

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



PONTIFICIA  
**UNIVERSIDAD**  
**CATÓLICA**  
DEL PERÚ

## Un Género cinematográfico para el periodismo:

Creación y producción del documental

“La Cantuta en la Boca del Diablo”

Tesis para optar el Grado Académico de  
Licenciada en Comunicaciones que presenta:

**Tilisa Amanda Gonzales Córdova**

Asesor: Juan Luis Gargurevich Regal

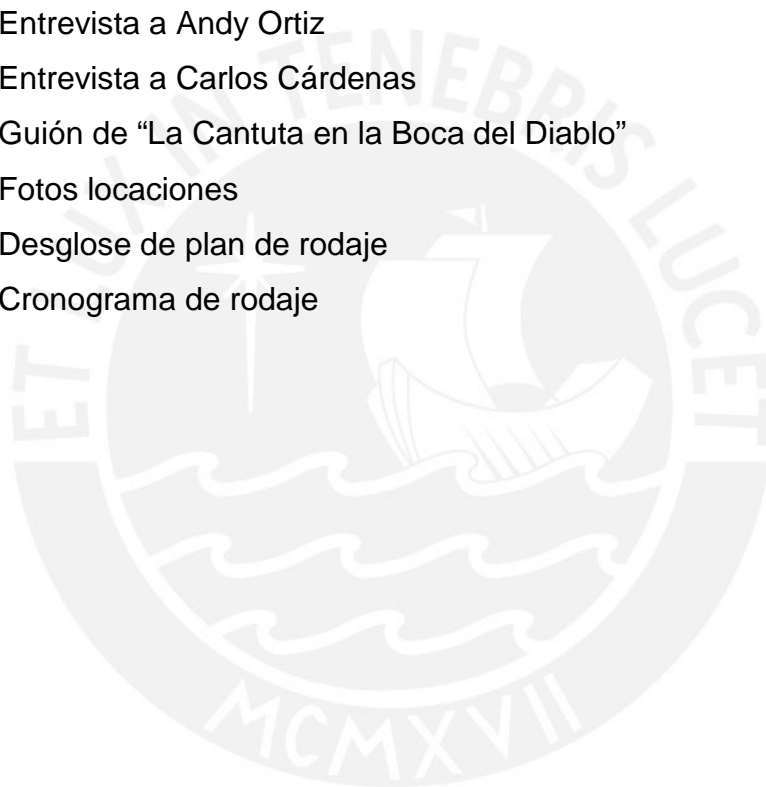
Lima, 2012

# ÍNDICE

<b>1. Introducción</b>	<b>4</b>
<b>2. Marco Conceptual:</b>	<b>14</b>
2.1 Definiciones	14
2.1.1 Documental de autor	
2.1.2 Reportaje periodístico	
2.2 Coincidencias y diferencia formales, entre el documental de autor y el reportaje periodístico.	18
2.2.1 Similitudes y matices del método	
2.2.2 Diferencias de raíz	
2.3 Modalidades de Representación de la realidad	25
2.4 Cine documental, y periodismo televisivo. El objeto cultural y las percepciones del entorno	30
2.4.1 Características de los campos de producción	
2.4.2 Jerarquías entre los campos de producción	
2.4.3 La TV (y el periodismo de TV) visto desde los campos de creación artística	
<b>3. Proceso de creación y producción de “La Cantuta en la Boca del Diablo”, de la investigación periodística al largometraje documental.</b>	<b>44</b>
3.1 Trabajo de Guión:	44
3.1.1 Criterios previos	
3.1.2 El guión	
3.2 Los criterios cinematográficos y los periodísticos en la película	51
3.2.1 El acercamiento al personaje principal	
3.2.2 Pre producción y producción	
3.2.3 El estilo de rodaje	

## 3.2.4 El uso del archivo en la construcción del antagonista

<b>4.</b>	<b>Conclusiones</b>	<b>66</b>
<b>5.</b>	<b>Bibliografía</b>	<b>68</b>
<b>6.</b>	<b>Anexos</b>	<b>72</b>
	Anexo 1 -- Censura en Puno, censura en Tacna, renuncia de periodista José Soriano en Huancayo	<b>72</b>
	Anexo 2 -- Entrevista a Andy Ortiz	<b>77</b>
	Anexo 3 -- Entrevista a Carlos Cárdenas	<b>89</b>
	Anexo 4 -- Guión de "La Cantuta en la Boca del Diablo"	<b>96</b>
	Anexo 5 -- Fotos locaciones	<b>108</b>
	Anexo 6 -- Desglose de plan de rodaje	<b>115</b>
	Anexo 7 -- Cronograma de rodaje	<b>123</b>



# 1. INTRODUCCIÓN

## El contexto

En 1992 el entonces presidente del Perú, Alberto Fujimori, rompió el orden constitucional bajo el cual había sido elegido, en un acto para el que se acuñó el término “autogolpe de Estado”. Este jefe de gobierno, un civil, cerró en una noche y un día las instituciones democráticas, intervino el poder judicial, derogó la constitución, llamó a elecciones para un nuevo congreso constituyente, y gobernó hasta 1995 fuera de la ley, de la mano de las Fuerzas Armadas (luego se reelegiría hasta el 2000)<sup>1</sup>.

Desde inicios de los noventa Sendero Luminoso -el movimiento subversivo que desconocía el sistema democrático y perseguía un cambio al sistema comunista mediante la lucha armada desde 1980- había iniciado su avance sobre Lima, siguiendo la estrategia maoísta “del campo a la ciudad”, y la capital peruana, se encontraba asediada. Sendero tenía una importante cantera en las universidades estatales, masivos centros de estudio que agrupaban a los jóvenes migrantes de las regiones, de primera y segunda generación, provenientes de los más carenciados estratos socioeconómicos y altamente discriminados en la capital<sup>2</sup>.

En ese contexto, el Congreso Constituyente Democrático de 1993, controlado por Fujimori, promulgó un nuevo marco legal para la guerra antisubversiva, con leyes que

---

<sup>1</sup> Informe Final de la Comisión de la verdad y la Reconciliación, Tomo III, Cap.2, apartado 2.3. La Década de los noventa y los dos gobiernos de Alberto Fujimori.

<sup>2</sup> Informe Final de la CVR Tomo IV, Cap. 1, apartado 1.5 La región Lima Metropolitana



contravenían los tratados internacionales de Derechos Humanos.<sup>3</sup> Paralelamente, se conformó una tropa de elite en el Ejército Peruano, encargada de realizar operaciones especiales de inteligencia, secuestros, y asesinatos selectivos en el marco de lo que la lógica militar llama “guerra de baja intensidad”. Se autodenominaron “grupo Colina”.

Una de estas operaciones fue el secuestro que culminó con el asesinato de 9 estudiantes y un profesor de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, La Cantuta, el 16 de julio de 1992, en un campo de tiro en las afueras de la ciudad de Lima.<sup>4</sup> El reportero que esclareció el crimen de Cantuta, luego de un año de investigación sobre el secuestro y desaparición de los estudiantes y el profesor, trabajaba en la revista SI, y se llama Edmundo Cruz. A raíz de la sentencia a Fujimori en 2009, Cruz se propuso hacer un libro sobre su investigación, y nos pidió que le ayudáramos en ese empeño.

Conocí al profesor Edmundo Cruz en el curso de Periodismo Avanzado en la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Desde entonces fui oídos para sus historias sobre casos de investigación que había realizado. Trabajé con él por varios años, en la unidad de investigación del diario La República, y como jefa de prácticas del curso que siguió dictando en la misma Facultad por unos años más. Y siempre volvíamos al caso Cantuta.

Él quería hacer un libro, y yo un documental, así que trabajamos juntos en ambos formatos. El largometraje documental, fruto de esta colaboración, es el objeto de análisis de la investigación que presento en esta tesis de grado.

---

<sup>3</sup> Ocasionando la salida del Perú del sistema de la Corte Interamericana de Derechos Humanos.

<sup>4</sup> Ellos eran sindicados por los infiltrados del Servicio de Inteligencia Nacional, como cuadros senderistas. En la sentencia por el caso dictada 18 años después, en la que se halló a Alberto Fujimori culpable como autor mediato de este crimen, se explicitó que no se hallaron pruebas de que estas 10 personas pertenecieran a la organización de SL.

Mi experiencia laboral proviene principalmente del mundo del periodismo televisivo. Entre 1999 y 2008 trabajé como reportera en medios radiales, de prensa escrita, y principalmente televisivos, especializada en política, Derechos Humanos y en el proceso de la guerra interna en el Perú. Inicié estudios en una maestría en cine documental en la Universidad del Cine, en Buenos Aires, buscando herramientas que me permitieran plasmar en audiovisual una lectura más compleja y/o personal de la realidad.

Volví a Lima al término del primer año de estudios, y Edmundo me esperaba con la carpeta lista para empezar el proyecto del libro del que me había hablado justo antes de que emprendiera mi viaje. Y así comenzó el proyecto Cantuta.

### La obra

“La Cantuta en la Boca del Diablo” es una película documental que sigue los pasos de Edmundo Cruz reconstruyendo su más importante trabajo. Vuelve a las fuentes documentales, y a las personas que uno a uno fueron haciendo girar la rueda para que el caso no cayera en el olvido, con acciones discretas y puntuales, hilvanadas por un metódico periodista.

Fue su trabajo de investigación el que permitió que se hallaran los restos calcinados, luego de un año de desaparecidos. Fue también su trabajo el que logró un segundo hallazgo, donde se encontró uno y medio cuerpos de dos de los asesinados por el grupo Colina.

La voz del experimentado reportero es la del narrador, y la historia se cuenta en clave de película de detectives. El caso se va descubriendo poco a poco, personaje por personaje,

cada uno en el escenario donde su participación en la historia fue clave para desentrañar el misterio. La materia con la que se reconstruye la historia es la memoria de cada entrevistado, que recupera recuerdos vívidos estando en el lugar de los hechos. La información se dosifica, y el orden en que el espectador va conociendo hechos y personajes está pensado a modo de rompecabezas que va completándose con cada secuencia.

Los procesos del diseño de guión, de la producción y del montaje son los de una película, aunque no sea una historia de ficción, ni se trabaje con actores. Pero a pesar de haber sido trabajada como una pieza cinematográfica documental, hay otros aspectos, más relacionados con cómo, cuándo y por qué se presentó de la manera en que se presentó, que la alejaron, en el imaginario colectivo, de la idea de obra cinematográfica.

El 5 de abril de 2011, aniversario del “autogolpe” de estado que perpetró Alberto Fujimori en 1992, el diario La República distribuyó 80 mil copias de la película, repartidas gratuitamente con el periódico, y a nivel nacional. Faltaban cinco días para las elecciones generales, y el fujimorismo lideraba las encuestas.

Ese mismo día, en medio de las actividades que conmemoraban y denunciaban el autogolpe, una pantalla gigante se alzó en la Plaza San Martín<sup>5</sup>, en el centro de Lima. Cientos de personas se sentaron a ver la película, mientras la escena se retransmitía por streaming en varios portales web y canal N (canal de cable limeño) reportaba en vivo el hecho.

---

<sup>5</sup> Es la segunda en importancia luego de la Plaza Mayor de Lima. La plaza San Martín es un agora pública, donde ciudadanos cultivan el debate y el pregón de sus ideas. También es un punto de peregrinación central para manifestaciones reivindicativas de todo tipo. Al estar restringido el acceso de marchas a la Plaza Mayor, la Plaza San Martín se constituye como espacio simbólico de ciudadanía por excelencia en la ciudad.

La hija de Fujimori pasó a segunda vuelta compitiendo con Ollanta Humala, y un mes más de campaña fue el escenario para una segunda etapa en el uso que los ciudadanos le dieron a la película.

Centros culturales, asociaciones civiles, ongs, cines de barrio, universidades, ciudadanos entusiastas, organizaron proyecciones en todo el Perú y el extranjero. En algunas ocasiones, la directora y el protagonista viajamos a presentarla, dando charlas y ponencias. En otras recibimos la noticia de censuras en canales locales de TV, en universidades del interior del país, de renuncias de periodistas a causa de censuras en los canales donde trabajaban<sup>6</sup> (Anexo1).

El 5 de junio, por menos de 500 mil votos, Fujimori hija perdió las elecciones presidenciales.

Esta película no fue seleccionada luego para la competencia documental del Festival de Cine de Lima 2011, por no cumplir con los criterios de exclusividad para el estreno (aunque sí fue proyectada en la Muestra Itinerante, una de las paralelas a la de competencia dentro del mismo festival). Mientras miles de copias pirata circulaban por los mercados populares del país.

Sin embargo, este documental si fue incluido en la X Muestra de Cine Documental DocuPeru 2011.

---

<sup>6</sup> En Tacna, Puno y Arequipa se impidió la proyección del documental, o se le retiró del aire de los canales locales en plena transmisión. En Huancayo un reportero de la sucursal de America Tv, canal 4 de Lima, renunció, denunciando que le censuraron un reportaje sobre la película.

## La Investigación

Tanto durante nuestros estudios de la maestría en cine documental, como en la realización de este largometraje, pudimos apreciar cómo los años de experiencia en la labor periodística nos sirvieron para afrontar el reto en este género, y marcaron las decisiones que fuimos tomando. Si bien aún es preciso distinguir exactamente en qué consisten esos elementos, identificarlos será parte del proceso de esta investigación.

De otro lado y visto a la inversa, conocemos casos de periodistas que, por la vía de los estudios en cine documental, o por afición al género e investigación individual sobre éste, han desarrollado un estilo documental en su quehacer periodístico donde se ve la marca de la cultura del cine de lo real. Y la diferencia cualitativa es apreciada en el contexto donde desarrollan su labor. Por eso, creemos que ambos quehaceres pueden retroalimentarse, aportar de un campo al otro, y llevar a cada uno a un nuevo nivel de desarrollo.

Elegimos sistematizar la experiencia de este documental de nuestra autoría, porque nos resulta valiosa en muchos aspectos. Fue sumamente enriquecedora como primera aproximación al género y creemos que su reflexión puede resultar útil para otros realizadores. Nuestra intención es brindar la información completa, desde dentro, de cómo se desarrolló este documental, en su producción y difusión, y cómo la estrategia elegida repercutió en la percepción que se tuvo sobre la obra.

Por otro lado, en el campo de la producción audiovisual siempre vale la pena documentar una experiencia de realización, ya que en el proceso de creación y desarrollo de cada proyecto hay lecciones concretas que es muy difícil luego explicar. Pero normalmente los

realizadores no se toman el trabajo de sistematizar su experiencia, lo que convierte al campo de la realización periodística/cinematográfica en algo encriptado que cada nuevo realizador tiene que volver a descubrir.

Y aunque el autodescubrimiento es un aprendizaje de una riqueza vivencial que se traduce en la calidad de pieza única de cada obra; las experiencias de otros que nos antecedieron son como consejos, líneas de referencia que podemos tomar para guiarnos un poco en caminos que ya han sido recorridos.

En la formación de comunicadores audiovisuales, luego de aprender los métodos y técnicas genéricos de realización y de estrategias de difusión, el paso siguiente es el análisis de casos. Quisiéramos contribuir a ese momento de la formación de nuevos comunicadores y periodistas, diseccionando el caso que tenemos en nuestras manos.

Buscamos además, a partir de un caso concreto, levantar preguntas e intentar reflexiones a cerca de temas sobre los que venimos reflexionando hace varios años, como la relación entre el periodismo y el documental, y el proceso de constitución y validación de objetos culturales, y el lugar o estatus que ocupan en un determinado espacio-tiempo.

“La Cantuta en la Boca del Diablo” fue concebida como una película documental, y su estructura fue planteada como la de una obra cinematográfica. Pero el tema, muchas decisiones de rodaje y guión, y la coyuntura y estrategia elegida para su presentación en sociedad la acercan más a los conceptos que rigen un trabajo periodístico.

Esto la convierte en un objeto cultural particular, y cuyos criterios de producción y difusión merecen ser analizados. No ha sido posible de ubicar por entero en el campo del cine



documental, ni en el campo del periodismo audiovisual, porque pareciera tener elementos de ambos, y pero sin que sean suficientes como para ser asimilada totalmente en alguno de estos campos.

### Presupuestos de trabajo

Nos proponemos explorar cómo una obra cerrada, terminada, puede ser leída desde distintas aproximaciones, según el campo cultural desde donde se le analice. También cómo periodismo y documental están mucho más cerca de lo que oficialmente se acepta, y cómo esta obra puede contener ciertas características de ambos.

Entonces ¿Qué es finalmente “La Cantuta en la Boca del Diablo”? ¿Periodismo documental, documental periodístico, cine documental, video reportaje? La hipótesis central de este trabajo gira en torno es que sí es posible considerar al cine documental una forma alterna de periodismo.

Tenemos la intuición de que, aún estando en alguna zona gris entre el documental periodístico y periodismo documental, “La Cantuta...” tiene elementos cinematográficos que le abren otra lectura, que mira más hacia el cine de género. Buscaremos los conceptos que contengan estos tres sub géneros de la producción audiovisual, en la intención de hallar la combinación que armonice con la esencia de la obra.

### Diseño y programa metodológico

Dado que el objeto de estudio es una obra generada por quien presenta esta tesis, apelaremos a sistematizar y documentar el proceso de creación y producción de “La

"Cantuta en la Boca del Diablo", así como el desarrollo de difusión mediática que esta tuvo. Haremos una reconstrucción y descripción detallada, paso por paso del proceso de producción del documental; analizando en este caso concreto en qué puntos podría asemejarse a la producción de una pieza periodística, y en qué puntos es diferente.

Las etapas del proceso que analizaremos abarcan desde las semanas finales de montaje, previas a la primera presentación del 1 de abril 2011, hasta el final de la campaña de difusión que de diseño, que duró aproximadamente hasta la recta final previa al día de la votación de la segunda vuelta en las elecciones presidenciales peruanas (5 de junio 2011). Recopilaremos todo el material que dé cuenta de las formas en que se difundió el documental (fotos, vídeos, correos, prensa, promoción publicitaria), para tener un panorama completo de las características del desarrollo que tuvo.

Aquellas son fechas que abren y cierran un ciclo, el de esta pieza como una cuestión noticiosa. Las proyecciones que se hicieran luego, en el marco de los festivales de cine peruanos e internacionales, la tendrían en su calidad de obra cinematográfica; y las que vengan después la tendrán como un documento de memoria sobre un hecho singular dentro de la historia reciente del Perú.

Esta tesis se centrará en el análisis de los factores que la acercan a ser entendida como una pieza periodística, para reflexionarla dentro del marco del análisis del cine documental en su frontera -permeable- con el periodismo. Para ello contrastaremos la definiciones de género (tanto documentales como periodísticos) con la información recopilada.



## 2. Marco Conceptual

### 2.1 Definiciones

#### 2.1.1 *Documental de autor*

El documental se define como un género que nace técnicamente con la invención del cinematógrafo pero que empieza a desarrollarse a partir de realizadores que buscan registrar el mundo y contar la realidad en imágenes en movimiento. En palabras de Marco Julio Linares, realizador y académico mejicano, el documental es el “registro de hechos tomados de la realidad, desarrollado con base en técnicas de investigación, documentación, selección y clasificación de los diversos procesos y elementos, con un orden lógico y natural, que conforman un determinado acontecimiento”.<sup>7</sup>

El realizador Carlos Mendoza hace un recuento de varias importantes definiciones ensayadas para el documental: así según el actor y realizador británico Lindsay Anderson (1923-1994), el documental es “una forma que enfatiza las relaciones sociales”. Para uno de los padres del documental, el escocés John Grierson (1898-1972), es “crear una interpretación de la vida”; mientras que para su colega y amigo, el inglés Paul Rotha (1907-1984), otro referente del cine documental, documental es mas bien una interpretación “de sentimientos y pensamientos filosóficos”. Para el fundador del *cinema*

---

<sup>7</sup> Linares, Marco (1986) El guión, elementos, formatos y estructura.

*verité*, el francés Jean Rouch (1917-2004) el documental trata de “la historia cotidiana porque trata cómo viven las personas, lo que quieren y cómo tratan de alcanzarlo”.<sup>8</sup>

Para Michael Rabiger, realizador inglés y mentor de la escuela de cine documental de Columbia College en Chicago, EEUU, la realidad es lo que podemos ver, medir y constatar. “El verdadero documental incluye un elemento de crítica social e implica un punto de vista individual en vez de uno corporativo”. También dice: “documental puede ser tanto un ensayo premeditado como una expresión lírica e impresionista, es el opuesto al entretenimiento de escape, a la negación de la realidad; por el contrario, está comprometido con la riqueza y la ambigüedad de la vida tal cual es”.<sup>9</sup>

Bill Nichols, historiador y teórico del documental (referente obligado para el análisis del género) encuentra un aporte social relevante para esta forma de cine: “Utilizando las capacidades de la grabación de sonido y de filmación para reproducir el aspecto físico de las cosas, el filme documental contribuye a la formación de la memoria colectiva”.<sup>10</sup>

En esa misma línea, el teórico de las comunicaciones y los medios masivo, Arthur Berger afirma que el documental no sólo sintetiza la creatividad o arte de los medios, sino que también hace una notable contribución para el entendimiento del público al interpretar el pasado, analizar el presente o anticipar el futuro. Algunas veces lo hace en una forma dramática combinando significados tanto intelectuales como emocionales.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Mendoza, Carlos (1999) El ojo con memoria, apuntes para un método de cine documental.

<sup>9</sup> Michael Rabiger, (2005) Dirección de documentales.

<sup>10</sup> Nichols, Bill (1997) La Representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental.

<sup>11</sup> Berger, Arthur (1990) Scripts: Writing for Radio and Television.

La libertad narrativa del género abre una amplia gama de posibilidades para las características que podría tener una obra considerada documental. Desde el estilo de rodaje, el tipo de voz narrativa, el tipo de montaje, etc.

Por eso, los teóricos y realizadores coinciden en que lo más importante en el género documental es la honestidad de la voz narrativa, sea cual sea el estilo que se elija para contar. El documental es la expresión de un punto de vista y sobre eso Michael Rabiger dice que “lo que una película con un cierto punto de vista está comunicando es, en realidad, la conciencia del narrador; a veces sólo como un recuerdo, pero otras veces sobrecogida por las impresiones, entrando espontáneamente en las experiencias de otras personas”.<sup>12</sup>

Documental es contar la exploración misma del narrador. Un experimento audiovisual sobre lo real, que se sostiene en metodologías que son orgánicas del cine y del periodismo audiovisual, y que combina según la inspiración del realizador.

### 2.1.2 Reportaje periodístico

El reportaje periodístico, es considerado el padre de todos los géneros periodísticos, ya que de alguna manera los contiene a todos. Puede ser de actualidad urgente o de análisis ensayístico; ser informativo y a la vez interpretativo o de opinión, contener entrevistas y relatos cronicados. Es versátil, extenso, y exige un nivel de profundización en la investigación sobre el tema o hecho a reportar mayor al de las notas informativas. Es eminentemente narrativo, pero admite licencias literarias, y voces más subjetivas y poéticas que un informe especial.

---

<sup>12</sup> Ponencia presentada durante la segunda edición del seminario internacional de cine documental Escenarios de Fin de Siglo: Nuevas Tendencias del cine Documental, en la Universidad Nacional de Rosario, en 1998 .

Luis Alberto Chillón, un estudioso apasionado del género y su relación con la literatura, dice sobre el reportaje escrito "Gracias a su diversidad de manifestaciones, a las múltiples funciones comunicativas que ejerce y a la versatilidad temática, compositiva y estilística que le es inherente, el reportaje es con diferencia el más flexible, el más complejo y también -como la novela- el más camaleónico de los géneros periodísticos"<sup>13</sup>

Y sus características migraron del periodismo escrito al audiovisual, sumándose a las posibilidades literarias, las del cine. El mismo Chillón admite esta posibilidad: luego de enumerar las variadísimas posibilidades para un reportaje según el tema (judicial, de viajes, humano, histórico, político, antropológico), según el enfoque (informativo, interpretativo, de investigación, de precisión, etc.) o de formato (el reportaje breve, el gran reportaje, el seriado, el dossier); luego de ver las combinaciones o híbridos (reportaje-diario, crónica-reportaje, reportaje novelado, el epistolar, el teatro-reportaje), atiende a a los distintos soportes en los que el reportaje ha encontrado una forma nueva de existir además del medio impreso (televisivo, radiofónico, cinematográfico, videográfico, libro-reportaje, etc.)<sup>14</sup>.

Una de las características del reportaje, en cuanto a la metodología del trabajo, es que el periodista suscita la información en lugar de ir buscarla<sup>15</sup>; teniendo como base una información de actualidad, profundiza en algún aspecto del tema elegido, ya sea buscando antecedentes, explicando a fondo, haciendo investigación propia, o intentando un punto de vista novedoso sobre el mismo hecho. Y es que en el reportaje la autoría es importante. En estudios de prensa escrita se le ha definido como "una narración informativa, de vuelo más o menos literario, concebida y realizada según la personalidad

---

<sup>13</sup> Chillón, Lluís Albert: La literatura de fets.

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> Núñez Ladevéze, Luis: Introducción al periodismo escrito. Catedrático de la Complutense de Madrid, periodista de amplia experiencia en medios españoles. Actualmente columnista en El Mundo, ABC y otros.

del escritor-periodista”<sup>16</sup>, reconociéndolo como un texto de creación libre que admite y se enriquece con recursos literarios.

Sigue, sin embargo, respondiendo a las características obligadas de toda pieza periodística: responde a las preguntas básicas: ¿Qué? ¿Quién? ¿Por qué? ¿Cuándo? ¿Cómo? Suele tener una estructura narrativa lineal, con una introducción (o lead, donde se plantea la hipótesis o punto de vista original), un desarrollo de tema (llamado el cuerpo, en el que justifica y explica la hipótesis), y un cierre o conclusión final. La línea argumentativa suele estar explicitada y guiada por una locución en off, a la que en documental se le llama “la voz de dios”, pues se erige por sobre las voces de los entrevistados o personajes, para dar una última y definitiva lectura sobre lo que se cuenta.

Metodológicamente, en televisión suele determinarse un tema y a partir de allí se convoca a entrevistados y se piensa en secuencias para nutrirse de imágenes. El discurso domina sobre la imagen, las imágenes suelen ser meramente ilustrativas de lo que la voz de dios narra o explica. Las tomas se usan para “vestir” el reportaje, que es, principalmente un texto redactado para comunicar un mensaje cerrado. Se plantea una hipótesis, se desarrolla el tema hasta comprobarla, y se hace un cierre a modo de conclusión.

Puede pasar también que las imágenes pueden ser generadoras de lo que se narrará sobre ellas. Muchos reportajes (de viajes o de actualidad) abordan un hecho concreto, una ocurrencia, y en ese caso, primero se graba y luego se piensa y se escribe; y se construye una pieza según lo registrado. Esta forma de trabajo se acerca un poco más al documental, aunque nunca del todo. A continuación profundizaremos sobre ello.

---

<sup>16</sup> Martín Vivaldi, Gonzalo: Géneros periodísticos. Reportaje, crónica, artículo. Análisis diferencial.

## 2.2 Coincidencias y diferencia formales

En este apartado me basaré en la experiencia que me dio el trabajar durante ocho años en diversos medios masivos de comunicación televisivos, en los formatos de noticiero (Canal N y America Noticias) y de programa de reportajes diario y semanal (Hoy con Hildebrandt y Cuarto Poder). He tenido el cuidado de consultar con colegas que continúan en estos espacios de trabajo para contrastar mi experiencia y actualizarla.

### 2.2.1 Similitudes y matices del método

#### a. *Formas de producción*

Para un informe periodístico, debe existir un nivel de coordinación entre el consejo editorial, o editor de un programa periodístico de TV, y el periodista que lo realizará. En algunos casos, en los programas semanales, hay reuniones semanales donde el equipo entero de periodistas y editores definen los temas que se trabajarán; en otros casos, puede ocurrir que la coordinación sea personal y no grupal.

