse un balance serio y distanciado del sensacionalismo, que propende a la magnificación de los hechos, provocando desinformación (Restrepo y Herrán 2005: 312-313).

A través de la experiencia del oficio, un periodista se topará con distintos dilemas éticos, donde se verá entre la elección de obrar faltando a su ética profesional -y acaso haciéndose de distintos beneficios personales- o actuar de acuerdo a ella. En muchas ocasiones también, un dilema ético en la profesión periodística puede darse entre dos buenas acciones, una siendo mejor que la otra, pues “la ética impulsa a la excelencia y siempre dignifica” (Restrepo 2004: 30). Sin embargo, cuando surge un dilema ético en el ejercicio periodístico siempre se manifiesta la posibilidad de incurrir en infracciones éticas, es decir, en incumplimientos con los deberes de la profesión y por ende, en un mal periodismo que puede traducirse en desinformación, sensacionalismo o invenciones. Mucho de esto acontece a favor de intereses privados, pues a través de los años no son pocos los periodistas que han empezado a concebir la información como un gran negocio (Kapuściński 2014: 35).

Antes hablamos de cómo el ensayar una definición de la deontología periodística acaba traducéndose también como una explicación del significado del periodismo. Se trata de dos conceptos particularmente conectados que observaremos a continuación, considerando todas las ideas precedentes, a través de los periodistas fílmicos de *Reportaje a la Muerte*, *Tinta Roja* y *La Última Noticia*.

6.1.1 Los periodistas clásicos y modernos

Ahora hablaremos de la tipología para periodistas. No se trata de circunscribirse a la descripción de los periodistas clásicos y modernos, aquel es el nombre con que bautizamos este subcapítulo porque son los primeros, pero luego proseguiremos con otros tipos que, al igual que ellos, simbolizan también una dualidad. Así, estas clasificaciones se observarán a su vez aplicándolas en los personajes periodistas peruanos de nuestra selección.

Si bien hoy en día las universidades albergan cada vez más facultades de periodismo o especializaciones de periodismo en facultades de ciencias de la comunicación, existe todavía la antigua polémica que enfrenta al periodista empírico o de ‘la guardia vieja’ con aquel egresado de la universidad (Restrepo y Herrán 2005: 53). Quienes desdeñan la formación periodística aluden a aquella idea, según la cual el periodismo solo se aprende por ósmosis, en la práctica (Kovach y Rosenstiel 2012: 57).

Carlos Guyot subraya con minuciosidad la diferenciación entre estos dos tipos de periodistas, los cuales denomina *Clásicos* y *Modernos*. Los periodistas *Clásicos* son aquellos que aprendieron el oficio en la calle, habituados a la vida bohemia, fumadores, autodidactas y libres (Guyot 2007: 63): un modelo tradicional de periodista que la literatura y el cine han retratado en numerosas ocasiones. Asimismo, los *Clásicos* son también aquellos nuevos periodistas herederos de los bohemios precedentes, seguros de su habilidad y confiados en ella para el éxito profesional, basándose en la experiencia de los periodistas del pasado (Guyot 2007: 64). Los *Modernos*, por otro lado, son los periodistas formados académicamente, con títulos de bachiller o maestrías en periodismo o comunicaciones, “con menos pasión y más apuro, y cierto cinismo desinteresado como marca de época” (Guyot 2007: 64). Para los *Clásicos*, una de las más vitales instancias del talento periodístico es la prosa, el tono, “el estilo de una crónica que pueda ofrecer, por ejemplo, cierta progresión narrativa o una descripción sugerente y reveladora de los protagonistas” (Guyot 2007: 67). Para los *Modernos*, el talento en una redacción o en la reportería implica generalizaciones cuantificables y fácticas, como el preguntarte cuántas primicias consiguió tal periodista, qué impacto tuvo la cobertura de tal hecho o por qué le fue mejor a la competencia, entre otros (Guyot 2007: 67).

Así, existen otras características de ambos tipos, que sugieren un cambio en cambio en la mirada tanto a nivel generacional -formas de pensar, concebir la profesión- como a nivel tecnológico -formas de abordar el trabajo, herramientas y métodos-. Con relación a nuestras películas, los periodistas *Clásicos* y *Modernos* coinciden idóneamente con los personajes de Faúndez y Alfonso, respectivamente, protagonistas de *Tinta Roja*. Faúndez desprecia la academia y a los redactores que provienen de ella, fuma, disfruta la vida bohemia y tiene en alta estima el estilo y la prosa en el texto periodístico. Alfonso viene de la universidad, contempla -al comienzo de la historia- la redacción periodística a través de métodos más teóricos, como observamos cuando sostiene que el texto debe responder a las ‘preguntas básicas’ y está ciertamente pendiente de las primicias y la competencia.

Como afirmamos con anterioridad, Anel y Alfredo, los periodistas protagonistas de *Reportaje a la Muerte*, no cuentan con un gran desarrollo y por ello no sabemos realmente sobre los orígenes de su introducción a la profesión. Sin embargo, mencionamos también que por consideraciones temporales en torno a la historia y su ambientación y por la sola interpretación de la personalidad de los personajes, ambos parecen pertenecer al rubro de *Clásicos*, es decir, periodistas que no han estudiado una carrera para ejercer la profesión. Por el contrario, la diégesis de *La Última Noticia* sí nos revela que Alonso estudió un curso de periodismo. En una escena, incluso menciona conocer los procedimientos teóricos para crear un radioprograma informativo. Se trata al parecer de una carrera técnica que siguió en Lima, de corta duración, mas aun así es considerada como formación para ejercer la carrera -más elemental o inferior que una universitaria, digamos- y por ello ubicamos a Alonso entre los periodistas *Modernos*.

Héctor Borrat divide a los periodistas de distintas maneras. Lo hace desde la perspectiva de la prensa escrita, mas sus clasificaciones pueden aplicarse a cualquier forma de periodismo. Entre ellas están los *periodistas identificables por sus firmas* y los *identificables por sus cargos en la pirámide redaccional* (Borrat 2006: 165). El primero alude a aquellos célebres periodistas cuyo nombre ya genera un reconocimiento inmediato, pues su labor los ha afamado a tal nivel que su nombre y rostro generan una suerte de marca (Borrat 2006: 165). La calidad de la firma garantiza la calidad de su trabajo (Borrat 2006: 217). El segundo alude a los periodistas que ocupan puestos

importantes en un medio -ya sea una redacción, un noticiero televisivo, entre otros- pero que mantienen un perfil bajo: tienen mucha influencia pero pocos saben exactamente cómo y dónde influyen en el medio en que trabajan (Borrat 2006: 165).

Definitivamente, entre los *periodistas identificables por sus firmas* tenemos a Anel y a Alonso. La primera, una reportera televisiva venezolana que cuenta con cierto renombre, una de las razones por las que sería enviada a Lima para cubrir el motín en la cárcel. El segundo, un locutor regional, querido y respetado en su pueblo, especializado en música folclórica con *La voz de ande* y luego reconocido incluso por terroristas y militares por su noticiario *La última noticia*. Es curioso que justamente los personajes periodistas observados que no incurrían en faltas a la ética sean también aquellos que gozan de cierta popularidad en sus determinados contextos.

Asimismo, los *periodistas identificables por sus cargos en la pirámide redaccional* son los restantes, Alfredo, Alfonso y Faúndez. Alfredo es un camarógrafo importante en el canal donde trabaja mas la historia no lo presenta como un profesional afamado. Sin embargo, le es asignado el reportaje más importante del momento y parece tener una relación ya establecida con Don Enrique, el dueño del canal. Es un periodista que figura ahí, dentro del contexto donde labora y solamente allí. Lo mismo sucede con Faúndez, el mejor ejemplo de esta clasificación. Se trata del editor de la sección de policiales, cuya reputación, trayectoria y talento es reconocido -y temido para algunos- en el diario *El Clamor*. Ambos mantienen un perfil bajo, lo que se distingue de Alfonso, quien empieza como un desconocido redactor pero poco a poco va adquiriendo reconocimiento y firmando en sus artículos e incluso al final gana un premio de novela, volviéndose temporalmente célebre. Lo situamos en esta clasificación pero debe admitirse que el personaje de Alfonso tiene el potencial y las intenciones para pertenecer al primer grupo. Un hecho que no vemos en la diégesis de *Tinta Roja*, mas sí en la novela de la que su guion proviene, donde un Alfonso ya mayor era un laureado periodista, novelista y guionista.

Luego están los periodistas *Generalistas* y los *Especialistas*: los primeros son más baratos y menos conocidos, pueden reportear y trabajar diferentes temas, por ende son más flexibles y están disponibles para cualquier emergencia en el determinado medio

donde trabajan (Borrat 2006: 220). Los *Especialistas*, en cambio, cuentan por lo general y como su nombre lo indica con una especialización en un tópico específico, también con una conocida experiencia que puede traducirse en una larga permanencia en determinada columna o una corresponsalía en particular; cuanto más veterano sea, será más especializado (Borrat 2006: 220-221).

Proponemos entre los *Generalistas* a Alfredo, Alfonso, Faúndez y entre los *Especialistas* a Anel y Alonso. El primer grupo mantiene una *performance* en sus respectivas historias similar a la descripción de la clasificación: no son famosos, son enviados a dónde sea y gozan de gran flexibilidad en su trabajo. Los *Especialistas* poseen una especialización: Anel en reportajes estelares e internacionales y corresponsalías y Alonso en la difusión de la música vernacular.

Otro de los tipos de periodista teorizados por Borrat es aquel concerniente a los *Dependientes* y *Autónomos*. Los primeros son los trabajadores de plantilla, es decir, aquellos reunidos en la redacción, canal de televisión, estación de radio; o que pueden estar en la calle u en otra ciudad -como corresponsales-; siempre en condición de empleados, trabajadores dependientes de la empresa mediática, a quien deben responder sin falta (Borrat 2006: 222). Los periodistas *Autónomos* son mayormente colaboradores externos, tanto periodistas como también de otra profesión -sociólogos, politólogos, economistas, entre otros-, trabajan por su cuenta y manejan sus propios tiempos, pues no dependen del medio al que colaboran; son colaboradores externos e independientes (Borrat 2006: 222).

La precedente descripción señala entre los *Dependientes* a todos nuestros periodistas fílmicos seleccionados. Tanto Anel como Alfredo, Alfonso, Faúndez y Alonso trabajan en determinados medios de los cuales dependen para ejecutar su labor. Si bien Anel es una enviada especial de Venezuela, pertenece allá a un medio al cual debe responder. Ninguno encarna el rol de periodista externo o *freelance*.

Acabando con la tipología seleccionada de Borrat, están los periodistas *Positivistas* y *Hermeneutas*: el primero alude al profesional responsable y objetivo, más ceñido a las normas tradicionales del oficio, que considera lo empírico como el verdadero camino:

los hechos y los datos verificables como insumo vital y oficial (Borrat 2006: 236). En contraposición, el segundo es el creativo, con aspiraciones artísticas, inspirado por corrientes artísticas como el Nuevo Periodismo norteamericano, se distancia de la objetividad y abraza la sospecha y conjetura, concentrándose en las interacciones y la interpretación (Borrat 2006: 237).

Bajo tales categorías, Alfredo y Alfonso figuran entre los *Positivistas*: ambos creen en la importancia de registrar los hechos, la objetividad que implica hallarse en el lugar e informar todo cómo fue: información comprobada. No obstante, Alfonso experimenta un drástico cambio en su visión de la carrera al inicio de la historia, por lo que también figura entre los *Hermeneutas*, junto a Anel, Faúndez y Alonso. Todos ellos conciben que el periodismo tiene por insumo vital el hecho observable pero también otorgan la misma relevancia al pensamiento, la interpretación, la sospecha y por último la creatividad en el caso de los protagonistas de *Tinta Roja*, refiriéndonos a su forma de escribir los artículos periodísticos. Anel conoce los límites y posibilidades que devienen en la transmisión del motín, sospecha la fatalidad que puede entrañar el exceso de información; Alonso acompaña su noticiero con su propio parecer, comparte sus angustias y su rechazo a los actos de Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas, cuestiona la eficiencia de la milicia y aconseja a los ciudadanos. Todos ellos contemplan el periodismo más allá de lo empírico, de la tradicional objetividad de lo observable.

Sánchez-Taberner describe a los *Periodistas idealistas*: aquellos que discuten frecuentemente con sus superiores, rebelándose ante cualquier injusticia, distanciados de toda mentira o hipocresía, no apuestan por la intromisión en la vida privada de los demás ni tampoco por el ocultamiento de hechos importantes para la sociedad; son más incómodos, críticos, insobornables e ingobernables; y por ello, están dispuestos a enfrentar grandes adversidades por el bien común (2008: 159-160). Con relación a nuestro análisis, estamos hablando justa y únicamente de Anel y Alonso, quienes presentan todos los elementos que destaca esta categoría: en distintos momentos de sus historias, ambos entran en conflicto con sus superiores, no toleran la injusticia ni el distanciamiento de los deberes éticos de la profesión, reflejan indignación, insatisfacción ante sus superiores y ante el contexto que viven, entre otros detalles. Son idóneos *Periodistas idealistas*.

En su libro *El periodista en el espacio público*, José Luis Dader propone la idea de los periodistas como *Aduaneros*, que “mediante su selección temática cotidiana establecen qué temas, problemas, personas o instituciones van a ser expuestos a la luz pública, convirtiéndose así en motivo de comunicación política y resorte de las diferentes manifestaciones de las corrientes de opinión” (1992: 151). Se trata así de contemplar el oficio periodístico como un control de aduanas, que los profesionales realizan a través de su selección de ‘lo noticioso’. Ello provoca la reiteración de una diversidad de temas que acaban por insensibilizar al periodista, haciendo que “banalice lo que requeriría una tensión constante de reflexión en profundidad” (Dader 1992: 152).

Esta visión de periodistas como *Aduaneros* se refleja en Alfredo, Alfonso y Faúndez: los tres parecen estar habituados a la violencia que expone los medios en los que laboran. Tanto Alfredo en el canal televisivo como Faúndez y finalmente Alfonso -quien experimenta esto con cierta dilación, debido a su transformación durante el filme- en el tabloide, presentan cierta desensibilización a causa de la recurrencia en torno a ciertos temas, en sus casos la violencia de los medios sensacionalistas. Un exceso que desdibuja las posibilidades de interpretación a nivel sociopolítico y cultural con que podrían afrontar su trabajo (Dader 1992: 152).

Existen también otras clasificaciones del periodismo, aquellas de acuerdo al medio de transmisión, como los periódicos, la televisión o más recientemente el periodismo digital de Internet, entre otros. Entre todos ellos, solamente nos conciernen tres: el periodista audiovisual, que se sirve de la televisión para dar la noticia (*Reportaje a la Muerte*); el de prensa escrita, aquel que escribe en periódicos y revistas (*Tinta Roja*); y el radiofónico, que trabaja en la estación de radio (*La Última Noticia*).

Toda esta tipología observada coadyuva a la comprensión del significado del periodista y su oficio. Para terminar, es de reveladora importancia el reparar en cómo los personajes que figuran como ‘éticos’ o ‘héroes’ -considerando lo visto en el capítulo anterior-, es decir, Anel y principalmente Alonso, figuran por lo general separados -en categorías opuestas- de los otros tres, Alfredo, Alfonso y Faúndez, quienes incurren en distintas prácticas de infracciones éticas.

6.1.2 Los directores y dueños de medios

Los periodistas dependen de los máximos directivos en la empresa de comunicaciones en la que trabajan. Ya sea un periódico, una estación de radio o un canal de televisión, todos dependen de una instancia superior que encarna una considerable cuota de poder sobre el contenido del medio en general, exceptuando de pronto a los *freelance* y a aquellos periodistas independientes que se rebelan contra el sistema actual y crean sus propios medios informativos sin empresarios ni publicidad. Se trata de un hecho que trasciende la realidad, instalándose en la ficción de nuestras películas de investigación. Tanto *Reportaje a la Muerte* con Don Enrique (David Elkin), el director del canal; como *Tinta Roja* con Ortega (Hernán Romero), el director del diario *El Clamor*; y *La Última Noticia* con Don Mendieta (Jorge Chiarella), el dueño de la radio, representan ese personaje infaltable en el quehacer periodístico. En esta sección los observaremos, debido a su papel en sus respectivas historias y la influencia que tienen sobre nuestros personajes periodistas, Anel, Alfredo, Alfonso, Faúndez y Alonso.