En las reuniones generales, además de decidir los temas, se planea los elementos narrativos (entrevistas, grabaciones en ciertas locaciones, cobertura de hechos claves para el informe), se piensa un pre guión, o líneas guías que darán la estructura del informe (casi nunca se pasa por escrito, y normalmente son sólo una pauta referencial), y se coordina el cronograma de grabaciones (que está sujeto a los cambios según las nuevas necesidades que surjan).



También pueden combinarse estas dos formas de organización a lo largo del período de realización: luego de una reunión general, se hacen coordinaciones personales (uno a uno, editor con periodista) para actualizar, analizar el avance, o replantear los temas según lo que va ocurriendo en la semana.

Sea el registro directo de acontecimientos, o el retrato a un personaje, la pre-producción y la producción son similares: el rodaje de entrevistas y el seguimiento al personaje en sus actividades. La diferencia es que para un informe periodístico el tiempo que se comparte con el personaje es mucho menor, y no se logra el nivel de confianza que en el documental si es posible. Además, la limitación en horas de acompañamiento hace necesario que se provoquen, dirijan o ficcionen situaciones que en documental podrían tener un desarrollo natural y más espaciado. Aunque en documental, también es posible que se utilice ese recurso.

*b. Registro en video*

Por temas de presupuesto, casi todos los documentales que circulan son grabados hoy en video y no filmados en película de 35 milímetros. De hecho, la diferencia de costos es abismal, y también el cine y la publicidad vienen virando hacia el video, conforme nuevas tecnologías mejoran la calidad del registro en ese soporte.

A diferencia de esos otros dos géneros audiovisuales, para el documental el video representa una ventaja excepcional. En documental no hay un guión detallado y rígido que se deba cumplir en un esquema de tiempo determinado previamente. Se pueden hacer cálculos aproximados, pero la realidad siempre sobrepasa la imaginación del que planifica la producción de un documental.

Al trabajar tanto el documental como el periodismo sobre la realidad y con personas que no son actores a quienes se puede dirigir, tienen la misma necesidad de que los equipos con los que registra sean lo menos llamativos posible, pues muchas veces eso incomoda, interrumpe o distrae a quienes se quiere registrar.

El tiempo de grabación también es diferenciado, en documental es necesario grabar ininterrumpidamente por un lapso de tiempo largo hasta que se logra naturalizar la presencia del equipo de rodaje y se llega a conseguir un desenvolvimiento más libre de los personajes. La conciencia de estar siendo registrado, de estar reservando una imagen que luego será vista por otros coloca a los personajes en un modo de alerta, de autoconciencia; y se representan a sí mismos, al menos por un lapso de tiempo. Luego de un tiempo (suele ser 30 minutos, pero depende mucho del contexto socio cultural y la población) comienzan acostumbrarse al lente que los apunta, hasta que este se vuelve invisible, y los personajes y situaciones empiezan a fluir más naturalmente. Esto puede conseguirse, no solo con el tiempo de rodaje ininterrumpido, sino también, a partir de una estructura de entrevista que busque hacerlos sentir cómodos y en su elemento.

Es común que los primeros días (o semanas) de rodaje arrojen un material que luego no tenga el mismo carácter que lo que se registra después. Esto tiene que ver con la relación que se va desarrollando entre los personajes y el realizador. Además, el lenguaje del propio realizador puede ir madurando y encontrando el matiz preciso para la pieza, con el transcurrir de la experiencia de cada proyecto.

En periodismo no suele haber tanto tiempo para desarrollar una relación, ni para permitirse madurar un lenguaje o estilo, y aproximaciones propias para cada “proyecto”, o



nota. Funciona mas bien una lógica de producción en línea, aunque cada reportero busque siempre la originalidad que le dé un valor agregado a su nota, ya que está en competencia con otras sobre el mismo tema al mismo tiempo.

En el periodismo audiovisual clásico el lenguaje es más estandarizado: entrevistas y tomas de apoyo. Las tomas de apoyo son todo el material que no es entrevista, planos de ubicación y contexto, detalles, acciones concretas, etc. Los seguimientos de acciones son menos frecuentes, y se suelen reservar para momentos en que los acontecimientos impiden que se tenga un control de la grabación.

c. *Montaje en no-lineal*

El proceso técnico de montaje es idéntico en ambos géneros: desgrabación de entrevistas, pauteo (logueo, planillado) del material en video y visualización completa para construir el guión (en la era de edición digital, el guión y la edición de la imagen corren en paralelo). Esto porque la herramienta es la misma, las islas de edición son computadoras con programas, que sirven para editar cualquier productor audiovisual.

Manejar esta herramienta, o al menos conocer sus lógicas nos acerca a la posibilidad de transitar de un género al otro.

La diferencia está, nuevamente, en los plazos. Normalmente, un reportaje o informe periodístico se procesa y edita muy rápidamente. En los noticieros no se le dedica más de 2 horas a la edición de un informe. En un programa semanal, dos días de montaje es un caso peculiar para un reportaje. Normalmente se dedica una jornada de 8 a 10 horas al montaje de una pieza de 9 a 18 minutos.

### 2.2.2. Diferencias de raíz

#### a. *El tiempo de reflexión*

En los noticieros, el tiempo de reflexión sobre la realidad que se va a registrar es mínimo, casi siempre solo los minutos que separan al equipo entre su ubicación inicial y el lugar de los hechos. Si se quisiera hacer una reflexión, tendría que darse mientras reportero y camarógrafo se desplazan al punto designado.

En los programas semanales hay una reunión editorial del equipo en pleno del programa, o al menos una conversación del periodista con el editor sobre el tema y el enfoque. En las reuniones de inicio de semana la clave siempre es “¿Cuál es la nota?” es decir, del tema propuesto, qué enfoque, ángulo, o perspectiva lo convierte en una historia para ser contada más allá de lo que se emita en un noticiero diario. Aunque sigue siendo periodístico, hay una búsqueda diferente, porque hay que contar una historia con mayor profundidad, que se sostenga por 13 a 18 minutos.

Tanto en periodismo como en documental hay un proceso de investigación previo sobre la realidad que será registrada, que es similar en la etapa de acopiamiento de la información. La diferencia es que un reportero tiene pocos días, si es que no horas, para empaparse del tema, mientras que un documentalista puede dedicar meses o años a investigar sobre un tema antes de concretar la idea de hacer una película al rededor de este.

Esta investigación determina, en el caso del documental, cómo será la aproximación que el realizador tendrá al tema/personaje/situación etc desde sus propias motivaciones e inquietudes. En el caso del reportero, la investigación obedece más a la necesidad de tener toda la información de contexto y una idea sobre todo lo que se ha producido al respecto del mismo tema, para encontrar un ángulo o enfoque nuevo, creativo, o para definir cual puede ser su aporte aporte en términos informativos.

En cine documental se prevé la investigación en el tiempo de pre producción, existen fondos de desarrollo de proyectos documentales, cuyo objetivo es financiar el proceso de investigación y desarrollo del guión de un futuro largometraje documental.

*b. El punto de vista*

En periodismo, el punto de vista personal del periodista queda siempre relegado, o camuflado bajo el ideal de objetividad. La prioridad es informar, y en coherencia con eso el reportero debe buscar a todas las partes implicadas. La idea, en teoría, es proveer al público de la mayor gama de puntos de vista sobre un tema para alcanzar un balance informativo

En el documental de autor, el punto de vista personal manda sobre otros criterios. Además, no es siempre narrativo, explicativo; sino que puede ser poético, reflexivo, observacional, etc. La historia se cuenta desde la subjetividad del realizador, o de su “yo” narrativo, que incluso puede asumir la voz de un personaje.

c. *La profundidad / el tratamiento*

El documental busca en su discurso trascender la TV, ir más allá de lo representado en medios masivos de comunicación. Puede ser a través de una mayor profundidad en la mirada de la realidad, o de un punto de vista original o personal, o de una sensibilidad particular. Normalmente tira del hilo de la madeja de un tema y da varias vueltas sobre este, invitando a una reflexión.

Es frecuente que un documental no sea explícito en sus motivaciones, ni en los grandes temas que quiere desarrollar. Esto salta a la vista cuando se elige prescindir de una locución estilo “voz de dios”, y se deja “en libertad” a los personajes y sus decires (aunque el discurso de cada personaje esté totalmente determinado por el montaje, hay una sensación de libertad, y el enfoque del realizador queda tamizado).

Desde el circuito del cine documental se tiene el criterio de que el tratamiento periodístico de la realidad es el no-cine, aunque existan piezas presentadas como películas documentales que tienen un tratamiento de estilo periodístico.

Como tratamiento periodístico entiendo un estilo que privilegia la empatía con el sentido común de la audiencia, los lugares comunes y las estructuras sociales preestablecidas. El reportaje periodístico es de rápido consumo, y se visiona en el contexto de quien ve televisión. El grado de atención y vocación por la reflexión profunda es muy distinto al de quien se propone ver una cinta documental (de cualquier extensión).

Esto limita al género periodístico y le obliga a ser menos avezado en su exploración formal y de fondo.

d. *La relación con las hipótesis*

En periodismo casi siempre se parte de una premisa y se elabora un guión para llegar a la confirmación de esa premisa. Es un relato cerrado. No hay sorpresas o cuestionamientos al planteamiento inicial del autor.

El cine documental intenta ser un relato abierto, a partir de una historia puntual abrir incógnitas o puntos de vista nuevos al espectador. Un realizador documental parte de algo que lo inquieta, algo que no termina de hacer sentido o cerrar en su lógica. Identifica ese elemento como un disparador y busca cual es el tema que subyace en este. Luego ensaya preguntas abiertas sobre el tema, y ensaya reflexiones al respecto. No hay objetivo cerrado, hay un camino más exploratorio, y una relación dinámica y lúdica con el tema o la historia que se propone trabajar.

Señala al respecto la realizadora Carmen Guarini: "No me da una información cerrada, me abre a volar. Eso es una película".<sup>17</sup>

### 2.3 Modalidades de Representación de la Realidad

Teniendo ya alguna noción sobre lo que define a cada uno de estos géneros, sus similitudes y sus diferencias, es pertinente mirar en perspectiva el mapa conceptual que los incluye.

Por un lado tenemos el mundo de la producción documental. En él conviven los documentales de producción 100% independiente y autogestionaria, los que se financian

---

<sup>17</sup> Conferencia sobre Dirección Documental (2009), en la Maestría de Cine Documental de la Universidad del Cine, Buenos Aires.

a partir de fondos destinados al cine (nacionales e internacionales), o a partir de otras fuentes interesadas en los temas que trate cada obra.

En estos casos hay libertad en las modalidades que el autor elija para representar la realidad, por eso se les engloba bajo el nombre de cine documental de autor. A lo largo del tiempo se ha ensayado una categorización de los diversos usos del registro de lo real y su posterior montaje; así podemos mencionar por ejemplo, el documental histórico, antropológico, poético, ensayístico, político, el falso documental, etc.

Cada uno de ellos puede jugar con técnicas y metodologías distintas de representación documental: la expositiva, la observacional, la interactiva, la reflexiva. Cada una de estas tuvo un momento de auge y desarrollo, iniciándose casi siempre a partir de una ruptura con el estilo anterior. Hoy estas modalidades tienden a combinarse y alternarse dentro de una misma película.<sup>18</sup>

En Estados Unidos, en Europa, el mundo árabe y Venezuela existen canales de Tv que dan cabida a este tipo de producciones; son canales especializados en documentales (ITVS en EEUU, ArteTv en Francia y Alemania, Telesur en Venezuela, y AlJazeera internacional) que pueden comprar proyectos realizados de manera independiente.

El mismo esquema empieza a ocurrir con el recientemente creado fondo latinoamericano DocTv, financiado de manera conjunta por varios países de Latino América, en el que anualmente se selecciona un proyecto por país, que luego será emitido por los canales estatales de cada país miembro.

---

<sup>18</sup> Resumen de Nichols, Bill (1997) La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental, Barcelona.



Sin embargo, el grueso de lo que emiten los canales de TV en sus señales son producciones que mantienen pautas que estas mismas estaciones diseñan. En un proceso de pre-compra un realizador independiente puede ofrecer un proyecto, y coproducirlo con estos canales, ajustándose a estas pautas.

Este esquema de producción ha dado como resultado un nuevo sub género documental, el documental televisivo. Los casos más conocidos en nuestro medio son National Geographic y Discovery Channel, de factura estadounidense. En el caso peruano solo puede recordarse alguna experiencia sui generis de documentales realizados por el periodista Alejandro Guerrero, producidos por Panamericana televisión en los noventas, o algunos especiales políticos editados por Canal N, pero en general, y no suele haber producción documental televisiva.

Lo que caracteriza al documental televisivo es la adaptación de la narrativa y los estilos del documental de autor a las formas televisivas:

- La organización de los momentos en la estructura dramática debe hacerse pensando en las pausas comerciales.
- Es necesario hacer ajustes en el manejo del tiempo global de la obra, introduciendo la hora televisiva (entre 43 y 58 minutos, según cada estación) como nueva medida de duración.
- La diferencia de la atención que tiene un televidente promedio con la de un espectador en una sala de cine (la concentración es considerablemente menor) hace necesario un tratamiento más ágil y llamativo, que profundo o reflexivo.

Son clásicos y fundadores de este tipo de documental los documentales de animales, aunque no son los únicos, el History Channel (EEUU) se especializa en documentales televisivos históricos, por ejemplo. La mayoría de estos documentales son expositivos, con una locución en off, conocida como “la voz de Dios”, recurso que también se utiliza en el reportaje periodístico televisivo, y con entrevistas, y recreaciones o representaciones ficticias de los hechos.

Desde el otro lado, desde el campo de producción periodística, tenemos varios tipos de periodismo: el informativo, el interpretativo/de opinión, el de investigación y recientemente comienza a reconocerse el periodismo documental. Aunque aún no tiene ganado un espacio similar al de los más tradicionales en los medios masivos audiovisuales, las nuevas tecnologías y la posibilidad de publicar piezas audiovisuales por Internet han permitido el surgimiento de blogs y páginas web que exploran este sub género (el blog estudiantil [www.numero-zero.net/](http://www.numero-zero.net/) tiene algunos ejemplos, aún exploratorios, de este tipo de periodismo).

En televisión convencional, se pueden encontrar, cada cierto tiempo, reportajes periodísticos que ensayan un tratamiento documental en la narración de historias, o una mirada que va más allá de la simple exposición de eventos.

Desde el 2008, en la Universidad Trece de Febrero, en Buenos Aires, Argentina, existe una Maestría de Periodismo Documental que se explica de esta manera en su web<sup>19</sup>:

La actual explosión de cine documental que recorre el mundo (...) constituye una de las principales expresiones de la contemporaneidad. Esto se debe, entre otras cosas, al descreimiento en la política y en los medios de información tradicionales. Hay una tendencia creciente, por eso, hacia

---

<sup>19</sup> <http://www.untref.edu.ar/posgrados/maestriaenperiodismodocumental> (fecha de consulta 5 de enero 2012)



el testimonio, la intervención cultural y la participación de los públicos con los recursos que ofrecen las nuevas tecnologías.

En las últimas dos décadas los cambios en las tecnologías de los medios, en las estructuras corporativas y en la organización de la vida pública, produjeron modificaciones en las prácticas del periodismo como no se habían registrado en los últimos doscientos años.

El objetivo de la Maestría en Periodismo Documental es generar un espacio de formación e investigación destinado a innovar la cobertura de la actualidad, generar nuevos formatos y estrategias de atención a lo real: mostrar lo que a simple vista el ojo no ve, develar lo que hay detrás y alrededor del suceso para poder narrar lo que sucede.

Un nuevo género que no existe en el mercado, el documental periodístico, que identificamos como Periodismo Documental, propiciará las condiciones para generar nuevos formatos y contenidos en el universo audiovisual.

La proximidad en el mercado de la TV on demand y de las combinatorias entre TV, Radio, internet y telefonía celular, confirman que el centro del universo mediático se desplaza hacia los márgenes: posibilitar a los públicos elegir dónde, cuándo y cómo, consumir información que produzca sentido para entender la actualidad.

Tal y como lo señala este resumen, el periodismo documental es un nuevo tipo de periodismo, que remite a la génesis misma del cine documental, y no tiene aún cabida en los medios masivos de comunicación que mantienen formatos más clásicos de periodismo audiovisual. Pero poco a poco va a ir desarrollándose, pues es la evolución natural del periodismo audiovisual para los tiempos que corren.

En el periodismo documental, se mantienen los objetivos del oficio reporteril, informativo o editorial, pero se explora un tratamiento documental del hecho, tema o personaje sobre el cual se realiza la pieza audiovisual. Puede abordarse con técnicas de representación de lo real heterodoxas para el periodismo televisivo, como la observacional; o innovar en el montaje, generando una pieza poética, antropológica o ensayística, en vez de puramente informativa.

Estas experimentaciones son más frecuentes en reportajes de temas culturales, o crónicas inactuales, o perfiles de personajes; aquellas notas en las que la urgencia de la actualidad no apura al reportero. También es posible hacer periodismo documental incluso con material de los eventos de actualidad, aunque el uso creativo del material obligaría en estos casos a relegar la búsqueda de imparcialidad en pos de una visión más personal. Tal vez no sea posible incorporar el periodismo documental a un noticiero diario, pero el formato de programas de reportajes largos, sí podría verse enriquecido en su lenguaje.

#### 2.4 Cine documental, y periodismo televisivo. El objeto cultural y las percepciones del entorno.

El cine documental y el periodismo audiovisual, tienen muchos elementos en común, y sin embargo no se reconocen cercanos casi en absoluto. A pesar de que ambos utilizan la narrativa de la no-ficción en formato audiovisual es común encontrar casi siempre resistencia por parte de realizadores de ambos espacios de producción a considerar que podrían estar emparentados.

Según Pierre Bordieu los campos son “espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes (en parte determinados por ellas)”.<sup>20</sup>

En el caso del cine documental y el periodismo, hay en los idearios comunes una relación de jerarquía en la que el documental se erige como arte, superior al periodismo, que es

---

<sup>20</sup> Bordieu, Pierre (1990). Algunas propiedades de los campos.

un quehacer, un oficio sin mayor posibilidad de adquirir algún valor artístico.

Consecuentemente, los realizadores de cada uno de estos campos son valorados en los espacios culturales y sociales de manera muy distinta; y de la misma forma las obras que producen.

Sin embargo, no es extraño encontrar obras que se presentan como cine documental, son reconocidas como tales en el espacio cultural al que se presentan, pero en los hechos son piezas de periodismo largas, que encajarían mejor en la categoría de periodismo documental, o documental televisivo.

De la misma manera, hay piezas de periodismo realizadas con miradas tan agudas o con métodos de aproximación a la realidad tan propios de cine documental, que valdría la pena cuestionarse sobre su carácter periodístico, a pesar de ser presentados en ese contexto.

Las distancias entre un género y otro son menos marcadas de lo que los actores de ambos medios consideran. Es en las diferencias en la aproximación a lo real (el método de abordaje, la profundidad de reflexión y/o la complejización de los temas) en donde se construye una mirada diferente, y por lo tanto un producto diferente con los mismos ingredientes y utensilios.

En el análisis de los componentes de una obra periodística y una documental se encuentran muchos elementos comunes a ambos géneros. Por fuera de cada producto cerrado, terminado (sea un reportaje o un film) hay otro juego de elementos que van a pesar también al momento en que uno u otro sea considerado periodismo, o documental.

Para empezar, el contexto en que cada uno se produce: se trata de en la mayoría de los casos de campos productivos distintos, con *habitus* distintos. En las escuelas de periodismo, lo primero que se aprende es “¿Qué es noticia?”: Aquello que supone novedad, lo insólito, lo inesperado, lo que los otros medios de comunicación (asumiendo que un periodista trabaja en un medio) consideran noticia, lo socialmente relevante, etc.

Esto se parece poco a los criterios con los que se busca formar a cineastas de “lo real”. Lo relevante es lo que el realizador considera interesante, y es frecuente escuchar que los documentalistas se ocupan de lo que los medios callan, o también, cuando tocan temas en común, el mandato documental es “trascender” el tratamiento periodístico de ese tema/objeto.

No solo el *habitus* es distinto, sino que el campo del cine documental establece uno de sus límites en el punto en que se toca con el periodismo, y muchas veces se define en oposición a éste. Y viceversa, el periodismo reconoce sus límites donde el documental puede seguir explorando. Esas son las licencias que el periodista no se puede tomar. Comenzado por aquella de que si no hay suceso no hay historia que contar.

Luego se puede diferenciar entre periodismo y documental el criterio de lo auténtico, o legítimo.

Así, lo legítimo, lo válido, lo bueno, en el trabajo periodístico, sería brindar información completa, veraz, y suficientemente balanceada como para que el receptor pueda formar una opinión “libre e informada”. Los documentalistas manejan un criterio de legitimidad, o validez de su trabajo muy distinto a lo que supone el periodista.

Lo legítimo en el cine documental es la subjetividad del realizador. Pero no es una subjetividad caprichosa o ligera, sino un criterio narrativo desarrollado desde lo que moviliza su sensibilidad. El objetivo no necesariamente es brindar información sobre algún tema, sino abrir cuestiones, preguntas, reflexiones a temas universales, a partir de una historia específica.

La motivación tiene un disparador y tanto esta como aquel deben ser identificados, reflexionados y analizados. Esto, para separar el “yo” del realizador del “yo” narrativo, y que la historia pueda trascender las motivaciones que llevaron a este a embarcarse en el proyecto, y encontrar su propio disparador, su propio motor.

#### *2.4.1 Características de los campos de producción, y cómo estas determinan las piezas producidas en cada uno de ellos.*

La estructura social del campo del documental difiere mucho de la del campo del quehacer periodístico. Y el capital específico también es muy difícilmente transferible. En periodismo la estructura tiende a la conservación del *habitus* ese “sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generadores, (que) genera estrategias que pueden estar objetivamente conformes con los intereses objetivos de sus autores sin haber sido concebidas expresamente con ese fin”<sup>(21)</sup>.

En el campo periodístico los recién llegados, o que están en busca de capital específico, se limitan a consagrar lo ya establecido, y la lucha se enmarca en las posiciones que se busca conquistar dentro de la estructura del campo tal cual está conformada. Según lo

---

<sup>21</sup> Bourdieu, Pierre (2002). Campo de Poder, Campo Intelectual.

descrito por Bordieu, se trataría de un campo en un estado cercano al de excelencia, donde son pocos los que, habiendo invertido en ingresar al campo, busquen llevar a cabo estrategias subversivas en su interior. En periodismo las estrategias de subversión han sido inadmisibles, al menos dentro del panorama de los mass-media, que se organizan como grandes empresas o grupos económicos. Su funcionamiento es ése, el de las jerarquías de una gran compañía.

Pero ahora, con la masificación del uso de las herramientas de creación de páginas web, los realizadores del campo periodístico están explorando la producción independiente de contenidos, y poniendo en práctica estrategias de subversión en el espacio virtual, que no pueden llevar a cabo en el espacio laboral “real”. Proliferan así, al menos en el caso peruano, no solo Tv alternativa, Tvblogs independientes, sino paginas personales donde reporteros que trabajan en medios masivos escriben lo que en sus diarios y programas no pueden opinar.

Pero más allá de ese novedoso punto de fuga, lo que suele ocurrir es que el campo expulsa a quienes no se allanan a esa estructura (de conservación del *habitus*), o ellos mismos se auto exilian hacia otros campos con estructuras más flexibles.

En documental, la estructura es la del cine, las estrategias de subversión de la estructura son mucho más frecuentes, y bienvenidas. Cuestionamiento constante del *habitus*, ruptura con la *doxa* en nombre de la verdadera esencia de ese arte, búsqueda de creación, de generación de nuevas formas. La estructura de ese campo admite todas esas estrategias y son valoradas positivamente. Porque el campo del Documental, en su vertiente más purista, se pretende un campo artístico, que trabaja con la misma paleta de colores que el campo periodístico, pero realiza obras totalmente distintas que, en criterio



de los realizadores de ese campo, debieran gozar del reconocimiento del goza el cine ficción como arte.

Entonces, el “revolucionario conservador” del cine documental es un terrorista anti-sistema muy peligroso en el campo del periodismo de los medios masivos de comunicación.

Otra característica que diferencia estos campos es su objetivo creativo (al menos en teoría). El periodismo tiene como máxima ser siempre lo más fácil de comprender “para el gran público”, y con mensajes rápidamente digeribles. Entrevistamos para esta investigación a Andy Ortiz, hasta 2011 reportero principal de Canal N, con 10 años de experiencia en noticieros (Anexo2):

*El periodista cuenta la historia para su consumo inmediato, su comprensión también inmediata, y me duele decirlo, muchas veces para su olvido inmediato. Al documentalista el interesa mucho más el conocimiento profundo de determinado fragmento de realidad...ahí está la diferencia conceptual: la profundidad y por ello es más fácil transformar esa "información" en conocimiento. Es más. Si un documental está bien hecho, la transición puede ser muchísimo más rápida e ideal...*

Mientras el documental quiere entrar en el campo del arte como género independiente de la ficción pero de igual valor artístico, y se generan cada vez más obras que tienen lo que Bordieu llama “efecto de campo, cuando ya no se puede comprender una obra (y el valor, es decir la creencia que se le otorga) sin conocer la historia de su campo de producción.”

Carlos Cárdenas, documentalista peruano, director de “Lucanamarca”, “Nada Personal”, entre otros, también fue entrevistado para esta investigación (Anexo3), y al respecto opina lo siguiente:

*Yo creo que el género (o los géneros) están en plena evolución y cambio y cada vez en el mundo del documental los realizadores piensan más con el lenguaje audiovisual de la ficción y buscan involucrar emociones. En los medios masivos la cosa va más lenta. Y el periodismo audiovisual incorpora estos elementos pero siempre con la finalidad de informar.*

#### 2.4.2 Jerarquías entre los campos de producción

Carlos Mendoza, documentalista e investigador mejicano, con más de 20 producciones desde 1978 hasta hoy, retrata sin eufemismos la áspera relación entre el periodismo y el documental:

*En el principio fue la crónica. El documental cinematográfico tiene sus antecedentes en el trabajo de los viejos cronistas emparentado, como fuente, con la historia y más tarde con el periodismo. En su ADN está presente la misma información genética que aquella que mucho años antes de la invención del cinematógrafo ya corría por la sangre de esos relatores. Sin embargo en el pequeño mundo del documental se mira con desprecio y desconfianza al periodismo y se le suele regatear el lugar de abuelo legítimo que le corresponde*

*Uno de los primeros cineastas de no-ficción, ni más ni menos que el que creó el término documental, John Grierson, es un claro ejemplo de ese desprecio, ya que se refiere al periodismo como “categoría menor”, capaz únicamente de describir novedades “en forma original”<sup>22</sup>.*

Y anota: “El hábito no hace al monje, ni el género al creador. Una obra literaria no es necesariamente más trascendente, más creativa ni más universal que un buen trabajo periodístico de fondo. La línea divisoria entre los géneros es, en ocasiones, imperceptible, no así los atributos profundos de cualquier trabajo”<sup>23</sup>.

Luego, opina, respaldado en su prolífica filmografía que “El proceso de elaboración de un reportaje o una crónica es análogo al que —conscientemente o no— han seguido infinidad de documentalistas al emprender el proceso de producción de muchos de sus

<sup>22</sup> Ponencia: Periodismo, documental y creación, en el [Centro Universitario de Estudios Cinematográficos](http://arditodocumental.kinoki.es/periodismo-documental-y-creacion) de la UNAM, Mexico DF, febrero 2009 (<http://arditodocumental.kinoki.es/periodismo-documental-y-creacion>)

<sup>23</sup> Idem.



trabajos. Por otra parte, la inmensa mayoría de las narraciones fílmicas de no-ficción se remiten de modo más o menos abierto a los tres géneros periodísticos mayormente invocados desde el documental, a saber, la crónica, el reportaje y el ensayo”<sup>24</sup>.