De acuerdo a John Fortunato, un director de medios es aquel que toma las decisiones finales en el interior de la empresa: define presupuestos y la organización de la redacción; tiene poder sobre la selección de contenidos; y contrata y despide a sus empleados (Citado en J. Ruíz 2007: 92). El dueño del medio -diario, estación, canal- es el personaje con más poder dentro de la empresa periodística, y a menudo delega ese poder al director (Sohr 1998: 106), quien a su vez suele trabajar a través de un tercero, el editor de un diario o programa periodístico, aquel con la última palabra en cuanto al material y el proceso de trabajo, es decir, quien define la pauta noticiosa (Sohr 1998: 109). Es a su vez el representante del dueño del medio en el área laboral, aquel que velará por los verdaderos intereses de la empresa periodística de turno (Sohr 1998: 108-109). Aunque no ejerza oficialmente el periodismo, el propietario de una empresa periodística también guarda deberes éticos, incluso ciertos adicionales, “por el carácter muy peculiar y las consecuencias sociales del ‘producto’ de la información” (Restrepo y Herrán 2005: 55). Por ello, podemos decir que “todo empresario periodístico es el primer periodista de esa organización, aunque nunca haya redactado una nota o realizado una entrevista” (J. Ruíz 2007: 92).

Así, observamos que por lo general los editores son conscientes del poder y deseos de los directos y dueños de medios, mas pertenecen al equipo de periodistas. Si bien vemos necesario explicar la relación y jerarquía de esta terna, que suele darse de la manera descrita, ahora nos enfocaremos solamente en los directores y propietarios de medios informativos, aquellos que representan la parte empresarial de un medio determinado y que detentan el mayor poder.

Los periodistas y los periódicos carecen de autonomía, pues siempre dependen de organizaciones empresariales complejas y jerarquizadas (Borrat 2006: 162). Los periodistas son, a pesar de todo, asalariados y los periódicos están subordinados a la empresa mediática (Borrat 2006: 162). No obstante, esto no debería ser así. Un director o dueño de medios que respeta la independencia de los periodistas ya sea en el periódico, radioprograma o canal de televisión, es alguien que profesionaliza a sus empleados otorgándoles autonomía: un directivo que actúa con coherencia no puede profesionalizar y al mismo tiempo restar la autonomía (J. Ruíz 2007: 100).

J. Ruíz asevera que los dueños de los medios son un factor clave para la construcción del buen periodismo (2007: 81). Paradójicamente, representan al mismo tiempo “el principal limitante para su desarrollo profesional” (J. Ruíz 2007: 82). Si consideramos el preponderante rol del periodismo en la sociedad, “no es neutral para la calidad democrática que haya un periodismo bueno, malo o mediocre” (J. Ruíz 2007: 87). Así, J. Ruíz concluye que:

la calidad de los directivos de los medios, por lo tanto, es relevante para la calidad de vida democrática. Si en una ciudad el diario, la radio o el canal de referencia están dirigidos por directivos de baja calidad cívica, periodística o empresaria, esa comunidad tendrá menores oportunidades de desarrollo cívico. Por eso es relevante para la calidad el uso que hace de su poder la cúpula de la organización periodística (2007: 87).

Esto, para nuestro infortunio y el de los contextos y personajes de las películas seleccionadas, no es una realidad. El poder que ostentan los dueños de medios es lo suficientemente grande para verse seducidos por la corrupción. Según J. Ruíz, los medios sometidos a un marco regulatorio, como la radio y la televisión, “suelen percibir

mayor grado de dependencia con respecto al gobierno” (2007: 100). Durante la dictadura de Fujimori, el Perú fue testigo del empobrecido nivel cívico de ciertos propietarios de la televisión nacional, a través de videos y contratos donde figuraba que “el contenido y titulares de los noticieros y programas periodísticos serán coordinados y aprobados por el contratante” (Uceda 2002: 36-42).

Para Clauso, la cuestión empresarial es tan importante como la personal y la ética a la hora de reportear, pues en no pocas ocasiones define qué es noticiable, hecho que puede entrañar distintos conflictos para el periodista (2010: 64). Ciertamente, la dependencia que los periodistas mantienen con los directores y dueños de medios puede devenir en una deformación de la idea primaria que intentaban transmitir o la historia que querían contar. Según San Martín, no son pocos los periodistas que “sienten que pierden el control ante las barreras impuestas por la lógica comercial, técnica e ideológica de los medios en los que trabajan” (2007: 161). Así, existe una brecha entre los periodistas y las empresas informativas:

Porque los periodistas se declaran explícitamente separados de las estrategias comerciales del diario, porque las desconocen, porque no las comparten, porque las consideran inadecuadas, pero es indudable que de todas maneras influyen en su trabajo de alguna manera, como telón de fondo, como exigencias naturalizadas o planteadas de manera abierta (San Martín 2007: 163).

Pese a tales verdades, existen también periodistas que trabajan habituados a la consigna de velar por las ventas y la publicidad del medio de turno. Acaso debido a una insatisfacción inicial que vuelca en la adaptación con la perspectiva comercial, a causa de presiones superiores. Así, se naturaliza entre los periodistas esa ambición por la primicia y obsesión por la audiencia, cambiando las formas de ejercer la profesión y contemplar su significado.

El problema de la televisión, y en general, de todos los medios de comunicación, es que son tan grandes, influyentes e importantes que han empezado a construir un mundo propio. Un mundo que tiene poco que ver con la realidad. Pero, por otro lado, estos medios no están interesados en reflejar la realidad del mundo, sino en competir entre ellos [...] Así, todos ellos acaban observando no la realidad, sino la competencia (Kapuściński 2014: 60-61).

La cita guarda gran relación con una idea de Restrepo que observamos con antelación, donde describe la noticia como mercancía, que es la verdad privatizada, con sus propios intereses. Esa es la verdad que trabajan Don Enrique en *Reportaje a la Muerte* y Ortega en *Tinta Roja*, aquella que promueve el sensacionalismo.

Bezurnatea Valencia, Cantalapiedra, Coca, Genaut, Peña y Pérez agregan que, tanto en el cine como en la vida real, muchos periodistas trabajan en función de su medro personal, aguardando la aprobación de los jefes, quienes dan más relevancia a los altos resultados en audiencia y publicidad que a la calidad informativa y al servicio público, vistos en niveles secundarios (2007: 388, N° 16). En otras palabras, “el proceder de los jefes está supeditado a los aspectos mercantiles de la empresa mediática, vulnerando su faceta de responsabilidad social” (2007: 390, N° 16).

Ya adentrándonos en las películas, tenemos a Don Enrique, el personaje de Elkin en *Reportaje a la Muerte*. Se trata del más prepotente y ambicioso propietario de medios de las tres películas. A través de la diégesis, Don Enrique coaccionará a la reportera Anel y al camarógrafo Alfredo para que entren a grabar al penal, un espacio donde se celebra un sangriento y caótico motín. Anel se le impondrá, mientras Alfredo comparecerá gustoso, al menos hasta el final de la historia. Don Enrique está convencido de que la transmisión del motín es indispensable para el reportaje en tanto asegurará un altísimo nivel de audiencia, mas no considera las cruentas secuelas a las que conllevará, con la exacerbación de la violencia por parte de los presidiarios, excitados al saberse transmitidos. Sobre esta situación, Bedoya afirma que en *Reportaje a la Muerte* “las imágenes de increíble violencia emitidas sin cesar por el aparato nos llevan a la reflexión sobre la actitud de los conductores de medios, capaces de sacrificar los más elementales principios éticos en el altar del *rating*” (Bedoya 1997: 303).

Si bien Bedoya propone al personaje de Don Enrique como inspirado en el empresario Baruch Ivcher Bronstein, ex dueño del canal Frecuencia Latina¹³², Gavidia¹³³ sostiene que se trata de un personaje encargado de representar la postura de los medios

¹³² Comunicación con Ricardo Bedoya de 2015.

¹³³ Comunicación con Danny Gavidia de 2016.

sensacionalistas de la época. Un personaje en parte basado en Ricardo Müller Montani, el polémico director de noticias de Frecuencia Latina entre 1983 hasta 1994, fundador de *90 segundos* y otros programas, recordado por su particular visión, rayana entre la investigación policial y el sensacionalismo.

Sobre la semejanza entre el dueño del canal y el director del diario en las dos películas:

En *Reportaje a la Muerte*, David Elkin [Don Enrique] cumple la misma función que Hernán Romero [Ortega] en *Tinta Roja*. Son directores, responsables, financiadores y en ambos casos se revelan como personajes inescrupulosos. En eso se parecen. Tienen una óptica similar en relación a la falta de ética que puede haber en los directores o propietarios de los medios. Aquellos que están arriba (Ledgard 2015)¹³⁴.

Ciertamente, Ortega es un personaje que comparte esa visión cínica y comercial de la empresa periodística. Quizás tenga poco tiempo en escena, menos que Don Enrique o Don Mendieta, pero su presencia encarna fuerza, arrogancia y respeto con eficacia, características comunes en un director o propietario de medios -y más en sus contrapartes fílmicas-. Ortega es el jefe de Faúndez y es quien le da la bienvenida a Alfonso y lo deriva -para su disgusto- a la sección de policiales, donde Faúndez es el editor. Durante la diégesis veremos tanto Alfonso como Faúndez lo tratan con cierta distancia, a pesar de que Ortega siempre transmite cierta camaradería, a través de su sarcasmo amistoso o sus aparentes flirteos con Nadia, por ejemplo. Hacia el final del filme, Ortega se reunirá con Alfonso para exigirle que haga una crónica sobre la tragedia de Faúndez y su hijo, y exhortándolo a que sea lo más crudo y exployado posible, incluso a nivel gráfico. A continuación, unas breves líneas pertenecientes a una de las últimas escenas con Ortega, donde se entrevista con Alfonso y los otros dos practicantes para hablar de lo que han aprendido y aprovecha para manifestar lo que sería una suerte de declaración de principios de *El Clamor*:

Entretener es más importante que informar [...] Olemos el sexo, la sangre, la envidia. Todo acto, incluso los económicos, tiene un ingrediente de esto. Donde está involucrado

un ser humano, ahí hay una historia. Nuestro deber es conocer los detalles, los secretos de esa historia [...] Si no pasa nada se inventan, ahí está el verdadero talento del periodista. No existen noticias aburridas, sino reporteros ineptos.

Como podemos leer, Ortega está convencido de que para asegurar el éxito del diario, sobrepasar el límite de cualquier barrera ética no deviene en un obstáculo cuestionable. Abraza las exageraciones o invenciones del sensacionalismo sin ninguna vacilación.

Por otro lado, durante el marco teórico-contextual de esta investigación mencionamos con antelación una casualidad insospechada: Hernán Romero ha interpretado a tres directores de medios diferentes en tres películas peruanas. El primero en *Caídos del Cielo*, también de Lombardi, como el director del radioprograma; el segundo en *Imposible Amor*, de Armando Robles Godoy, como el director del noticiario televisivo; y el tercero en *Tinta Roja*. Si consideramos sus personalidades, los tres personajes podrían ser la misma persona. El primero incluso comparte el nombre, Ortega. Sin embargo, no se trata de un artificio de la adaptación. El personaje de Romero en *Tinta Roja* también se llama Ortega en la novela chilena de Fuguet, y es tan -acaso más- temido y respetado como el de la película, como lo demuestra el siguiente pasaje del libro: “Omar Ortega Petersen, subdirector de *El Clamor*, alias ‘El Chacal Ortega’ en el gremio, es toda una leyenda negra, un hombre con mucho poder, mejores contactos y toneladas de enemigos” (Fuguet 2003: 40).

Otra extraña coincidencia, quizás menos relevante, es aquella relacionada a Gianfranco Brero: el actor, que interpreta a Faúndez en *Tinta Roja*, tiene también un pequeño papel en *Reportaje a la Muerte*, como el jefe de Anel en su canal de origen en Venezuela, apareciendo solo en una escena, al inicio. Si bien podemos atribuir tales hechos a la realidad de la industria del cine en los años '80 y '90, donde acaso el mercado de actores y actrices fuera inferior al actual y por ello los actores se repitieran, también podemos considerarlos para establecer posibles relaciones y semejanzas.

Para terminar, tenemos a un dueño de medios totalmente opuesto a los otros dos estudiados. Don Mendieta, el personaje interpretado por Jorge Chiarella en *La Última*

¹³⁴ Comunicación con Melvin Ledgard de 2015.

Noticia. El dueño de la estación radial donde Alonso trabaja como locutor. Con este personaje estamos ante el jefe más peculiar de los tres, quizás tan diferente como lo es Alonso de los demás personajes periodistas. Para empezar, se trata del propietario de un medio regional, es decir, una radio de provincia, del pueblo de Yurabamba. Acaso por esa razón, es el jefe que tiene la relación más cimentada con su empleador, una que bien podría referirse como una amistad. Don Mendieta conoce a Alonso desde hace años e incluso lo vemos participando en su boda al comienzo del filme. Se percibe un mutuo respeto y afecto, algo que no observamos en los otros dos casos. Podríamos aducir su amistad al hecho de vivir en provincia, donde las poblaciones son menores y por lo general la gente se conoce y establece distintos lazos.

Su relación tiene problemas cuando Alonso empieza a informar sobre el conflicto armado interno de manera justa con las víctimas y sin tomar ninguna posición con respecto a los dos frentes, Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas. Don Mendieta pronto amonestará a Alonso, diciéndole que está recibiendo reclamos de los militares para que deje de informar, y además suplicándole que abandone sus inquietudes periodísticas. Como sabemos, Alonso no se detendrá, al punto que lo convencerá de armar un noticiario radial, *La última noticia*, que cobrará protagonismo en el pueblo e incrementará el riesgo tanto para Alonso como para Don Mendieta, quien si bien comparte los ideales e intenciones de Alonso, teme que los militares cierren su negocio o peor aún, que los terroristas exploten la radio en un próximo atentado.

La dinámica entre ambos personajes es curiosa y se distingue principalmente por dos razones: primero, por ser pasiva, es decir, nunca llegan a enemistarse o injuriarse verbal o físicamente. Sobrellevan el conflicto anteponiendo la importancia de su relación. Incluso le otorga cierta autonomía a Alonso, permitiendo que haga lo que cree correcto. Segundo, porque el conflicto se encarna en una acción opuesta a la de los otros dos casos. A diferencia de Don Enrique u Ortega, que buscan que sus periodistas hagan el trabajo, de tal manera que ellos y su empresa obtendrán el respectivo beneficio comercial, Don Mendieta prefiere que Alonso no actúe, que ignore la muerte y el sufrimiento que invaden el pueblo, para así poder salvaguardar su propia seguridad, la de su negocio y por último la de Alonso y su familia, por quienes guarda estima.

Tenemos entonces que, al igual que sus homólogos Don Enrique y Ortega, Don Mendieta representa la relación con el poder, el gobierno y los militares. Él es quien debe mantener el diálogo respecto a las acciones informativas de Alonso, que amedrentan y preocupan tanto a esas instituciones como a la subversión, pero sus propias angustias, las presiones que padece, son distintas. Bedoya atribuye la postura del personaje a un miedo más provinciano, conectado más a su propia seguridad, algo que Legaspi busca mostrarnos: el pavor general de un pueblo¹³⁵. Cabada afirma algo similar, explicando que la perspectiva de Don Mendieta es muy distinta, ya que “es el dueño de un pequeño medio, una radio regional, en un contexto donde los intereses que se manejan son los de la subsistencia, no el gran negocio o la explotación”¹³⁶. Por su parte, Sibille¹³⁷ agrega que el conflicto entre su personaje -Alonso- y Don Mendieta se da por el dilema entre comunicar o no la verdad: Alonso se rebela al miedo de su jefe de hacerlo, a su prudencia para no informar la realidad en la que viven. Don Mendieta recomienda callar. Sobre todo esto, el director del largometraje comenta:

Don Mendieta no quiere meterse en otros líos. Tiene su radio y punto. Él sabe que un noticiero es necesario pero también que representa un problema: informar, investigar, lograr un equilibrio. Intuye que se le va a complicar la vida pero accede. Cuando Alonso empieza a hablar, a ser la voz de todos, descubre que lo que dice Alonso es cierto pero le jode porque le van a cerrar la radio –algo que finalmente sucede- y además porque lo pueden matar o bombardear. Son pequeños conflictos de personas anónimas (Legaspi 2016)¹³⁸.

Así, tenemos a Don Enrique, Ortega y Don Mendieta. El primero acaba satisfecho al haberse registrado gran parte del motín y posteriormente del secuestro de Anel -hecho que negocia con Alfredo-. El segundo permanece en su misma postura durante toda la diégesis, y lo vemos al final estimulando a Alfonso para publicar una noticia que cuente la tragedia y la vida privada de Faúndez y luego ofreciéndole a Alfonso el puesto de editor de policiales. Se trata de un personaje que permanece estoico en su calidad de jefe

¹³⁵ Comunicación con Ricardo Bedoya de 2016.

¹³⁶ Comunicación con Augusto Cabada de 2016.

¹³⁷ Comunicación con Pietro Sibille de 2016.

¹³⁸ Comunicación con Alejandro Legaspi de 2016.

arrogante e inescrupuloso. El último concluye su historia quedándose sin trabajo. Su radio es cerrada por los militares, hecho que nos enteramos al final, cuando Alonso y su familia parten hacia Lima. Pero Don Mendieta se muestra optimista, aliviado de haberse terminado aquel episodio y con la esperanza de volver a empezar, en algún momento. Es un desenlace muy distinto para un dueño de medios ya de por sí bastante distante de los anteriores. Alguien que cree y comparte los ideales de su empleador, a quien brinda apoyo e independencia. Los otros, dos jefes que perpetran el estereotipo que nos ha mostrado el subgénero del cine de periodistas, aquel del dueño de medios atraído por el poder y desprovisto de conciencia cívica o sensibilidad informativa.

Aquellos fueron algunos directores y dueños de medios en el cine peruano, un tema que hemos revisado someramente y que con total certeza se presta para ulteriores investigaciones.

6.1.3 El sensacionalismo y su práctica en las películas

Concebir el sensacionalismo como término, fenómeno o corriente periodística representa siempre una complejidad de ensayos sobre su lugar dentro de la profesión. Definitivamente, se trata de una forma de ejercer la carrera en cualquiera de sus formatos, ya sea prensa escrita, radial, la televisión o actualmente a través de la web. No obstante, es una forma que ya desde su nombre suscita rechazo, dada su carga peyorativa. Ya en el capítulo 4 hablamos del sensacionalismo que Lima sufrió en los tiempos de la dictadura de Fujimori, donde definimos el término ‘prensa chicha’ y su contexto, pero, en parámetros formales, ¿qué significa el sensacionalismo?

Según Gargurevich Regal, se trata de un periodismo que no orbita dentro de la normativa aceptada de la profesión, es decir, que no se atiene a la deontología y en general, a ninguna regla de comportamiento consignada en la teoría de responsabilidad social de los medios informativos (2002: 33). Se trata de un periodismo que, de acuerdo a Anabitarte, Claudín y Roca, atrae al lector, radioescucha o espectador recurriendo a métodos llamativos y exagerados de manera desproporcionada con relación a un suceso determinado y apelando sistemáticamente a lo sensacional (Citados en Gargurevich Regal 2002: 34). Aquí toca explicar la diferencia entre algo sensacional y el acto de

sensacionalizar. “Lo sensacional es, en términos generales, una información imprevisible, que provoca gran impacto emocional en el público y que merece sin duda un tratamiento periodístico especial” (Gargurevich Regal 2002: 35). Ejemplos de noticias sensacionales por sí mismas pueden ser el asesinato del Presidente estadounidense John F. Kennedy en 1963, el atentó contra las Torres Gemelas en Nueva York en 2001, el accidente aéreo que acabó con los futbolistas de Alianza Lima en 1987 o la toma de la residencia del Embajador de Japón en Perú, en 1997 (Gargurevich Regal 2002: 35). Un tratamiento sensacionalista, en cambio, torna sensacional cualquier acontecimiento, extremando aquellos que ya lo son e inflando innecesariamente aquellos que no, para generar un efecto (Gargurevich Regal 2002: 34). Esto se da ignorando sus facultades y posibilidades morbosas, espectaculares, mendaces e invasivas con la vida privada de las personas.

En la prensa, el periodismo sensacionalista a la hora de elaborar y presentar las noticias es reconocido general y tradicionalmente por darse bajo el formato tabloide -vocablo que funge a su vez de sinónimo de diario sensacionalista-, diarios de menores dimensiones, con informaciones breves e ilustrados con fotografías de gran tamaño que apelen a la emotividad o morbo del lector (Clausó 2010: 36). Es importante diferenciar tal formato del conocido como diarios sábana, de mayores y más clásicas dimensiones, aquellos supuestamente serios en el tratamiento de la información (Clausó 2010:36). Esto se replicaba a su vez en Perú y su prensa ‘chicha’. Hoy en día, el único periódico serio que mantiene el llamado formato sábana es *El Comercio*, solamente durante los fines de semana.

La diferenciación también se traslada a la lectoría: por lo general, aquellos que leen un tipo de diario y el otro pertenecen a distintas categorías socioeconómicas y culturales (Clausó 2010: 36). Ciertamente, en la década del ’90, los lectores de los diarios ‘chicha’ pertenecían mayormente al nivel socioeconómico bajo, a diferencia de aquellos que consumían diarios más serios u oficiales como *La República* o *El Comercio*, que pertenecían a los niveles socioeconómicos medio y alto (Gargurevich Regal 2002: 260). Lo ratifica el mismo Faúndez en una de sus líneas en la película, cuando afirma que *las noticias policiales son las páginas de sociales de la gente de clase baja*.

Si bien estamos hablando de la prensa escrita en general, esto se manifiesta también en el ámbito televisivo. Hugo Coya¹³⁹ traduce la diferencia entre el mundo de los periódicos y revistas y la televisión en la audiencia: un aspecto que no existe en los medios escritos y que conlleva a una presión constante por el *rating* y la competencia, donde se debe ser claro y directo de la forma más veloz y eficaz, sin la distancia temporal requerida para repensar y revisar. Esto se intensifica evidentemente con la transmisión en vivo, que limita la organización de la información, haciendo que esta no llegue de forma condensada y enfocada, afirma Coya¹⁴⁰. Este escenario se presta a la manipulación de la noticia, debido a:

La aparición de periodistas que sobrepasan cualquier barrea ética sin problemas, preocupados más por la espectacularización de un suceso, a partir de la selección o generación de las imágenes [...] En el Perú, especialmente en los años '80 y '90', se privilegiaban las llamadas cortinas de humo, debido además a la distorsión que involucraba al sistema político: noticias inventadas y escandalosas. Era mejor hablar de ellas que de política o los problemas agudos que afectaban a la población. El secreto del éxito del sensacionalismo y en este caso de la televisión sensacionalista es que por muy terrible que sea nuestra vida hay alguien que la está pasando peor. Te vende una ilusión (Coya 2016)¹⁴¹.

Habiendo tratado ya tanto el significado como el rol del sensacionalismo en la prensa y la televisión y en la vida privada de los personajes del espectáculo peruano y de su intromisión con la coyuntura política, en este apartado nos centraremos más en el sensacionalismo que reflejan *Reportaje a la Muerte* y *Tinta Roja*, aquel que difunde y magnifica la violencia, situado en las dos últimas décadas del siglo XX, con énfasis en los años '90. Un tema que en el contexto peruano, como ya mencionamos también en el capítulo 4, se traducían primero en una prensa enfocada en el terrorismo y posteriormente en casos policiales de diversa índole. En ambos largometrajes observamos ejemplos del sensacionalismo, mas también se infiere una posición de los mismos sustentada en la crítica a los medios. Se trata de dos películas que subrayan la diferencia entre lo correcto

¹³⁹ Comunicación con Hugo Coya de 2016.

¹⁴⁰ Comunicación con Hugo Coya de 2016.

e incorrecto, que en sus contextos se traduce como el periodismo ético y la tendencia sensacionalista.

Ahora bien, para este apartado es importante traer a colación un hecho esencial en el ejercicio de la profesión: la forma en la que el periodismo construye la realidad. Clauso nos explica que:

Es una realidad necesariamente parcial, en tanto no incluye la totalidad de la información existente en cualquier momento del tiempo. La sociedad acepta eso como un condicionante, pero al parecer no todos están de acuerdo con la elección que hacen los periodistas. Dicho de otra forma, lo que queda adentro y afuera, por ejemplo, de cada edición de un diario (2010: 62).

Entonces, hablamos de una suerte de acto reflejo que experimenta el periodista al construir la noticia, una interpretación subjetiva de la realidad en la que encarnan una gran influencia los métodos y rutinas de trabajo para el acopio de información sobre determinados hechos, transformándolos en artículos periodísticos de todo tipo (Clauso 2010: 62). Esta interpretación puede llevar a senderos que rocen o incurran en infracciones éticas, mas ello no implica que el ejercicio periodístico en sí, el cual siempre será una reconstrucción, sea a su vez siempre de naturaleza sensacionalista.

Asimismo, es menester aclarar la diferencia entre la forma de redactar la noticia de Alfonso y Faúndez, que este último concibe como un ejercicio estilístico y de creatividad, el cual denomina como literatura; y aquel género de la escritura periodística conocido como el periodismo literario o Nuevo Periodismo. Este fenómeno popularizado a mediados del siglo XX, en las décadas del '50 y particularmente '60 en la prensa de Estados Unidos, apostaba por concebir la noticia como una pieza narrativa, de ambiciosa confección y estructura, exaltando y comparando tal cambio en el periodismo al nivel de revolución artística que se dio con la aparición de la novela como género. Ciertamente, el llamado Nuevo Periodismo fue visto en su momento como el sucesor de la novela, un tipo de periodismo que “se leyera igual que a una novela” (Wolfe 2012: 18). De acuerdo a Tom Wolfe en su ensayo *El Nuevo Periodismo*, los

¹⁴¹ Comunicación con Hugo Coya de 2016.

elementos que más caracterizaban a este género eran la narración escena por escena y su respectiva descripción de los escenarios donde transcurren los hechos; los diálogos entre personajes, cual relato; el diálogo interior o pensamiento del protagonista; el uso de la primera persona o de la tercera persona; la transcripción de ironías o comentarios sarcásticos de los protagonistas; y la reiteración como una forma de énfasis (2012: 50-51-52). Algunos de los representantes más afamados de este movimiento fueron el mismo Wolfe, Gay Talese, Terry Southern, Norman Mailer, Barbara Goldsmith, Hunter S. Thompson, Truman Capote, Joan Didion, entre otros. Por otro lado, se trata de algo que en Latinoamérica ya practicaban y defendían autores como Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh o Tomás Eloy Martínez (Santoro 2008: 145-146), y que hoy se conoce más como el fenómeno de la crónica periodística latinoamericana, todavía vigente.

Habiendo explicado lo anterior, ¿por qué el periodismo practicado por Faúndez y aprendido por Alfonso no califica como periodismo literario en el sentido estricto del género? Santoro lo explica claramente: “el compromiso de recrear solo hechos comprobables. Este recurso deja de ser periodístico si transforma o inventa los hechos a narrar” (2008: 150). En otras palabras, no se trata del periodismo literario porque, fuera de la subjetividad implicada, que se acepta y no entra en juicio, Faúndez está dispuesto a agregarle a su crónica elementos inexistentes a lo reportado, exagerar o inventarse detalles para apelar a cierto tipo de emotividad -acaso negativa, morbosa o próxima a la curiosidad o el chismorreo- en el lector. Vale añadir que, si bien afirmamos lo anterior, la posición de Faúndez y Alfonso en la categoría de *Artistas* de los periodistas fílmicos McNair, en el capítulo anterior, continúa válida, en tanto funciona por sus semejanzas y aproximación de ideas -desde la perspectiva de quienes lo realizan-.

Bustamante¹⁴² propone contemplar la espectacularización de la noticia en ambas películas como un choque entre lo público y lo privado. Algo que se da en los dos relatos, con más presencia en *Tinta Roja*. Como mencionamos, en *Reportaje a la Muerte* hay un atisbo del pasado de Alfredo en el reportaje sobre los ancianos y de Anel en el *flashback* donde descubrimos la muerte de su amante. En *Tinta Roja* tenemos una detallada biografía de Alfonso con el problema con su padre y de Faúndez con las condiciones infortunadas de su vida familiar. Todos estos son elementos que develan la

vida privada y el pasado de los personajes. “Al practicar la prensa sensacionalista, estos personajes hacen público lo que debería ser privado. Vemos así hasta qué punto están dispuestos a que se haga pública su vida privada, para lograr una identificación con el otro”¹⁴³. Entonces, hablamos de periodistas fílmicos que están habituados a buscar la primicia, pero que al verse afectados de la misma forma que ‘el otro’, es decir, de aquellas personas que sirven de insumo para sus reportajes, establecen una identificación con ‘el otro’ que deviene en una revelación y la conciencia de un conflicto moral. Esto sucede con Alfredo, Alfonso y Faúndez, mas con Anel ya se da por acontecido en el mentado recuerdo anterior a la diégesis. Se manifiesta así una reflexión de lo público a lo privado y nuevamente a lo público, con mayor énfasis en el periodismo perverso de *Tinta Roja*, donde los periodistas trabajan reportando tragedias de ciudadanos anónimos; y en menor grado en *Reportaje a la Muerte*, donde tal contacto y reflexión se observan con el riesgo de perder al colega o compañero de trabajo:

Supuestamente estos personajes periodistas prestan un servicio informativo a la comunidad. Aquello que deben comunicar debe ser de interés público. Pero existe información privada, no de interés público, que llama la atención de la gente, ya sea por morbo u otras razones. Y ellos trabajan con eso. Pervierten su oficio. Obviamente con afanes lucrativos y también con un disfrute, empieza a gustarles la violación de la privacidad. Se genera una sensación de poder (Bustamante 2015)¹⁴⁴.

Es allí donde se genera la problemática moral, al hallarse imbuidos y habituados en esa concepción de la profesión y modalidad de trabajo, para finalmente experimentar un cambio al recibir el trato que ellos practican, generando un auto-cuestionamiento y una empatía con ‘el otro’. Faúndez es un periodista que contempla la noticia como una instancia superior, más importante que cualquier otro aspecto en su vida, sin embargo, pertenece a los periodistas *Identificables por sus cargos en la pirámide redaccional*, es decir, es un personaje de la redacción, alguien carente de imagen pública y hasta cierto punto reemplazable para la dirección de *El Clamor*. Por ello, cuando acontece el accidente que acaba con la vida de su hijo, esa visión que tiene de la profesión se

¹⁴² Comunicación con Emilio Bustamante de 2015.

¹⁴³ Comunicación con Emilio Bustamante de 2015.

destruye o transforma. Algo que en la película percibimos incluso cuando vemos cómo unos fotógrafos se aproximan a capturar la imagen de él recogiendo el cadáver de su hijo, de la misma forma que lo hubiera hecho Escalona, su colega y fotógrafo oficial, y Faúndez los ahuyenta, impotente y enervado. Faúndez es víctima de su propia enseñanza. El periodista convertido en protagonista de la noticia. Allí comprende la deshumanización o insensibilidad para con el dolor humano reflejado en el periodismo que él ejerce, al verse como insumo para la noticia de otros, presa de la violencia del sensacionalismo.

Sobre la deontología periodística y la vida privada de las personas, Dader nos dice que ésta “solo debería traspasarse cuando la revelación produzca un beneficio social evidente y no sea un mero motivo de entretenimiento popular. En la casuística, sin embargo, casi nunca resulta posible la distinción nítida” (1992: 158-159). Entonces, siguiendo esa línea de pensamiento, tanto Alfonso como Faúndez no actúan éticamente, ya que sus crónicas sobre las tragedias de las personas no coadyuvan de alguna forma al ejercicio de la ciudadanía o al bien común.

Según Bedoya, los periodistas envilecidos que vemos en *Tinta Roja*, que disfrutaban su trabajo y lo consideran como una forma de entretener al público a través de sangrientas historias de crimen, cual novela negra, surgieron con la prensa de masas¹⁴⁵. La perspectiva de cazar las primicias a costa de la muerte y el sufrimiento ajeno tanto para el regocijo personal -al ser el primero en la competencia- como para el éxito de las ventas, es algo que se observa con intensidad en Alfonso y Faúndez. Continuemos indagando en la *performance* laboral del segundo, en tanto su personaje es el que más fuerte presenta tales visiones y aptitudes. Faúndez vive por la noticia, está instruido en los métodos para conseguirla y trabajarla y conoce a su público, que funge de origen y paradero de la misma. En otras palabras, sabe aquello que la gente disfruta leer y lo acepta gustoso, retroalimentando esta cadena de perversión informativa. Sobre esta faceta de su personaje, Brero comenta: “la de Faúndez es una visión terrible. Su trabajo

¹⁴⁴ Comunicación con Emilio Bustamante de 2015.

¹⁴⁵ Comunicación con Ricardo Bedoya de 2015.

no habla de una responsabilidad periodística, sino de seguir perpetrando aquello que hace a la gente estúpida”¹⁴⁶.

La noticia es ciertamente un tema relevante para el director de la película, quien observa:

Algo que me interesaba mucho en torno a los temas de la película era el uso que se le da a la noticia para vender. La noticia como espectáculo. Tiene que ver un poco con la sensibilidad actual, pues se trata de vender a cualquier precio lo que la gente quiere, que es por lo general justamente aquello conectado al espectáculo, la farándula, inventar cosas que llamen la atención. Se ha perdido el sentido que la noticia poseía probablemente cuando se inició el periodismo. Está también la prensa chicha que proliferó en el gobierno de Fujimori. Pero yo no le he dado mucha relevancia a ese tema, incluso en los debates y conversatorios sobre la película, porque el sentido de la película no era la política, sino el cómo se usaba el periodismo para vender (Lombardi 2016)¹⁴⁷.

Además del reporte de las noticias, que implica la interacción y manipulación de terceros, *Tinta Roja* también presenta el proceso de escritura de la crónica policial en la redacción. Un momento de tránsito entre la simple dramatización y la noticia ficcionada. Se observa a profundidad en la célebre escena en la que Alfonso redacta su primera nota, la cual Brero elimina y reinicia, exagerando hechos, inventado detalles o asumiendo forma de pensar, entre otros. Como afirma Cabrejo¹⁴⁸, si bien el lenguaje siempre es una recreación de la realidad, debe admitirse que allí sí se detecta un problema ético para el periodista. Sobre este aspecto ahondaremos próximamente, cuando analicemos esa escena.