Defiende esta idea desde años atrás. Ya en la introducción de su libro “El ojo con memoria, apuntes para un método de cine documental” sostenía: “adentrarse en el estudio de los géneros periodísticos puede conducirnos a hallar algunas claves para esbozar un método para la realización de películas documentales; particularmente en lo que se refiere a las etapas de investigación y guión”<sup>25</sup>.

Mendoza busca así sacudir pedestales y acortar distancias entre un género y otro, aunque se apura en establecer claramente la diferencia fundamental: “el cine de no-ficción se expresa a través de un lenguaje propio: el lenguaje cinematográfico, que comparte con el cine de ficción...” no lo hace de esa manera el periodismo audiovisual, aunque se maneje en sus variantes más literarias como la crónica o el reportaje.

Tal vez podría pensarse en el documental como un campo de producción restringida, y del periodismo como un campo de la gran producción de productos audiovisuales sobre lo real, o la realidad, donde rigen jerarquías entre ambos<sup>26</sup>. Por eso es interesante ver cómo se conciben a sí mismos los miembros de ambos campos, y como reproducen el lugar que les ha sido asignado, guiándose en la diferencia en las prácticas de producción.

Planteamos al reportero Andy Ortiz los casos de migración de sujetos de un campo al otro:

---

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Mendoza, Carlos (1999) El ojo con memoria, apuntes para un método de cine documental.

<sup>26</sup> Bourdieu, Pierre, (2002)

*En principio, te diría que son dialectos distintos del mismo lenguaje: narrativo en imágenes, no ficcional basados en hechos, ambos géneros, contados en imágenes por donde vayas, creo que al final todo llega hasta aquí. Las disquisiciones filosóficas y estilísticas siempre tendrán como base el hecho de que ambos, periodista y documentalista, tenemos una historia que contar, y la contamos necesariamente en imágenes. Todo parte de aquello. A lo mejor es una visión pragmática y poco poética, pero es, a mi juicio, la distancia más corta entre ambos puntos. (...) si digamos estás entrenado para contar una historia completa y autónoma (que tal debe ser la nota periodística) en dos minutos y medio como máximo, debes estar capacitado, con un mínimo de re-entrenamiento (pues se supone que las reglas básicas las conoces, "volar" es lo mismo en un avión que en otro) como para hacerlo de una manera mucho más detallada y específica en un tiempo mucho más prolongado, y con reglas narrativas que no son más que una extensión más elaborada de las reglas básicas de la narración audiovisual.*

Pero a pesar de verlos como “dialectos distintos de un lenguaje común”, Ortiz acepta una diferencia en la que subyace una jerarquía del documentalista sobre el periodista.

*... no cualquier periodista o reportero puede ser un buen documentalista. (...) Aquí entra un factor que puede ser incluso contradictorio: la inmediatez de nuestra profesión (hablo del periodismo) nos priva de la perspectiva, y muchas veces de la cultura necesarias, para tener un cariz distinto. Un periodista que no lee no puede ser escritor. Un periodista "ciego" ante todo aquello que no sea lo inmediato, no puede ser documentalista. Un periodista sin sentido crítico o analítico de la realidad, no puede ser ninguna de las dos cosas, no al menos de una manera decente.*

El prestigio que tiene un documentalista en la sociedad es muy distinto a la valoración que se suele hacer de los reporteros. Si bien los segundos son más conocidos a nivel masivo, dentro de los círculos intelectuales o artísticos solo son considerados realizadores a los primeros. Los periodistas no son considerados miembros del campo de producción cultural, a menos que publiquen un libro, o generen algún producto diferente a lo que producen cotidianamente. El hecho de ser presentado en el contexto de un medio de masas pareciera descalificarlo como posible pieza documental y por lo tanto del valor cultural que a los documentales sí se les confiere.

Y viceversa, existen muchas piezas presentadas en el campo documental, que no se diferencian demasiado -en su composición y estructura- de un gran reportaje (informe de

investigación profundo y extenso, donde hay alguna libertad para el uso del lenguaje narrativo audiovisual). Sin embargo, el haber sido generados por miembros del campo documental, o bajo las relaciones de producción de ese campo, obtiene el valor de producto cultural audiovisual: cine documental.

Y esta jerarquía entre campos viene de décadas atrás, desde los inicios de la lucha del cine documental por ser considerado parte del séptimo arte. La estrategia ha sido diferenciarse lo más posible de otros campos de la producción audiovisual de no-ficción, generando teoría que reafirme las diferencias en el valor de una obra de periodismo audiovisual, y una de cine documental, que eleve el valor cultural del documental y lo coloque por encima del periodismo.

En ese contexto, el elemento al que hubo que apuntar directamente fue a la Televisión, al periodismo televisivo.

#### *2.4.3 La TV (y el periodismo de TV) visto desde los campos de creación artística*

El discurso anti-televisivo surge en el medio artístico desde la segunda mitad de los años 60. Y resulta sintomático ya que “El medio sufre fuertes cambios durante los años 60 cuando se establece un modelo de empresa televisiva que seguía el sistema norteamericano de compañías privadas cuya principal fuente de recursos era la venta publicitaria...”.<sup>27</sup>

Sobre las diversas formas de video contra-televisivo que aparecieron desde entonces, Laura Baigorri describe:

---

<sup>27</sup> La Ferla, Jorge (2001). Entrenadores de la verdad Televisiva.

“Los artistas incitan al público a la acción, ya sea física o mental, y asumen el mesiánico papel de rescatarlos de su alienación. Se trata de combatir los hábitos del telespectador, su aceptación sin resistencia y los únicos puntos de vista que impone el sistema televisivo –la no-reciprocidad, la unidireccionalidad”.<sup>28</sup>

Así, buscan develar “la función real de la televisión como experiencia organizada de discursos que trascienden nuestra posibilidad de control.”<sup>29</sup>

El anarquista estadounidense John Zerzan, va más allá en su crítica a la TV y los contenidos que genera. Para él la TV es un eslabón en la sociedad de consumo, que se ha convertido en pieza clave para reforzar el discurso del Sistema, y reproducirlo al infinito en cada programa, cada publicidad, cada plano, cada entrevista, cada punto de vista expresado dentro ellas.<sup>30</sup>

En una sociedad donde el valor de verdad de un hecho, y la forma en que se presenta esa verdad pasa necesariamente por la TV, ésta se vuelve hegemónica como creadora de verdades que se instalan en el imaginario del tejido social que la consume, porque fue desplazando a otros procesos o medios de información o formación de opinión. “Que un supuesto suceso no pasara por televisión era el factor que hacía dudar de su existencia y que los programas se convirtieran en relleno de la publicidad iban a ser los dos elementos fundamentales de la esencia del funcionamiento televisivo”<sup>31</sup>.

Comenzaron a generarse entonces muchas obras audiovisuales que se podrían considerar lo que Laura Baigorri clasifica como “el video como combate”, como parte de la

---

<sup>28</sup> Laura Baigorri, (2004). Video, primera Etapa.

<sup>29</sup> Wolf Vostell, artista alemán citado en Laura Baigorri, en Video, primera etapa.

<sup>30</sup> Zerzan, John (2005) Against Civilization: Readings and Reflections.

<sup>31</sup> La Ferla, Jorge (2001).

lucha contra la TV desde el video. Los trabajos audiovisuales anti sistema o anti estatales, o críticos con el estado de las cosas, casi siempre han sido trabajos que se desarrollaron con una necesidad de un lenguaje propio anti-mainstream. Así, la tesis, el punto de vista encontraba un repunte, o refuerzo en lo formal. La forma sosteniendo lo que mismo que el discurso, la exploración de nuevos códigos audiovisuales para contradecir el protocolo visual televisivo.

Esa es una de las fuentes de las que se nutre el cine documental (realizado en video casi siempre), la ruptura con las formas establecidas de narración de lo real y la verdad. Nace el cine ensayo, con Jean Luc Godard. El video que se piensa a sí mismo como portador de una verdad relativa, subjetiva, cuestionable y cuestionadora.

Philippe Dubois cita en “El Video Piensa lo que el Cine Crea” al mismo Godard:

“la televisión venció la guerra de la imagen, los medios no comunican ya nada, la información no pasa más, el sentido se perdió, leer un diario se transformó en un hecho de mentiras y amnesia, y mirar una imagen se ha vuelto una operación maquina, el gesto de un ciego” (...) ¿Cómo? ¿Por qué? ¿Qué se puede hacer? Toda la obra de Godard de este periodo se plantea este tipo de preguntas. Y el video, que descubre y se apropia de ese momento, le parece la única posibilidad para “combatir con las mismas armas”, esto es, para responder “en imágenes y sonidos” al bloque de preguntas, que se dirigen al por qué no sabemos más cómo comunicar, hablar, ver y pensar, y cómo se pueda tratar todavía de hablar y crear con imágenes y sonidos.”<sup>32</sup>

En los 70s el nuevo movimiento de videastas libraron también una batalla en contra la realidad representada por la publicidad. Les Levine, artista plástico australiano, empezó a experimentar con este juego de imitación y pantomima hacia la publicidad. Creó una serie de spots publicitarios artísticos de 30 segundos de duración que fueron transmitidos al principio de cada hora durante un mes en la ABCTV australiana. Levine decía:

---

<sup>32</sup>Godard citado en Dubois Philippe, “El video piensa lo que el cine crea, anotaciones sobre Jean-Luc Godard”, en Jorge La Ferla (compilador), Arte Audiovisual: tecnologías y discursos, Eudeba, 1998

“... La idea de utilizar la estructura de los spots de la televisión como formal genera una relación distinta entre espectador y emisor; una relación distinta a la producida normalmente por el spot publicitario genuino (...) Los auténticos comerciales son eso que denominamos programas; formas de vida, actitudes, comportamientos y diálogos, todo eso está cuidadosamente calculado para vender crédito perpetuo en la forma de entender la vida propugnada por el sistema. (...) Si el spot televisivo resulta ser el instrumento de mayor influencia que tienen los gigantes industriales del siglo XX, es hora ya de que los artistas empecemos a pensar en cómo podemos utilizarlo.”<sup>33</sup>

Mucho después, los realizadores de video no-televisivo se apropian de un elemento más de la TV, y comienza a teorizar al respecto del zapping. Jean Paul Fargier dice en “La Televisión pura”, que aunque el zapping no es un producto audiovisual, es una conducta nacida de la costumbre de ver TV y ha influido notablemente en los esquemas de comprensión de mensajes en las audiencias de hoy: “el zapping es el reino absoluto de la yuxtaposición de todo con todo (...) con el zapping la mezcla de géneros cambia de escala, absorbe todos los géneros, sin límite de origen, y ellos son numerosos”.

Estas son algunas muestras de cómo desde el campo de realización audiovisual no-televisiva, del cine de lo real, del cine documental, se practicó la subversión de las formas que establecen el valor de realidad en la TV. También son ejemplos de cómo esas licencias creativas tienen un trasfondo teórico, de confrontación con lo que la TV propone como lectura única de la realidad.

Esta confrontación, es parte de la toma de distancia entre un campo y el otro. El movimiento documental se nuclea y fortalece en oposición a la TV, y en consecuencia, al periodismo televisivo, el periodismo audiovisual que es parte de la propuesta televisiva. Los documentalistas critican el uso chato y manipulador que hace el periodismo audiovisual: “la cámara tiene un poder transformador del mundo visible que llega a ser devastador en sus consecuencias” dice Arlindo Machado, documentalista y pensador.

---

<sup>33</sup> Texto traducido y reproducido en En Torno al video, citado por Laura Baigorri, en Video, primera etapa.



“El documental comienza a ganar interés cuando se muestra capaz de construir una visión amplia, densa y compleja de un objeto de reflexión, cuando se transforma en ensayo, en reflexión sobre el mundo, en experiencia y sistema de pensamiento, asumiendo entonces aquello que todo audiovisual es en su esencia: un discurso sensible sobre el mundo.”<sup>34</sup>

Siguiendo a Machado: la verdad del film-ensayo “no depende de ningún “registro” inmaculado de lo real, sino de un proceso de búsqueda e indagación conceptual. (...) Lo único que realmente importa es lo que el cineasta hace con esos materiales, cómo construye con ellos una reflexión rica sobre el mundo, cómo transforma todos esos materiales inertes y en bruto en experiencia de vida y pensamiento.”<sup>35</sup>

Hoy por hoy, para los realizadores del cine de lo real, el registro es solo una materia que no dicta más que un punto de vista, el del ojo que mira a través del lente. Y es con esta materia prima, con la que el realizador amasa una reflexión particular y única, sea contando una historia o ensayando ideas a través del montaje; el cine documental asume esta subjetividad, y la valida como una posible lectura de la realidad.

---

<sup>34</sup> Machado Arlindo (2007), en El Film-Ensayo.

<sup>35</sup> Idem

### **3. Proceso de creación y producción de “La Cantuta en la Boca del Diablo”, de la investigación periodística al largometraje documental.**

#### 3.1 Trabajo de Guión:

##### *3.1.1 Criterios previos:*

Antes de empezar a grabar el documental, hubo 5 meses de trabajo de guión, que corrieron en paralelo con la etapa de búsqueda de fondos. En cine documental, se trabaja un guión como si la historia a contar fuese una ficción, aunque luego no sea más que una referencia inicial.

Edmundo Cruz era mi protagonista, y yo escribí escena por escena la historia que imaginaba que podía contar. En esta historia, un experimentado y discreto reportero vuelve sobre sus pasos, buscando a cada fuente e implicado en el caso, para desentrañar los misterios que quedaron truncos, y para recuperar la memoria del mismo.

Mis referencias eran la película de ficción “Todos los hombres del Presidente”, de Alan J. Pakula, que narra la investigación del caso Watergate, revelado por el Washington Post en la administración del ex presidente norteamericano Richard Nixon, y los clásicos literarios de misterio como la serie protagonizada por el famoso detective inglés Sherlock

Holmes, o “El misterio del cuarto amarillo” de Gastón Leroux<sup>36</sup>. El énfasis en el desarrollo del protagonista que pretendí inicialmente fue dejándose de lado en la medida en que la historia ganaba consistencia.

La estructura que proponía era la de una película de género de misterio, al estilo de los detectives que resuelven un caso, en la que una persona es el hilo conductor, que hilvana los testimonios de terceros y va armando un rompecabezas mental del caso. Conforme transcurren las conversaciones y visitas, el caso va aclarándose, y al final de la película, el espectador tendría que tener la sensación de conocer del tema en su integridad (aunque nunca se pueda abundar en los detalles por las limitaciones del tiempo).

Es normal que hayan aristas que no se desarrollen. De la historia principal se desprenden infinitas posibles historias secundarias muy interesantes, por eso es necesario mantener el recorte del tema. La realidad es compleja y amalgamada, y lo que se debe desarrollar en la narrativa de no ficción es la habilidad para poder hacer un corte en ella: definir el principio y el final de una historia, y sus dimensiones. Definir qué y cuántos personajes tendrá, qué espacio tiempo usará, etc. Porque la misma historia se puede contar de tantas maneras como personas que la observan.

Otro elemento importante es el ángulo o enfoque. Cuando se trabaja con la realidad como materia prima de la narrativa, se debe hacer un trabajo de depuración de los miles de posibles abordajes que un mismo tema puede tener. Es ahí cuando se determina el enfoque que se tendrá sobre el tema ya definido y recortado.

---

<sup>36</sup> Es una de las primeras novelas del tipo "misterio del cuarto cerrado", en la que el crimen tiene lugar en una habitación a la que es imposible entrar y de la que es imposible salir. Lo interesante de este libro es la estructura, en cada capítulo se va revelando nueva información que va configurando el caso.

Para el caso de “La Cantuta en la Boca del Diablo”, el recorte colocaba el inicio de la historia en la noche del secuestro, y el final en un momento pre-electoral de la campaña Fujimorista por la liberación de su líder.

El enfoque implicó dejar de lado el desarrollo de Edmundo como personaje para tenerlo simplemente como narrador. Aunque a través de toda la cinta se puede percibir sus rasgos humanos, y de carácter, el énfasis narrativo está en los hechos que el busca rescatar y en las acciones de los demás y de él mismo como reportero del caso. No es una película “de personaje”, no se exploran los lados que puede tener el protagonista, ni se revelan rasgos más allá de los que él mismo deja ver. El ser humano Edmundo Cruz, cuya complejidad me resulta fascinante y entrañable, quedó plasmado en la película de manera parcial, sin que se ahondara en él, para priorizar la historia del caso. Este fue uno de los primeros giros de guión que ocurrieron, de lo cinematográfico a lo periodístico, el hecho por encima del personaje.

Un cuarto elemento es el punto de vista. En el cine documental de autor hay mucha libertad en este aspecto. Se eligió contar la historia desde las personas que de una u otra manera colaboraron para que el crimen no quedara impune. Elegido este punto de vista, la exigencia de objetividad que suele esperarse a productos audiovisuales de no-ficción más pegados al periodismo, resultaba obsoleta.

Quedaban fuera los testimonios de “la otra parte”, es decir, de los miembros del escuadrón paramilitar que llevó a cabo el operativo, de los fujimoristas, y del mismo ex presidente Fujimori. Porque la historia elegida para contar no los necesitaba más que como referentes de un poder que intentó silenciar el caso de distintas maneras. Entonces, sus acciones se narran, algunos pasajes los incluyen, pero el abordaje en estos casos es

radicalmente distinto a las extensas y detalladas entrevistas que se hicieron a los personajes elegidos como voces narradoras.

### 3.1.2 El guión:

Un quinto elemento a desarrollar antes de entrar al detalle del guión es el tratamiento. El tratamiento establece y describe cómo se narrará el punto de vista ya definido, qué estilo narrativo (o no narrativo) se elegirá. En este caso elegí un relato coral, en el que cada voz contribuiría a la construcción de la historia y a avanzar sobre ella. Habría una voz principal, la del narrador, pero que sería interno y contaría en primera persona su participación como gran hilvanador de las otras voces; su testimonio contiene a todos los demás.

Por eso la acción a desarrollar una y otra vez, es ir en busca de estas otras voces, y el registro se haría, cámara en mano, acompañando el trabajo de recolección que Cruz emprendería. La figura más elocuente es la de un loro prendido de su hombro, o la de un asistente que observa las conversaciones desde un punto de vista totalmente empático con el protagonista, y sin intervenir.

Se planteó primero una lista de entrevistas, 23 en total, a todos los involucrados en el caso, según la investigación de Edmundo Cruz, y según los hechos históricos que luego han sucedido en relación al crimen de Cantuta.

Fue necesario definir qué era lo más relevante en cada entrevistado, porque cada uno tendría un lugar en la película, y el orden en que se organizaran las entrevistas en la edición final era el orden en que la información iba a ir revelándose para el espectador.

Redacté algo similar a lo que en ficción llaman una escaleta: una relación de las secuencias que imaginé en el orden en que iban a sucederse, con uno o dos párrafos cada una, en la que resumiera personajes y acciones a desarrollarse. Este ejercicio fue importante, porque una película no tiene explicaciones a pie de página, y es a través de lo que sucede en la pantalla que cada punto debe ser bien comprendido.

La quinta, y última versión del guión tuvo 59 secuencias, la versión final de la película tuvo 29. Hubo mucho material que se quedó fuera de la película, y muchas ideas que no llegaron a realizarse, por diferentes motivos. Aquí es bueno recordar, que en el quehacer del cine documental, el guión no es un documento mandatorio, sino una referencia, una guía, una herramienta más para ordenar mentalmente los elementos que se tiene para contar una historia.

Lo dividí en 5 líneas narrativas que se entrecruzarían, secuencia a secuencia. Las diferencié por colores, para analizar mejor el desarrollo de cada una y no perderlas de vista:

Tramas: 1. Archivo    2. El libro    3. Evocaciones    4. El caso    5. Presentación de personaje

Con el paso de los meses y las decisiones que se fueron tomando para priorizar en el rodaje, la trama verde, dedicada al caso, fue ganando peso. Poco a poco la película fue convirtiéndose más en la historia que tenía que contarse sobre el caso en el contexto político en el que nos encontrábamos, que en la atemporal historia que yo quería contar sobre un reportero y su obsesión, la relación del periodista con su caso.



Ese fue un giro interesante, del criterio cinematográfico al periodístico, del que no fui totalmente consciente. Pesó el sentido de la responsabilidad social (del medio, aunque en este caso no lo hubiera) que se inculca al periodista, más que la libertad creativa y el enfoque del realizador documental.

Luego, en consecuencia con la decisión tomada, y por la limitación del tiempo de duración que decidimos darle a este largometraje (90 minutos máximo), la trama de presentación de personaje se dejó de lado y las secuencias que mostraban a Edmundo en otras facetas se descartaron.

Las evocaciones (cámaras subjetivas flotantes que recorrían espacios vacíos relacionados con la historia) se grabaron y encontraron su lugar en el montaje final, aunque no precisamente como secuencias independientes (lo que había imaginado inicialmente), sino como apoyos y generadoras de atmósfera evocativa que reforzaban la narración del protagonista.

#### Caso Ejemplo 1: Secuencia 16 una oficina del Congreso / Secuencia Figurativa

Se abren las puertas de un ascensor, y la cámara sale de este hacia un pasillo con suelo de bloques de vidrio y techo traslúcido. No hay nadie alrededor, la cámara gira, en un movimiento flotante, hacia la derecha en U hasta quedar frente las puertas de la oficina 314. El marco de madera para la placa de bronce está vacío, el lugar está desalojado. La puerta se abre ante el avance pausado de la cámara, que entra a la oficina abandonada, y recorre sus espacios. Va entrando del recibidor a la oficina principal, y la recorre como observando el espacio, hasta llegar al fondo; al terminar el movimiento la toma queda fija

encuadrando un escritorio vacío, y por el ángulo del encuadre queda la sensación de estar viendo ese escritorio desde los ojos de una persona sentada en una silla frente a este.<sup>37</sup>

Lo mismo ocurrió con las secuencias de archivo. No todas las imágenes imaginadas en el guión (Anexo 4) se encontraron, y otras tantas que no habían sido consideradas aparecieron en medio del trabajo de investigación. Así que su uso se readaptó y aprovechó de una forma distinta.

La historia sobre el libro quedó casi desaparecida. Inicialmente la pensé necesaria para dejar constancia de que el personaje principal tenía un objetivo, pero luego, la motivación quedó implícita al introducir la secuencia inicial. Viendo al viejo periodista recorrer el paraje desierto y escuchar sus reflexiones, queda clara su intención de recapitular su experiencia, y el desarrollo del trabajo sobre el libro que quiere hacer se hace prescindible.

Las secuencias que quedaron en la estructura final de la película tienen, cada una, más de una razón para estar ahí. Entre estas razones puedo reconocer criterios cinematográficos de narrativa de no-ficción, pero también criterios periodísticos. Es en este punto en el que quiero detenerme, para analizar detalladamente algunas de las escenas.

---

<sup>37</sup> Fragmento de la versión final del guión de “La Cantuta en la Boca del Diablo”.

### 3.2 Los criterios cinematográficos y los criterios periodísticos en la película

#### 3.2.1 El acercamiento al personaje principal

El trabajo con el protagonista tuvo un desarrollo largo y pausado. En este caso yo conocía a Edmundo desde hacía 7 años y estábamos embarcados en la producción del libro sobre el crimen de la Cantuta, lo que permitió saltar varias etapas. El presentarse y llegar a conocer al personaje ya estaba resuelto pero en su caso había mucho por hacer antes de que se dejara registrar libremente por mí.

Primero hubo que convencerlo de que era una buena idea hacer una película. Lo que terminó convenciéndolo de entrar en todo el largo proceso fue su criterio periodístico: el libro tendría un impacto menor en el gran público al que está acostumbrado a llegar a través de sus publicaciones en el diario La República, y una versión audiovisual sería más eficaz para incidir en la ciudadanía.

En un principio Edmundo Cruz se resistía a tener un rol tan protagónico en la película, pues estuvo desde el inicio convencido de que el centro de atención debía ser el caso. Esto suponía un conflicto de intereses entre él, como protagonista, y yo como realizadora.

Mi intención inicial (mencionada líneas arriba) era hacer un retrato de él como personaje, contado a través de su obsesión con uno de los tantos casos que ha trabajado en su carrera. Pero, siendo de una personalidad extremadamente reservada, hubo que hacer un paciente trabajo de convencimiento que tomó varios meses.

Primero, reforzar la confianza en quien iba a dirigir el registro, es decir en mí, para dejarse grabar libremente. Segundo lograr que llegara a comprender que su voz era necesaria, ya que iba a ser el entrevistador. Luego generar una transición sin sobresaltos entre la idea de ser solo el hilo conductor, a convertirse en una especie de anfitrión en cada secuencia. Para finalmente dejarse filmar en momentos cotidianos y familiares que no tenían relación directa con el caso, pero que lo enriquecían como personaje principal (escenas que luego fueron descartadas).

El trabajo de acercamiento preliminar al posible protagonista de la historia que se quiere contar, de desarrollo de una relación de confianza de ser humano a ser humano, es parte del método documental. Hay una barrera que cruzar antes de empezar a filmar, la barrera de la imagen que cada uno quiere proyectar de sí mismo.

Normalmente, ante la situación nueva de sentirse registrado para la posteridad, las personas tienden a mostrar lo que quieren que se registre de sí mismos, y este no fue un caso de excepción. En el caso de Edmundo, se grabaron muchas horas de entrevistas con él, en las que era evidente la manera en que cuidaba su imagen y elegía muy bien cada palabra para expresarse. Fue luego de más de 12 horas de rodaje a lo largo de 5 días espaciados en 3 semanas, que él fue sintiéndose más cómodo con el equipo que lo rodeaba, y desactivando ese mecanismo de protección de su imagen. Fue entonces cuando el material que grabamos comenzó a tener más autenticidad.

### *3.2.2 Pre producción y producción*

La pre producción es el período de tiempo destinado a planificar los días de rodaje, asegurar el equipo técnico, y el equipo humano, coordinar fechas con los entrevistados, y

visitar los lugares escogidos como locaciones de grabación. En estas visitas se hace un registro fotográfico o de video (Anexo 5) para estudiar el lugar y definir el contenido de lo que se grabará en él.

Con toda la información obtenida, y habiéndose asegurado de la disponibilidad en equipo humano y técnico, y de los personajes, la producción desarrolla un desglose tanto de las grabaciones como del archivo (Anexo 6) y un cronograma de rodaje (Anexo 7).

Aunque luego los plazos calculados se alarguen, casi siempre por falta de fondos o demora en conseguir fondos, la planificación queda como pauta a seguir, solo van cambiando las fechas. Por ejemplo, la fase de desarrollo de guión duró todo el segundo semestre de 2009; luego, en el primer semestre del 2010, sobrevino la fase de pre producción, y en paralelo ocurrieron algunas grabaciones que no pudieron posponerse.

Las grabaciones iniciaron en marzo del 2010, a ritmo de 1 o 2 fechas por mes, y se terminó el rodaje a finales de octubre. En noviembre se realizó la digitalización, pauteo y logueo del material, y en diciembre comenzó el proceso de montaje que no terminaría sino hasta febrero de 2011.

El manejo de los tiempos es totalmente distinto a un reportaje televisivo, incluso es diferente al de un documental televisivo, que se rige por dinámicas de trabajo dictadas por las estaciones de TV que los producen, y se asemejan más a la pauta de producción de un programa de TV. En ellos también hay planificación, pero cada estación tiene protocolos y pautas de estilo muy marcadas, no hay libertad creativa, que existe en cierta medida en el trabajo de un reportero, y en mucho mayor medida en el trabajo de un realizador de cine documental de autor.