Tales manifestaciones del sensacionalismo distan mucho de lo observado en *Reportaje a muerte*. A través del reportaje que realizan Anel y Alfredo, en esta película somos testigos del regocijo o placer que el registro audiovisual de la violencia genera en la

¹⁴⁶ Comunicación con Gianfranco Brero de 2016.

¹⁴⁷ Comunicación con Francisco Lombardi de 2016.

audiencia. Con el motín televisado en vivo, los niveles de *rating* alcanzan topes exorbitantes que convencen de continuar a Don Enrique, quien tiene la última palabra en el noticiero y no tiene reparos en herir susceptibilidades o exacerbar el morbo de los espectadores ni la violencia de los presidiarios.

A pesar de no existir durante la película ninguna escena o encuadre de espectadores en sus hogares, atraídos por la masacre televisada, esto se asume a partir de la confirmación del éxito de la transmisión, y al mismo tiempo por la insistencia del dueño del canal, Don Enrique. Para Cabrejo¹⁴⁹, en la película se observa cómo la crueldad presenciada en la televisión vincula las emociones más primarias y tanáticas de toda la audiencia, promoviendo una deshumanización. De igual manera, ello va generando desmesuradas consecuencias entre los amotinados y los rehenes.

Sobre el caso particular de *Reportaje a la Muerte*, la transmisión en vivo y en directo de la masacre en el penal, el poder de los amotinados y de los directores de medios, Coya agrega:

Al saber que están siendo registrados en vivo, los delincuentes exacerban sus acciones y los reporteros saben que no va haber barreras, automáticamente no habrá nadie que lo edite o juzgue, por el contrario, los amotinados pueden agarrar y decidir cómo será el final del acontecimiento. Al saber que estás en vivo, no hay tamiz, el control es mínimo. Precisamente en el caso específico de la película los presos son conscientes de que el director o productor del canal los está mirando, recibiendo el *feedback* de la audiencia. Si ella está en sintonía, si aumenta, difícilmente el productor lo va a cortar (Coya 2016)¹⁵⁰.

Por otro lado, el realizador afirma que en su intento de narrar una historia entretenida, mayormente de acción, que además sirviera como crítica a los medios de comunicación, acabó recreando algo similar a lo que denunciaba:

¹⁴⁸ Comunicación con José Carlos Cabrejo de 2015.

¹⁴⁹ Comunicación con José Carlos Cabrejo de 2015.

Con esta historia caímos en una contradicción: por un lado, queríamos mostrar esta diferencia en el manejo de la información, y por otro lado, estábamos haciendo una película que contenía mucho de aquella violencia que criticábamos. De alguna forma nos auto-justificamos con la idea de que en una película uno tiene la capacidad de discernir, de tomar la opción de verla o no, pero esa opción no existe en la televisión, la enciendes y lo ves todo. En ese momento de televisación de la masacre no había otra alternativa. Era señal abierta, todos los canales lo transmitían. Además, no había posibilidad de tener distancia o hacer una crítica porque estabas totalmente inmiscuido en el evento, digiriendo lo que ocurre en el momento, sin poder alejarte para tener una visión más crítica de lo que acontece (Gavidia 2016)¹⁵¹.

6.2 La ética periodística y el perfil del periodista: ejemplos de escenas

Si nos detenemos a pensar en el cine sobre periodismo en general o incluso en la presente selección de películas, repararemos en una verdad tan peculiar como contradictoria: en el cine, las infracciones a la deontología periodística y el comportamiento no profesional son justificados si tales actos se ejecutan en pos de informar hechos veraces y de interés público (Ehrlich 2006: 514, Vol.7, N°4). Ahora, a la lista ‘hechos veraces y de interés público’ deberíamos agregar el adjetivo ‘vendible’. Es cierto que muchos periodistas reales y de ficción consideran por ‘hecho veraz’ o ‘verdad’ algo que para otros representantes de la profesión deviene en concepto falaz, perverso o ajeno a la ética. Al fin y al cabo -y como ya hemos contemplado a través de la investigación- la verdad periodística entraña una gran subjetividad.

En este penúltimo apartado propenderemos a reflejar y analizar la concepción de esa verdad, de ese sentido para ejercer el periodismo a través de ciertas escenas clave de *Reportaje a la Muerte*, *Tinta Roja* y *La Última Noticia*. Observaremos momentos decisivos de nuestra selección de personajes periodistas del celuloide peruano, donde comprobaremos finalmente esa doble visión de McNair que nuestro estudio ha ido

¹⁵⁰ Comunicación con Hugo Coya de 2016.

¹⁵¹ Comunicación con Danny Gavidia de 2016.

insinuando: periodistas como héroes y villanos. “Los reporteros repelen y atraen, son el equivalente del siglo veintiuno del Dr. Jekyll y Mr. Hyde” (Sanders 2003: 1)¹⁵². La cita no podría ser más idónea. A continuación, arrancaremos el análisis de escenas específicas, primero con los *Villanos* y posteriormente con los *Héroes*.

6.2.1 El periodista como embaucador o competidor inescrupuloso

Alfredo en Reportaje a la Muerte

EXT. AZOTEA DE EDIFICIO FENTE AL PENAL. DÍA: Alfredo y Anel discuten sobre la posibilidad de entrar al penal (Tiempo 00:46:00-00:47:00).

En esta escena observamos dos cosas: el mencionado contrapunto entre ambos protagonistas, Alfredo y Anel, y la mirada particular de Alfredo, quien está convencido de ingresar a la cárcel y no contempla el significado de tal acción ni sus posibles consecuencias. Ambos se encuentran en la azotea del edificio situado frente al penal, desde donde se realizan la mayoría de tomas. En una alternancia de *close-ups* y planos bustos de ambos, presenciamos su altercado:

Alfredo: *Si no pasa nada en cinco minutos, ¿puedo ir abajo?*

Anel: *Pero el asalto sería en cinco minutos...*

Alfredo: *Por eso mismo. Trataría de entrar con los halcones.*

Anel: *Es demasiado peligroso. Tú sabes cómo ingresarían ellos... Te llamaron de tu canal. Te han pedido que entres, ¿verdad?*

Alfredo: *Sí. Pero si entro el material sería para ti. Trabajo para ti, ¿no?*

Anel: *Te dije que no quería riesgos. Yo no he venido acá a contar cómo mata una bala. No me interesa. ¿Qué te dijeron por teléfono? Levantaron tu ego, ¿no? Te dijeron que tú eras el único que lo podía hacer.*

Alfredo: *No, nadie me ha exigido nada. Pero si tengo material enfrente, ¿por qué no grabarlo? Voy a trabajar también para mí.*

Anel: *Para tu canal ¡Yo solo quiero tomas desde aquí!*

Alfredo: *¡En cinco minutos bajo!*

¹⁵² Cita traducida del inglés para la presente investigación.

Como mencionamos, aquí está presente el afán aventurero, inconsciente y egoísta de Alfredo, que piensa más en la primicia y la satisfacción personal para su carrera al conseguirla. Revisemos el diálogo de la siguiente escena:

INT. VEHÍCULO DEL CANAL (Alfredo)/ CANAL (Don Enrique). NOCHE: Don Enrique llama por teléfono a Alfredo y lo presiona para que ingrese al penal, logrando convencerlo (Tiempo 00:49:00-00:51:00).

La escena empieza con Don Enrique contactando a Alfredo vía transmisores, tras confirmar en televisión que los amotinados -liderados por El Supay- reclaman a Alfredo para registrarlos, al ser el camarógrafo que ellos conocen y al que por ende le confieren cierta confianza. Don Enrique abandona su despacho para dirigirse al área de comunicaciones del canal y llamar a su camarógrafo, micrófono y auricular en mano. Es una escena en la que vemos cómo los intereses de Don Enrique son ajenos a los fines cívicos e informativos de la noticia y especialmente cómo Alfredo acepta su propuesta y comparte su visión, dispuesto a hacerse con la exclusiva del reportaje. Desde el vehículo del canal destinado para el reportaje, Alfredo responde:

Don Enrique: *Aló, ¿Alfredo? Cambio.*

Alfredo: *Sí, Don Enrique, soy yo. Cambio.*

Don Enrique: *Oye, no es mala la idea de los presos. ¿No te parece? Yo sé que sería muy arriesgado, pero... Pero estaríamos prestando un servicio, una colaboración. A ver si así dejan de criticarnos un poco... Oye, escúchame, ¿oíste lo que dijo aquel preso? Tenemos más credibilidad que los fiscales. Ante todo, no te estoy pidiendo que entres, no te he llamado para eso, no. Es tu decisión, por supuesto. Cambio.*

Alfredo: *Si las autoridades aceptan, yo estoy dispuesto a entrar. Sé que es muy peligroso y no hay garantías, pero no puedo negarme. Es una muy buena oportunidad para un camarógrafo. Sí, está bien. Yo entro... Pero el video que saldría sería para las autoridades, no podríamos transmitirlo nosotros, ¿verdad Don Enrique? Cambio.*

Don Enrique: *Yo lo arreglo, no te preocupes. Voy a defender tu primicia. Sé que ustedes viven para la primicia... Bueno, bueno, esperemos. En cuanto las autoridades*

acepten tu ingreso, desde acá comenzamos a anunciar tus materiales. Ah, a propósito, ¿está por ahí la chica venezolana? Quisiera hablar con ella...

Durante toda la conversación, Anel toma un café junto a Alfredo, escuchando sus respuestas y contemplándolo con una silenciosa desaprobación. En esta escena vemos cómo Alfredo está seguro de hacer lo correcto tanto para él como para el periodismo que representa en sí. Por otro lado, Don Enrique parece seducirlo con argumentos falaces, afirmando que ingresar al penal y televisar el motín en vivo sería un servicio a los televidentes. Sobre la interacción entre Alfredo y Don Enrique y la forma en la que el camarógrafo es convencido y alentado, seguro de no estar haciendo algo deontológicamente incorrecto, el director comenta:

Allí vemos que los periodistas deben tratar siempre de alguna manera, con una técnica o un tercero, un jefe, mentor o superior, de mantener un tipo de distancia profesional y personal, para no meterse en ese torbellino, ese frenetismo del periodismo. Con temas policiales o de guerra, la adrenalina puede llevarte a eso. Siempre hay que tener un grado de distancia para ser crítico y en cierta forma objetivo con la forma de emplear la información (Gavidia 2016)¹⁵³.

Entonces, estamos ante dos escenas que presentan a Alfredo no solamente como un periodista aventurero y necio cuyas inquietudes y concepciones de la profesión lindan fuertemente con el sensacionalismo. Estamos también ante un periodista que durante la diégesis no cuenta -y probablemente nunca contó- con algún tipo de guía, un mentor, alguien cuya experiencia pueda encaminarlo a uno u otro lado de contemplar la profesión. Anel llega tarde en su vida y parece en parte encarnar ese rol de mentor que él necesita. Su perspectiva ha naturalizado la práctica sensacionalista a tal punto que él no lo considera algo malo. Tiene la convicción de que esa es la manera adecuada y requerida para hacer un buen reportaje.

¹⁵³ Comunicación con Danny Gavidia de 2016.

Si traemos a colación los cuatro principios del periodismo seleccionados y descritos al inicio de este último capítulo, aquellos revisados a través de la literatura especializada, comprobaremos que el personaje de Alfredo es un periodista que falla en casi todos los flancos. Primero tenemos el principio bautizado como *La primera obligación del periodismo es la verdad*, aquel relacionado a la narración de la verdad. Si hoy en día la subjetiva verdad periodística implica tanto reportería como interpretación de lo descubierto, entonces un registro en vivo y en directo del motín, que no deje tiempo alguno para reflexionar su significado ni editar lo grabado, es ciertamente un incumplimiento de los deberes éticos y los elementos del periodismo. Cuando uno transmite en vivo una situación tan caótica y violenta como la del motín en el penal no hay tiempo para generar un discurso ni tomar una posición. Al contrario, en el caso de Alfredo su imprudencia y obstinación provocan -sin ser exclusivamente su responsabilidad- la exacerbación de la violencia, en el momento en que los reos se saben televisados en vivo y aprovechan para manipular la situación.

El segundo principio, *La verificación como esencia del oficio*, es aquel que describe los componentes de la investigación y reportería: la importancia del cruce de fuentes vivas, la indagación en documentos y la visita a los escenarios de la noticia. Este es el único principio donde vemos que Alfredo opera normativamente. Durante la película lo vemos no solo intentando -y finalmente logrando- ingresar al penal, sino entrevistando policías, psicólogos e incluso conversando uno de los presidiarios en el hospital, una fuente que lo ayuda a enterarse de los planes de los amotinados. Alfredo es un periodista muy técnico que sabe cómo realizar su trabajo exitosamente, dentro de ese nivel.

Otro de los principios es aquel relativo al compromiso con la sociedad y el bien común, la *Lealtad a la sociedad e independencia ante el poder*. Como hemos observado en los diálogos de las escenas, Alfredo no demuestra independencia del poder ni tampoco lealtad con la sociedad. Al contrario, parece acatar emocionado todas las órdenes disfrazadas de propuestas de Don Enrique, sin pensar en las secuelas a nivel social que tendría la transmisión del motín.

Por último está el *Respeto y responsabilidad con su conciencia individual*. Alfredo no parece comprender la naturaleza de la postura de Anel ni tampoco intenta hacerlo -hasta

la última parte de la historia-. No logra entender que lo que pretende acometer es un abuso de su poder como periodista y particularmente como camarógrafo: el transmitir en vivo el motín sin reparar en sus consecuencias. Todo esto se intensifica sobremanera en su situación, un reportaje con altos niveles de violencia.

Alfonso y Faúndez en Tinta Roja

INT. REDACCIÓN DEL PERIÓDICO. DÍA: Faúndez edita la primera nota periodística de Alfonso en el diario y termina reescribiéndola e instruyéndolo en la forma correcta hacer el trabajo (Tiempo 00:25:30-00:31:40).

Alfonso teclea en silencio frente a la computadora, en tanto Faúndez ingresa a la redacción con un periódico y un café. Se aproxima a Alfonso preguntándole sobre el artículo, su primera nota como practicante de *El Clamor*. Lee su avance, lo aborrece, descarta y empieza a reescribir. Aquí se inicia una de las escenas emblemáticas de la película y la única seleccionada para este análisis, ya que nos sirve tanto para exponer la concepción del periodismo de Faúndez como para presentar la condición de principiante de Alfonso, quien desde aquí empieza su instrucción y casi emulación hacia Faúndez y sus prácticas. Es también una de las primeras interacciones entre ambos que sugiere esa relación de aprendizaje maestro-discípulo que ambos desarrollan a través del filme:

Faúndez: *Y... ¿Cómo va la cosa? A ver, déjame leer...* [Se ve el texto en la pantalla. Faúndez lo lee] *“De un balazo a quemarropa en el corazón murió la peluquera Irma González Cornejo de 30 años, a manos de Emma Cáceres de Alfaro, la esposa de su amante Esmeraldo Alfaro Castro (40), quien aparte de presentar heridas en la región pública, inferidas por su cónyuge con un arma punzocortante, murió víctima del segundo balazo disparado por la citada Emma, de 41 años”... Mal. Una mierda. Anda universitario que hace sus tareas, carajo.*

Alfonso: *Pero responde a las preguntas básicas* [Faúndez borra todo el párrafo]... *¿Por qué lo borró?!*

Faúndez: *¿Cuántas veces tengo que decirte las cosas, por la puta? Quiero algo más que el qué, el quién el cómo y no sé qué chucha más. Quiero que el lector se meta. Se identifique, piense que esto le pudo pasar a él. Todos los días se muere alguien, carajo.*

Eso no es novedad. Tienes que hacer que ese muerto parezca el primero, y para eso tienes que encontrar un ángulo diferente, personal...

Alfonso: *Pero usted quiere una historia. Yo estoy reportando un hecho, son cosas diferentes.*

Faúndez: *¿Y quién carajo te dijo que reportes un hecho? ¿Ah? ¡Claro que quiero una historia, huevón! ¡Esto también es literatura! Barata, subliteratura si quieres, pero literatura al fin y al cabo. Ya, levántate, voy a meterle mano a esto [Arranca su ritual: se pone sus lentes, enciende su cigarrillo con filtro y suelta la primera bocanada]... “Una iracunda y celosa esposa indignada porque su marido se había pasado de la raya y abusado del acuerdo que ambos tenían respecto a sus entretenimientos privados fuera del hogar, decidió por fin terminar con el sádico pacto que había entre los dos y asumir su condición de mujer”... ¿A qué hora fue? Fíjate en mis notas.*

Alfonso: *3:15 aproximadamente... P.M.*

Faúndez: *“... Cuando el reloj marcaba las tres y quince de la tarde, hora del fin de la siesta veraniega, Emma Cáceres de Alfaro, sus manos temblando y sus ojos repletos por el deseo de venganza, tocó la puerta de la modesta casa-cita en...” ¿En?*

Alfonso: *Arancibia 284, Interior F, La Victoria.*

Faúndez: *“... El que salió a recibirla fue Esmeraldo Castro Alfaro, cónyuge por la Iglesia y el Estado durante más de 20 años. Emma Cáceres no se sorprendió de verlo desnudo, pero no estaba preparada para sentir el embriagador aroma a sexo que salió a recibirla. Tampoco imaginó ver los jugos de su rival resbalar del miembro aún erecto del único hombre que jamás había conocido.*

Alfonso: *Disculpe Don Saúl pero... Eso no me consta.*

Faúndez: *Es para darle realismo y color. Ella me contó que nunca se había metido con otro. Estaba buena la tía. Si sale libre me la como, carajo.*

Alfonso: *Me refiero al olor.*

Faúndez: *¿Olor a parrilla crees que había?*

Alfonso: *En la facultad nos enseñaron que nunca se podía escribir sobre fluidos u olores corporales.*

Faúndez: *‘Porque eso agrade al lector’... Que se vayan a la concha de su madre esos profesores mediocres. ¿Puedo seguir escribiendo o me vas a volver a interrumpir con tus mariconadas?*

Alfonso: *¿Y lo del pene erecto? Tampoco me consta, Don Saúl.*

Faúndez: *Puta que eres jodido. Si la mujer casi se lo corta. ¿Cómo cortas una pinga que está muerta, que cuelga? ¿Ah? A ver dime.*

Alfonso: *... Puede ser.*

Faúndez: *‘Puede ser’ ... Tenemos buena información y no la sabes utilizar. De lo que se trata es de imaginar, sin llegar a mentir ni inventar. Ponerte en la situación con los datos que tienes y ahí le das vida, color. Fíjate: “Emma Cáceres empujó a su marido y con un cuchillo vasto y filudo se lanzó contra el adúltero miembro viril” [Vemos la escena del crimen a modo de flashback, Faúndez pretendiendo ahuyentar a Escalona para hablarle comprensivamente a la esposa, todo esto mientras la voz de Faúndez sigue redactando, en off]... “Un rápido reflejo de Alfaro le salvó su orgullo pero no su estómago, el cual fue rebanado por la vil mujer.*

Alfonso: *¿Vil? ¿Por qué vil? Usted la abrazó, la trató bien.*

Faúndez: *Eso es parte del show, Varguitas. Es nuestro modus operandi para hacer hablar a la gente, sobre todo a las mujeres. Con Escalona y Van Gogh lo tenemos todo muy bien ensayado.*

Alfonso: *Pero igual ‘vil’ no me parece el adjetivo adecuado.*

Faúndez: *Cómo jodes, carajo, ¡mientras más adjetivos mejor! Pero ya, está bien, si no te gusta vil, proponme otro.*

Alfonso: *Desafortunada, desventurada, trastornada.*

Faúndez: *“... Desventurada mujer. Los intestinos desbordaron el surco rojo de la herida que le partió el abdomen y cayeron al piso de baldosas recién encerado”.*

Alfonso: *El piso era de madera.*

Faúndez: *“... Y cayeron al piso de madera recién encerado”. Ya me aburrí. Sigue tú en el mismo estilo. Explica lo del acuerdo que había entre marido y mujer. Hay muchos matrimonios que lo hacen. Yo entre ellos.*

Nuevamente nos encontramos aquí frente a intensos problemas si consideramos los principios del periodismo ya retomados. Si la cláusula *La primera obligación del periodismo es la verdad* es el elemento primario de todo periodista, entonces estos dos periodistas fílmicos están lejos de ejercer la carrera acordemente a la deontología. Aquí, un hecho en concreto, que puede ser señalado como la verdad en su estado más fáctico, se encuentra totalmente adulterado y recreado en favor de la construcción de una dramatización o una suerte de pieza de ficción. Hemos dejado en claro que la verdad en

la profesión periodística resulta un concepto de alta subjetividad, mas en el caso de Faúndez y Alfonso esto se presta a exacerbaciones. La insistencia de Faúndez en preocuparse más por el estilo, el empleo de adjetivos y el contar una historia son hasta cierto punto válidos, especialmente si consideramos el punto de vista de géneros como el ya mencionado periodismo literario. Sin embargo, cuando Alfonso menciona los olores su duda está justificada. Faúndez sostiene que se debe narrar algo empleando los datos disponibles y sin inventar nada, mas al mencionar olores, imaginarse lugares, pensamientos y suponer detalles como el del miembro viril erecto, se podría afirmar que está inventando elementos para la historia.

Todo esto podría invitar al eterno debate de la libertad de interpretación e imaginación para narrar una crónica, que muchos cronistas o periodistas narrativos contemporáneos defienden frente a los cronistas menos extremos o los periodistas puristas, ajenos a esta forma de escribir periodismo. Un debate válido y muy relativo que permanece vigente. Como explicamos cuando hablamos del sensacionalismo en las películas, en el caso de Faúndez y Alfonso no está del todo claro más al no basarse exclusivamente en detalles reales para sus recreaciones podríamos afirmar que tal ejercicio linda en parte con la infracción a la ética.

Si hablamos de *La verificación como esencia del oficio* nos vemos nuevamente con un único acierto, como en el caso de Alfredo. Tanto Faúndez como Alfonso realizan hasta cierto punto determinadas pesquisas precedentes a cualquier ejercicio de escritura. Hablan con policías o víctimas o asisten a la escena del crimen, por ejemplo. En la escena que hemos revisado incluso se ve como Faúndez solicita la información exacta de datos como direcciones y horas. Existe entonces un contraste de información.

La *Lealtad a la sociedad e independencia ante el poder* es quizás el principio donde está dupla presenta mayores problemas. En un panorama general podemos decir que ambos periodistas mantienen una dependencia del poder, en tanto trabajan sin objeciones para Ortega, el director de un tabloide en los corruptos fines de la década de los '90, años de Fujimori. Si nos circunscribimos a lo que nos revela el dialogo expuesto, vemos como Faúndez se aprovecha de la gente, admitiendo la escenificación que realiza para engañar a las viudas o las familiares víctimas femeninas de tragedias, las cuales suele buscar

para satisfacer sus inquietudes sexuales. Al mismo tiempo vemos cómo se sirve de Escalona para obtener las fotografías más morbosas o crueles de las víctimas, hecho que se detallaría posteriormente en el filme, en una escena entre Alfonso y Escalona. Si consideramos toda la película también vemos como Alfonso aprende con éxito esta lección y soborna policías, por ejemplo, para obtener información. Durante esta clase maestra de redacción vemos a Alfonso atento a las palabras de su jefe y aceptando sin cuestionamientos las manipulaciones que este practica para con la gente. Se trata de dos periodistas que se sirven deshonestamente de sus fuentes, hecho que afecta sobremanera en su credibilidad.

La ‘brújula moral’ que encarna el *Respeto y responsabilidad con su conciencia individual* parece también generar un problema entre estos dos periodistas fílmicos. Si lo contemplamos desde la acepción relacionada a la conciencia del poder que uno detenta, Alfonso y Faúndez resaltan como periodistas que ciertamente abusan de este poder, el poder de la información y el periodismo. Esto se ve desde la forma en la que manipulan a las fuentes -presente en el diálogo observado- hasta al nivel de afectación hacia los lectores al que apelan a través de sus textos -y particularmente en este diálogo-, que oscila entre el asombro, la morbosidad y el patetismo. Un empleo intenso, deliberado y acaso abyecto de su poder.

Después de revisar las escenas de estos personajes podemos concluir que tanto Alfredo como Faúndez y Alfonso pertenecen a esta división de nuestros periodistas de cine peruanos que calificaremos como *Villanos*. Existen distintos motivos para rescatar aptitudes ajenas a esa categoría en Alfredo y Alfonso, mas en líneas generales ambos califican con más acierto aquí que en el rubro de *Héroes*. Vemos también que existe cierta imprecisión con respecto a la visión de verdad en el periodismo que practican los protagonistas de *Tinta Roja*, la cual no deja de aproximarlos al sensacionalismo. Asimismo, es interesante observar que de acuerdo al análisis, los tres reflejan un adecuado conocimiento del método para reportear, trabajar con las fuentes y cruzar información. Ello ciertamente no implica que su trato con las fuentes sea éticamente aceptable, especialmente en Faúndez y Alfonso. Así, tenemos un primer estudio de las escenas centrado en las infracciones éticas de los periodistas *Villanos*. A continuación, la observación de escenas de su contraparte benigna, los *Héroes*.

6.2.2 *El periodista como ideal del héroe o paladín de la verdad*

Anel en Reportaje a la Muerte

INT. OFICINA DEL CANAL. DÍA: Anel y Don Enrique discuten sobre la transmisión en vivo del motín. (Tiempo 01:11:00-01:13:10).

En esta escena, Anel entra apremiada al despacho de Don Enrique, detrás de él, ambos continúan una acalorada discusión que parece haber empezado antes, en un momento no mostrado en la diégesis. Anel explica a Don Enrique cómo la transmisión en vivo azuza a El Supay y el resto de presidiarios, extremando la violencia, mas el dueño del canal no cede, considerando una broma y total disparate la solicitud de la reportera venezolana. Esta escena es importante para el análisis porque muestra a Anel como una reportera segura de sí misma y sus convicciones. En ningún momento vacila ante su postura e insiste en ella, pensando más en las secuelas que ese reportaje pueda tener que en los altos niveles de *rating*.

Don Enrique: *¿Hablas en serio?*

Anel: *Ellos están viendo. Tienen televisores dentro del penal. El verse en directo los está estimulando. No sé qué es lo que van a hacer, pero lo que sea, lo harán para las cámaras. Todo este despliegue... ¡Estamos fomentando su protagonismo!*

Don Enrique: *Con televisión o sin televisión, ¡esa gente no tiene respeto por la vida humana! ¡Escuchaste al psiquiatra! ¡Son psicópatas!*

Anel: *Sí, ¡pero usted sabe tan bien como yo que el verse en los televisores los puede excitar todavía más!*

Don Enrique: *¿Me estás proponiendo realmente que suspenda la transmisión?... ¡Hay que informar, hijita!*

Anel: *Hágalo en diferido.*

Don Enrique: *¡Ah, claro! ¡Pasamos la violencia para más tarde!*

Anel: *¡No solo es eso! Si pudiéramos evitar el lado morboso... ¡Pero ahora lo más importante es cortar la transmisión en directo!*

[En este momento ambos miran la televisión que Don Enrique tiene en su oficina. El Supay coge a uno de los rehenes y, tras reclamar vehículos para su escape y el resto de amotinados, lo quema en vivo y en directo. Tras ver las imágenes, una pasmada Anel se dirige a Don Enrique]:

Anel: *Corte la transmisión en directo, por favor...*

Don Enrique: *No es fácil. Tengo que consultar con los otros canales. Con todos.*

Anel: *... Consulte.*

Si bien hemos afirmado que su personaje no cuenta con la acción suficiente para calificarla como tal, al nivel de *Vigilante* o *Testigo*, la anterior es una escena que sitúa con acierto al personaje de Anel en la categoría general de periodista fílmico *Héroe* de McNair. El principio según el cual *La primera obligación del periodismo es la verdad* se ratifica en su convicción de detener la transmisión en vivo: Anel es una reportera que ha investigado y ciertamente reportado y su verdad periodística sucede al interpretar aquello que ha descubierto. Es así como sabe de la peligrosidad de seguir exponiendo la violencia. Su tenaz pugna por detener la transmisión en vivo de la masacre parece no aplacar la renuencia de Don Enrique, cometido que recién se logra al ver el incendio del rehén por la televisión. Sin embargo, hay una lucha por hacer lo éticamente correcto, una comprensión de la complejidad de la situación en el penal -que parece no importarle a Don Enrique y hasta cierto punto tampoco a Alfredo- y una consideración cívica y humana por la audiencia y los rehenes. Además, al igual que su compañero camarógrafo, Anel cumple con sobrellevar *La verificación como esencia del oficio*, realizando diversas entrevistas, hablando con uno de los reos en el hospital, manteniendo -dentro de lo poco que el filme nos permite observar- un ejercicio correcto del contraste de información y relación con las fuentes.

El presente diálogo entre ambos personajes también presenta a Anel como una periodista que ejerce *la lealtad a la sociedad e independencia ante el poder*. En ningún momento Anel busca aprovechar su relación con Don Enrique o se deja convencer por sus argumentos. Actúa y reclama por y para el bien común, consciente de la estimulación hacia los criminales y su fatal progreso de continuarse la transmisión en vivo. A través de su independencia mantiene una distancia de Don Enrique durante toda la historia. Por último, el *Respeto y responsabilidad con su conciencia individual* es un

principio del periodismo que Anel pugna por ejercer, debido a la predominancia del interés comercial detrás del reportaje en el penal. Anel manifiesta su conciencia durante esa escena, al revelarle a Don Enrique su convicción de que detener la transmisión en vivo conviene a todo. Esto también refleja una gran conciencia y responsabilidad de su propio poder: si Anel quisiera, podría registrar en vivo el motín y aprovechar el éxito del reportaje, mas prefiere pensar de acuerdo a los deberes que el periodismo tiene para con la sociedad, oponiéndose a la transmisión.

Alonso en La Última Noticia

INT. CABINA DE RADIO. DÍA: En su programa radial de música folclórica, Alonso empieza a hablar del conflicto armado interno e invita a la reflexión (Tiempo 00:15:30-00:17:00).

La banda folclórica que se está presentando en el programa termina su canción y Alonso empieza el programa. Sin embargo, debido al ataque subversivo a una comunidad, que presencié en escenas anteriores, decide romper la rutina y dedicarle un mensaje a la sociedad:

Alonso: *Muy bien muchachos, agradecemos la presencia del fantástico trío integrado por Norma Mía y el Nuevo Amanecer, que en el día de hoy nos han deleitado con su linda música, ¡muchísimas gracias!... Y ahora, para terminar... Me permito salirme del libreto para manifestarles mi preocupación por las cosas que están sucediendo en nuestra querida y otrora tranquila Yurabamba. De un día para otro aparecen muertos perros colgados en los postes, luego las explosiones dejan parte de la ciudad en tinieblas y recientemente nos enteramos de una serie de asesinatos de autoridades en las comunidades. La situación es verdaderamente alarmante. Faltan pocos días para 28 de julio, cumplimos 161 años de nuestro aniversario y qué mejor momento para que todos reflexionemos sobre lo que nos está pasando.*

INT. CABINA DE RADIO. DÍA: En su programa radial de música folclórica, Alonso se manifiesta sobre los actos de los militares durante el desfile escolar (Tiempo 00:25:30-00:26:30).

Indignado al haber estado presente en la alerta durante el desfile y al enterarse esa misma mañana que su amigo y programador en la radio, Toño, también fue herido por los militares, Alonso insiste un vez más en manifestarse en público:

Alonso: *Muy buenos días mis estimados radioescuchas. Hoy quiero comenzar el programa expresando mi más enérgica protesta por los lamentables acontecimientos sucedidos en la plaza de armas durante el desfile escolar. No creo que la violencia, los bombazos y los asesinatos cometidos por Sendero Luminoso sean el camino correcto para plantear reivindicaciones sociales, por más justificadas que éstas sean. Asimismo, y para terminar, debo reprobar la violenta reacción de las fuerzas del orden, que procedieron a golpear y arrestar indiscriminadamente a la concurrencia en lo que debió ser una fiesta cívica. Y a continuación, damos inicio al programa...*

INT. CABINA DE RADIO. DÍA: En su programa radial de noticias, Alonso habla de los estudiantes inocentes capturados por militares (Tiempo 00:39:00-00:41:40).

Alonso recibe un comunicado del gobierno sobre unos terroristas capturados y lo lee en el acto, mas pronto arriba Pedro para informarle que esos son alumnos del colegio donde él enseña -su conversación es inaudible, se asume-. Estudiantes normales que pasaban cerca al área de vigilancia de vehículo militar. Alonso no vacila en corregirse en público.

Don Mendieta: *¡Alonso! Noticia caliente. Un comunicado oficial. Léelo, por favor.*

Alonso: *Ya listo... Buenos días, estimados radioescuchas. Los saluda Alonso Vilca para ofrecerles una nueva edición de su noticiero La última noticia. Antes que nada quiero leerles un comunicado que acaba de llegar a la estación radial. Dice así: “Comunicado #2286 de la Comandancia de la Guardia Civil. La Comandancia informa que a las 14:30 del día de hoy, después del asesinato de dos efectivos policiales, se ha producido en la localidad un enfrentamiento entre las fuerzas del orden y militantes del grupo subversivo Sendero Luminoso. Cinco subversivos fueron capturados en la acción”. Esta es, estimados radioescuchas, la primicia. Una vez más nuestra otrora apacible*

localidad se viste de luto [Aquí llega su amigo Pedro y le revela en secreto la verdadera versión de lo acontecido. Alonso retoma la conducción para agregar la información]... Estimados oyentes, acabo de recibir una información importante cuya fuente no puedo divulgar pero que merece toda mi confianza. Según varios testigos, los supuestos subversivos capturados en el enfrentamiento de hace unas horas, serían inocentes estudiantes del colegio San Juan. Dichos estudiantes habrían sido detenidos arbitrariamente después del asesinato de dos guardias civiles por parte de elementos subversivos [Mientras narra la última parte, aparece en escena Don Mendieta en su oficina, escuchando a Alonso con sorpresa].