### 3.2.3 El formato y estilo de rodaje

El documental se realizó con una cámara Sony HDV ultra ligera, la más pequeña de las cámaras profesionales de última generación. Aunque la intención fue mantener el equipo técnico lo más pequeño posible, fue inevitable que hubiera entre 5 y 8 personas en cada día de grabación además de los entrevistados: directora, productora, asistente de producción, protagonista/entrevistador, sonidista, camarógrafo, asistente de luces y cámara y 2 choferes.

En algunos casos fue necesario utilizar iluminación propia de un rodaje de ficción, luces de alto amperaje que necesitaban de un gaffer, o técnico especializado para su manipulación. En esas secuencias el rodaje tuvo una dinámica más de ficción que de documental, aunque la entrevista fuese totalmente auténtica. Quería alejarme lo más posible del lenguaje típico televisivo, que supone la edición de entrevistas y tomas de apoyo.

Hubo un trabajo detallado y reflexionado de puesta en escena.

#### Caso Ejemplo: Edmundo Cruz y José Arrieta en un café. (min 00:18:20)

Se citó al equipo técnico a las 8a.m. Para colocar luces en el café con el que se había coordinado previamente para la grabación. El trabajo de iluminación del espacio que se utilizaría tomó más o menos una hora. Se citó al protagonista y al entrevistado a las 9:30 a.m., y se sirvió el desayuno antes de empezar a grabar.

Como directora, me encargué de que los dos personajes estuvieran cómodos, que no se impresionaran con el despliegue luminotécnico (suele suceder con personas que no están acostumbradas a los rodajes, y en el caso del documental es importante que quienes van a ser registrados naturalicen la circunstancia). También los acompañé todo el tiempo, monitoreando que la conversación fluyera por temas que NO se iban a tocar en la escena que grabaríamos.



Esto es importante, porque lo que se busca es que, aunque sea una situación controlada y planificada, la conversación sea auténtica, característica que se pierde si es que ya se ha conversado sobre el mismo tema largamente momentos antes. El evitar que se tocaran los temas que los habían convocado esa mañana permitió la fluidez y naturalidad de los personajes en la secuencia.

Previamente acordé con Edmundo qué temas se tocarían y en qué orden, coordinándolo con la acción que se desarrollaría: Edmundo llega en un taxi, encuentra a José Arrieta en una esquina, leyendo los periódicos del quiosco. Están parados frente a la DIRINCRI (Dirección de Investigación Criminal de la Policía Nacional del Perú), la zona de trabajo de Arrieta en la época en que hicieron juntos la investigación sobre el crimen de La Cantuta.

Luego de saludarse y recordar esto, Edmundo debe proponer a Arrieta ir a un café cercano y significativo. Arrieta es (tal como lo fue originalmente) quien sugiere el lugar donde los agentes de inteligencia que luego formarían el destacamento Colina solían comer y reunirse. Entran y se ubican en la mesa que está preparada con la iluminación adecuada, se sientan, piden un café y conversan sobre la génesis del destacamento Colina y su misión.

Hasta allí lo planificado, líneas de acción generales, que les da libertad a los personajes a moverse, interactuar e intercambiar ideas e información, en una conversación fluida. La cámara los sigue y los rodea, y se detiene junto con ellos.

La idea principal a nivel narrativo era que se viera el trabajo del reportero, la técnica de la entrevista, la guía del investigador sobre el ejercicio de memoria del entrevistado, la sutileza para las preguntas incómodas, etc.

#### Caso Ejemplo: Edmundo Cruz busca a periodista Juan Jara.

Juan Jara es un periodista que fue sentenciado por terrorismo y cumplió una condena de 10 años en prisión. Fue acusado, entre otras cosas, de ser miembro de una célula de Sendero Luminoso que habría entregado el mapa a la Revista Sí, según la versión de la Policía de Investigaciones de la época. ¿La prueba? Una copia del mapa en su bolsillo posterior al momento de ser detenido, en la puerta de una casa donde se habría estado imprimiendo el Diario de Marka (vocero oficioso de Sendero Luminoso en 1992). Esto, también según la versión de la policía.

Cruz lo busca en su actual trabajo, Radio Santa Rosa, para recoger su versión de todo ese enredado episodio. Se le ve llegando a la radio, es recibido por Jara, y entran a la cabina de radio, en todo ese trayecto se oye en off la voz de Edmundo contextualizando antes de lanzar la primera pregunta: ¿Cómo fue que te detuvieron?

Luego de dejar que el entrevistado se extienda en su relato y dé las opiniones que desee, comienza la ronda de preguntas incómodas. Edmundo tenía una serie de cuestionamientos que hacerle a Jara, y debía confrontar su versión a pruebas que aseguraban lo contrario. No sería una entrevista amable, y por eso él escogió con mucho cuidado el orden de las preguntas, eso es parte de la técnica de entrevista de periodismo de investigación.

Hacia el final de la conversación, Cruz plantea su hipótesis: su detención, con un mapa idéntico al que la revista SI había publicado, era una maniobra para desacreditar la investigación periodística, vinculándola con Sendero Luminoso. Jara ha venido creándose una imagen de héroe por el caso Cantuta durante casi dos décadas (pensando en conseguir réditos monetarios), y ser considerado un objeto para la manipulación psicosocial de las masas no contribuye a su intención de pasar a la historia como el que asumió años de prisión por no delatar a los verdaderos autores.

Entonces él se resiste a aceptar la opinión de Cruz, y se defiende. La entrevista termina con algo de tensión, y en los siguientes días y semanas tanto Cruz como el equipo de producción serían objeto de amenazas y amedrentamiento por parte de Jara y otros implicados en el episodio del segundo mapa.

Fue una elección de tipo periodístico no poner el foco de la historia en lo que le ocurre al reportero, para no desviar la atención del caso que él quería contar. De hecho las amenazas no forman parte de la película.

Para lograr el lenguaje cinematográfico que yo buscaba, las secuencias se planificaron como escenas. Poco a poco Edmundo Cruz fue comprendiendo la dinámica, e incluso haciendo aportes que resultaron valiosos en cuanto al desarrollo de las acciones. Hubo una coordinación previa con él, para cada escena. Se definían los temas a tocar en su entrevista con cada fuente/personaje, el orden en que se tocaría cada tema, y la

secuencia de acciones que acompañarían a la conversación y los momentos previos o posteriores a esta.

Caso Ejemplo: Edmundo Cruz visita a Fiscal del Juicio contra Alberto Fujimori, Dr. Avelino Guillén.

El fiscal acusador en el juicio contra Alberto Fujimori decidió cederle a Edmundo Cruz una copia de todo su archivo sobre el caso. Cruz va a su oficina a recogerlo y conversar con él. Según lo pauteado desde mi dirección, Cruz llega, espera en la sala anterior a la oficina unos minutos, la secretaria lo hace pasar, se saluda con Avelino Guillén, y se sientan en una salita del despacho a hacer una conversación preliminar.

Esta parte es más como una introducción al personaje y sus motivaciones para dejarle a Cruz una copia de todo su trabajo. Luego, con un asistente, van llevando los paquetes de documentos y actas legales sobre una gran mesa central. Son miles de folios, organizados temáticamente. El fiscal repasa el título de cada paquete, mientras se lo alcanza a Cruz, que mira incrédulo y sin poder reaccionar, ante la dimensión del material que está recibiendo.

Luego selecciona algunos papeles clave, y los lee y se los muestra a Cruz y a la cámara: son las cartas de felicitación que Fujimori firmó para los ascensos irregulares de los comandos que actuaron en el destacamento Colina.

Siguen revisando carpetas con las cuentas, las pruebas del presupuesto que manejó el destacamento Colina, los pagos al personal (que eran militares en actividad), los montos... Comentan sobre la sensación de impunidad con que operaron, la cantidad de pruebas que dejaron en los archivos militares. Finalmente, hacen un somero cálculo de lo que se extrajo irregularmente de las arcas del presupuesto nacional para financiar proyectos ilegales como Colina y engrosar las cuentas personales de altos mandos militares, el asesor Vladimiro Montesinos y el propio Fujimori.

Al final, Edmundo le hace una pregunta personal “Este trabajo suyo ha chocado con intereses poderosos ¿Le ha traído algunas consecuencias?”. Guillén responde simple pero con sinceridad “Sé que he pisado muchos callos, pero este es mi aporte a la sociedad... Lo volvería a hacer, porque yo amo la justicia, amo la verdad”

La pauta de las acciones a desarrollarse antes y después de cada entrevista central fueron pensadas para tener material visual de seguimiento, de estilo documental,

pensando también en referentes de películas con narradores en off, como “El hombre que nunca estuvo”, de los hermanos Joel y Ethan Cohen. Por eso se le ve a Edmundo saliendo del taxi, encontrando gente en la calle, tocando puertas, siendo recibido en casas y oficinas, entrando a dependencias públicas, trepando cercas, subiendo cerros, etc. Él va guiando a sus entrevistados, sugiriéndoles acciones que van a ir llevando la conversación de un tema a otro.

#### Caso Ejemplo: Los tres colegas revisitan el lugar de su hazaña periodística

Edmundo Cruz cita a José Arrieta y Ricardo Uceda en la quebrada de Chavilca. Cuando llegan se topan con una sorpresa: se ha colocado una cerca de esteras y alambres de púas, además de un cartel de “Prohibido pasar, propiedad privada”. De inmediato los colegas dudan, pero Edmundo los encara y reta a cruzar para llevar al lugar de las fosas, que se encuentra detrás del obstáculo, a 300 metros.

Edmundo no espera respuesta, toma la iniciativa y trepa por un lado de la cerca, obligando a sus colegas a imitarlo. El resto de la escena transcurre tal como se planificó, los tres periodistas recorren el lugar, contrastan el mapa que utilizaron en ese entonces con la geografía actual, llegan a las fosas, recapitulan las decisiones que tomaron, y los hechos que allí sucedieron a partir de la estrategia que trazaron.

La elección de locaciones (lugares de grabación) fue otro elemento que tuvo características cinematográficas, pero que es ampliamente utilizado en periodismo, aunque con intenciones meramente ilustrativas. Lo que buscábamos en este caso era despertar la memoria del entrevistado obligándolo a visitar los espacios en los que se desarrollaron hechos que le implicaban directamente, usar el espacio como un disparador para situaciones y relato que no se darían en el caso de una entrevista a domicilio. Esto suponía un registro del tipo seguimiento, donde el protagonista encontrara al entrevistado y juntos recorrieran un espacio, o se trasladaran de un punto a otro, dejando espacio para que se muevan y desenvuelvan libremente.

Caso Ejemplo: Edmundo Cruz vuelve al lugar de la ejecución con el Fiscal del Caso Cantuta, Luis Cubas, y con el director de APRODEH, Francisco Soberón. (01:23:22)

La secuencia empieza en la parte exterior de La Boca del Diablo, los tres hombres se encuentran de pie en medio de la autopista frente a un muro de piedra y cemento de más de 10 metros de altura. La boca ha sido tapiada, confirman, mientras comparan con una foto de los días de las investigaciones, y recuerdan cómo cada uno de ellos atravesó ese paso que hoy está bloqueado.

Luego se les ve en un auto, atravesando un túnel mientras se oye el relato del Fiscal Luis Cubas que contextualiza. El túnel termina y se abre una meseta de 100 metros cuadrados, rodeada de un cerro y un muro natural de tierra de 10 metros de altura. Ellos bajan del auto, caminan, recorren el lugar, se acercan a la Boca del Diablo, el paso tapiado, desde el otro lado, conversan sobre los cambios en el paisaje que vuelven a visitar luego de 18 años, hacen comparaciones, se impresionan, reconstruyen los días de los desentierros apoyados de otras fotos, guardan silencio... Recuerdan momentos emotivos con un detalle y respeto sobrecogedor... Elaboran teorías sobre las razones que tuvo el gobierno de Alberto Fujimori para cerrar este paso, reflexionan sobre la importancia de que existan lugares de memoria.

La pauta que se le dio a Edmundo para esta secuencia fue muy general, la idea era que se adueñaran del espacio y dejaran regresar los recuerdos. La pre producción tomó semanas de coordinaciones con Sedapal, entidad estatal que administra la locación. Se grabó durante más de 2 horas, y se editó una escena de cinco minutos.

Toda esta planificación es propia del cine, principalmente de ficción, aunque en documental se planifica también. Pero el contenido de la entrevista tenía como referente y fuente principal lo periodístico; los temas que se tocaría con cada entrevistado fueron elegidos por Cruz, según su relevancia para la recuperación del caso.

Un buen ejemplo de la combinación de una puesta en escena cinematográfica y el rigor periodístico en buena convivencia es la escena grabada con Justo Arizapana, el reciclador que fue testigo involuntario del ocultamiento de los restos en su segundo lugar de entierro, la quebrada de Chavilca, en Cieneguilla.



Caso ejemplo: Edmundo Cruz lleva a reciclador Justo Arizapana al basurero de Chavilca.

(00:21:30)

Cruz y Arizapana se encuentran en la plaza de lo que fue un pequeño pueblo, hoy absorbido por el crecimiento de Lima, Chaclacayo. Suben al auto y conversan, recapitulando cómo era la vida de Arizapana en los tiempos en que ocurrió el pasaje que pronto contarán, mientras viajan hacia la quebrada de Chavilca.

Cuando llegan, caminan hacia el lugar donde Justo dormía aquella noche. En el trayecto, Cruz hace un poco más de preguntas de contexto, para tener claras las circunstancias: ¿Qué hacía él allí esa noche? ¿Cómo funcionaba su trabajo? ¿Por qué debía dormir en el basural cada tres noches?

Llegan al lugar del primer suceso. Cruz deja que Arizapana se extienda en su relato y luego repregunta por la ubicación, pide detalles sobre la disposición de los cartones que ocultaron al reciclador, y sobre las decisiones que tomó en el momento en que se sintió en peligro.

Luego emprenden la subida a la montaña por la que Arizapana trepó en medio de la oscuridad de la noche. Llegan al lugar mismo desde donde él vio los entierros. Cruz le pide que recree la posición exacta en la que se colocó y calcula el tiempo en que debió estar inmóvil, le pide que señale exactamente los lugares de las fosas, le pregunta qué pensó mientras aguardó a que amaneciera, calculando 4 o 5 horas.

Luego Arizapana relata lo que hizo cuando bajó, y Cruz deja que narre libremente sus acciones. Apenas encuentra un dato que le llama la atención, como el hecho de que excavó las fosas con la mano, Cruz repregunta. El entrevistado se extiende en detalles sobre el hecho. Aclarada la suspicacia del reportero, este deja que el relato continúe.

Finalmente, procede a verificar la autenticidad del testimonio, cuando Arizapana afirma que él fue quien dibujó el mapa que Cruz recibió de manos de un congresista, en secreto, y de factura anónima. Le pide que vuelva a dibujarlo allí mismo, le da un cuaderno y un lapicero y observa el proceso del dibujo.

Aunque la prioridad en las entrevistas fuese el criterio periodístico, luego de tener eso cubierto, yo sugería algunos puntos de vista más subjetivos o de textura, que permitieran al espectador conocer un poco más al personaje entrevistado.



Caso Ejemplo: visita a la antigua casa de Raida Condor, madre de uno de los desaparecidos, y líder de los familiares deudos de La Cantuta (00:58:00)

Edmundo Cruz y Raida Córdor entran a una antigua quinta. Ella señala las puertas de la casa donde solía vivir con sus hijos. La intención del periodista es verificar información sobre la prueba de llaves que el fiscal realizó en su investigación, que fue decisiva para determinar que los restos (y las llaves encontradas entre las cenizas) pertenecían, entre otros, a Armando Amaro Córdor, hijo de Raida.

Pero luego de las preguntas de corte periodístico, Edmundo realiza otras de tipo más personal, a partir de las que en Raida aparecen recuerdos hermosos sobre su relación con su hijo, y sobre la personalidad del joven. Revela también que ella dormía en el suelo, en su entendimiento de que por su amor de madre no debía dormir más cómodamente que lo que su hijo (desaparecido hasta ese entonces) estaría. Muestra una visión mística de la vida, al contar que soñaba con él, volviendo de la clandestinidad, lleno de tierra y polvo, con el cabello largo, confesándole que estaba escondido porque era perseguido; y que dejó de soñar con él desde el día en que encontraron sus cenizas.

Nada de esto último es relevante para una investigación periodística, pero fue una batería de preguntas que yo solicité a Edmundo, porque el testimonio de Raida, emblemática personalidad entre los familiares, contiene alto valor dramático y mucho potencial para conectar al espectador con los sentimientos de angustia y miedo que se movilizaron en esos días. A través del testimonio se puede hacer un retrato emocional del momento que se busca recrear.

Hubo otras secuencias que fueron incluidas por criterios estrictamente periodísticos, incluso ante la resistencia de los productores y el editor, que resguardaban la naturaleza cinematográfica de la obra

Caso Ejemplo: Escena de encuentro de Cruz con el General Rodolfo Robles (hora 1:19:42)

El General Robles fue un personaje importante para el desarrollo del caso Cantuta, pero cuyo desempeño fue totalmente paralelo a la línea de investigación periodística. Él era el tercero en la línea de comandos del Ejército Peruano, y desde esa posición fue obteniendo información de

la existencia de un comando militar clandestino destinado a realizar asesinatos y operaciones ilegales.

Al descubrir el secreto, su vida corrió peligro, y decidió denunciarlos y refugiarse en una embajada, para exiliarse junto con toda su familia. Esto ocurría tres semanas después de que un congresista, Henry Pease, leyera una denuncia anónima en el pleno del Congreso, en la que se detallaba el operativo de La Cantuta y otros.

Su denuncia contribuyó a darle verosimilitud al caso, y alentó a los periodistas a seguir investigando, pero la investigación periodística se centraba en encontrar los restos para probar el crimen, y en ese sentido, Robles no fue una fuente de utilidad.

Aún así, en el esfuerzo periodístico de reconstruir la historia, era necesario entrevistarlo, y lo hicimos a insistencia de Edmundo. Esta escena no encontró un lugar en el montaje de la primera versión de la película (de 2 horas 10 de duración, la que fue distribuida con el diario La República). La discusión entre productores, directora y editor giró siempre en torno a su valor dentro de la estructura narrativa, y como no había una relación directa, que hiciera avanzar historia, se le descartó, como a tantas otras entrevistas realizadas.

Las consecuencias de esa decisión vinieron por el lado periodístico. Edmundo se sintió muy mortificado por esa ausencia, y me reiteró la relevancia periodística del testimonio de Robles, y la importancia de que sea incluida, para mantener el rigor de un documento que él considera histórico: La Cantuta en la Boca del Diablo -me decía Edmundo- es además de una película, un objeto de memoria colectiva que quedaría para la preservación de esta historia ante las futuras generaciones.

Pensándolo de esa manera, la responsabilidad social del medio o más bien, del periodista como generador de contenidos, pesó más que la libertad creativa y la búsqueda de una historia dramática y narrativamente redonda.

En muchos momentos, los criterios cinematográficos cedieron su prioridad a criterios periodísticos, tanto en el rodaje como en el proceso de montaje. En otros momentos se subordinaron, pero encontraron un espacio para desarrollarse. Este es uno de los motivos por los que este largometraje no termina de ser digerido por la crítica cinematográfica como una película documental.

#### *3.2.4 El uso del archivo en la construcción del antagonista:*

En vez de secuencias independientes, en algunos casos se trabajó en el montaje el uso de archivo a modo de pastillas de memoria muy potentes, donde se confrontaba la locución de la lectura de sentencia a Alberto Fujimori, con los pasajes en que el juez señalaba la responsabilidad penal del ex presidente. También se musicalizó cada una de estas mini secuencias para darle énfasis a la tensión del relato, Así mismo, la imagen tuvo un enmarcado negro más cerrado que las dimensiones de la pantalla para diferenciarla en el tratamiento con las secuencia narrativas, donde el personaje entrevista fuentes.

El archivo funciona como elemento de contexto: imágenes y explicación sobre la situación de las universidades en esa época, el atentado de Tarata como disparador del operativo, la presentación de los presuntos terroristas acusados de hacer el mapa con el que se ubicó las fosas, la conferencia de prensa donde se acusa al periodismo de aliado del terrorismo, etc. Pero además se utilizó para evidenciar el contrapunto, el otro lado de la historia: el ex presidente acusado de haber ordenado el operativo gritando su inocencia,

los comandos militares confesando los crímenes, la hija del ex presidente como candidata defendiendo la inocencia del padre, etc.

El punto de vista que se adoptó no fue periodístico, no se buscaba el equilibrio informativo, y en ese sentido, se usó el archivo para contar el lado al que no se iba a entrevistar, por una opción mía, como realizadora. El ex presidente Fujimori y sus seguidores y sucesora cumplen la función del antagonista en una historia. El héroe es el viejo investigador, la peripecia es la aventura de reconstruir una historia borrada por el tiempo.

Como punto antagónico, no me interesó desarrollar al fujimorismo a profundidad. No me resultaron relevantes sus motivaciones o la lógica bajo la cual siguen convencidos de que Alberto Fujimori no sabía nada de lo referido al destacamento Colina y sus crímenes.

En la historia que yo quería contar, el gobierno fujimorista, Fujimori, Montesinos y el grupo Colina, son los representantes del poder oscuro que comete un crimen y utiliza toda su maquinaria y capacidad de acción para ocultarlo y proteger a los culpables. El tratamiento lejano, breve y de alto impacto es una decisión de guión, de punto de vista del autor, y el archivo fue la herramienta utilizada para construirlo(s) como personaje(s).

Como es usual, en el gran público hubo voces que reclamaron la falta de objetividad de la obra, a lo que se respondía que esta pieza no era una pieza periodística, y que el punto de vista era absolutamente personal y correspondía a la directora. Aunque, como hemos visto a lo largo de todo este capítulo, hubo mucho de periodismo en cada paso que se dio. Estos factores son los que permiten abrir la posibilidad de que se tratase de una pieza de periodismo audiovisual de opinión o editorial, aunque no haya una posición explicitada por

voz el autor dentro de ella, y aunque no haya sido emitida por algún medio de comunicación masivo.



## 4. Conclusiones

Acerca de las preguntas motivadoras de la investigación y la hipótesis principal, podemos decir a manera de conclusión que si bien, el largometraje documental “La Cantuta en la Boca del Diablo” tuvo un proceso de creación y realización que corresponde al formato de una obra cinematográfica, por lo que puede ser considerada como una película documental.

Sin embargo hubo elementos que marcaron la valoración de este objeto cultural -en los campos de producción del periodismo y del cine- como algo distinto a una película y más cercano al género periodístico. Es decir, la influencia de criterios periodísticos en sus distintas etapas de guión y producción, la llevan a ser reconocida como un producto periodístico.

Entonces, “La Cantuta en la Boca del Diablo” es una obra ambivalente, cinematográfica y periodística, ya que, aunque contiene aspectos que no son orgánicos a un documental de creación o de autor, tampoco se le puede reconocer como un producto unívocamente periodístico.

Si queremos acercarnos a una definición para “La Cantuta en la Boca del Diablo” podemos decir que es una película documental, pero que se acerca mucho al periodismo documental. A través de lo presentado y analizado en esta investigación, podemos concluir que el cine documental, sobre todo en esta vertiente de periodismo documental,



puede convertirse en una forma alterna al periodismo y que lejos de ser expresiones totalmente distintas, éstas se encuentran muy relacionadas.

Y finalmente, podemos concluir que es una característica fundamental de este documental, la manera en que se mezclaron los géneros y las estrategias de ambos. Es decir, es una película documental, pero fuertemente influenciada por criterios periodísticos.



## 5. BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO, Jorge.

2011 Ganó Ollanta Humala ¿Perdieron los medios de comunicación? en Medios y Elecciones, América Latina 2009-2011 Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina Friedrich Ebert Stiftung C3- FES.  
[http://www.c3fes.net/docs/elecciones\\_medios\\_2011peru.pdf](http://www.c3fes.net/docs/elecciones_medios_2011peru.pdf)

BAIGORRI, Laura

2004 Vídeo, Primera etapa. Madrid: Brumaria.

BARNOW, Eric

2002 El Documental Historia y Estilo. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

BERGER, Arthur

1990 Scripts: Writing for Radio and Television. Londres: Sague Publications.

BORDIEU, Pierre

1990 Algunas propiedades de los campos en 'Sociología y Cultura'. México: Edit. Grijalbo.

2002 Campo de Poder, Campo Intelectual. Buenos Aires: Montessor Jungla Simbólica.

CHILLÓN, Lluís Albert

1994 La literatura de fets. Barcelona: Libergraf.

COMOLLI, Jean Louis

2007 Ver Y Poder, La Inocencia Perdida: Cine, Televisión, Ficción, Documental. Buenos Aires: A. Rivera Grupo Editores.

## Comisión de la Verdad y la Reconciliación Nacional

2003 Informe Final Tomo III, Cap.2, apartado 2.3. La Década de los noventa y los dos gobiernos de Alberto Fujimori.

<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20III/Cap.%202%20Los%20actores%20politicos/2.3%20LA%20DECADA%20DEL%2090.pdf>

Informe Final Tomo IV, Cap. 1, apartado 1.5 La región Lima Metropolitana

<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>

DUBOIS, Philippe,

1998 “El video piensa lo que el cine crea, anotaciones sobre Jean-Luc Godard”. En La Ferla, Jorge (compilador). En Arte Audiovisual: tecnologías y discursos. Buenos Aires: Eudeba.

2004 Cinema, Vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify.

FARGIER, Jean Paul

2007 La Televisión pura, El Medio es el Diseño Audiovisual. Manizales: Universidad de Caldas.

GOLDSMITH, David A.

2003 El Documental, entrevistas en Exclusiva a quince maestros del documental. Editorial Océano S.L.

LA FERLA, Jorge

2003 “Entrenadores de la verdad Televisiva”. Texto interno del curso de Dirección II de la Maestría en Cine Documental de la Universidad del Cine de Buenos Aires.

LEDO, Margarita

2004 Del Cine-Ojo a dogma95: Paseo Por el Amor y la Muerte. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

LINARES, Marco

1986 El guión, elementos, formatos y estructura. Mexico DF: Universidad Autónoma Metropolitana.

MACHADO, Arlindo

- 2000 Ensayo en forma de hipermedia en: El Paisaje mediático, Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- 2007 El Film-Ensayo, en El medio es el Diseño Audiovisual, Colección Diseño Visual. Manizales: Universidad de Caldas.

MARTÍN VIVALDI, Gonzalo

- 1998 Géneros periodísticos. Reportaje, crónica, artículo. Análisis diferencial. Madrid: Paraninfo.

MENDOZA, Carlos

- 1999 El ojo con memoria, apuntes para un método de cine documental. México DF: UNAM.
- 2008 La Invención de la Verdad: nueve ensayos sobre cine documental. México DF: UNAM.

NICHOLS, Bill

- 1981 Modalidades Documentales de Representación. Bloomington: Indiana University Press.
- 1997 La Representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental. Bloomington: Indiana University Press.
- 2001 Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press.

NÚÑEZ LADEVÉZE, Luis

- 1995 Introducción al periodismo escrito. Barcelona : Ariel, D.L.

RABIGER, Michael

- 2005 Dirección de documentales. Madrid: Instituto Oficial de Radio y televisión, RTVE.
- 2011 [1998] "Desarrollando un Proyecto Documental". Ponencia presentada en la segunda edición del Seminario Internacional de Cine Documental Escenarios de Fin de Siglo: Nuevas Tendencias del cine Documental, de la Universidad Nacional de Rosario. Publicado por la Escuela de Comunicación Social Universidad del Valle, Cali.

<http://documentaldecreacion.files.wordpress.com/2011/09/1-a-modo-de-introduccion-michael-rabiger.pdf>

WEINRICHTER, Antonio

2007 La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo. Pamplona: Editorial Diputación Foral de Navarra.

ZERZAN, John

2005 Against Civilization: Readings and Reflections. Washington: Feral Hous.





**CORTARON TRANSMISIÓN.** POR ORDEN DEL DIRECTOR DEL CANAL DE TV DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

## Censuran documental sobre "La Cantuta" en Puno

El tema es "peligroso" y afectará licencia para una radio, adujo director Leoncio Alemán Cruz.

El martes 26 de abril, a las 9 y 50 de la noche, una llamada del director del Canal TV-UNA, Leoncio Alemán Cruz, ordenó la suspensión de la transmisión del documental "La Cantuta en la boca del diablo" que difundía el programa "A tiempo" que dirige Paul Lazo Gamero.

"Es un tema peligroso. La policía ha llamado a las autoridades para saber por qué sale eso y éstas se han preocupado pues la transmisión podía afectar la imagen del canal y el trámite para la aprobación de una licencia de radio en



PAUL LAZO GAMERO. Sets años en la conducción de "A tiempo".

### LA CLAVE

**CANAL TV-UNA.** Es propiedad del Estado. Lo administra el Centro de Comunicaciones de la Universidad Nacional del Altiplano. Se transmite por el Canal 11 de la señal abierta de Puno.

AM", que tramita la Universidad Nacional del Altiplano, argumentó el director Alemán Cruz.

Era el segundo de una serie de cinco episodios en los que Paul Lazo había programado la proyección completa del filme de dos horas de duración.

Lazo se comunicó con Alemán para explicarle que se trataba de un trabajo serio y profesional, y de ninguna manera podía ser catalo-

gado como apología a favor de la candidatura de Ollanta Humala.

Sin embargo, al día siguiente la serie se cortó abruptamente aprovechando que el conductor del programa había viajado a la capital. El vacío se cubrió con series de Discovery Channel, en medio de las protestas de los televidentes.

La censura a un tema de derechos humanos se da en Canal TV-UNA, emisora de propiedad de una universidad del Estado.

La medida ha pretendido justificarse con la mora en el pago del alquiler del espacio. El jefe de marketing de TV-UNA llamó a Lazo para presionarlo. Pero el programa "Al tiempo" apenas tiene un mes de retraso y siempre hubo tolerancia. "Así que esto es un pretexto", aclaró el conductor.



Sal a comer a uno de los restaurantes participantes del "Día Rosa" y estos donarán parte de tu consumo a la Lucha Contra el Cáncer de Mama.

LIGA CONTRA CÁNCER

¡¡ Úscale y es libre !!



### PUTUMAYO. NO HAY TRÁNSITO FLUVIAL

## El Estrecho reclama ayuda ante paro armado de Farc

Escasea el combustible y lo poco que queda se vende a precios exorbitantes, dijo el gobernador.

El paro armado decretado por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (Farc) está afectando al distrito peruano de El Estrecho, capital de Putumayo, en la frontera con Colombia, debido al control total que el grupo armado ejerce sobre el tránsito fluvial en el río Putumayo.

Según información entregada por el gobernador de Putumayo, Olegario Guayabero Ama sifunén, a radio La Voz de la Selva, la medida de fuerza de las Farc los ha dejado sin combustible y lo que queda se está vendiendo a veinte soles el galón cuando su precio normal en frontera es de catorce soles.

Igual preocupación mostró el sacerdote Roberto Carrasco, del Vicariato San José de Amazonas, quien ratificó la situación que se vive en la zona fronteriza.

Se supo que en el lado peruano



El Estrecho, zona del Putumayo.

del Putumayo no existe resguardo ni control como sí hay en el lado colombiano, que desde el miércoles pasado está bajo la autoridad de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia.

Los pobladores de El Estrecho no pueden navegar por este río para apertrecharse de alimentos y combustible por temor a las represalias del grupo armado.

### HUANCAVELICA. PARA CASO PAMPAMALI

## Arribaría comisión de alto nivel

El director regional de Energía y Minas de Huancavelica, Raúl Jaime Anccapi, informó que está gestionando el arribo de una comisión de alto nivel del Ejecutivo a la capital de esta región andina para ver el caso de la minera Pampamali, cuyas instalaciones están tomadas

por cerca de 2,500 comuneros del distrito de Secclla.

"Hemos pedido que los representantes del gobierno lleguen el miércoles pero nos han dicho que por el fin de semana largo no tendrían tiempo sus viáticos", refirió el funcionario del Minem.



Noticia Censura en Tacna

EL SONIDO DE LA PATRIA

93.7 FM

Escribanos | RSS Último momento

Google™ Búsqueda personalizada

15 de diciembre del 2011

Portada | Quiénes somos | Archivo de noticias | Programación | Blogs | Multimedia | AUDIO EN VIVO

**Escuela Profesional de Ingeniería de sistemas**

Perfil del Egresado:

- Desarrollo de Sistemas de Información
- Administración de Base de Datos
- Administración de Redes y Telecomunicaciones e Infraestructura de TI

LOCALES | NACIONALES | POLICIALES | POLÍTICA | INTERNACIONALES | DEPORTES | CULTURAL | MISCELANEA | OBITUARIO | OPINIÓN

Portada >> Locales

## RECTORA DE LA UPT CANCELA PROYECCIÓN DE DOCUMENTAL SOBRE ASESINATOS DE LA CANTUTA

Creado por: Erika Poma Cotrado

18 de mayo del 2011

Me gusta Sé el primero de tus amigos al que le guste esto.

De acuerdo a Gonzalo Luna, estudiante de la Universidad Privada de Tacna, la proyección del documental que da cuenta del atroz caso de La Cantuta, donde fallecieron estudiantes y un profesor de la Universidad Enrique Guzmán y Valle como parte de una estrategia del entonces presidente Alberto Fujimori y su asesor Vladimiro Montesinos, habría sido vetado por cuestiones políticas.

Según explicó la difusión del documental contaba con todos los permisos para realizarse mañana, sin embargo intempestivamente la rectora decidió cancelar la autorización.

"Yo solicité el auditorio de la facultad y hoy día luego del consejo universitario, la representación estudiantil me dice que la rectora les informa que se ha cancelado el evento sin mayor sustento", detalló el estudiante para luego señalar que la autoridad universitaria le indicó "que no era el momento adecuado, que de repente después" entendiéndose que podría ser emitido después de las elecciones, donde postula la hija del encarcelado ex presidente Fujimori.

Por su parte César Espinoza, integrante del grupo UPT INNOVA, señaló que su proyecto "Voto Universitario, Tú decides", donde se darían a conocer los planes de gobierno de los candidatos presidenciales, también fue suspendido. Esto debido a que la rectora había manifestado que se estaba favoreciendo al partido Gana Perú, al haberse confirmado solo la participación de la congresista electa por ese partido Natalie Condori Jahuira.

**DATO.** El documental "La Cantuta, en la boca del diablo", narra en imágenes la recopilación de información y testimonios de los familiares de las víctimas del Grupo Colina que el 12 de julio de 1992 irrumpieron en las instalaciones de la Universidad Enrique Guzmán y Valle, La Cantuta, y secuestraron a nueve estudiantes y un profesor a quienes, luego de torturar, asesinaron e incineraron.

Por el crimen de La Cantuta, el exmandatario Alberto Fujimori purga actualmente una condena de 25 años de prisión por delitos de lesa humanidad, al igual que su exasesor Vladimiro Montesinos.

Hoy **137** en línea **USUARIOS**

ESCUCHA EN VIVO

Servidor 1

Servidor 2

Recomendar
264
Siguenos en:

Siguenos en:

Lo + visto

- Balarezo Plata sólo podrá permanecer recluso en penal de Pocollay nueve meses  
13 de diciembre del 2011
- Hallan cadáver de mujer cerca a ex complejo fronterizo Santa Rosa  
14 de diciembre del 2011
- Convocan a concurso público para asistentes en función fiscal y administrativo  
13 de diciembre del 2011
- ¿Se jugará? Hoy Alianza vs. Juan Aurich por el campeonato del fútbol peruano  
14 de diciembre del 2011
- No hay acuerdo: Bolognesi vs. U. de América fue cancelado  
13 de diciembre del 2011
- Mujer protagoniza violento choque en la Av. Bolognesi  
15 de diciembre del 2011
- ¡Juan Aurich es Campeón Nacional tras ganarle a Alianza Lima por penales!  
14 de diciembre del 2011

**Aldeas Infantiles | Niños**

Ahora puedes ayudar de verdad a un niño... comprando a Pene

## Renuncia periodista José Soriano en Huancayo

  
 REKLAM PRODUCCIÓN S.R.L.  
 Eliana Marañón A.  
 GERENTE GENERAL

Recibido 13/05/11

Huancayo, 13 de mayo de 2011

Srta.

Eliana Elvira Marañón Aucasi  
 Gerente General de Reklam Production

**ASUNTO: RENUNCIA A PROGRAMA PARADA 4 POR CENSURA DE REPORTAJE**

De mi mayor consideración:

Me dirijo a usted para presentar ante su despacho mi **RENUNCIA IRREVOCABLE** al puesto de reportero del magazine dominical **Parada 4**, programa que se emite a través del canal 4, América Televisión – Huancayo; puesto en el cual me venía desempeñando desde su lanzamiento (febrero de 2010).

Los motivos de esta decisión son los que expongo en las siguientes líneas:

El último **3 de mayo** se conmemoró el Día Mundial de la Libertad de Expresión, motivo por el cual decidí hacer un reportaje que incluía la cobertura del Cineforo **La Prensa y el Poder: La Cantuta en la boca del diablo**, presentado, el mismo día, por el Centro Cultural de la Universidad Continental de Ciencias e Ingeniería de Huancayo. En dicho informe, se incluyó una extensa entrevista al periodista Wilber Huacasi Huamán, con quien se abordó los siguientes temas: el Caso Universidad La Cantuta (a propósito de la emisión del documental); el caso de las ejecuciones extrajudiciales y desapariciones forzadas en la Universidad Nacional del Centro del Perú (UNCP) durante el conflicto armado interno; asimismo, el tema de la libertad de expresión y la vulnerabilidad de los medios, en el marco del proceso de elecciones de segunda vuelta.

Al igual que todos los informes que realicé cada semana, el reportaje en mención fue editado y debió emitirse, como corresponde, el día domingo 8 de mayo, pero no fue así. A diferencia de todos los programas que duran una hora, el de aquel día duró sólo 49 minutos, esto debido a la decisión de la producción y los responsables administrativos del canal de **CENSURAR** dicho informe.

En efecto, un día antes, usted me informó sobre la decisión de la no emisión del informe. Entre otros argumentos, me dio a conocer sobre la **"determinación del canal de no difundir notas que atenten contra la candidatura de Keiko Fujimori del partido Fuerza 2011"**.

Ya, en posterior diálogo telefónico, con fecha 9 de mayo, el señor Álvaro Dammert Herrera, gerente de Logística y Administración de la Red Nacional de América TV, me



mencionó ser el responsable de la decisión de no emitir el informe **por ser político** y que no guardaba relación con los contenidos del programa, ante la alerta de Héctor Infantas, administrador de América TV en Huancayo. Asimismo, hizo mención a que en el programa no se debían abordar **"temas muy sensibles"**, en alusión a los casos La Cantuta y UNCP.

Sobre el particular, debo mencionar que desde el inicio del programa (febrero de 2010), he tenido la confianza de la producción para la elección de las notas y en varias oportunidades he abordado, con absoluta libertad, temas políticos e incluso en temporada electoral, sin ningún tipo de censura.

Como ejemplo me permito citar las entrevistas que sostuve con candidatos al Congreso por Junín, entre ellos, la congresista y candidata Nidia Vilchez Yucra, a quien se le preguntó sobre la vinculación que se le atribuía con el denominado Comando Rodrigo Franco. Ese informe era de contenido político y **no fue censurado**.

De la misma forma, me permito citar como segundo ejemplo el reportaje sobre la UNCP, post Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, el que incluía entrevistas sobre la época del conflicto armado interno y su afectación en dicha casa superior de estudios y la situación actual. Ese informe que en concordancia con lo citado por el señor Dammert Herrera contenía **"temas muy sensibles"** **tampoco fue censurado**.

Por estas razones, considero que la motivación expuesta por el señor Dammert Herrera de que mi último reportaje no fue emitido por ser de contenido político y/o por abordar **"temas muy sensibles"** adolece absolutamente de sentido. Tampoco se podría inducir que el informe no fue difundido por una mala cobertura, debido a que en forma reiterada y pública el señor Dammert Herrera me ha **felicitado** por mi trabajo y ha utilizado mis entrevistas para citarlas como referencia en otras regiones.

El señor Álvaro Dammert Herrera sugirió que el informe tal vez podría ser emitido en otro programa, como el noticiero diario local del canal, y en ese orden de ideas me sugirió consultar a la supervisora de dicho programa, periodista Elizabeth Huamán Perales. Debo mencionarle, que hice la consulta respectiva pero hasta el día de hoy no he recibido ninguna comunicación concreta, situación que se constituye en una medida y reafirma que en el fondo no se desea emitir el citado reportaje.

Del mismo modo, se reafirma la motivación principal que usted me expuso en aquel diálogo telefónico en el sentido de que el informe no podía ser emitido por ir contra la candidatura de Keiko Fujimori.

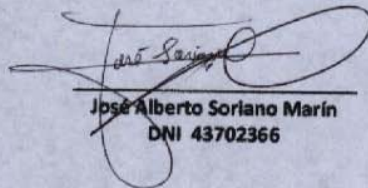
Considero haber agotado todas las instancias para insistir en que no se me vulnere el derecho de la libertad de expresión mediante la **CENSURA** del informe en mención, más aún si estamos en una etapa coyuntural importante de elecciones, y es preciso que la ciudadanía esté debidamente informada sobre las propuestas y antecedentes de las organizaciones políticas que participan en la presente contienda electoral. Debo subrayar

que la entrevista, en el extremo relacionado al tema de la libertad de expresión, además de hacer alusión a Keiko Fujimori, hacía mención al candidato Ollanta Humala, por lo que se advertía la pluralidad de la misma.

Por lo expuesto, debo comunicarle formalmente mi decisión de **RENUNCIAR IRREVOCABLEMENTE** a mi puesto de reportero del programa Parada 4; en concordancia con la advertencia verbal que ya le había expresado en el diálogo telefónico que sostuvimos, en el sentido de que renunciaría si mi informe era **CENSURADO**. La **CENSURA**, efectuada por el canal, atenta gravemente a mi **ética profesional y moral** que no puedo dejar mellar.

Dejo constancia de mi absoluta indignación por la actitud de América Televisión, situación que atenta contra derechos constitucionales como la libertad de expresión y debilita nuestro sistema democrático.

Agradezco su atención,



José Alberto Soriano Marín  
DNI 43702366

Cc. Administración América Televisión - Huancayo



## Anexo 2

**Entrevista Andy Ortiz, reportero especializado en política y conductor de noticias Canal N, Lima, Perú (15 de noviembre de 2010)**

Amanda Gonzales: Yo quisiera primero saber qué te viene a la cabeza cuando digo cine documental.

Andy Ortiz: No he visto mucho, en realidad, pero te diría que por citar los más modernos, los de Michael Moore, que siendo totalmente irreverentes, tienen todo su asidero en hechos y pruebas. Otro que recuerdo el de las Olimpiadas de Berlín de 1936...no recuerdo el nombre de la película, pero sí de qué se trataba. Hecho por una mujer, además.

Por ejemplo, si hablamos del concepto, en este tipo de filmes, la labor del cineasta se basa, no en la realización de la película en sí (en el caso de las olimpiadas sí, en el de Moore *half and a half*) sino en la agrupación, mediante la investigación de hechos e imágenes que asociados nos muestran un ángulo de la realidad de un período histórico. Por ejemplo el 11 de septiembre, o el cierre de una fábrica, toma buena parte del material de noticieros, por ejemplo.

No sería tan absoluto por ejemplo en el caso de las olimpiadas, todo estaba por hacerse y la tele no existía y sin embargo fue un documental magistral. Hoy en día, hacer un documental, por ejemplo, sobre la guerra de Sendero Luminoso en el Perú, sin tomar en cuenta a los medios. Sería por decir lo menos incompleto, sino imposible.

Amanda Gonzales: ¿Porque incompleto?

Andy Ortiz: Porque en cierto tramo de la guerra, los medios jugaron un papel importante, bien al principio por su nivel de desinformación involuntaria, luego por su escaso nivel de comprensión del tema. Y una vez que lo comprendieron, lo callaron por que ese era el trato con Fujimori (ex presidente peruano acusado de diversos crímenes, entre ellos, el manejo subrepticio e ilegal de los medios de comunicación). Esto ayudó a que se distorsione, en Lima el sentido de la guerra y su incidencia sobre el mundo andino.

Entra aquí mucho aquello de la "Teoría del otro" eso de que nada nos duele en pecho ajeno. Y claro, al no trasladar parte de ese dolor los medios a la capital, hicieron pensar a gran parte del país que la guerra era una cosa lejana hasta que todo se salió de control.

¿Cómo harías un documental sobre la guerra sin incluir el manejo mediático de la Captura de Guzmán? ¿O del debelamiento de los penales, en tantos motines que hubo? Eso por destacar nada más líneas argumentales, porque es obvio que deberías tomar material de los medios, de manera obligatoria; sin contar con que tienes a muchos periodistas como testigos directos del asunto.

Amanda Gonzales: ¿Entrevistas?

Andy Ortiz: No necesariamente. Pueden ser sólo insumos que orienten tu línea argumental ten en cuenta que antes que las ONG's y antes aún que los militares, a veces, los periodistas eran los primeros en llegar a una zona abatida, o prohibida como los penales bajo la influencia de Sendero.

Amanda Gonzales: ¿Quieres decir como fuentes de la investigación para un documental serían indispensables?

Andy Ortiz: Pues yo creo que sí, Por ejemplo, si quisieras graficar el dominio senderista en prisiones, tendrías que entrevistar o conversar, como quieras, con Gustavo Gorriti, Malena Seona y Gilberto Hume, que fueron los que entraron y mostraron la situación. Por una sencilla razón: las autoridades de entonces te lo pueden contar, pero ellos te van a decir más cosas, y mejor descritas, por defecto profesional. Las autoridades de prisión y ex senderistas son fuentes obligadas, pero de parte.

Amanda Gonzales: Has pensado directamente en un tipo de documental: el histórico.

Andy Ortiz: Digamos que he pensado en un tema que me interesa y sobre el que me gustaría saber más.

Amanda Gonzales: Y una forma de abordaje que viene del periodismo. ¿Por qué?

Andy Ortiz: Ah claro, es que un periodista pocas veces, hasta cuando piensa en cine, logra despegarse de su modo de mirar.

Amanda Gonzales: Entonces cuéntame desde tu yo periodístico, ¿cual es la idea que tienes de un documental, además de Michael Moore?



Andy Ortiz: Para ser sincero, yo lo veo como un súper reportaje, muchísimo más preciso y libre que el producto que uno puede obtener como periodista. En realidad, yo lo veo como un estadio superior que combina cine y periodismo, o mejor dicho, reportaje

Amanda Gonzales: ¿Cómo así más preciso y más libre?

Andy Ortiz: Claro, el documentalista no está presionado por el espacio ni el *deadline*. Puede aplicar otros recursos narrativos y tomar muchas más licencias. Pero eso conlleva una gran responsabilidad. En un reportaje, uno puede darse el lujo de fallar porque sabe que hay otras versiones, múltiples que pueden dar fe del error y corregirlo. Como documentalista es tu responsabilidad verificar y re-verificar lo que vas a poner en pantalla, porque tu documental será visto como puede ser leído un libro de historia. Al final, creo, es eso se le exige rigor por ser un producto más duradero, pero se le permite también mucho más libertad a la hora de contar las cosas.

Amanda Gonzales: Explícame un poco más lo de las licencias, y la responsabilidad frente al reportaje, ¿Qué tipo de licencias imaginas que un documentalista se puede tomar, que un periodista no?

Andy Ortiz: Mayor tiempo, y en casos extremos, mostrar imágenes que en su medio no pasarían al aire, pero que son indispensables para entender la historia.

Amanda Gonzales: ¿Y qué me dirías sobre la "búsqueda de objetividad"?

Andy Ortiz: Vale lo mismo que para el periodista, desde que eliges dónde vas a poner la cámara, estás tomando partido.

Andy Ortiz: Lo único honesto, en el caso de un conflicto, por ejemplo, es preguntarle a ambos lados del asunto. Y dejar que el espectador saque su línea.

Amanda Gonzales: ¿Y te parece que en el caso del documental es igual?

Andy Ortiz: Claro, a menos que tu documental sea una exaltación o muestra de un solo lado de la realidad. Con lo cual puede ser muy ajustado a esa versión, pero perdería honestidad intelectual

Amanda Gonzales: ¿Cómo que perdería honestidad intelectual?

Andy Ortiz: ¿Cuál es el objetivo de un documental? ¿No es contar una historia real? ¿Existe la realidad vista desde un solo lado? ¿No tiene acaso todo en esta vida por lo menos dos, sino es que más, puntos de vista? Por último, como Moore, agarras el otro lado aunque sea para burlarte de él, pero lo tomas.

Amanda Gonzales: ¿Y asocias honestidad intelectual con los distintos puntos de vista?

Andy Ortiz: Creo yo que nace desde el momento en que te planteas la pregunta "¿Qué pasó aquí?"

Amanda Gonzales: Te estas acercando al concepto de "verdad", querer averiguar la verdad a través de los puntos de vista.

Andy Ortiz: Eso pero siendo consciente de que la verdad absoluta es inaprensible porque tu punto de vista es limitado, y la cantidad de puntos de vista que puedes recoger también lo es. Entonces queda una aproximación lo más honesta posible al asunto que quieres contar. Cuando cuentas una realidad. Lo haces desde cierta creencia preestablecida. Parte de la honestidad cuenta también en el mostrar aquellas versiones que contradicen tu pensamiento original Porque son parte de esa realidad, no porque te gusten o no.

Amanda Gonzales: Entonces cuando dices "aproximación lo mas honesta posible" ¿A qué te refieres?

Andy Ortiz: Digamos que tienes que contar el caso Cantuta (asesinato y desaparición de 8 estudiantes y un profesor por parte de comando paramilitar, en el gobierno de Alberto Fujimori), entrevistas a los de D.D.H.H., a los familiares, a los jueces, etc. Y de pronto se te acerca un militar y te dice "yo estuve allí y te quiero contar porqué lo hicimos". Y aunque sabes lo que vas a escuchar...qué haces?

Amanda Gonzales: ¿Te refieres para un reportaje periodístico o a un documental?

Andy Ortiz: Un documental. Aunque creo que la pregunta vale para ambos.

Amanda Gonzales: ¿Te parece que en un caso así ambos deberían hacer lo mismo?

Andy Ortiz: Claro que ambos deberían tomar el testimonio

Amanda Gonzales: ¿Y además de tomarlo incluirlo en la edición final?

Andy Ortiz: Claro. ¿Sino cómo resuelves es la pregunta de "¿Qué pasó aquí?"

Amanda Gonzales: ¿Y se puede partir de otra pregunta?

Andy Ortiz: Claro, pero digamos que hemos escogido para esta discusión una línea precisa de documental...

Amanda Gonzales: Exploremos otras líneas de documental de las que tengas registro.

Andy Ortiz: Pues no tengo registro de otra. Así que perdonarás la pobreza del diálogo

Amanda Gonzales: ¿Viste Borat?

Andy Ortiz: No.

Amanda Gonzales: ¿Sabes de que trata o qué es?

Andy Ortiz: Ni lo uno ni lo otro

Amanda Gonzales: ¿Viste La marcha de los Pingüinos?

Andy Ortiz: Sí, espectacular

Amanda Gonzales: ¿Qué es esa película? ¿Cómo la definirías?

Andy Ortiz: Bueno es un documental que me cuenta a partir de un suceso, la vida entera de los pingüinos emperador. El viaje para la reproducción, que es lo que determina la supervivencia de la especie. En ese caso, el documentalista elige el trance más importante de la existencia del pingüino para contarnos su vida entera ese es su punto de vista la vida como un viaje, si se quiere.

Amanda Gonzales: Hay protagonistas, y una historia de amor, totalmente inventada.

Andy Ortiz: Exacto. Esas son las licencias que el periodista no se puede tomar. Comenzado por aquella de que si no hay suceso no hay historia que contar. El documentalista rompe eso un periodista sería atraído por la marcha de los pingüinos si se supiera, por ejemplo, que es la última colonia en el mundo pero el documentalista puede hallar la historia en la aparente normalidad. La otra licencia es la invención de esta historia de amor para explicar el ciclo de vida de la colonia.

Amanda Gonzales: ¿Y el periodismo no puede usar esos recursos?

Andy Ortiz: No tenemos el tiempo, y muchas veces tampoco la mirada, las herramientas, y menos el interés de nuestros medios por hacerlo.

Amanda Gonzales: ¿O será un tema de formato?

Andy Ortiz: Es un tema de formato, efectivamente, pero también conceptual, por eso muchos periodistas derivan al documental.

Amanda Gonzales: Allí hay 3 puntos que me interesan; vayamos por partes: formato, lo conceptual, y la derivación de periodistas hacia el cine documental

Andy Ortiz: Formato: el documental es obviamente más extenso que un reportaje, y permite mayores instrumentos narrativos. Eso ya lo hemos establecido.

Lo conceptual: el periodista y el documentalista parten de una premisa común "contar realidades". Eso en un mundo ideal. En el real ambos se ven condicionados por factores externos. Vamos a desecharlos por un momento.

Entonces, el periodista cuenta la historia para su consumo inmediato, su comprensión también inmediata, y me duele decirlo, muchas veces para su olvido inmediato. Sólo un esfuerzo de ver varias versiones, por ejemplo, de un mismo reportaje, puede convertir esa "información" pura y dura en "conocimiento".

Al documentalista el interesa mucho más el conocimiento profundo de determinado fragmento de realidad...ahí está la diferencia conceptual: la profundidad y por ello es más fácil transformar esa "información" en conocimiento. Es más. Si un documental está bien hecho, la transición puede ser muchísimo más rápido siempre hablando de un mundo ideal, claro.

Y la tercera: bueno, esa la sabes tú mejor que yo. Muchas veces los periodistas se ven frustrados por sus modos de trabajo, la inmediatez y la poca profundidad, y la vacuidad de la agenda que su medio les asigna cubrir y prefieren pasar a esta especie de nirvana que es la exaltación de la trascendencia de un tema.

Amanda Gonzales: ¿A qué te refieres con "especie de nirvana que es la exaltación de la trascendencia de un tema"?

Andy Ortiz: A que no todo tema a cubrir en prensa es trascendente. Y si lo es muchas veces nos encargamos de convertirlo en intrascendente mientras que un tema de documental, es de por sí trascendente para alguien, y lo desarrolla con esa responsabilidad y ese respeto por lo que está haciendo.

Si quisieras hacer un documental sobre vedettes en el Perú ¿Te irías por el lado frívolo que tomaría un periodista de espectáculos, o tratarías de sacarle el jugo al lado emocional del asunto?

Amanda Gonzales: ¿Qué crees tú?

Andy Ortiz: Digamos que tomo un ratito el lado frívolo para explicar el lado lúdico de esa vida pero también hay elementos pesados, fuertes. A lo mejor tomó la decisión de meterse a eso porque había un niño a quién mantener, y una mujer con buen cuerpo y sin estudios no la tienen tan fácil. Y ése sería el verdadero filón a explotar uno que en prensa podría ser mencionado al paso u obviado por su "peso". ¿Alguien le ha preguntado a Tula (Rodríguez, vedette peruana) porqué se hizo bailarina? ¿O nos quedamos en el "click" con Carmona (personaje de la farándula local limeña)?

Amanda Gonzales: Necesito contexto allí, me perdí. ¿A q te refieres con "peso"?

Andy Ortiz: Bueno, seamos extremos, a que hay factores que muchas veces los periodistas rehusamos porque decimos "no, mucho rollo" (un tema muy denso).

Amanda Gonzales: ¿Esa podría ser otra posible distancia entre los formatos?

Andy Ortiz: Si

Amanda Gonzales: ¿Cómo así?