INT. CABINA DE RADIO. DÍA: En su programa radial de noticias, Alonso critica el supuesto progreso de los militares y acaba discutiendo con Don Mendieta (Tiempo 00:58:10-01:01:00).

Tras una fuerte y triste escena en la que víctimas de la guerra interna narran sus experiencias en la radio, Alonso arranca el radioprograma reclamando que el general Nieto se manifieste con respecto al incremento del caos y las injusticias. Don Mendieta no tolerará esta última y osada intervención.

Alonso: *Han pasado seis meses desde la llegada del jefe del Comando Conjunto, el general Nieto, a nuestra sociedad. Y todos recordamos sus promesas. “Todo iba a cambiar”, nos dijo. El nefasto proceder de los Sinchis iba a ser parte del pasado. Sin embargo, y lamento tener que decir públicamente lo que todos comentan... Todo sigue igual, general. Las tropas a su mando ni siquiera han sido capaces de frenar la violencia y el terror desatados por la subversión, sino que las fuerzas del orden siguen cometiendo abusos y maltratos contra la población. Se verifican a diario desapariciones, torturas, violaciones, excesos de toda índole. ¿Hasta cuándo, general? El pueblo espera que usted cumpla sus promesas... [Alonso se retira de la cabina y lo intercepta Don Mendieta].*

Don Mendieta: *Escucha bien, Alonso. Los infantes de Marina están ejerciendo presión. Están amenazando con cerrarme el noticiero.*

Alonso: *¡Putra madre, qué jodidos son!*

Don Mendieta: *Sí, sí, Alonso, son jodidos, ¡pero precisamente por eso es que te pido que domines tus impulsos! Que seas más estratega ¡Qué no digas lo que se te viene a la mente!*

Alonso: *Pero bueno, señor Mendieta, los familiares de los detenidos presionan ¡Están desesperados! Algo tengo que decir. En el fondo, ¡digo lo que todo el mundo sabe o piensa!*

Don Mendieta: *Pero no te digo que no digas nada. Te estoy diciendo que pienses bien tus palabras.*

Alonso: *Es que no son mis palabras. Son entrevistas que hago, ¡testimonios de víctimas que denuncian las atrocidades de un lado y del otro lado! ¡No invento nada!*

Don Mendieta: *Pero coño, coño, coño... ¡¿No entiendes que si nos clausuran el noticiero no vas a poder informar nada, que eso es peor?! ¡No vas a poder informar ni mierda! Y ojo, Alonso... Te estás jugando el pellejo ¡No seas tonto, por favor! ¡No juegues con fuego!*

Alonso: *No, no soy tonto, señor Mendieta. La única posibilidad de salvar el pellejo es haciendo denuncias y que éstas tengan repercusión en Lima ¡Esa es justamente la forma en la que nos vamos a salvar! ¡En que me voy a salvar! [Tocan la puerta].*

Don Mendieta: *Ya... Anda entonces... ¡Pero piensa!*

Decidimos poner cuatro escenas de Alonso porque se trata, exceptuando la última, prácticamente de monólogos cortos, ya que es el personaje expresándose en la radio. Las dos primeras son interrupciones a su inicial programa de música vernacular, *La voz del ande*, y las dos últimas son ya comunicaciones que forman parte del noticiero, *La última noticia*. La última escena es de particular relevancia ya que entraña un diálogo con Don Mendieta que refleja mucho de la relación de ambos y de la perspectiva de Alonso. Todas representan ejemplos acertados en los que locutor actúa como un periodista imposible de corromper, abanderado de la ética y la justicia e indignado y muy preocupado con el sufrimiento e incertidumbre que acontece en su pueblo. En más de un grado, nos encontramos con un paradigma del periodista fílmico *Héroe* de McNair.

Al igual que Anel, e incluso con más presencia si consideramos sus acciones durante todo el filme, el personaje de Alonso cumple con los cuatro principios del periodismo que seleccionamos y que hemos cotejado en los otros periodistas de ficción. Para

Alonso *La primera obligación del periodismo es la verdad*. Él no solo contempla la verdad como algo fáctico, es decir, como la realidad literal de un hecho reportado en concreto -algo que también considera y que comprobamos a través de sus entrevistas o testimonios registrados-, sino como una necesidad cívica y ética de hacer pública la injusticia, comentando tanto los actos de Sendero Luminoso como de las Fuerzas Armadas; y de reclamar los derechos de los ciudadanos. Por esas razones, vemos que su verdad periodística es conducida por su propia intencionalidad: fruto de su indignación y dolor al saber de las tragedias, Alonso decide participar, tomar una posición. Aquella del periodista que contempla ambos bandos pero también a la población, identificándose -al fin y al cabo, es parte de ella-. Incluso nos enteramos que él tiene la convicción de que al informar de los desastres del conflicto armado asegurará el rebote de las noticias en Lima y alertará de ello a la capital, salvándose a sí mismo y a todos. En otras palabras, está totalmente seguro de que decir la verdad le traerá paz y justicia.

Sobre *La verificación como esencia del oficio*, vemos que Alonso mantiene un constante trabajo de relación con fuentes y contraste de información: realiza entrevistas por la ciudad, viajando incluso hasta escenarios de atentados en las comunidades y alrededores; lleva a víctimas a la estación de radio para que narren sus casos y hagan sus denuncias; o publica comunicados oficiales mas también los contrasta con informaciones de fuentes. No obstante, un detalle que podría considerarse un defecto en Alonso pero que en cierta manera se comprende, dadas las condiciones extremadamente sensibles y peligrosas que viven tanto él como todo su entorno, es su cercanía con las fuentes. A través de la película, Alonso apoyará a todas las víctimas posibles, sus fuentes de información, mas también se le verá emocionalmente compenetrado con ellas, al buscar hacer públicas sus denuncias a toda costa. En el diálogo con Don Mendieta mostrado, nos es revelado que muchos de los familiares de las víctimas lo buscan para que realice las denuncias de muertes y desapariciones. Como afirmamos, se trata de algo necesario a raíz del contexto, lo que nos remite al periodista *Vigilante y Testigo* de McNair, pero también admitimos que es perceptible una relación con la fuente que en otras circunstancias podría no ser la adecuada, observada bajo el lente de la deontología periodística.

A través de la citada discusión con Don Mendieta, vemos que la *Lealtad a la sociedad e independencia ante el poder* son máximas esenciales para Alonso. Como ya hemos desarrollado con antelación, la relación de Alonso con Don Mendieta es ciertamente una del periodista con aquel que detenta el poder, en este caso el dueño de una radio regional, un medio pequeño en un contexto diferente a lo visto en las otras películas, hecho que cambia las relaciones entre estos personajes. Don Mendieta apoya la postura y las decisiones de Alonso pero teme perder algo ajeno al poder, algo más elemental, su propia seguridad y en última instancia, la radio. Así, Alonso mantiene una relación de amistad medianamente conflictiva con Don Mendieta debido a la existencia de su noticiario, pero se mantendrá siempre independiente del poder que éste representa y, como ya evidencian las escenas y todo lo explicado, se cerciorará de ser leal a su pueblo a través de sus acciones.

En el contexto de violencia civil y política que vive Alonso, el *Respeto y responsabilidad con su conciencia individual* es ciertamente un principio indispensable. Durante toda la historia vemos a Alonso dispuesto a darles voz a los otros, los damnificados. Al mismo tiempo, vemos cómo al principio no estaba del todo seguro de la fatalidad que representaba Sendero Luminoso y contemplaba con cierta simpatía la presencia de las Fuerzas Armadas. Con el tiempo, tras escucharlos, presenciar sus actos, toma una posición, rechazando tanto a los subversivos como a los militares, de quienes se descorazona, ya que Alonso se considera un seguidor del gobierno de la época. Todo esto guarda relación con la apertura que tiene su conciencia para intentar comprender una situación de la magnitud que le toca vivir. Por otro lado, vemos cómo Don Mendieta jamás lo bloquea, dándole la autonomía y responsabilidad de ejercer el periodismo que se necesita. Alonso también es consciente de su poder: emplea su calidad de periodista para ensayar denuncias públicas; sirve de voz y mediador del pueblo; genera cuestionamientos sobre la realidad social en la que están inmersos y su futuro; transmite fuerza, convicción o esperanza.

Ahora bien, es menester subrayar lo siguiente sobre el particular periodismo que practica Alonso. Clauso lo atribuiría al género que él denomina ‘periodismo de compromiso social’, el cual suele caracterizarse por estar precedido de “una determinada marca ideológica que expone los males de sectores menos favorecidos o

desprotegidos y busca el visible propósito de forzar a las autoridades a tomar medidas para resolver los problemas puntuales” (Clausó 2010: 152). Evidentemente, Alonso encarna la ejecución de tales acciones. Se trata de un periodismo muy diferente a aquel más familiarizado con el calificativo de *Héroe*, el llamado ‘periodismo de investigación o de denuncia’, el cual según Clausó “focaliza su actividad en hechos de corrupción donde por lo general están involucrados los gobiernos y que se materializa en una entrega secuencial de información donde se va desentrañando el misterio (2010: 151). En el subgénero del cine sobre periodistas existe una multiplicidad de películas emblemáticas con periodistas de investigación, como *All the President's Men* (1976), *The Insider* (1999) o *Spotlight* (2015), por ejemplo. Un retrato del periodista que no hemos presenciado en la filmografía peruana del cine sobre periodistas.

6.3 El ennoblecimiento de la representación del periodista en el cine peruano: ¿una realidad?

Iniciamos así el desenlace de la presente investigación. El analizar la representación del periodista televisivo, escrito y radial a través de personajes periodistas del cine peruano pertenecientes *Reportaje a la Muerte*, *Tinta Roja* y *La Última Noticia* ha devenido en un vasto trayecto. Empezamos planteando la investigación, objetivos y sus límites; seguimos describiendo nuestro marco teórico-contextual, donde revisamos las principales teorías a emplear y observamos el contexto del cine peruano sobre periodistas; propusimos el diseño metodológico para definir el sendero y los objetos de estudio; contemplamos el panorama del periodismo peruano en los años de ambientación de las tres películas y su relevancia para el retrato de los periodistas de ficción; analizamos la construcción de nuestra selección de personajes y las distintas influencias de la realidad para crearlos; y por último observamos a Anel, Alfredo, Alfonso, Faúndez y Alonso bajo la perspectiva de la deontología periodística y la teoría del periodismo, para arribar finalmente a este apartado de cierre.

A través de los capítulos hemos comprobado cómo los personajes periodistas de las películas peruanas estudiadas ciertamente poseen elementos esenciales como el contexto histórico y la realidad sociocultural de cada una de las historias, directamente relacionado con la imagen del periodista dentro de ellas. Asimismo, entrañan una

construcción de personajes para cine no solamente basada en cuestiones teóricas, en las cuales se cimienta apropiadamente, sino inspirada en la realidad, donde los directores y actores tuvieron que sumergirse en el mundo del periodismo peruano a través de salidas de campo y buscando referentes que en vista general denotan semejanzas entre ellos y sus personajes. Por último, el ejercicio del periodismo y su ética profesional está muy presente en las tres historias: en dos de ellas, se incurre en la falsedad y desinformación en busca beneficios personales; en la última no existe tal aproximación a la infracción ética, sin embargo, todas presentan un cambio moral gradual que ennoblece al personaje periodista, observación que comentaremos más adelante.

Todo coadyuva a la generación de semejanzas en la representación de los periodistas y a su vez, da por acertada nuestra hipótesis, la cual citamos nuevamente: las representaciones de los personajes periodistas de las películas peruanas estudiadas, centrados en los géneros televisivo, escrito y radial, en el imaginario de las tres películas, poseen elementos como el espacio, el contexto, la práctica de la ética o el método de trabajo, que nos sugieren una imagen del periodista peruano entre los años 1993 al 2016 que ha ido cambiando a través de los años: como un profesional con tendencias sensacionalistas que no sigue los principios deontológicos y trabaja de acuerdo a sus beneficios personales hasta un informante responsable, con altos valores éticos, comprometido con el bien común.

En vista de todo el recorrido, toca retornar a nuestra pregunta de investigación: **¿Cómo se representa al periodista y el quehacer periodístico en las películas peruanas *Reportaje a la Muerte* (Danny Gavidia, 1993), *Tinta Roja* (Francisco Lombardi, 2000) y *La Última Noticia* (Alejandro Legaspi, 2016)?**

Antes de proponer una respuesta, es necesario leer las observaciones de Christa Berger en torno a las versiones cinematográficas del oficio periodístico:

La actividad profesional del periodista se presta ejemplarmente para ser equiparada a la función de personaje: el periodista, en su rutina de trabajo, localiza problemas, investiga sus causas, descubre hechos y presenta soluciones en forma de enunciados, los personajes cinematográficos son contruidos a través de acciones (acciones perspicaces, inteligentes y de atracción) cuando acompañan, interfieren y solucionan cuestiones en el filme [...] El

periodista es, de hecho, el narrador de la historia viva, el que tiene el control de la realidad por ser el primero en tener la información. La curiosidad que la profesión suscita es, entre otras, la de saber cómo es tener el vínculo, sin mediación textual, con la vida, como parece que ya lo tiene el periodista. Esta es una más de las tantas razones que explican la cantidad de filmes sobre el periodismo: cuentan historias ocurridas y, al mismo tiempo, cuentan el proceso de cómo llegan los periodistas a los acontecimientos y cómo éstos son transformados en noticia [...] El imaginario colectivo [...] asocia la profesión a la investigación, a la aventura, a la independencia, al arrojo e, igualmente, al cinismo, a la falta de escrúpulos, a la arrogancia (Citado en Borrat 2007: 234-235).

Podemos arrancar por ahí. Tres películas con cinco periodistas fílmicos, todos enfrentándose al mismo problema: cómo manejar la información periodística, real, de interés público. Unos -Alfredo, Alfonso y Faúndez- abordándola de forma sensacionalista, otros -Anel y Alonso- rigiéndose de la ética periodística. Aplicamos aquí la evidente dualidad propuesta por McNair: los periodistas del cine peruano son vistos como héroes y villanos. Esa es la primera parte de nuestra respuesta.

Ahora bien, estamos cuestionando aquí cómo las películas seleccionadas reflejan la contribución del periodismo a la sociedad y qué tan auténticas o consecuentes son sus representaciones con relación a nuestra realidad, por lo que debemos considerar nuevamente a McNair, quien asevera que el realismo es algo muy relativo en el cine, pues prima la subjetividad de las preferencias y elecciones de los guionistas, directores, editores actores o directores de fotografía, por ejemplo (2010: 65). Este cúmulo de subjetividad generará una propia interpretación o lectura que solamente retratará ciertos elementos o esencias de la realidad representada, pero jamás en su totalidad, dada su naturaleza como obra de ficción (McNair: 2010: 65). Aquello se evidencia en nuestra investigación: detrás de las ficciones discursivas que representan cada una de las películas seleccionadas subyace la subjetividad de una mirada y un testimonio. Nos referimos a los realizadores Gavidia, Lombardi y Legaspi: sus concepciones del periodismo, la influencia de sus experiencias periodísticas en los largometrajes que han dirigido y su percepción de los tiempos que vivimos.

¿Por qué hablamos de un ennoblecimiento de la representación del periodista en el cine peruano? Generalizando, el pensamiento corriente en la actualidad es contemplar el

periodismo con cierto escepticismo. Quizás aquello se deba a factores como la inmediatez que demanda la era digital, la competencia exacerbada y el sensacionalismo. Una mirada descreída en torno a la forma anterior de concebirlo, aquella que veía al periodismo como una aventura, la acción heroica de la reportería, y al mismo tiempo, la representación de los ciudadanos. Nosotros proponemos que esa forma de ver al periodismo está retornando en el cine peruano. Se trata de algo paulatino y con ciertas variaciones, pero una realidad.

Detengámonos brevemente en las dos primeras películas de nuestra selección, *Reportaje a la Muerte* y *Tinta Roja*. El contemplar a los periodistas de cine que protagonizan esas películas nos proporciona un diagnóstico de por qué el ideal de ética periodística no acaba de cumplirse, a diferencia de *La Última Noticia*. Una película inspirada parcialmente en la masacre del penal El Sexto en 1984. La otra ambientada en la prensa sensacionalista fujimontesinista de los años '90. La historia del primero acaba siendo un pretexto para la elaboración dramática, donde prevalece la acción del motín. La del segundo se enfoca en la relación de aprendizaje entre sus protagonistas, acercándose más a un relato sobre la paternidad. Por un lado, Anel y Alfredo; y por el otro, Alfonso y Faúndez. Y sin embargo, a pesar de tales diferencias, ambas coinciden en otorgarnos tanto ejemplos como una crítica al sensacionalismo. *Reportaje a la Muerte* a través de Alfredo, dejando a Anel del otro lado, la periodista que encarna la experiencia y la moral profesional. *Tinta Roja* a través de ambos, pero ubicando a Faúndez como el personaje de nuestra selección con más problemas en torno a la ética periodística, tanto en su propia película como considerando el universo completo de periodistas fílmicos seleccionados. Tenemos entonces a estos periodistas sensacionalistas que al final logran descubrir que existe otra forma de ejercer la profesión, una aceptada deontológicamente. *Villanos* que experimentan una toma de consciencia, como ya hemos explicado durante el análisis.