Andy Ortiz: En televisión muchas veces sales del canal ya con un enfoque y trabajas sobre eso. En el documental, sales también con una premisa o hipótesis, pero si ésta es rebatida en el curso del trabajo, es tomado como un factor enriquecedor, y no limitante como puede ser en prensa, pero sí puede ser una cuestión de formatos...recuerda que le periodismo sobre todo el de TV no sólo forma, también entretiene y eso distorsiona el sentido del trabajo. Es como lo que conversaba con una amiga de Reporte Semanal (programa de crónicas televisivas)...yo le decía..."hay un tema interesante en tal sitio" y ella me dijo "bonito, pero mi jefe me preguntaría quién se murió allí o a quien violaron para justificar el viaje".

Es esa costumbre de los medios de mandar por ejemplo a un equipo de viaje sólo después del segundo muerto. Bolivia, por ejemplo, yo acabo de regresar (disturbios de 2008 por referendo separatista). La situación da para hacer un documental, y yo lo haría feliz pero como periodista, sólo puedo viajar cuando se están sacando la madre porque "eso vende". Bueno, eso. El factor "eso vende" pesa mucho en prensa, y por mi desconocimiento del mundo del documental, no digo que no sea así allí, pero sí que no debe tener, me imagino, el peso que en mi pequeño y egoísta mundo laboral si lo quieres poner así, de la prensa televisiva en el Perú.

Canal N es el que tiene mucho más de documental que los otros medios, por el cuidado del trabajo, del enfoque poco común en la prensa peruana, del ángulo, e incluso del cuidado de las tomas y de las preguntas si alguien un día quiere saber de la historia política de este país, me figuro que N sería una mejor fuente de información que el 4, el 5 o el 9



Amanda Gonzales: Mencionaste también que hay periodistas que se pasan al documental ¿Por que crees que ocurre?

Andy Ortiz: Ah, bueno, insatisfacción ante los temas que cubren, su intrascendencia, su volatilidad. La manera de trabajar, el poco cuidado al escoger y desarrollar temas o la sencilla ignorancia por parte de sus jefes de temas que le periodista cree trascendentes, pero que no venden bueno, porque cada vez el mundo de la prensa, sobre todo la televisiva, se frivoliza más y más por eso esos periodistas se mudan a un sitio más cómodo para sí mismos.

Anuska Buenaluque (reconocida periodista española radicada en Lima desde hace 5 años) por ejemplo, sería feliz haciendo documentales sobre temas sociales. Yo, también pero no en esa temática. Ten en cuenta que todo periodista tiene pretensiones o es de hecho un intelectual. Y la prensa ahoga cada vez más ese sentido. Por ser extremo, ¡ahora ni siquiera se escribe bien!

Amanda Gonzales: ¿Un periodista es un intelectual?

Andy Ortiz: Y si no lo es, debería el periodismo bien hecho exige cierta capacidad de interpretación y análisis, requiere, además de intuición y valor, lecturas y adiestramiento Que debería ponernos por encima de la media de las profesiones liberales. Una mirada de la realidad

Amanda Gonzales: ¿Profesiones liberales?

Andy Ortiz: Médicos, ingenieros, abogados, arquitectos a eso en algún momento se le dio en llamar "profesiones liberales". Bueno, entonces un periodista debería ser un tipo entrenado, con su kilo de cerebro bien aprovechado, informado y si no lo es, deber querer serlo.

Amanda Gonzales: ¿Y por eso crees que dejan el oficio y pasan al cine?

Andy Ortiz: Puede ser. Yo por lo menos, casi nunca me he planteado dejar de ser periodista. Si quiero avanzar en la vida, pero dentro de mi línea.

Amanda Gonzales: Pero un periodista no puede migrar tan fácilmente al cine ficción, a eso iba mi pregunta ¿Porque se puede hacer esa migración? ¿Qué factores lo permiten?

Andy Ortiz: Similar entrenamiento mayormente, el hecho de que ambas profesiones se basan en la narrativa visual, por decirlo de alguna manera digamos que si estás entrenado para volar el avión tal, que es muy rápido y ágil pero de cierta manera inestable, entonces conoces las reglas básicas y tienes la experiencia y el entrenamiento para volar un avión más lento, pero más seguro y estable.

Amanda Gonzales: Linda metáfora. Pero aterrizando y con cámara en mano ¿Qué factores crees que permiten el paso de uno a otro "quehacer" y si crees que el lenguaje documental puede incorporarse en el periodismo televisivo?

Andy Ortiz: Bueno, si digamos estás entrenado para contar una historia completa y autónoma (que tal debe ser la nota periodística) en dos minutos y medio como máximo, debes estar capacitado, con un mínimo de re-entrenamiento (pues se supone que las reglas básicas las conoces, "volar" es lo mismo en un avión que en otro) como para hacerlo de una manera mucho más detallada y específica en un tiempo mucho más prolongado, y con reglas narrativas que no son más que una extensión más elaborada de las reglas básicas de la narración audiovisual.

Amanda Gonzales: Podría ser entonces que se trabaja con herramientas cognitivas similares.

Andy Ortiz: Claro

Amanda Gonzales: Sobre una misma materia.

Andy Ortiz: Es una reducción un poco abrupta, casi equivalente a decir que cualquier periodista puede ser escritor, pero digamos que bajo el modelo en el que trabajamos, la cosa funciona así.

Amanda Gonzales: A ver, detengámonos un momento, porque, ciertamente, no cualquier periodista puede ser escritor.

Andy Ortiz: Exacto, por lo mismo, no cualquier periodista o reportero puede ser un buen documentalista.

Amanda Gonzales: Entonces las diferencias son mas profundas aunque haya elementos comunes que permitan la migración de un campo a otro.

Andy Ortiz: Aquí entra un factor que puede ser incluso contradictorio: la inmediatez de nuestra profesión (hablo del periodismo) nos priva de la perspectiva uno, y muchas veces de la cultura necesarias, para tener un cariz distinto un periodista que no lee no puede ser escritor. Un periodista ciego ante todo aquello que no sea lo inmediato, no puede ser documentalista. Un periodista sin sentido crítico o analítico de la realidad, no puede ser ninguna de las dos cosas, no al menos de una manera decente.

Amanda Gonzales: ¿Puedes profundizar sobre eso del "cariz distinto"?

Andy Ortiz: Volvamos al ejemplo de Sendero Luminoso (movimiento terrorista que controlaba parte del territorio peruano en los ochentas, y la mayoría de establecimientos penales): cómo contextualizas a SL por ejemplo, si no sabes lo quién fue Pol Pot o los Jemeres Rojos camboyanos? ¿O si no tienes claro porqué el MRTA (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru) prefería el modelo guevarista? Eso no lo vas a poner en tu documental, necesariamente, pero saberlo te ayudará a ilustrar mucho mejor a aquellos a quienes quieres informar.

Amanda Gonzales: ¿Te parece que siempre un documental es informativo?

Andy Ortiz: No, precisamente allí está la diferencia.

Andy Ortiz: No es información, es un estadio más cercano al conocimiento que la mera información.

Amanda Gonzales: ¿Cómo qué el conocimiento?

Andy Ortiz: El que lee un periódico, accede a información. Digamos, que bajó la bolsa. El que cruza esos datos con otros, lee otros diarios y lo mezcla todo con su *background* personal, y se aproxima o cree tener una respuesta de por qué bajó la bolsa, está más

cerca del conocimiento. El que sabe que la ley tal prohíbe cual cosa tiene información; el que cruza ese dato con el de otras leyes que le permiten x o y cosas más de las que le prohíben, accede a una parcela de conocimiento.

Amanda Gonzales: ¿Pero eso acaso no puede incorporarse en el quehacer periodístico? De hecho, ¿no es eso lo que en la teoría se suele llamar periodismo de calidad?

Andy Ortiz: De poder se puede...y hablando en términos ideales así debería ser pero ya estamos viejos para ser ingenuos. Aunque el periodismo de calidad es una posibilidad, lo cierto es que los modelos mediáticos lo resisten por no ser rentable. Además el consumidor ya no tiene "tiempo" para eso prefiere el *zapping* pero nos desviamos del tema.

Amanda Gonzales: Pero entonces, ¿Planteas que la diferencia entre el lenguaje documental y el periodismo sería solo cuestión de la tiranía del tiempo y la orientación de la industria televisiva?

Andy Ortiz: En principio, te diría que son dialectos distintos del mismo lenguaje: narrativo en imágenes, no ficcional basados en hechos, ambos géneros, contados en imágenes por donde vayas, creo que al final todo llega hasta aquí. Las disquisiciones filosóficas y estilísticas siempre tendrán como base el hecho de que ambos, periodista y documentalista, tenemos una historia que contar, y la contamos necesariamente en imágenes. Todo parte de aquello. A lo mejor es una visión pragmática y poco poética, pero es, a mi juicio, la distancia más corta entre ambos puntos.

### Anexo 3

**Entrevista a Carlos Cárdenas, realizador de cine documental, director de TV Cultura, productora de documentales y televisión alternativa, Lima, Perú (17 de noviembre de 2010)**

Amanda Gonzales: Estoy investigando la relación entre el periodismo audiovisual y el documental y parte de eso es conversar con realizadores de ambos campos. Lo primero que te quisiera preguntar es si crees que tienen alguna relación.

Carlos Cárdenas: El género documental da para todo, no solo tiene relación con el periodismo audiovisual; hasta hay comedia documental. Pero en el caso específico claro que la tiene hay muchos periodistas que hacen magníficos documentales periodísticos sobre todo para la TV en la que abordan diferentes temas.

Amanda Gonzales: Cuando dices "documentales periodísticos" ¿En qué estás pensando?

Carlos Cárdenas: En abordajes de historias a partir de los hechos y de la información que la audiencia recibe, porque por otro lado podríamos hablar de abordajes más emocionales no tanto basados en hechos sino en la combinación de imágenes de manera tal que permitan aproximarnos a la dimensión emotiva de los personajes.

Amanda Gonzales: ¿Entonces "documental periodístico" sería un tipo de documental informativo?

Carlos Cárdenas: Puede ser, aunque no soy muy amigo de las clasificaciones porque a veces tienden a encasillar las cosas pero en términos generales podríamos decir que sí.

Amanda Gonzales: Porque en las crónicas periodísticas también se hacen cosas desde el filón emotivo y de personajes.

Carlos Cárdenas: Claro.

Amanda Gonzales: Entonces en vez de encasillar vayamos a la delgada y sinuosa línea

donde parecen dividirse esos géneros siempre es móvil, lo se, y relativa; pero cuando ves una pieza audiovisual de no ficción. ¿Que elementos te hacen pensar esto es un documental, o esto es periodístico?

Carlos Cárdenas: Creo que la cosa tiene que ver con la intención manifiesta o a veces no tan clara de "informar" es decir, yo te presento esto para que sepas. Y por otro un proceso de construcción que se aproxima más a la idea de un mundo más complejo no con la idea de informar sino de conocer. Tal vez ahora lo que parece encasillante es lo que estoy diciendo, pero estoy tratando de ser lo bastante básico para hacer distinciones.

Amanda Gonzales: Es difícil, porque de manera intuitiva hacemos alguna distinción pero a la hora de racionalizar la cosa no esta tan clara esa es justamente mi inquietud.

Carlos Cárdenas: Lo que pasa es no hay las propuesta puras por ejemplo en el documental de "Lucanamarca"<sup>38</sup>: nosotros empezamos con una propuesta más informativa y fuimos poco a poco quitándole adrede mucha información para que vayan quedando los temas de fondo y que los personajes se fueran conociendo de manera emocional alguna gente nos dijo que no entendía mucho y que faltaba información sobre todo el publico peruano que conoce de cerca el conflicto pero acá en Ámsterdam ha sido una cosa totalmente distinta la gente no se ha hecho tantas preguntas específicas porque no tiene tanta información y no necesita más su aproximación entonces es más emotiva luego se te acercan y preguntan más, pero en realidad se quedan con cosas básicas.

Amanda Gonzales: Entonces un factor importante es la expectativa de quien ve la pieza audiovisual y el contexto en que se mira.

Carlos Cárdenas: Y limpiando la película de información distractiva la gente se aproxima a un tema universal siempre pesan los contextos si a ti te traen un documental de Nepal vas a tener una aproximación diferente que si se trata de un tema mpás cercano si el mismo documental es llevado a Lucanamarca, la cosa se pone muy difícil me refiero si "Lucanamarca" se lleva a Lucanamarca, la gente de allá no va a reaccionar como los europeos. Esos tal vez son los extremos pero habrá que ver lo que pasa en Lima y luego lo vamos a llevar a Buenos Aires. Entonces los públicos también importan claro que sí.

---

<sup>38</sup>"Lucanamarca": documental realizado por Carlos Cárdenas, estrenado en el Festival de Cine de Ámsterdam 2008



Amanda Gonzales: Pensaba en dos factores que involucran al público: la expectativa de recibir información específica cuando consume periodismo contrasta con la que se tiene cuando se ve un documental quiero decir, la actitud del receptor es distinta.

Carlos Cárdenas: Claro, cuando estás viendo un noticiero sabes lo que ese noticiero te puede ofrecer. Es distinto si estas viendo HBO o CNN la gente conoce códigos y espera lo que sabe que va a venir. Cuando estás en un festival es distinto no sabes a qué atenderte porque no hay un formato establecido. Pero ahí entra a jugar cosas como la información previa que tienes o incluso tus características personales. Pero también podríamos decir que ciertos géneros determinan a los públicos o su comportamiento.

Amanda Gonzales: Y el otro factor en el que pensé es el del pacto de credibilidad y la exigencia de objetividad. No se si es posible decir que uno es para un genero y el otro para el otro, o la licencia de subjetividad...

Carlos Cárdenas: Acabo de ver un documental que se llama "Necrobussines" que trata sobre el negocio de la muerte, es decir de las pompas fúnebres en el este de Europa y los negociados e incluso sospechas de crímenes para mejorar el negocio. El documental estaba super producido, grúas, travellings animación dark al inicio y en los créditos, música, investigadora regia protagonista; y me hacía preguntarme si la gente "creería" en el documental por el hecho de estar recontra producido, sin esa apariencia de cámara verdad del material periodístico en bruto y casi sin editar. En casos como esos lo objetivo o la credibilidad se salen del marco porque el documental no parece querer informar y sin embargo lo está haciendo.

Amanda Gonzales: Cuenta desde una mirada, la alucinada de los realizadores con el tema que muestran.

Carlos Cárdenas: Y por otro lado intenta con gran esfuerzo involucrar las emociones del protagonista haciéndote cómplice de los peligros en los que se involucra y e claro

Amanda Gonzales: Por eso pensaba en la licencia de subjetividad

Carlos Cárdenas: Yo creo que el género (o los géneros) están en plena evolución y cambio y cada vez en el mundo del documental los realizadores piensan más con el lenguaje audiovisual de la ficción y buscan involucrar emociones en los medios masivos la cosa va más lenta.

Amanda Gonzales: A eso le están llamando documental de autor.

Carlos Cárdenas: Y el periodismo audiovisual incorpora estos elementos pero siempre con la finalidad de informar.

Amanda Gonzales: Que es más cercano a la ficción q al documental militante o informativo. Eso me parece importante hay elementos del cine q se pueden incorporar.

Carlos Cárdenas: En la TV peruana hay que recordar el cambio que significó La Revista Dominical como propuesta.

Amanda Gonzales: Pero estarían supeditados a la función de informar.

Carlos Cárdenas: Acá quiero decir que siempre tuve una percepción negativa del trabajo de Lúcar y su equipo que se echó a Fujimori. Pero lo que no se puede negar es que introdujeron el uso del lenguaje audiovisual en los reportajes dominicales como no lo había hecho ningún otro programa hasta el momento. Y eso tuvo un enorme efecto en el público.

Amanda Gonzales: Yo crecí con esos formatos ya instalados los domingos. En el resto del mundo casi no existen, ¿Sabes? Cuéntame de esa época.

Carlos Cárdenas: Antes por ejemplo en Panorama y en los reportajes de los otros canales se tenía una aproximación más clásica donde el asunto era compendiar la información y ya la Revista Dominical empezó a usar técnicas de lenguaje que implicaba la construcción de personajes a los que se les presentaba desde su perspectiva personal e íntima y que a lo largo del reportaje enfrentaban hechos que los hacía cambiar en su estado de ánimo. Para eso se empezó a usar la cámara subjetiva los encuadres y la música y efectos sonoros como no se habría hecho antes bueno esa es mi opinión tal vez hayan habido

otros intentos pero no fueron tan visibles y lo que LRD hizo no fue sino hacer uso del lenguaje que en ese momento se usaba en las series y en la telenovelas.

Amanda Gonzales: La frontera, me parece, se marca cuando esos recursos atentan contra la expectativa de información muchas veces se acusa de manipulación en periodismo, cuando se hace uso de recursos así, por ejemplo la música.

Carlos Cárdenas: En muchos casos hubo abierta manipulación.

Amanda Gonzales: O el punto de vista de la cámara.

Carlos Cárdenas: Claro que sí.

Amanda Gonzales: Y cuando uno ve un documental, o va al cine, esas cosas dejan de ser negativas en la valoración del espectador, y son más bien aportes en el lenguaje.

Carlos Cárdenas: Lo que pasa es que eso tiene que ver con lo que la audiencia percibe que es tu intención. Si tú eres un periodista del que se sabe que pretende informar puedes usar esos recursos siempre que el público no perciba que le estás dando gato por liebre.

Amanda Gonzales: ¿Y para el documental es igual, o hay más flexibilidad, o la cosa es totalmente distinta?

Carlos Cárdenas: Ahí la cosa también es jodida porque si tú estás presentando personajes tienes que ser percibido como que estás haciendo una construcción auténtica y honesta del personaje no tienes el corsé de la objetividad pero si se ve claramente que estás poniendo la cosa de cabeza por el motivo que sea o que estás manipulando la imagen de los personajes estas en problemas.

Amanda Gonzales: O sea que en ambos casos hay un pacto de credibilidad entre el realizador y el publico que hay q respetar, solo que son diferentes o tienen distintas características.

Carlos Cárdenas: Claro, siempre tienes que ser creíble si eso no es así entonces andas mal porque significa que vas a perder respeto de la audiencia.

Amanda Gonzales: Bueno, existe el falso documental y aquí nos metemos en problemas: *F for fake* de O Welles por ejemplo o *Borat*.

Carlos Cárdenas: Es verdad pero eso no cambia las cosas porque en esos casos el Fake busca que le crean y yo siempre he estado hablando de la percepción del público hay documentales falsos que hacia el final empiezan a revelar su esencia pero otros que juegan con eso todo el tiempo. Por otro lado podrías mentir descaradamente y que no pase nada si el público no lo percibe, entonces no hay nada que hacer recuerdo el caso de un premio Pulitzer en las años 80 que tuvo que renunciar porque había escrito un artículo totalmente falso.

Amanda Gonzales: Claro, esta es una diferencia clara con el periodismo.

Carlos Cárdenas: Ahí solo estuvo la conciencia del periodista que después de haber hecho la cagada, no le dio el cuero para tanto y renunció pero eso ya es otra cosa.

Amanda Gonzales: El cine documental admite ese juego pero en periodismo el principio de veracidad esta por encima de todo.

Carlos Cárdenas: Manuel Calvelo, del que yo aprendí lo primero de este negocio decía "miente, miente pero preocúpate de que no se note". El no es periodista es educador y para el tema de educación no hay esa premisa de la "verdad". Lo que quería decir es que el objetivo educativo permitía falsear las imágenes para que la gente pueda entender determinadas situaciones.

Amanda Gonzales: ¿Pero en algún momento de devela eso? Digo, en un modelo educativo que busca autonomía de pensamiento, es lo que hacen en Generales Letras, te dicen "todo fue mentira, mira, piensa de nuevo y saca tus propias conclusiones".

Carlos Cárdenas: Eso era por lo de la mentira en la producción audiovisual. Lo que en el Pulitzer es una cagada , en educación puede ser una buena herramienta.

Amanda Gonzales: Y en documental un sub género.

Carlos Cárdenas: En realidad siempre está presente. Cuando presentas un personaje y exageras algún rasgo de personalidad para que sea más "complejo" no estás siendo honesto con el personaje y es posible que no se note.

Amanda Gonzales: Bueno, ahí esta la construcción del personaje desde tu perspectiva no?

Carlos Cárdenas: Bueno, esos son algunos de los aspectos con los que te enfrentas en ese momento.



## Anexo 4

## Última versión del guión de “La Cantuta en la Boca del Diablo”

Tramas: 1. Archivo 2. El libro 3. Evocaciones 4. El caso 5. Presentación de personaje

Secuencia 1 Ex oficina de la revista SI / Secuencia Figurativa

Con el ritmo del paso de camino de una persona, la cámara avanza por una calle de Lima, hasta un almacén en un barrio tradicional, pero pobre y populoso, se abre la puerta la cámara ingresa. El espacio que recorre es oscuro, y sin muebles ni ventilación, anaqueles polvorientos y cajas viejas con anotaciones de las fotos que contienen, acusan el paso del tiempo en ese espacio deshabitado. Mientras deambula por los espacios de todo el piso, la banda sonora reconstruye el barullo de una sala de prensa antigua: maquinas de escribir, pasos apurados, voces masculinas que conversan, discuten. Se identifican algunas pocas palabras: crimen, Cantuta, presidente, ministro, escuadrón, entierros... La cámara llega a un lugar preciso, una esquina desde donde puede observarse todo el lugar, allí se queda quieta, mientras la banda sonora sigue desarrollándose unos segundos.

Créditos

Primer acto: la desaparición

Secuencia 2

Pantalla en negro. Se escucha a un reportero explicar:

“... La fiscalía ha pedido 30 años de prisión, recordemos que en estas dos masacres murieron 25 personas. El momento de la verdad ha llegado y sabremos cual es la decisión de la corte suprema del Perú en este caso que concita el interés mundial...”.

Decenas de diarios abiertos del 18 al 25 de julio de 1992, con todo tipo de noticias. La cámara se acerca lentamente a una pequeña nota informativa en un rincón de todo el montón. Esa es la única nota que dio cuenta del secuestro de los 9 estudiantes y el profesor de La Cantuta. Se escuchan fragmentos de la sentencia a Alberto Fujimori, ex presidente de la república, en el que se le encuentra culpable de asesinato y delitos contra la humanidad. Luego se ve y oye al acusado negando a gritos los cargos que se le imputan, diciendo “Soy inocente!” entre aplausos de sus partidarios presentes en la sala del juicio. Finalmente, la declaración que dio su hija Keiko Fujimori a la salida del juicio

“si piensan que con esto van a borrarlos del mapa se equivocan! El fujimorismo ha pasado peores situaciones, estamos primeros en las encuestas y seguiremos así!”

Títulos: Desde 1991 el presidente Alberto Fujimori instaló bases militares en las universidades del Perú. La justificación fue la lucha contra el movimiento terrorista Sendero Luminoso, que desplegaba un fuerte ataque sobre la capital, Lima. Meses después cerraría el Congreso con el mismo argumento, y gobernaría en adelante de apoyado en las Fuerzas Armadas. Bajo ese régimen empezaron a ocurrir extrañas desapariciones selectivas, que no habían sido vistas antes en la guerra antiterrorista que el Estado peruano libraba desde los años ochenta.

Secuencia 3 (Archivo TV de 1992)

-En un programa de TV de 1992 los familiares de los desaparecidos denuncian a las fuerzas armadas como responsables y exigen saber que pasó con sus desaparecidos.

-Congresista fujimorista Martha Chávez declara que esos estudiantes se han “autosecuestrado” para unirse a Sendero Luminoso, y que todo es una farsa.



Secuencia 4 Calles del Centro de Lima, atardecer

Cambia la luz del semáforo en la Avenida Abancay, la más transitada de la ciudad; decenas de personas cruzan la calle en una y otra dirección. En el fondo el cerro San Cristóbal, en el extremo derecho el Congreso de la república. No se advierte esa masa de personas al protagonista, pero en off ha comenzado a escuchársele.

Cruz reflexiona a cerca de la dimensión del trabajo periodístico, lo compara con una hormiga en el talón de Aquiles; piensa en las expectativas de los investigadores de lograr cambios con sus hallazgos y el contraste con lo poco que se logra la mayoría de las veces.

El protagonista camina ahora por la gran calle peatonal el Jirón de la Unión.

“Tengo un nombre solamente, Edmundo Cruz Vílchez, nací el 2 de noviembre de 1937, pronto cumpliré 72 años...”

Finalmente se identifica al personaje que habla. Llega a la plaza mayor y se sienta en las escalinatas de la Catedral de Lima, mirando hacia Palacio de Gobierno;

Quiero escribir un testimonio, no pretendo más que un testimonio desde el punto de vista del reportero... El caso La Cantuta tiene todavía enseñanzas, verdades, aciertos y errores que es necesario que se rescaten.

Ya queda claro que es ese hombre a quien se está escuchando reflexionar sobre el papel del miedo en la historia de como se aclaró el caso del secuestro y asesinato de los estudiantes y el profesor de La Cantuta en 1992. Se escucha

Secuencia 5 Biblioteca nacional / confesionario 1

Cruz pide archivos de una revista, de 1992 y 1993. Los lleva a una mesa y los revisa. Ojea con detenimiento y lee algunas líneas de los artículos. Ojea una revista...

“estas es una especie de operación rescate... Esta es! La boca del diablo, el primer lugar de entierro de los desaparecidos de la cantuta, hoy la han tapeado...”

En la revista se ve a sí mismo en una foto de página completa, junto con otros 2 hombres agachados al filo de un hoyo. Un cuarto hombre esta dentro del hueco de medio metro de profundidad, con una lampa en una mano y algo que muestra a los demás en la otra. En el titular se lee “Toda la verdad sobre las fosas”. Medita (en off) sobre el miedo y el llamado del deber que los periodistas tienen al investigar este tipo de casos.

Secuencia 6 Conversación con Gisella Ortiz

El protagonista busca a una de las mujeres que lideraron a los familiares de los desaparecidos, Gisella Ortiz hermana de uno de los desaparecidos. Gisela esta saliendo hacia Ayacucho, donde trabaja con poblaciones afectadas por la violencia, con el Equipo Peruano de Antropología Forense. Invita a Cruz a ir con ella. En el bus, y acompañándola en su labor de campo, hablan sobre las amenazas de muerte que en 1992 recibían los familiares de los desaparecidos de Cantuta por buscarlos, sobre cómo el Poder Judicial los ignoró resolviendo que sus familiares nunca existieron y que, por lo tanto no hubo secuestro. Gisela reflexiona sobre como este caso le ha tomado media vida (tenía 19 en 1992), y cuánto ha definido el rumbo que esta tomó.

Secuencia 7 oficina del protagonista

El protagonista entra a un diario, La República, el guardia lo saluda como “señor Cruz” y le abre la puerta de acceso para empleados, sube tres pisos por las escaleras y entra a una oficina, saluda a los otros reporteros. Tiene en el escritorio periódicos nuevos y viejos. Entre los nuevos resaltan los

titulares sobre Keiko Fujimori, candidata presidencial, pero el toma los viejos, que comienza a revisar hasta que encuentra algo que llama su atención: un titular anuncia optimista que las fuerzas armadas traerían de regreso el orden a las universidades, la fecha de esa publicación coincide con la del secuestro. Otro ejemplar viejo tiene una pequeña nota que da cuenta de un supuesto secuestro en la universidad La Cantuta. Cruz cierra el periódico lo mete en su maletín, sale de la oficina, le avisa a su asistente que va a la universidad, que vuelve en un par de horas.

#### Secuencia 8 Universidad Católica del Perú

Cruz camina de prisa, recoge la carpeta de asistencia del curso que dicta en la facultad, y sube a la clase donde sus alumnos le esperan. Inicia su clase con los periódicos viejos que saca del maletín. El tema del día: cómo un periodista descubre los temas de investigación. Cuenta que en el momento de ocurrido el secuestro de La Cantuta, casi ningún medio dio importancia al hecho, y que sólo después la prensa se daría cuenta de la historia que había. Pregunta a los alumnos si conocen del tema, muy pocos saben algo más que el nombre. Ninguno entiende su importancia. Son jóvenes que hoy tienen la misma edad que los secuestrados, pero no tienen ninguna referencia. Cruz constata que el Caso Cantuta está casi olvidado.

#### Secuencia 9 Taxi / confesionario

Cruz toma un taxi, y permanece en silencio. Mira por la ventana, revisa papeles. En off se le oye:

“Esa es la idea que me anima, a veces pienso para qué hacer el libro si ya se juzgó al principal responsable? Pero creo que no se trata de eso, los periodistas no hacemos nuestro trabajo para que se juzgue a alguien, lo hacemos para que se conozca la verdad.”

Luego en on:

“Esto no es un negocio... Esto no es un negocio... Nosotros lo estamos haciendo porque es necesario, esto no se conoce; la gente joven no conoce esto!”

#### Secuencia 10 Sala Plenaria del Congreso de la República / Secuencia Figurativa

La cámara entra al hemiciclo del congreso por una puerta lateral, avanza flotante por el pasillo semicircular que rodea los asientos de los congresistas hasta casi terminar el recorrido. En la última entrada hacia los asientos, gira y avanza hacia ellos, se detiene en la tercera fila y ocupa un lugar y se queda en ese punto mientras hace un lento movimiento casi circular que permite ver todo el espacio. El lugar esta vacío, pero la banda sonora reconstruye una agitada sesión de debates: la campana, la voz de moderador llamando al orden, gritos... Sobresale una voz masculina que esta leyendo algo enérgicamente, en tono de denuncia.

Segundo acto: la investigación en el pasado y en el presente

#### Secuencia 11 Universidad La Cantuta

Cruz visita la universidad La Cantuta, acompañado del ex rector, que estaba en funciones cuando ocurrió el secuestro. Recorren los lugares, reconstruyen los hechos, el ex rector le presenta a Cruz a ex estudiantes que estuvieron esa noche en los dormitorios de donde se llevaron a los 9 estudiantes que le cuentan lo que vieron. También reconstruyen los hechos en la residencia de profesores donde secuestraron al profesor.

#### Secuencia 12 Estudio casero de Cruz

Cruz se reúne con el equipo con el que hará el libro: su editora y un joven asistente. Mientras definen el contenido de los primeros capítulos, se habla sobre el enfoque de la obra, van revisando los documentos y otros papeles que Cruz tiene sobre el caso. Es un estante que llena una pared sólo de archivos sobre La Cantuta el que deben clasificar y organizar. En la conversación se evidencia la

gran cantidad de material que Cruz ha recopilado, y toda la información que maneja de memoria (el caso entero está en su cabeza). Cruz va adquiriendo una energía inusitada mientras entran más en profundidad en la investigación, que contrasta sorprendentemente con la imagen taciturna que hasta el momento ha mostrado.

### Secuencia 13 camino a la primera entrevista // el taxi-confesionario 2

Cruz toma un taxi. Mientras el auto avanza, él revisa un número de la revista SI, titulado “Sociedad para el crimen”, conversa con su editora (voz en off).

CRUZ: Este fue el primer artículo que sale publicado en el que se habla de un escuadrón de la muerte, y donde se vincula a este comando, a altos mando del Ejército. Acá salen nombres concretos de oficiales en actividad por entonces, desde el capitán Martín Rivas como jefe operativo, hasta el ministro del Defensa de la época, Victor Malca....

EDITORA: Por qué cayó en saco roto?

CRUZ: Porque ese escuadrón era parte de un plan mucho más grande, de estrategia antisubversiva, pero sobre todo de control del poder político. Ellos tenían ya escrito el plan de gobernar 20 años! Plan que habían heredado de una junta militar que quiso hacer un golpe a finales de los ochentas. Ellos se sentían muy poderosos, una publicación en un medio pequeño no iba a tener respuesta oficial, aunque sí hubo repercusiones para la revista: el ministro de Defensa enjuició al director de divulgar y falsear documentos secretos.

Este caso tomó fuerza cuando un congresista hizo suyo una denuncia, y en una sesión extraordinaria dio lectura a un comunicado anónimo proveniente de militares rebeldes a Fujimori, en el que se detallaba el operativo de asesinato y desaparición de los cantuteños y otros crímenes. Henry Pease, ese congresista, tuvo tal sagacidad, que logró dar fuerza a la denuncia sin llegar a mencionar los nombres de los que el documento acusaba de asesinos.

### Secuencia 14 (Archivo, 1 min)

Imágenes de 1993, pleno del Congreso de la República del Perú. Un congresista toma la palabra y lee un comunicado anónimo, aparentemente escrito por militares opositores al régimen golpista de Fujimori, que denuncia operaciones de asesinato selectivo llevadas a cabo por agentes militares, por ordenes del Gobierno, entre ellos La Cantuta. El parlamento se conmociona, se vota casi por unanimidad por la conformación de una comisión investigadora y se define a su presidente.

### Secuencia 15 Congreso de la República del Perú

Cruz se encuentra en el Congreso de la República con el ex congresista Henry Pease para obtener el documento original, y entrevistarle sobre lo que lo motivó a creer en tal documento y denunciar públicamente su contenido. Juntos vuelven al hemiciclo del congreso, y se ubican en el mismo asiento de donde Pease leyó el comunicado, ¿Qué lo llevó a atreverse a hacer esa denuncia basado en un anónimo? ¿Qué valor de verdad encontró en ese documento? ¿Por qué ni él ni nadie reaccionó meses antes ante denuncias concretas de las revistas SI y Caretas? Lo cierto es que recién y gracias a su intervención el tema, que estaba casi sofocado, cobró fuerza nuevamente. Y hubo consecuencias para lo que hizo.

### Secuencia 16 Una oficina del Congreso / Secuencia Figurativa

Se abren las puertas de un ascensor, y la cámara sale de este hacia un pasillo con suelo de bloques de vidrio y techo traslúcido. No hay nadie al rededor, la cámara gira, en un movimiento flotante, hacia la derecha en U hasta quedar frente las puertas de la oficina 314. El marco de madera para la placa de bronce está vacío, el lugar está desalojado. La puerta se abre ante el avance pausado de la cámara, que entra a la oficina abandonada, y recorre sus espacios. Va entrando del recibidor a la oficina principal, y la recorre como observando el espacio, hasta llegar al fondo; al terminar el movimiento la toma queda fija encuadrando un escritorio vacío, y por el ángulo del encuadre queda

la sensación de estar viendo ese escritorio desde los ojos de una persona sentada en una silla frente a este.

#### Secuencia 17 (Archivo 1 min)

El Ejército saca los tanques a desfilas por las calles en señal de amenaza al poder civil. Comandante en Jefe hace un discurso amedrentador.

Declaraciones de otro General del Ejército, Rodolfo Robles, que denuncia existencia de un grupo de aniquilamiento selectivo dentro del Ejército y se asila en Argentina por temor a represalias.

#### Secuencia 18 Oficina de ex congresista Roger Cáceres

Cruz busca y entrevista a ex congresista Roger Cáceres, presidente de la Comisión investigadora del Congreso para el caso Cantuta. Cruz entra al edificio, toma el ascensor de puertas rojo intenso que contrastan con la extrema vejez de su interior. Baja en el cuarto piso, mientras camina hacia las oficinas, por la ventana se ve la fachada sucia y vieja del edificio, abre una puerta camina unos metros por un pasillo oscuro, hasta un modesto papel impreso que anuncia la oficina del ex congresista Cáceres, pegado en una puerta de triplay. Allí conversan sobre las represalias que Cáceres sufrió por presidir la comisión de derechos humanos del Congreso durante el mandato de Fujimori.

#### Secuencia puente 18-19 en el taxi con Cáceres

Taxi: Juntos van a la oficina que Cáceres tenía en el Congreso, en el taxi, Cáceres confiesa que esa misión le arruinó la vida, que a veces se arrepiente de haber asumido ese reto.

#### Secuencia 19 Congreso de la República del Perú

Cruz y Cáceres entran al Congreso y suben a la que fue su oficina. Reconstruyen juntos el momento en que abrieron el sobre en el escritorio principal de esa oficina, y junto con el mapa dibujado a mano alzada que indicaba el lugar de los entierros, había un polvo blanco de un penetrante y desagradable olor, y pequeños huesos quemados. ¿Por qué entregó el sobre a Cruz en vez de incluirlo en su informe? Era público que el congreso estaba controlado por el fujimorismo, y que no investigarían realmente. Cáceres recuerda que el pleno del Congreso desechó su informe, muestra concreta de que el gobierno no quería avanzar en la aclaración del caso.

#### Secuencia 20 Archivo

Noticiero de TV informa que el congreso aprobó informe en minoría de la comisión que presidía Cáceres, que concluye que los estudiantes se autosequestraron.

#### Secuencia 21 Tomando un café con Santiago Pedraglio

Cruz visita a su colega y amigo Santiago Pedraglio, ex director interino de SI, en las semanas en que se obtuvo la noticia y el mapa. Juntos rememoran el nervio en las reuniones y debates al interior del equipo de la revista, sobre la información y luego sobre el mapa que Cruz llevó a la redacción de SI. Las discusiones si era real o era una trampa de los servicios de inteligencia para neutralizar al medio periodístico, y luego si publicar como denuncia para ganar la primicia, o si hacer investigación profunda y retrasar la publicación hasta tener algo sólido.

#### Secuencia 22 camino a Cieneguilla/ taxi-confesionario 3

Cruz, José Arrieta (periodista con el que trabajó en la investigación en 1993), y Ricardo Uceda (ex director de la revista SI) van camino a la quebrada de las fosas en Cieneguilla. A propósito de la misión más peligrosa que tuvieron en sus vidas, conversan sobre los riesgos del oficio del periodista. También sobre las motivaciones. ¿Vale la pena tomar una vida tan riesgosa? ¿Se logra cambiar algo? ¿Es la vida de un reportero el precio a pagar por verdad o justicia? ¿Por qué eligieron este oficio? ¿Por qué Cruz no lo deja a pesar de su edad y débil salud? (Arrieta, siendo más joven, se retiró antes).



### Secuencia 23 Quebrada de Cieneguilla

Los tres colegas recuerdan las incursiones que hicieron al lugar indicado por el mapa, buscando las fosas. Con el mapa en mano, reconstruyen con más detalle el día D, al que entonces llamaron el “operativo Cieneguilla”: cómo se organizaron en grupos escalonados acompañados de fotógrafos, veedores de derechos humanos, asesores legales, forenses y arqueólogos. Conversan sobre cómo estuvo planificado y coordinado, cosa que cuando el equipo en el campo anunció que habían encontrado restos humanos, el director de la revista, Uceda, hizo la denuncia ante el Poder Judicial, y los familiares presentaron recursos ante los jueces para obligar a que las exhumaciones fueran en el mismo día, y se convocó a la prensa internacional, a organismos de DDHH y a la prensa nacional.

### Secuencia 24 ex basurero de Cieneguilla, ex basurero municipal, amanecer / Secuencia Figurativa

Una cámara subjetiva reconstruye el testimonio de reciclador que fue testigo de entierros clandestinos en ese lugar, con apoyo de recursos sonoros y visuales que evoquen los hechos presenciados según la siguiente narración: Negro absoluto, solo se oye el viento. De golpe el lente de la cámara se abre, un cielo azul oscuro ocupa casi todo el encuadre. Se percibe la tenue luz de la hora azul que precede al alba, ya se distinguen como sobras las formas de los cerros más cercanos. Se oyen los motores de 2 camionetas pasar de prisa muy cerca, la cámara gira violentamente 90 grados hacia abajo, y 100 grados hacia la derecha simultáneamente, (como incorporándose después de haber estado boca arriba mirando el cielo), enmarcando el fondo de una quebrada de cerros de tierra y arena, sin vegetación. Gira 180 grados, mirando lo alto del cerro de la quebrada, empieza a subir. Se llegan a ver las manos de quien sube la quebrada, pues es tan empinada que debe hacerse como escalada de montaña. Al llegar a la cima (50 metros hacia arriba) se oye que los motores (más lejanos ahora) se apagan. La cámara gira a mirar el fondo de la quebrada, solo se distingue el movimiento de 3 linternas. Las luces avanzan y la cámara sigue su avance desde lo alto, a paso ligero, a unos 20 metros se detiene. Se escuchan voces masculinas (una dando órdenes), y picos o palas golpeando la tierra. La cámara permanece quieta, encuadrando desde lo alto las linternas ya sin avanzar, fijas en un lugar.

### Secuencia 25 Archivo inédito

Material grabado por miembro del equipo de la revista SI que acompañó a Cruz y Arrieta a las expediciones previas al “operativo Cieneguilla”. En este video no profesional, se les ve entrando en 1993 a la misma quebrada, y buscar la tierra removida que el mapa señalaba como lugar de las fosas. En esas imágenes se ve tanto a Cruz, como a Arrieta y a un tercer periodista, que en la siguiente secuencia será identificado. Su voz comienza a oírse en off sobre estas imágenes.

### Secuencia 26 Conversación con ex director de la revista SI, Ricardo Uceda.

Cruz se reúne con Ricardo Uceda en una casa aparentemente abandonada en el antiguo barrio de Surquillo. El espacio que recorren contiene el archivo visual de la revista SI, polvoriento y apilado. Mientras se dejan llevar por su curiosidad husmeando en las cajas y estantes, recuerdan el trabajo en SI: la persecución política por hacer la denuncia de Cantuta (juicios, espionaje de agentes Servicio Secreto de Ejército, amenazas a las familias, presión pública desde el Gobierno). Conversan sobre el silencio que se mantuvo por años sobre las fuentes del mapa, de cómo ellos mismos no sabían hasta hace poco quiénes lo hicieron. Reflexionan sobre esa fuerza mayor al miedo que motivó a los que denunciaron, y releen lo escrito en el mapa original:

“ ... Aquí están los alumnos enterrados por los militares... Este es el plano por el cual van a descubrir las tumbas clandestinas... Recién hemos accedido a poner en conocimiento porque teníamos miedo a nuestras vidas, pero Dios protege a los buenos hombres, y por la buena salud del país y la democracia, ... Que se esclarezca y se sancione a los asesinos que

no están muy lejos en descubrirlos... Nota: hay bastantes pisadas de zapatos de militar en la primera fosa.”

#### Secuencia 27 Buscando a Catacora

Cruz llega al distrito de Comas en los cerros del cono norte de Lima, hasta llegar a la casa de Guillermo Catacora. Lo encuentra y conversan. Catacora recuerda el día en que un amigo lo buscó para contarle que había visto un entierro militar clandestino, y que creía que eran los desaparecidos de Cantuta. Recuerda cómo decidieron hacer un mapa y un escrito para buscar eco en la prensa o en el Congreso. Cuenta que fueron primero donde un periodista local, Juan Jara, que les aconsejó sacar copias del mapa. Así lo hicieron y le entregaron una; pero que al ver que Jara no publicaba, Catacora y su amigo fueron a buscar al congresista Roger Cáceres, presidente de la comisión investigadora del congreso.

#### Secuencia 28 En busca de Justo Arizapana, el reciclador que hizo el mapa

Cruz va en busca del autor del mapa, al reciclador que vio los entierros clandestinos, Justo Arizapana. Desde esa noche hasta el 2009 vivió en la clandestinidad, y se siente en peligro de muerte. En un pueblo cerca a Lima, Arizapana relata todo lo que vio en el basurero de Cieneguilla, y lo que hizo al respecto. Visitan el lugar donde vive hoy, hablan sobre su historia personal y su militancia política, condiciones que, según las hipótesis de Cruz, fueron claves para que Arizapana concluyera que lo que veía era un entierro clandestino realizado por militares. ¿Por qué decidió denunciar a pesar del miedo?

#### Secuencia 29 Volviendo sobre los pasos de Arizapana

Van juntos Cieneguilla, el lugar de los entierros. Arizapana a vuelta varias veces últimamente, la televisión le ha hecho notas periodísticas a las que ha accedido buscando reconocimiento y dinero, pues vive en la extrema pobreza. Reconstruyen juntos esa noche, y los pasos que dio Arizapana. Suben el cerro de la quebrada y caminan hasta el punto desde Arizapana vio todo. Cruz le pide que vuelva a dibujar el mapa para comprobar que fue él quien lo hizo, y con un rápido trazo, el mapa aparece desde la hoja en blanco del cuaderno de Cruz. Arizapana dice que se considera un héroe olvidado. Cruz conversa con él sobre eso, y de cómo él sigue viviendo con ese evento en el presente.

#### Secuencia 30 Archivo TV

Material grabado por la prensa extranjera en el día de las exhumaciones. Los desentierros duraron horas, se excavaron los 4 lugares que el mapa indicaba, que los arqueólogos identificaron por la diferencia en el color de la tierra removida. Se encontraron restos carbonizados, pruebas de cabello, ropa, zapatillas y llaves, que luego se usarían en la investigación fiscal.

#### Secuencia 31 Sala de una casa/ noche / Secuencia Figurativa

Una luz muy tenue y puntual ilumina la mesa de centro de una sala doméstica, la cámara subjetiva esta quieta en picado encuadrando la mesa, se va acercando lentamente a la mesa vacía, cerrando el plano. Empiezan a caer al centro del encuadre fotos ampliadas en papel, con detalles difíciles de interpretar, pero se advierten texturas genéricas: huesos y tierra, ropa sucia y quemada, zapatillas rotas, llaves oxidadas entre la tierra, etc...

#### Secuencia 32 Archivo

Conferencia de prensa en la que la policía presentaba a los detenidos acusándolos de terrorismo. Ellos visten el característico traje de preso a rayas horizontales blanco y negro, son escoltados por 2 cada uno, se les deja un minuto parados en un pequeño estrado para las fotos. La locución del reportero del archivo explica que se les encontró un mapa idéntico al que la revista SI acababa de publicar, con la ubicación de las fosas.



### Secuencia 33 el Fiscal Histórico del caso Cantuta

Cruz busca al fiscal que llevó el caso de las fosas de Cieneguilla, Luis Cubas. Recuerdan como, inicialmente, Cubas investigó a Cruz por la confusión del mapa encontrado a los supuestos senderistas. Cubas cuenta como esa fue solo una de tantas estratagemas ejecutadas desde el Gobierno para desviar su investigación, además de presionarlo, intentar sobornarlo y buscar quitarle el caso (el Fuero Militar exigía que el caso Cantuta pase a sus cortes, para controlar la sentencia). Ambos reviven una cita clave entre periodista y fuente. Una noche Cruz puso sobre su mesa fotos de la investigación forense y le pidió al fiscal que dijera solo una frase sobre cada imagen que él le señalara, sin mencionar nada sobre el caso de las fosas de Cieneguilla. Así pudo publicarse las conclusiones a las que iba llegando la fiscalía en un momento en el que lo obligaban a mantener todo en secreto para que la ciudadanía olvide el caso, y neutralizar sus avances en la identificación de los cuerpos.

Retoma archivo de Conferencia de prensa en la que la policía presentaba a los detenidos acusándolos de terrorismo. La imagen se congela, va en retroceso rápido hasta ubicar a uno de los detenidos, la locución del reportero del archivo lo identifica como Juan Mallea.

### Secuencia 34 Cruz en su oficina con su equipo

Cruz y su equipo son los que están manipulando las imágenes en un visionador. Cruz se pregunta por ese segundo mapa, nunca se aclaró cómo Sendero obtuvo esa copia, ni cómo la policía los descubrió. La hipótesis de Cruz es que el Servicio de inteligencia montó esa detención masiva en el distrito de Comas, justo días después de la denuncia y exhumación de Cieneguilla, para vincular a los periodistas con el movimiento terrorista. Juntos repasan la información que tienen sobre algunos de los detenidos, y sobre el mapa que se les incautó. El equipo elabora hipótesis sobre el rol de los detenidos: Juan Mallea fue un inocente que estuvo en el lugar equivocado en el momento equivocado, Juan Jara (el periodista al que los descubridores entregaron una copia del mapa) venía siendo seguido por los servicios secretos, etc. Cruz explica que el mapa es idéntico al que él recibió, y se quedó en el imaginario público que la revista SI tenía relaciones con Sendero Luminoso. Restablecer la verdad en cuanto al mapa le parece importante para retirar cualquier sombra sobre el trabajo de investigación. Deciden ir a buscarlos para esclarecer la historia del segundo mapa.

### Secuencia 35 Buscando a Mallea

Cruz encuentra y entrevista a Juan Mallea, él cuenta su historia: era el taxista del barrio donde vivía. Una madrugada su vecino, Juan Jara, tocó su puerta asustado y le pidió que le haga un servicio de urgencia. Mallea salió a las 5 de la mañana para ayudar a su amigo, pero a unas pocas cuadras son detenidos. Lo acusaron de ser el autor del mapa, manipulando pruebas de caligrafía, pero luego de un año Mallea salió libre, cuando se supo toda la verdad sobre los asesinatos de Cantuta. En la entrevista recuerda el tiempo en prisión y las torturas. Cruz y Mallea regresan al barrio donde ocurrió todo, Mallea le indica la casa de Juan Jara, el que lo metió en todo ese problema.

### Secuencia 36 Buscando a Jara

Cruz va a buscar a Jara a su trabajo para intentar obtener una entrevista honesta sobre el mapa que él tuvo en sus manos. Jara recuerda que pasó 10 años en prisión acusado de terrorista, entre otras cosas, por el mapa de las fosas de La Cantuta. Jara relata que fue Guillermo Catacora quien llegó con el mapa pidiéndole que, como periodista, le dé alguna salida a esa información. Admite que tuvo el mapa por semanas sin saber que hacer con él. Dice que no se atrevía a llevarlo al diario de Marka (diario pro Sendero Luminoso donde él trabajaba) para publicarlo. Cuenta que luego de que la revista SI hicieran la denuncia, su vecino Hans Ibarra le avisó que la policía lo iba a detener, y que fue tratando de huir (usando a su amigo Mallea) que lo detienen con el mapa en el bolsillo. Jara y Cruz discuten fuertemente sobre el papel de Ibarra en la historia. Jara lo defiende mientras Cruz insiste en que Ibarra fue el agente del servicio secreto del Ejército infiltrado que causó los arrestos, y se exalta de manera en que no se le ha visto antes en la película.

### Secuencia 37 Oficina de Cruz, viendo un video

Cruz revisa un video que encontró en el centro de Lima titulado “Los Verdaderos Descubridores de las Fosas de La Cantuta”, en él Jara, Ibarra, Catacora y Arizapana se proclaman los héroes olvidados del caso, y atacan a los periodistas de la revista SI. Cruz comenta con su asistente que necesita aclarar estos ataques a su trabajo y su reputación, y desenmascarar a Ibarra, pues él está seguro de que es el que delató al Ejército la existencia del mapa; tiene una cantidad de pruebas de eso, y quiere confrontarlo. ¿Por qué? ¿Para qué? No será una charla agradable, pero Cruz siente necesita hacerla.

### Secuencia 38 fotocopidora de Hans Ibarra

Con el video en la mano, Cruz lo busca en su puesto de fotocopias, el mismo lugar donde se sacaron las fotocopias del mapa en 1993. Le pregunta si fue él quien entregó una copia del mapa al Ejército, con los datos de los que fueron a su fotocopidora con el original. Ibarra lo negará, pero entonces Cruz lo confrontará con las pruebas que tiene de que era una agente militar infiltrado en el barrio de Comas: Ibarra fue detenido con Jara y Mallea, pero liberado sin cargos antes de la conferencia de prensa. El gobierno usó ese supuesto vínculo que Ibarra proporcionó, entre el mapa y Sendero Luminoso para acusar a la revista SI de senderista y no dar explicaciones por las fosas. Lograron también despistar al Fiscal que hizo los desentierros, que, inicialmente se enfocó en investigar a Cruz y sus colegas.

Secuencia 39 Los Andes / Secuencia figurativa del encuentro de Cruz con una fuente que le reveló otra tumba secreta de los estudiantes de Cantuta.

Cámara dentro de un auto que llega a un pueblo en los andes, se detiene en la plaza mayor. Cámara baja y con la cadencia del paso de camino de una persona cruza la plaza y entra a una cantina, toma un lugar en una mesa, mirando hacia la puerta de la calle, por donde se ve parte de la plaza y el cielo. Hay una cerveza y una foto marcada en la mesa. La cámara se queda allí, mientras el tiempo pasa velozmente, anochece, amanece a través de la puerta de la cantina, la foto y la cerveza siguen sobre la mesa pero la primera ha cambiado ligeramente de posición y la segunda está vacía.

### Secuencia 40 casa de la familia Condor

Cruz busca a Raida Condor, madre de uno de los estudiantes. Juntos regresan a la quinta donde ella y sus hijos vivían en 1993, y repasan la diligencia judicial en la que el fiscal Cubas fue a comprobar que las llaves halladas en las fosas abrían la puerta de su casa, lo que probaba de que su hijo era uno de los encontrados en las fosas. Conversan sobre la incomprensión o indiferencia de la gente a su alrededor, y sobre la lucha de los familiares por identificar a sus desaparecidos y por evitar que se olvide el caso antes de lograr justicia.

### Secuencia 41 Archivo

Pasa a imágenes de archivo de noticieros: en medio de un gran alboroto, un fiscal Cubas, 17 años menor, abre una puerta, la de la casa de Raida Condor, con una llave, la encontrada en las fosas de Cieneguilla.

### Secuencia 42 estudio casero de Cruz

Noche en vela con su editora y asistente organizando los archivos, repasan las líneas de tiempo con su editora. El último y definitivo movimiento del poder ante la contundencia de las pruebas: el Fuero Militar exigen que le entreguen las pruebas para acumularlo al Caso Cantuta que ya tenían abierto en sus cortes. Los jueces civiles se resisten, pero Fujimori ordena se promulgue una ley a la que llamaron Ley Cantuta que obligaba al Poder Judicial a ceder el caso al Fuero Militar.

En medio de todo ese lío, Cruz logra un testimonio muy importante: el de la fuente que le reveló el segundo lugar de entierro de los restos de Cantuta, que le confirmó la existencia del grupo Colina, y que le confesó todos los otros crímenes del destacamento. Mientras busca los papeles de las notas que tomó en ese encuentro, Cruz cuenta cuales fueron los pasos que dio para conseguir la confesión ese miembro del Colina, que permanece en el anonimato. Finalmente encuentra el archivo y lee un poco en voz alta los detalles del operativo que esta fuente le contó, y las señas para encontrar las otras fosas del crimen de La Cantuta, en paraje descampado llamado La Boca del Diablo.

#### Secuencia 43 Camino a cárcel militar / taxi-confesionario 4

Cruz va a la cárcel militar donde su fuente, como miembro del grupo Colina espera aún la sentencia definitiva, en el auto, antes de llegar, cruz explica a su editora que el juicio contra el grupo Colina no está cerrado, que solo ha terminado el de Fujimori. Intenta tener una entrevista con él, para grabar su testimonio ya que lo único que tiene de su versión son apuntes (no sabemos si lo convencerá de dar una entrevista, si será reservando su identidad, o si se negará por completo). Su fuente enfrenta una sentencia de 20 años, casi lo mismo que Cruz viene trabajando de investigador. Él comenzó a los 50 años en el periodismo de investigación ¿Cómo llegó tan tarde al oficio? ¿Por qué lo tomó si estaba cómodo en su otro empleo? ¿Cómo surgió esta vocación tardía? ¿Siente que se jubilará realmente, como él mismo dice?