Así, tenemos también el factor cronológico. *Reportaje a la Muerte* es de 1993. Las pocas películas peruanas con personajes periodistas -entre las que se han podido encontrar para la presente investigación y que describimos durante el marco teórico-contextual- que han surgido antes de su aparición hasta el estreno de *Tinta Roja* en el año 2000, salvo alguna excepción como *Y si te vi, no me acuerdo* (1999), presentan una

imagen muy crítica o negativa de los periodistas, con especial énfasis en las películas de Lombardi. En contraposición, desde el inicio del nuevo milenio, la gran mayoría de películas con personajes periodistas que han salido presentan una imagen positiva del periodismo, entre ellas las regionales *Pishtaco* (2003) y *Mártires del periodismo* (2003), *Mariposa Negra* (2006) o *Cementerio General 2* (2015). Recordemos que las únicas películas peruanas con personajes periodistas donde oficialmente el periodismo es parte vital del contexto y la narración y los periodistas son protagonistas y no personajes secundarios son justamente las tres que hemos seleccionado para esta investigación.

El 2016 fue el estreno de *La Última Noticia*, la tercera película observada, basada en los tiempos de la guerra interna en el Perú y ambientada en la ciudad de Ayacucho de inicios de los '80. Una historia que revela dos grandes diferencias con respecto a las otras: no sucede en Lima, sino en provincia, una localidad inventada de nombre Yurabamba; y no entraña un discurso de denuncia al periodismo o los medios, no trata del sensacionalismo. Es un relato que habla de la guerra, el miedo y la necesidad de informar por el bien de la sociedad. ¿De pronto podría ser la consolidación de una imagen del periodista fílmico que se ha ido desarrollando desde la década del 2000?

De acuerdo a las investigaciones de McNair, hasta el 2008, alrededor del 80% de las películas pertenecientes al subgénero del cine de periodistas presentan más héroes que villanos, información que para el autor sugiere un público cada vez más deseoso de ver un retrato del periodista ético, decente, digno de admirar y defender (2011: 367, Vol.5, N°3).

Para Bedoya, el cine peruano no ha conocido hasta la actualidad un personaje periodista tan íntegro y cívico como Alonso Vilca Palomino¹⁵⁴. “Es un héroe ejemplar. Y eso lo da el contexto de la película, que es fundamental y muy distinto de las otras. Uno perteneciente a un mundo cerrado, aterrorizado, que es un poco lo que también se ha mostrado en películas del cine regional”¹⁵⁵. De la misma forma, coincidimos con Cabada cuando reflexiona: “con Alonso es diferente, quizás por la diferencia de quince

¹⁵⁴ Comunicación con Ricardo Bedoya de 2016.

¹⁵⁵ Comunicación con Ricardo Bedoya de 2016.

años entre *La Última Noticia* y *Tinta Roja*. Hay una suerte de adementamiento del personaje periodista. Es alguien más noble y comprometido, es incluso una víctima”¹⁵⁶.

El reflexionar sobre la naturaleza del personaje de Alonso y su significado para con la representación del periodista en el cine peruano conlleva a las siguientes afirmaciones: Alonso es el último -es decir, el más nuevo- periodista peruano representado en el cine. Al mismo tiempo, es el más viejo o distante a nivel cronológico: su historia es la de un periodista regional en 1982. ¿Qué significa esto? Proponemos que se trata de una mirada nostálgica de la profesión periodística. Un retorno a ese ideal que invita a cuestionarnos el presente.

Y es que ciertamente se trata de un periodista deontológicamente correcto, abanderado de los deberes elementales del periodismo; mas también de una buena persona en general, para con sus amistades, familia y su pueblo. Un personaje ideal. Acaso una representación de desorbitada bondad, en tiempos que el cine demanda héroes ambiguos y de gran complejidad, un factor que de pronto haya influido que sea considerada como desfasada, de acuerdo a las entrevistas realizadas para esta investigación. Pero al mismo tiempo, creemos que se trata de una representación necesaria para la sociedad peruana, especialmente contemplando la coyuntura actual, presa -como ya comentamos- de un escepticismo hacia el periodismo, de periodistas encargados de degradar la imagen de la profesión bajo modalidades como el sensacionalismo, la concentración de medios o la corrupción. Existe acaso ese deseo latente y nostálgico de repensar al periodista como un profesional consciente de su misión para con la información, la verdad y el bien común.

En alguna medida la forma de ver el periodismo de Alejandro Legaspi, el modelo de periodista que él concibe, aquel que ha representado y presenciado -considerando el relato de Nicaragua-, es también el modelo que acabó perfilando a su protagonista: una película que busca reflejar la ética periodística y serla también, y cuyo personaje es tan ético como su mensaje. Algo muy distinto de *Reportaje a la Muerte* y *Tinta Roja*. No decimos que éstas busquen distanciarse de la ética o apoyar el sensacionalismo. Ellas guardan una visión cuestionadora del periodismo y por ello funcionan más como

¹⁵⁶ Comunicación con Augusto Cabada de 2016.

películas que critican la profesión, no homenajearla o devolverla a sus instancias más ideales.

Infortunadamente, la película fue un fracaso de taquilla en la capital. Tanto Legaspi como Weber¹⁵⁷ sostienen que aquello sucede porque el cine social que realizan no es del agrado de las grandes empresas auspiciadoras, a diferencia de las películas comerciales. De igual manera, ambos piensan que el debate sobre la memoria de la guerra interna y el periodismo, temas que comprende la película, ya no interesa a las grandes audiencias, habituadas al cine comercial.

Tras las reflexiones precedentes volvemos a la respuesta a nuestra pregunta. En las películas peruanas *Reportaje a la Muerte* (Danny Gavidia, 1993), *Tinta Roja* (Francisco Lombardi, 2000) y *La Última Noticia* (Alejandro Legaspi, 2016), la representación del periodista y el quehacer periodístico está dividida por el binomio de héroes y villanos, donde el héroe es aquel que actúa bajo los principios deontológicos de la profesión y el villano aquel que incurre en infracciones a las mismas, promoviendo el sensacionalismo. Asimismo, se trata de una representación que ha ido cambiando gradualmente desde 1993 hasta el 2016, finalizando con una imagen ideal del periodista como héroe. Todo ello influenciado sobremanera por la concepción del periodismo de los realizadores, quienes han ejercido la profesión en diferentes momentos de su vida.

Concluimos la presente investigación manifestando nuestro deseo una progresión en el discurso sobre el quehacer periodístico en el Perú y la aparición de más largometrajes que recreen su representación en el cine pues, citando a Sanders: "el periodismo importa. Los periodistas dibujan el contorno de nuestro paisaje moral. Contribuyen a decirnos quiénes somos, interpretando el mundo para nosotros, haciéndolo inteligible " (2003: 9)¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Comunicaciones con Alejandro Legaspi y René Weber de 2016.

¹⁵⁸ Cita traducida del inglés para la presente investigación.

CONCLUSIONES

1- La experiencia periodística de los realizadores fue esencial para la creación de los personajes periodistas. Danny Gavidia fue camarógrafo durante años, en especial para la televisión suiza. Esto serviría de inspiración y fuente original para crear a Alfredo de *Reportaje a la Muerte*. Francisco Lombardi trabajó en el diario *Correo* durante su juventud, hecho que influenció a su vez tanto en Alfonso -como inspiración personal- como en Faúndez -como inspiración de personas que descubrió en esa experiencia-, de *Tinta Roja*. De igual forma, Alejandro Legaspi era camarógrafo corresponsal, cuya experiencia en Nicaragua y otros espacios marcaron e influenciaron la concepción del personaje de Alonso de *La Última Noticia*. Sus experiencias periodísticas no solo sirvieron para la concepción de estos personajes, sino que motivaron la concepción de estas películas.

2- Buscamos con esta investigación indagar y comparar la representación del periodista en el cine peruano, sin embargo, debemos saber que esta representación no funge como diagnóstico o mapa del periodismo actual en el Perú, de su contribución en la sociedad o sus conflictos éticos. Esto sucede debido a que se trata ante todo de una obra de ficción, nutrida entre otros elementos de las preferencias y elecciones del conjunto de personas que participan en la creación del filme, como el director, guionista, editor, actores o fotógrafos, entre otros. Son productos culturales cargados de subjetividad y por ello debe apreciarse su importancia histórica, social o cultural, pero sin darlos por representaciones auténticas de la realidad, sino narraciones inspiradas o influenciadas en la misma, proporcionadas de la respectiva dramatización que su concepción implica.

3- Tanto la teoría sobre el concepto de representación de Pierre Sorlin que observa Francesco Casetti como la de Marc Ferro guardan gran relevancia y consecuencia con las tres películas seleccionadas para esta investigación. Es decir, concebir el cine como aquello que representa no la realidad, sino lo que la sociedad considera representable, donde prima no un retrato de los tiempos de las películas, sino ideas, memorias o pensamientos de tales tiempos, revelados intencionalmente. Asimismo, si anexamos a esto la idea de que en su intento de narrarnos el pasado, el cine acaba transmitiendo más sobre el presente -el tiempo mismo de realización-, entonces tenemos un cúmulo teórico

sobre la representación en el cine que coincide tanto en *Reportaje a la Muerte* -de 1993 y basada en un caso de los años '80-, como en *Tinta Roja* -del 2000 y basada en la prensa sensacionalista de fines de los '90-, y *La Última Noticia* -del 2016 y basada en la guerra interna en Ayacucho de 1982-. Historias que retratan el pasado pero que en realidad dialogan sobre las opiniones, preocupaciones, angustias, críticas y problemas - como la crisis de los medios de comunicación o el debate sobre la memoria del terrorismo- de los respectivos presentes de sus realizaciones.

4- La tipología de personajes periodistas de cine de Brian McNair coadyuva a la comprensión del significado del periodista y su oficio. Dentro de ella, es de reveladora importancia el reparar en cómo los personajes que figuran como 'éticos' o 'héroes', es decir, Anel de *Reportaje a la Muerte* y principalmente Alonso de *La Última Noticia*, figuran por lo general separados -en categorías opuestas- de los otros tres, Alfredo de *Reportaje a la Muerte* y Alfonso y Faúndez de *Tinta Roja*, quienes incurren en distintas prácticas de infracciones éticas. En otras palabras, no solo los dividen sus actos y formas de concebir el quehacer periodístico dentro de sus historias, sino también la misma teoría revisada. Se agrupan en dos lados -héroes y villanos- por naturaleza.

5- Todas las representaciones, incluidas aquellas donde el periodista es un villano, conducen a una toma de consciencia, ya sea de la realidad en la que viven o del periodismo que practican, que acaba ennobleciendo al personaje periodista. Esta revelación tanto moral, es decir, relativa a la conducta humana; como deontológica, es decir, relativa a la ética periodística, se presenta tanto en los periodistas villanos como en los héroes. En *Reportaje a la Muerte*, Anel descubre esto al principio -en un flashback- y Alfredo hacia el final de la historia. En *Tinta Roja* la tragedia familiar de Faúndez terminando la película motiva su cambio, hecho que repercute en Alfonso, el crimen de su padre biológico y su abandono del diario, generando el mismo cambio. En *La Última Noticia* vemos esa revelación en la primera parte de la trama, cuando Alonso decide informar sobre la situación de su pueblo y crear un noticiario. En los casos de Anel y Alfonso, los héroes, esta toma de consciencia se realiza en menor grado, tanto a nivel de acción como de discurso.

6- De las tres películas seleccionadas, solamente *Tinta Roja* refleja un devenir y contexto ordinarios en el quehacer periodístico, al retratar la vida en la redacción de un diario y las salidas a reportear distintos casos. Las otras dos recrean ficciones extraordinarias o particulares que son ajenas al día a día corriente de un periodista, como lo son la masacre de un motín en una cárcel en *Reportaje a la Muerte* y la confusión y sufrimiento de un pueblo de provincia a raíz del conflicto armado interno en *La Última Noticia*. Al mismo tiempo, si bien *Tinta Roja* es la única que muestra tal contexto, es también la que se aleja más del periodismo como tema para tenerlo como fondo de la trama y centrarse en la relación de paternidad, hecho que no sucede en las otras dos, cuya diégesis basada en situaciones de emergencia no abandona al periodismo como tema.

7- Si bien *La Última Noticia* es la película que exalta al personaje del periodista como un verdadero héroe cívico, de gran integridad y con fuerte conciencia de la responsabilidad social, no demuestra mucho de trabajo periodístico, figurando más como un periodismo de compromiso social. En otras palabras, en la filmografía del cine peruano sobre periodistas no existe hasta ahora una que narre una historia sobre periodismo de investigación o de denuncia, donde se contemple al periodista en su faceta más investigativa, casi policial, y se descubren secretos de corrupción que cuestionan al gobierno u otras instituciones de poder para así propender al bien común y la justicia. Algo que el cine mundial ha reflejado con acierto en célebres largometrajes como *All the President's Men* (Alan J. Pakula, 1976) y que el periodismo peruano ha vivido por ejemplo con el caso de los periodistas Edmundo Cruz y Ricardo Uceda y su descubrimiento de las fosas clandestinas de los estudiantes de la Universidad La Cantuta, asesinados en 1992; o más recientemente con el libro de investigación periodística *Mitad monjes, mitad soldados* (Planeta 2015) de Pedro Salinas y Paola Ugaz, que expone los abusos de poder, manipulación psicológica e incluso pederastia practicada por el movimiento religioso peruano El Sodalicio de Vida Cristiana. Hace falta un cine de periodistas que muestra esa faceta vital del periodismo peruano.

8- A través de la revisión de películas peruanas con personajes periodistas, con énfasis en las tres de nuestra selección, pertenecientes al subgénero de cine de periodistas, podemos ver un ennoblecimiento en la representación del periodista en el cine peruano.

Actualmente la profesión periodística es mejor vista en el cine. Se contempla al periodista con mayor respeto y se evidencia un conocimiento de lo que es correcto e incorrecto, de aquello que no se debe hacer desde la óptica de la ética profesional. Este cambio se detecta aproximadamente desde los años 2000, acaso debido al fin del decenio de dictadura de Fujimori. *La Última Noticia* (2016) es el paradigma y consolidación de este llamado ennoblecimiento, una película donde Alonso, el protagonista, es un periodista radial heroico, ajeno totalmente a dilemas éticos, comprometido con difundir la verdad en beneficio de su pueblo y sus seres queridos. No obstante, debemos comentar que su imagen de periodista como héroe se encuentra particularmente influenciada por estar ambientada en un contexto regional y de guerra civil.



BIBLIOGRAFÍA

BALAGUER, Alejandro

1984 “Lo que vi dentro del Sexto”. *Caretas*. Lima: Número 793, Edición doble, 2 de abril, pp. 22-23.

BEDOYA, Ricardo

2015 *El cine peruano en tiempos digitales*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

2009 *El cine sonoro en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

2005 “Una mirada al cine peruano de hoy. Panorama desde el fondo”. *Tren de Sombras*. Lima, Año 2, Número 4, pp. 19-21.

1997a *Un cine reencontrado: diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

1997b *Entre Fauces y Colmillos. Las películas de Francisco Lombardi*. Aragón: Festival de Cine de Huesca Lima.

1995 *100 años de cine en el Perú. Una historia crítica*. Segunda edición actualizada. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

BEDOYA, Ricardo e Isaac LEÓN FRÍAS

2011 *Ojos bien abiertos: El lenguaje de las imágenes en movimiento*. Segunda edición. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

BEZURNATEA VALENCIA, Ofa y María José CANTALAPIEDRA y César COCA y Aingeru GENAUT y Simón PEÑA y Jesús Ángel PÉREZ

2008 “... So What? She's A Newspaperman and She's Pretty. Women Journalists in the Cinema”. *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*. País Vasco: Vol. 13, Número 25, pp. 221-242. Consulta: 19 de julio del 2016.

<http://www.ehu.eus/zer/hemeroteca/pdfs/zer25-11-bezunarte.pdf>

2007a “Periodistas de cine y de ética”. *ÁMBITOS*. País Vasco: Número 16, pp. 369-393. Consulta: 19 de julio del 2016.

<https://www.ijpc.org/uploads/files/Pena%20%20Periodistas%20de%20cine%20y%20etica.pdf>

2007b “Si hay sangre, hay noticia: recetas cinematográficas para el éxito periodístico”. *Palabra Clave*. País Vasco: Vol. 10 Número 2, pp. 61-74. Consulta: 20 de julio del 2016.