#### Secuencia 44 en la Boca del Diablo

Cruz llega a La Boca del Diablo con la arqueóloga Rosa Mujica. Con ella lograron que fueran encontrados los restos enterrados en ese lugar. Cruz le cuenta a Mujica la parte de la historia que ella no conoce: él había tomado fotos del lugar y dibujado una cuadrícula sobre el área plana de tierra (50 metros cuadrados); dejó una copia en Lima, y se llevó otra a su cita con la fuente en otra ciudad, a un día de viaje. Luego por teléfono dio las coordenadas para que el director de la revista hiciera la denuncia. Pero cuando volvió a Lima se dio con la sorpresa de que no se encontraban los restos, porque habían recibido mal el código de la cuadrícula. El fiscal estaba a punto de cancelar todo, entonces Cruz pidió ayuda a Mujica, asesora de los desentierros.

Ella recordará la explicación que ideó para convencer al fiscal de empezar todo de nuevo, al otro extremo de la explanada, y ambos harán el recuento de lo que se encontró en esas fosas (fragmentos de cuerpos mucho más grandes y sin carbonizar).

Reconstruyendo según los resultados de esa investigación, y según las fechas, es que se concluyó que este había sido el primer lugar de entierro, y que luego se sacó una parte, se incineró y se llevó a Cieneguilla, en los días posteriores a la denuncia del congresista Pease en el Congreso.

#### Secuencia 45 Archivo (1 min)

Imágenes de archivo de TV sobre ese desentierro. Intercortadas con imágenes de reacciones sobre el hecho, el presidente dice que no sabía nada de lo que los Colina hacían, el gobierno entrega los restos a los familiares en cajas de cartón de una marca de leche, los familiares velan los restos de sus desaparecidos improvisadamente... La señal de interferencia interrumpe esas imágenes, la pantalla se va a negro y hay silencio.

Títulos: Solo unos pocos miembros del Grupo Colina fueron señalados como los asesinos. Fueron sentenciados en el Fuero Militar en un juicio sumario y secreto, no se investigó sobre quién dio las órdenes a este escuadrón. En 1995, tres años después, el reelecto presidente Alberto Fujimori los liberaba con la Ley de Amnistía General.

Tercer acto: el papel de la investigación en el juicio y papel del libro en la campaña electoral

#### Secuencia 46 Archivo año 2005 y 2008

Imágenes de Fujimori detenido en Chile, extraditado al Perú, se oyen las locuciones de reporteros resumiendo la situación: Fujimori será juzgado en el Perú por delitos de asesinato y corrupción. En

la sala del juicio Fujimori grita su inocencia retando a los jueces. Sus hijos presentes en la sala del juicio lo respaldan, resalta Keiko Fujimori entre ellos.

#### Secuencia 47 estudio de Cruz, reunión de equipo del libro

Cruz conversa con su editora, y su asistente sobre la tercera parte del libro terminando las línea de tiempo en una pizarra del caso para una ilustración en el libro. Mencionan y anotan los eventos ocurridos después de la ley de amnistía de 1995: los familiares llegan a la Corte Interamericana de Derechos Humanos, la sentencia de la Corte contra el estado peruano, el retiro del Perú de la corte para no ejecutar la sentencia, la caída de Fujimori y el retorno del Perú al orden democrático y a la Corte, el acatamiento del fallo, el inicio de juicio en las cortes nacionales, y la recaptura de los miembros de Colina.

#### Secuencia 48 Lectura de sentencia a ex presidente Alberto Fujimori

Lectura de sentencia “Está probado que el acusado dirigió y financió los acto del grupo Colina, estuvo enterado y autorizó el operativo en la universidad La Cantuta? -Esta probado. .... -Se le condenará a 25 años de pena privativa de libertad.

#### Secuencia 49 Estudio casero de Cruz

Cruz oyendo la grabación de las horas de lectura de sentencia, mientras revisa la versión escrita para rescatar los elementos que fueron aportados por la investigación periodística. En su mesa hay también recortes de los informes relacionados que se publicaron mientras duró el juicio. Encuentra una, que compara con los informes de prensa y coincide.

#### Secuencia 50 Campaña política fujimorista hoy

Keiko Fujimori, en un mitin de su campaña presidencial y en entrevistas cuestionando la sentencia a su padre y prometiendo indultarlo de llegar al poder.

#### Secuencia 51 Oficinas de la sede central del Poder Judicial

Cruz visita al Fiscal que ganó el juicio contra Fujimori, y conversan sobre elementos que la investigación periodística reciente dio al juicio, como la idea de el seguir el rastro del dinero que financió al grupo Colina lo que llevó hasta Fujimori, y documentos concretos. Conversan también sobre la situación actual (Los tentáculos del poder fujimorista amenazan con sacar al fiscal de su despacho, hacer retroceder a la Corte Suprema en su sentencia, y mediante la candidatura presidencial de la hija de Fujimori quieren terminar logrando el indulto para él).

#### Secuencia 52 camino a una entrevista / taxi-confesionario 5

Cruz reflexiona: El caso Cantuta es un caso raro, finalmente su trabajo de hormiga logró su cometido. Aunque la hija de Fujimori esté atacándole y prometiendo liberar al padre. ¿Qué sentimientos le genera todo esto?

#### Secuencia 53 Archivo de TV / cabina de radio

Partidarios de Fujimori cuestionan y atacan a Cruz y al proyecto de libro que viene realizando a través de la TV o de acciones concretas. Cruz responde a las críticas en una entrevista en una radio local.

#### Secuencia 55 Imprenta del diario, rotativas.



Cruz revisa con su equipo las copias del libro que comienzan a imprimirse

Secuencia 56 oficina de Cruz en el diario

Cruz lee periódicos con encuestas electorales que hablan sobre la fuerza de la candidatura de Keiko Fujimori a la presidencia de la república. Lo comenta con su equipo, o con el director del diario.

Secuencia 57

Publicación del libro, presentación pública del libro. Reacciones de la sociedad civil y de los grupos de apoyo a Fujimori.

Secuencia 58 Casa de Cruz /// Diaro La República

Cruz mira por la TV, solo en casa, el flash informativo del resultado de las elecciones presidenciales. Su momento estelar con el libro ya pasó, ahora vuelve a la vida de reportero anónimo. Porque no se va a retirar, seguirá trabajando. ¿Por qué no puede detenerse? Se levanta del sofá, baja las escaleras, entra a la cocina y se prepara un café. /// Cruz esta en el trabajo viendo con los colegas el flash informativo del resultado. No se va a retirar, no va a dejar de trabajar, aunque esta viejo y cansado. ¿Por qué no puede detenerse?

**Secuencia 59 Final**

Recorrido silencioso por los espacios de la universidad donde sucedió el secuestro vacíos o con la presencia de quienes hoy ocupan los dormitorios y usan los patios. Una cámara flotante se pasea sola por los espacios de la Universidad La Cantuta vacíos, de día, recorre en un plano secuencia los pasos que los secuestrados habrían dado desde sus dormitorios a los patios donde fueron subidos en camionetas a golpes y llevados fuera del campus. La cámara se detiene en el arco de la puerta por donde salieron esos autos.

Créditos finales: los créditos tendrán de fondo secuencias de testimonios clave en el juicio a Fujimori: el testimonio de Cruz, el de Uceda, el de miembros del grupo Colina y del Ejército que confiesan, el de otros Colina que niegan todo.

Anexo 5 Fotos proceso de locación y rodaje

Locación en Fosas de Cieneguilla / Chavilca





### Locación en La boca del diablo



### Rodaje entrevista a Róger Cáceres



## Rodaje en Cieneguilla / Chavilca



## Rodaje oficina Edmundo Cruz



## Rodaje testimonio ex estudiante cantuteño Gilbert Shocosh





### Pre entrevista a Guillermo Catacora



### Pre entrevista a Juan Jara



### Pre entrevista a Fiscal Avelino Guillén



**Anexo 6 Desglose de Guión de La Cantuta en la Boca del diablo**

Escena	Plano	Locación	Sinopsis	Personajes	Utilería / Arte
Secuencia 1	Una cámara subjetiva	Quebrada de Cieneguilla, ex basurero municipal, amanecer, penumbra.	Se reconstruye el testimonio de reciclador que fue testigo de entierros clandestinos en ese lugar.		
Secuencia 3		Calles del Centro de Lima, atardecer	No se advierte en esa masa de personas al protagonista, Edmundo Cruz, pero habla en off , luego camina por el Jirón de la Unión, llega a la plaza mayor y se sienta en las escalinatas de la Catedral de Lima, mirando hacia Palacio de Gobierno.	Edmundo Cruz, gente en el centro de Lima	
Secuencia 5		Oficina de Cruz en el diario La República	Edmundo Cruz entra al diario, La República, el guardia lo saluda como “señor Cruz” y le abre la puerta de acceso para empleados, sube tres pisos por las escaleras y entra a una oficina, saluda a los otros reporteros. Llega a la oficina. Tiene en el escritorio periódicos nuevos y viejos. Algunos llaman su atención. Cruz cierra el periódico lo mete en su maletín, sale de la oficina, le avisa a su asistente que va a la universidad, que vuelve en un par de horas.	Edmundo Cruz, guardia del diario, reporteros, asistente	Periódicos nuevos: Titulares sobre Keiko Fujimori, candidata presidencial. Periodicos viejos: un titular anuncia optimista que las fuerzas armadas traerían de regreso el orden a las universidades, la fecha de esa publicación coincide con la del secuestro. Otro ejemplar viejo tiene una pequeña nota que da cuenta de un supuesto secuestro en la universidad La Cantuta. Maletín de Ed.
Secuencia 7		Universidad Católica del Perú	Cruz camina de prisa, recoge la carpeta de asistencia del curso que dicta en la facultad, y sube a la clase donde sus alumnos le esperan. Inicia su clase con los periódicos viejos que saca del maletín. El tema del día: cómo un periodista descubre los temas de investigación. Cuenta que en el momento de ocurrido el secuestro de La Cantuta, casi ningún medio dio importancia al hecho, y que sólo después la prensa se daría cuenta de la historia que había, una historia que ha llevado hasta.	Edmundo Cruz y grupo de alumnos en clase	Maletín de Edmundo. Notas mecanografiadas de esos días en papeles amarillos y viejos, donde él tomó los testimonios de los denunciantes.

Secuencia 9	Estudio casero de Edmundo Cruz.	Cruz organiza todos sus archivos y libros en cajas, se esta mudando de casa. Revisa los materiales del caso Cantuta (la mitad de su biblioteca). Reflexiona sobre el tema del miedo en la historia que quiere escribir. Revisa ejemplar de SI. Compara el tipo de miedo que sintió entonces con los miedos que tiene hoy, en cuanto al libro y sus repercusiones, las amenazas pueden volver. Pero afirma que lo va a escribir de todos modos, que quiere dejar un legado.	Edmundo Cruz / la esposa??	Ejemplar de la revista SI titulado "Toda la historia de las fosas" sobre una foto donde aparece él y otras 2 personas observando algo que sostiene un cuarto hombre que está dentro de un agujero en la tierra.
Secuencia 10	Universidad La Cantuta	Cruz visita la universidad La Cantuta, acompañado del ex rector, que estaba en funciones cuando ocurrió el operativo. Recorren los lugares, reconstruyen los hechos, le presenta a ex estudiantes que estuvieron esa noche en los dormitorios de donde se llevaron a los 9 estudiantes. También en la residencia de profesores donde secuestraron al profesor.	Ex Rector Univ. La Cantuta, Edmundo Cruz y ex estudiantes.	
Secuencia 11	Casa de ex congresista Henry Pease	Cruz busca al ex congresista Henry Pease, él que leyó el comunicado anónimo de los militares insurrectos en 1993 para obtener el documento original, y entrevistarlo sobre lo que lo motivó a creer en tal documento y denunciar públicamente su contenido. Juntos analizan el comunicado.	Henry Pease y Edmundo Cruz	
Secuencia 12	Oficina de Gisella Ortiz	Cruz busca a una de las mujeres que representan a los familiares de los desaparecidos, Gisella Ortiz, que hoy trabaja con el equipo peruano de antropología forense, marcada por la experiencia de luchar por encontrar a su hermano Amaro, unos de los secuestrados.	Gisella Ortiz y Edmundo Cruz	Foto de hermano de Gisela Ortiz
Secuencia 13	Oficina de abogado Roger Cáceres/ Congreso de la República	Cruz busca y entrevista a ex congresista Roger Cáceres, presidente de la Comisión investigadora del Congreso para el caso Cantuta. Le pregunta porque decidió llamarlo cuando recibió el misterioso sobre que anunciaba tener en su interior la ubicación de los desaparecidos de Cantuta. Van a la oficina que Cáceres tenía en el Congreso, y reconstruyen juntos el momento en que abrieron el sobre y junto con el mapa dibujado a mano alzada que indicaba el lugar de los entierros. Cruz le pregunta a Cáceres por la identidad de quien entregó el mapa, dato que Cáceres nunca reveló.	Roger Cáceres y Edmundo Cruz	



Secuencia 14	Quebrada de Cieneguilla	Cruz va a la quebrada de las afueras de Lima donde reconstruye con José Arrieta (periodista que colaboró con él en la investigación en 1993) la incursiones al lugar indicado por el mapa hasta el día en que montaron el operativo Cieneguilla.	José Arrieta (ex periodista de SI) y Edmundo Cruz	
Secuencia 16	Oficina de ex director de la revista SI	Cruz y Arrieta se reúnen con Ricardo Uceda para recordar la persecución política de la que fueron objeto por hacer esta denuncia (juicios, seguimientos de agentes del SIN, amenazas a las familias, presión pública desde el Gobierno). La reacción más inmediata del gobierno como represalia contra la revista fue denunciarlos por manipular pruebas de un crimen. Los tres colegas recapitulan sobre como quisieron vincularlos a un hecho que ocurrió a 3 días de las exhumaciones: en otro extremo de la ciudad, la policía detuvo a tres personas en un auto, y los presentó como miembros de Sendero Luminoso en conferencia de prensa.	Ricardo Uceda, Edmundo Cruz y José Arrieta (ex periodista de SI).	
Secuencia 17	Oficina de Edmundo Cruz	Cruz está viendo las brutales imágenes de la Conferencia de prensa en la que la policía presentaba a los detenidos acusándolos de terrorismo, mientras repasa la información que tiene sobre cada uno. Va a ir a buscarlos para esclarecer cómo obtuvieron una copia del mapa.	Edmundo Cruz.	Archivo: Video de conferencia de prensa
Secuencia 18	¿? Casa de Mallea	Ni Cruz ni nadie tiene noticias de qué ocurrió con Mallea luego de ser liberado por falta de pruebas en su contra, tras semanas de interrogatorios; así que Cruz empieza por lo básico: las direcciones que aparecen en las bases de datos públicas. Se acerca a la que aparece como su domicilio legal, y empieza la búsqueda. Cuando finalmente lo encuentra, lo entrevista y por primera vez Mallea cuenta su historia. Cruz le pregunta si lo volvió a ver a Juan Jara.	Mallea (taxista) y Edmundo Cruz.	

Secuencia 19	¿? Casa de Juan Jara	Cruz revisa un video titulado "los verdaderos descubridores de las fosas de La Cantuta", en él Jara, Ibarra, Catacora y Arizapana se proclaman los héroes olvidados del caso, y atacan a los periodistas de la revista SI. Juan Jara sigue viviendo en el mismo barrio de siempre, ha hablado algunas veces de su historia, pero a Cruz le parecen versiones manipuladas para ganar protagonismo, y de repente algo de dinero. Va a buscarlo para intentar obtener una entrevista honesta sobre el mapa que él tuvo en sus manos. Relata que fue Guillermo Catacora quien llegó con el mapa pidiéndole que, como periodista, le dé alguna salida a esa información.	Juan Jara y Edmundo Cruz.	Archivo: Video titulado "los verdaderos descubridores de las fosas de La Cantuta",
Secuencia 20	Distrito de Comas - casa/taller de Catacora?	Cruz llega a una zona muy pobre del distrito de Comas, donde Guillermo Catacora tiene un taller de artesanía. Lo encuentra y conversan. Catacora recuerda el día en que Justo Arizapana lo buscó para contarle lo que había visto, que decidieron hacer un mapa y un escrito para buscar eco en la prensa o en el Congreso. Recuerda que Arizapana dibujó el mapa, pero que no sabía escribir, así que fue él, Catacora, quien escribió las instrucciones para llegar al lugar.... Cruz le pregunta por Arizapana y su relación hoy (se han distanciado por desacuerdos de dinero).	Guillermo Catacora y Edmundo Cruz.	
Secuencia 21	Fotocopiadora de Hans Ibarra	Cruz tiene la hipótesis de que Ibarra es un agente encubierto, y tiene una cantidad de pruebas de eso. Lo busca en el mismo lugar donde se sacaron las fotocopias del mapa, y le pregunta si fue él quien entregó una copia del mapa a la Policía, con los datos de los que fueron a su fotocopiadora con el original. Ibarra lo negará, pero entonces Cruz lo confrontará con las pruebas que tiene.	Hans Ibarra y Edmundo Cruz.	

Secuencia 22	Casa de reciclador Justo Arizapana / Cieneguilla	Cruz va en busca del autor del mapa, ubica a Justo Arizapana, el reciclador que vio los entierros clandestinos, y que aún vive sintiéndose amenazado. Conversa sobre esa noche, y sobre su historia personal y política, condiciones que para Cruz fueron claves para que Arizapana concluyera que lo que veía era un entierro clandestino, y sus motivos para denunciar a pesar del miedo. Van juntos a Cieneguilla, el lugar de los entierros. Arizapana a vuelta varias veces últimamente, la televisión ha querido hacerle notas periodísticas a las que ha accedido buscando reconocimiento. Cruz conversa con él sobre eso, y de cómo él sigue viviendo con ese evento en el presente, como lo ha marcado de por vida.	Edmundo Cruz y Justo Arizapana	
Secuencia 23	Biblioteca nacional	En la biblioteca nacional Cruz revisa las páginas originales de la revista SI, y toma nota de datos sobre la investigación fiscal.	Edmundo Cruz.	Ejemplares de la Revista SI
Secuencia 24	Casa de Fiscal Histórico del caso Cantuta	Cruz busca al fiscal que llevó el caso, Luis Cubas, para reconstruir la investigación que comenzó con la denuncia que él hizo. Inicialmente, Cubas investigó a Cruz por la confusión del mapa encontrado a Jara, pero luego colaboraron mucho investigando el caso cada uno en su campo. En la casa del fiscal ambos reviven una cita clave entre periodista y fuente. Cruz quería publicar una nota sobre los avances de la investigación del fiscal sobre los restos, pero todo era mantenido en reserva. Entonces, una noche Cruz puso sobre la mesa fotos de la investigación forense conseguidas por otros medios, y le pidió al fiscal que dijera solo una frase sobre cada una, sin mencionar nada sobre el caso. Así pudo publicarse las conclusiones a las que iba llegando la fiscalía.	Luis Cubas (abogado histórico) y Edmundo Cruz.	
Secuencia 25	Casa de la familia Condor	Cruz busca a Raida Condor, madre de uno de los estudiantes, líder de los familiares de desaparecidos. Juntos repasan la diligencia judicial en la que el fiscal Cubas fue a comprobar que las llaves halladas en las fosas abrían la puerta de su casa, lo que probaba que su hijo era uno de los encontrados en las fosas. Conversan sobre la lucha de los	Raida Condor y Edmundo Cruz.	

			familiares por identificar a sus desaparecidos, y por evitar que se olvide el caso antes de lograr justicia.		
Secuencia 26		Estudio casero de Cruz	Noche en vela con su editora revisando los archivos, hay un testimonio muy importante que no encuentra, el testimonio completo de la fuente que le reveló el segundo lugar de entierro de los restos de Cantuta, que le confirmó la existencia del grupo Colina, y que le confesó todos los otros crímenes del destacamento. Mientras busca los papeles, cuenta cuales fueron los pasos que dio para conseguir la confesión de ese miembro del Colina, que permanece en el anonimato. Finalmente encuentra el archivo y lee un poco en voz alta los detalles del operativo que esta fuente le contó, y las señas para encontrar las otras fosas del crimen de La Cantuta, en paraje descampado llamado La Boca del Diablo.	Edmundo Cruz y Amanda (editora)	Archivos del caso
Secuencia 27		Exteriores cárcel militar	Cruz va a la cárcel militar donde su fuente, como miembro del grupo Colina espera aún la sentencia definitiva, en el auto, antes de llegar, Cruz explica a su editora que el juicio contra el grupo Colina no está cerrado, que solo ha terminado el de Fujimori. Intenta tener una entrevista con él, para grabar su testimonio ya que lo único que tiene de su versión son apuntes (no sabemos si lo convencerá de dar una entrevista, si será reservando su identidad, o si se negará por completo).	Fuente de Grupo Colina y Edmundo Cruz.	
Secuencia 28		La Boca del Diablo	Cruz se encuentra con la arqueóloga Rosa Mujica van juntos a La Boca del Diablo. Con ella lograron que sean encontrados los restos enterrados en ese lugar. Cruz le cuenta a Mujica la parte de la historia que ella no conoce. Ella recordará la explicación que ideó para convencer al fiscal de empezar todo de nuevo	Rosa Mujica (arqueóloga) y Edmundo Cruz.	
Secuencia 29					

Secuencia 30	Oficina del diario, sala de reuniones	Cruz conversa con su editora, y un diagramador, construyendo las líneas de tiempo en una pizarra del caso para una ilustración en el libro. Mencionan y anotan los eventos ocurridos después de la ley de amnistía de 1996: los familiares llegan a la Corte Interamericana de Derechos Humanos, la sentencia de la Corte contra el estado peruano, el retiro del Perú de la corte para no ejecutar la sentencia, la caída de Fujimori y el retorno del Perú al orden democrático y a la Corte, el acatamiento del fallo, el inicio de juicio en las cortes nacionales, y la recaptura de los miembros de Colina.	Edmundo y Amanda (editora)	
Secuencia 34	Estudio casero de Cruz	Cruz oyendo la grabación de las horas de lectura de sentencia, mientras revisa la versión escrita para rescatar los elementos que fueron aportados por la investigación periodística. En su mesa hay también recortes de los informes relacionados que se publicaron mientras duró el juicio. Encuentra una, que compara con los informes de prensa y coincide.	Edmundo Cruz	Archivo grabación de la sentencia de Fujimori. Recortes de los informes relacionados
Secuencia 35	En auto y en la Universidad	Cruz recapitula, camino a la universidad, el tema del día: documentos reservados. En la clase explica a los alumnos sobre el valor de lo clasificado, lo secreto, lo reservado y lo que simplemente nadie ha visto con detenimiento antes. Allí es donde el criterio de investigación periodística es clave. Usa el ejemplo del juicio a Fujimori: el manual de procedimientos del Ejército, reeditado en 1992, tiene modificaciones sutiles que habrían dado un marco legal para las acciones del grupo Colina. Esto evidencia que fue una política de Estado y no un grupo aislado.	Edmundo Cruz, grupo de alumnos en clase	Manual de procedimientos del Ejército, reeditado en 1992.
Secuencia 36	Estudio casero de Cruz ??	Keiko Fujimori, en un mitin de su campaña presidencial y en entrevistas cuestionando la sentencia a su padre y prometiendo indultarlo de llegar al poder. Cruz observando esas escenas, con sus archivos llenos de pruebas que sustentan la investigación y la sentencia, se pone a trabajar en escribir su libro.	Edmundo Cruz (viendo Campaña política fujimorista de Keikio)	Noticias de mitin de Keiko en campaña presidencial



Secuencia 37	Oficinas de la sede central del Poder Judicial - Despacho de Fiscal Guillén	Cruz visita al Fiscal que ganó el juicio contra Fujimori, y conversan sobre elementos que la investigación periodística reciente dio al juicio, como la idea de el seguir el rastro del dinero que financió al grupo Colina lo que llevó hasta Fujimori, y documentos concretos. Conversan también sobre la situación actual (Los tentáculos del poder fujimorista amenazan con sacar al fiscal de su despacho, hacer retroceder a la Corte Suprema en su sentencia, y mediante la candidatura presidencial de la hija de Fujimori quieren terminar logrando el indulto para él).	Fiscal Avelino Guillén y Edmundo Cruz.	Archivos de fiscal Guillen en oficina
Secuencia 38	Diario La República - Oficina de Chicho	Cruz conversa con el dueño del diario La República sobre las presiones para no publicar el libro.	Chicho Mohme y Edmundo Cruz.	
Secuencia 39	Oficina de Cruz en el diario La República	Cruz lee periódicos con encuestas electorales que hablan sobre la fuerza de la candidatura de Keiko Fujimori a la presidencia de la república.	Edmundo Cruz	Periódicos con encuestas electorales
Secuencia 40	Imprenta del diario La República, rotativas.	Cruz revisa con su equipo las copias del libro que comienzan a imprimirse	Edmundo Cruz y equipo de investigación del libro	Ejemplares del libro
Secuencia 41	????	Publicación del libro, presentación pública del libro	Edmundo Cruz	
Secuencia 42	Calles de Lima y archivos??	Reacciones de la sociedad civil y de los grupos de apoyo a Fujimori.	Sociedad civil	
Secuencia 43	Casa de Edmundo Cruz	Cruz mira solo en casa el flash informativo del resultado de las elecciones presidenciales.	Edmundo Cruz	
Secuencia 44	Universidad La Cantuta (dormitorios y patios)	Recorrido silencioso por los espacios de la universidad donde sucedió el secuestro vacíos o con la presencia de quienes hoy ocupan los dormitorios y usan los patios. Una cámara flotante se pasea sola por los espacios de la Universidad La Cantuta vacíos, de día, recorre en un plano secuencia los pasos que los secuestrados habrían dado desde sus dormitorios a los patios donde fueron subidos en camionetas a golpes y llevados fuera del campus. La cámara se detiene en el arco de la puerta por donde salieron esos autos.		

Anexo 7 Cronograma inicial de Rodaje

PROYECTO :		"La Cantuta en la boca del diablo"		CRONOGRAMA DE PRODUCCIÓN JULIO 2009	
Etapa	Descripción de las acciones	Duración (días)	Fecha (mes/ año)		
Pre- producción	<p>Investigaciones históricas: Búsqueda de fondos para el proyecto.                      Revisión de fuentes audiovisuales y escritas.                      Recopilación de material de archivo de distintas fuentes (prensa).                      Identificación y contacto con personajes involucrados en la historia.                      Coordinaciones para entrevistas y permisos para registro en locaciones especiales.                      Visita a lugares para registro de locación                      Autorizaciones de uso de imagen y fuentes originales.</p>	60 días	Julio - Setiembre 2009		
Rodaje o Grabación	<p>Registros de imágenes en locaciones:                      Búsqueda de fondos para el proyecto.                      Botadero de basura de Cieneguilla.                      Ex Campo de Tiro en Autopista Ramiro Prialé con arqueóloga Hilda Vidal.                      Congreso de la República con ex Congresista Roger Caceres y su asistente José Amanti.                      Universidad Guzmán y Valle La Cantuta.                      Café Haití.                      Oficina de Edmundo Cruz.                      Clase en la PUCP.                      Centro Lima (Edmundo caminando y pensando).                      Local original de la Revista Sí.                      Local cualquiera (Edmundo coordinando con diagramador del libro).                      Rotativas Imprenta. Presentación del Libro.                      Conversación en café (reconstrucción de otros casos).</p> <p>Registro de Entrevistas:                      Testigo Arizapana, Guillermo Catacora, periodista Miguel Silvestre, periodista Juan Jara, Miguel Ibarra, Ex Jefe de la Morgue y actual Jefe de la Morgue de Lima, Abogado de derechos humanos, familiares de víctimas Raida Condor y Gisela Ortiz, Fiscal Víctor Cubas.</p>	60 días	Octubre - Diciembre 2009		
Edición	<p>Búsqueda de fondos para el proyecto.                      Pauteo y transcripción de material registrado.                      Insertos de Material de archivo.                      Montaje de primer corte.</p>	90 días	Enero - Marzo 2010		
Postproducción y Finalización	<p>Búsqueda de fondos para el proyecto.                      Montaje sonido + Tape to tape imagen.                      Postproducción de imagen.                      Corte final.                      Másters Betacam SP, DV CAM.</p>	120 días	Abril - Junio 2009		