<http://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/1283/1423>

BORRAT, Héctor y Mar DE FONTCUBERTA

2006 *Periódicos: sistemas complejos, narradores e interacción*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

BUSTAMANTE, Emilio

2012 *La radio en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima. Colección Investigaciones.

2007 “José Watanabe (1945-2007): Guionista de la violencia”. *Tren de Sombras*. Lima, Número 8, pp. 31.

CAMPOS, Gómez

2010 “Gianfranco Brero en Tinta Roja” en “Escenario peruano de la década: Diez actuaciones”. *Ventana Indiscreta*. Universidad de Lima. Número 3, pp. 30-31.

CASETTI, Francesco

1994 *Teorías del cine (1945-1990)*. Traducción: Pepa Linares. Madrid: Catedra - Signo e imagen

CASTILLO AGÜERO, Gianmarco

2015 *El cine peruano y el terrorismo en 6 categorías*. Consulta: 2 de diciembre de 2016.

<https://redaccion.lamula.pe/2015/05/08/el-cine-peruano-y-el-terrorismo-en-6-categorias/gianaguero/>

CLAUSO, Raúl

2010 *Cómo se construyen las noticias. Los secretos de la técnica periodística*. Buenos Aires: Ediciones La Crujía - Colección Inclusiones.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN (CVR)

2004 *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: CVR.

CONTRERAS, Óscar

2009 “¿Qué es el cine peruano?”. *Ventana Indiscreta*, Número 1, Año 1, pp. 59-63.

CORRALES, José y Andrés MAESTRE y Blanca MARTÍN y Vera MATAS y Emilio PÉREZ

2013 *El cuarto poder en el séptimo arte* [monografía]. Alicante: Universidad Miguel Hernández de Elche. Consulta: 25 de junio de 2016.

https://reflexionesperiodisticas.files.wordpress.com/2013/11/trabajo_docum_info.pdf

COYA, Hugo

2014 *El periodista y la televisión. Los desafíos de la prensa en la era de la alta definición.* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

DADER, José Luis

1992 *El periodista en el espacio público.* Barcelona: Bosch Comunicación.

DE CÁRDENAS, Federico

2014 *El cine de Francisco Lombardi. Una visión crítica del Perú.* Santiago de Chile: Uqbar Editores.

DEGREGORI, Carlos Iván

2010 *Qué difícil es ser Dios. El Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

EHRlich, Matthew C.

2006 “Facts, truth, and bad journalists in the movies”. *Journalism. SAGE Publications.* Londres: Vol.7, Número 4, pp. 501-519.

<https://www.ijpc.org/uploads/files/Facts,%20truth,%20and%20bad%20journalists%20in%20the%20movies%20Matthew%20C.%20Ehrlich.pdf>

FERRO, Marc

2008 *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Ediciones Akal.

1995 *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona: Editorial Ariel – Historia

FIELD, Syd

2002 *El manual del guionista. Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guion paso a paso*. Traducción: Marta Heras. Quinta Edición. Madrid: Plot Ediciones.

FUGUET, Alberto

2003 *Tinta Roja*. Segunda Edición. Santiago de Chile: Punto de lectura - Suma de Letras.

GARCÍA MEDINA, Miguel

2014a *A 30 años del motín en el penal El Sexto*. Consulta: 17 de octubre del 2016.

<http://elcomercio.pe/blog/huellasdigitales/2014/03/a-30-anos-del-motin-en-el-penal-el-sexto>

2014b *El Sexto: 15 horas de furia y angustia que paralizaron al Perú*. Consulta: 17 de octubre del 2016.

<http://elcomercio.pe/sociedad/lima/sexta-15-horas-furia-y-angustia-que-paralizaron-al-peru-noticia-1717737>

GARCÍA MIRANDA, Nelson

2013 *Cuando el cine era una fiesta: la producción de la Ley N° 19327*. Editora: Violeta Núñez Gorriti. Lima: Grupo Chaski.

GARGUREVICH REGAL, Juan

2009 *Historias de Periodistas*. Lima: Ediciones La Voz.

2002 *La prensa sensacionalista en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Serie Comunicaciones.

1991 *Historia de la prensa peruana (1594-1990)*. Lima: Ediciones La Voz.

GUYOT, Carlos

2007 “Calidad editorial: Últimas noticias desde la redacción”. *Periodismo de calidad: debates y desafíos*. Editora: Adriana Amado Suárez. Buenos Aires: Foro de Periodismo Argentino y La Crujía Ediciones, pp. 63-80.

IGARTÚA, Francisco

1984 “El Perú está enfermo”. *Oiga*. Lima: Número 169. Lima, 2 de abril, pp. 5.

J. RUÍZ, Fernando

2007 “Se busca dueño”: Hoja de ruta para el debate sobre los empresarios y la calidad”. *Periodismo de calidad: debates y desafíos*. Editora: Adriana Amado Suárez. Buenos Aires: Foro de Periodismo Argentino y La Crujía Ediciones, pp. 81-118.

KAPUŚCIŃSKI, Ryszard

2014 *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*. Edición: Maria Nadotti. Traducción: Xavier González Rovira. Novena edición Barcelona: Anagrama.

2004 *Los cinco sentidos del periodista (estar, ver, oír, compartir, pensar)*. Bogotá: Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), Fondo de Cultura Económica y Fundación PROA.

KEANE, Christopher

2002 *Cómo escribir un guion vendible. Una guía paso a paso.* Traducción: Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Ediciones De La Flor.

KOVACH, Bill y Tom ROSENSTIEL

2012 *Los elementos del Periodismo. Todo lo que los periodistas deben saber y los ciudadanos esperar.* Traductor: Amado Diéguez Rodríguez. Madrid: Aguilar.

LEDGARD, Melvin

2005 “La opción social en el cine del Grupo Chaski”. *Tren de Sombras*. Lima: Número 3, Año 2, pp. 41.

LEÓN FRÍAS, Isaac

2014 *Tierras bravas: cine peruano y latinoamericano.* Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

MCKEE. Robert

2015 *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones.* Traducción: Jessica J. Lockhart Domeño. Undécima edición. Barcelona: Alba Editorial.

MCNAIR, Brian

2014 “From Cinema to TV: Still the same old stories about journalism”. *Journalism Practice*. Londres: Vol. 8, Número 2, pp. 242-244. Consulta: 10 de marzo del 2016.

<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17512786.2914.88920?journalCode=rjop20>

2011 “Journalism at the movies”. *Journalism Practice*. Londres: Vol. 5, Número 3, pp. 366-375. Consulta: 10 de marzo del 2016.

<https://www.ijpc.org/uploads/files/mcnair%202011.pdf>

2010 *Journalists in Film: Heroes and Villains*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

MÍNGUEZ SANTOS, Luis

2012 *Periodistas de Cine. El cuarto poder en el séptimo arte*. Madrid: T&B Editores.

MUNIVE, Mario

2016 *Spotlight: cómo aproximarse a la mejor versión de la verdad*. Consulta: 20 de septiembre del 2016

<http://puntoedu.pucp.edu.pe/opinion/spotlight-como-aproximarse-a-la-mejor-version-de-la-verdad/>

NUNÉZ BARAYBAR, Enrique

1984 “De vuelta del infierno. Hablan los rehenes. El primero”. *Caretas*. Lima: Número 793. Edición doble, 2 de abril, pp. 10-11.

OIGA, Revista

1984 “Cuando se invierten los valores surge el CAOS”. *Oiga*. Lima: Número 169, 2 de abril, pp. 10,15 y 16.

ORTIZ-MORY, Raúl

2010 “Detrás de las Noticias”. *Godard!*. Lima: Número 23, Año 9, pp. 44-47.

PEASE G.Y., Franklin

2003 *Breve Historia Contemporánea del Perú*. Cuarta Edición. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

PETLEY, Julian

2012 “The Leveson Inquiry: Journalism ethics and press freedom”. *Journalism*. SAGE Publications. Londres: Número 13, Vol. 4, pp. 529-538. Consulta: 29 de septiembre del 2014.

<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1464884912443498>

QUISPE MEDINA, Gabriel

2001 “Entrevista a Gianfranco Brero”. *Butaca Sanmarquina*. Lima: Número 8, Año 3, pp. 7-9.

2000 “Al acecho de la Tinta Roja”. *Butaca Sanmarquina*. Lima: Número 7, Año 2, pp. 12-13.

RESTREPO, Javier Darío

2004 *El zumbido del moscardón: taller y consultorio de ética periodística*. Ciudad de México: Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) y Fondo de Cultura Económica.

RESTREPO, Javier Darío y María Teresa HERRÁN

2005 *Ética para periodistas*. Cuarta edición actualizada y aumentada. Bogotá: Grupo Editorial Norma, Colección Vitral.

RÍOS DE COLOMA, Amelia

1986 *Rehenes en el Infierno. Un testimonio real del motín carcelario en 'El Sexto'*. Lima: Independiente.

RODRÍGUEZ DE FONSECA, Francisco Javier, Eugenia RICO y Juan RUÍZ

2012 *Saber narrar*. Ciudad de México: Aguilar - Instituto Cervantes.

SÁNCHEZ-TABERNERO,

2008 *Los contenidos de los medios de comunicación: calidad, rentabilidad y competencia*. Barcelona: Deusto S.S. Ediciones.

SANDERS, Karen

2003 *Ethics and Journalism*. London: SAGE Publications. Consulta: 28 de octubre de 2016.

<https://books.google.com.pe/books?hl=es&lr=&id=5khuTNSQ6rYC&oi=fnd&pg=PP1&dq=ethics+in+journalism&ots=lhTNinIdQw&sig=3qfe1SF7TzJswKMkUn1TN9oEhHE#v=onepage&q=ethics%20in%20journalism&f=false>

SAN MARTÍN, Raquel

2007 “Periodismo en los márgenes: Qué piensan los periodistas sobre su trabajo y sus lectores”. *Periodismo de calidad: debates y desafíos*. Editora: Adriana Amado Suárez. Buenos Aires: Foro de Periodismo Argentino y La Crujía Ediciones, pp. 141-168.

SANTORO, Daniel

2008 *Técnicas de investigación. Métodos desarrollados en diarios y revistas de América Latina*. Ciudad de México: Colección Nuevo Periodismo y Fondo de Cultura Económica.

SOHR, Raúl

1998 *Historia y poder de la prensa*. Barcelona: Editorial Andrés Bello.

SORLIN, Pierre

1985 *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. Traducción: Juan José Utrilla. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

TERÁN ALTAMIRANO, Vladimir

2001 *Código de Ética de la FPP*. Consulta: 18 de octubre del 2016.

<http://www.periodistasdelperu.org/2009/10/codigo-de-etica-de-la-fpp.html>

THE COMMISSION OF FREEDOM OF THE PRESS

1947 *A Free And Responsible Press*. Chicago: The University of Chicago Press. Consulta: el 13 de agosto del 2016.

<https://ia802703.us.archive.org/23/items/freeandresponsib029216mbp/freeandresponsib029216mbp.pdf>

UCEDA, Ricardo

2002 *Prensa & Militares. Treinta años de relaciones tormentosas en el Perú*. Lima: Instituto de Prensa y Sociedad.

VALDÉZ MORGAN, Jorge

2006 “Cine peruano y violencia: Realidad y representación. Análisis histórico de La Boca del Lobo”. *Contratexto*. Universidad de Lima. Número 14, Año 13, pp. 177-196.

VIVAS SABROSO, Fernando

2008 *En vivo y en directo. Una historia de la televisión peruana*. Segunda Edición. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, Colección Investigaciones.

VOGLER, Christopher

2002 *El viaje del escritor. El cine, el guion y las estructuras míticas para escritores*. Barcelona: Ma Non Troppo.

WOLFE, Tom

2012 *El Nuevo Periodismo*. Traductor: José Luis Guarner. Primera edición en Colección Compactos. Barcelona: Anagrama.

ZEVALLOS BUENO, Carlos

2001 “El cinéfilo en su tinta. Entrevista a Alberto Fuguet”. *Butaca Sanmarquina*. Número 8, Año 3, pp. 20-21.

AGRADECIMIENTOS

Antes que nadie debo transmitir mis más verdaderos agradecimientos a mi asesor de tesis, Melvin Ledgard, quien me brindó numerosas horas de su tiempo en diversos horarios y lugares y, por lo general, con reuniones que duraban más tiempo de lo planeado. Por su paciencia, amabilidad e interés con mi investigación. A mis padres, Hoover Fausto y María Jesús, por su incondicional apoyo. A mi prometida, Ania Homanowska, por sus palabras de aliento y por siempre creer en mí por sobre toda adversidad. Al resto de mi familia, Ángel, Yamile, Sybila, Rodrigo y Bhakti, por respetar las horas que le dediqué a esta empresa. A los respetados y connotados críticos, periodistas, actores, actrices, guionistas y directores de cine que me dieron un poco de su tiempo para entrevistarlos para esta tesis: Arturo Baraona, Ricardo Bedoya, Emilio Bustamante, José Carlos Cabrejo, Hugo Coya, Augusto Cabada, Giovanna Pollarolo, Marisol Palacios, Diego Bertie, Giovanni Ciccía, Gianfranco Brero, Pietro Sibille, René Weber, Danny Gavidia, Alejandro Legaspi y Francisco Lombardi.

Quiero agradecer también a los grandes profesores que conocí en la facultad, muchos de ellos buenos amigos que me acompañaron con su sabiduría y camaradería en estos años en la PUCP (algunos ya mencionados arriba): Abelardo ‘Balo’ Sánchez-León, Mario Munive, Juan Gargurevich, Ramiro Escobar, Orazio Potestá, Hugo Aguirre, Santiago Pedraglio, Susana Pastor, Pierre Emile Vandoorne, Víctor Casallo, Diego Trelles Paz, Juan Manuel Robles, Jacqueline Fowks, Juan Fernando Bossio y Adrián Menéndez.

Por último, agradecer a algunas personas pertenecientes a mi entorno que nunca dejaron de apoyarme a través de su paciencia, consideración y afecto; así como también a ciertos personajes que me brindaron conocimiento o me aproximaron a determinadas fuentes: Sri Nrsimhadeva, Ricardo Otiniano, Andrés Pinto, Kennek Cabello, Pablo Ruíz, Jair Luján, Gonzalo Ríos, José Eduardo Serrano, Tapio Keihäs, Alejandra Dávila, Edgar Valdez, Christian Coral, César Pajuelo, Hugo Lezama, Diego Huayhualla, Fabiola Pérez, María Grazia Erausquin, Veera Luostarinen, Raymi Requena, Nicole Hurtado, Samuel Huarcaya, Paolo Rivas, Javier Cabello, George Lucas, J.R.R. Tolkien, Luke Skywalker, Obi-Wan Kenobi, Yoda, Mithrandir, Peter Parker, James Howlett, Bruce Wayne, Leonard ‘Scoop’ Michaels, Donatello, Ramón y la Cultura Boxeril.

ANEXO

Relación de informantes (entrevistas)

Por orden cronológico:

- 1) Emilio Bustamante (Docente y Crítico de cine) - 3 de junio de 2015
- 2) José Carlos Cabrejo (Docente y Crítico de cine) - 13 de junio 2015
- 3) Emilio Bustamante / Segundo encuentro (Docente y Crítico de cine) - 17 de junio de 2015
- 4) Melvin Ledgard (Docente y Crítico de cine) - 17 de junio de 2015
- 5) Ricardo Bedoya (Docente y Crítico de cine) - 13 de octubre de 2015
- 6) Hugo Coya (Docente, Periodista, experto en periodismo televisivo) - 8 de febrero de 2016
- 7) Gianfranco Brero (Actor en *Tinta Roja*) - 22 de abril de 2016
- 8) Conversatorio sobre *La Última Noticia* en la PUCP - 28 de abril de 2016
- 9) Giovanni Ciccía (Actor en *Tinta Roja*) - 18 de mayo de 2016
- 10) Giovanna Pollarolo (Guionista de *Tinta Roja*) - 19 de mayo de 2016
- 11) Marisol Palacios (Actriz en *Reportaje a la Muerte*) - 22 de junio de 2016
- 12) Arturo 'El Tío Bar' Baraona (Periodista policial) - 28 de junio de 2016
- 13) Augusto Cabada (Guionista) - 1 de julio de 2016
- 14) Danny Gavidia (Director de *Reportaje a la Muerte*) - 17 de julio de 2016
- 15) Diego Bertie (Actor en *Reportaje a la Muerte*) - 22 de julio de 2016
- 16) Emilio Bustamante / Tercer encuentro (Docente y Crítico de cine) - 24 de agosto de 2016
- 17) Alejandro Legaspi (Director de *La Última Noticia*) - 25 de agosto de 2016
- 18) Pietro Sibille (Actor en *La Última Noticia*) - 1 de septiembre de 2016
- 19) René Weber (Guionista de *La Última Noticia*) - 2 de septiembre de 2016
- 20) Ricardo Bedoya / Segundo encuentro (Docente y Crítico de cine) - 8 de septiembre de 2016
- 21) Francisco Lombardi (Director de *Tinta Roja*) - 21 de octubre de 2016