

# EL ESPÍRITU DEL REPORTAJE

Jaume Vilalta i Casas

UBe

COMUNI  
CACIÓN  
ACTIVA

  
LIBER  
WEB

Prólogo de Francesc Escribano, director de TVC

# ÍNDICE

|                    |    |
|--------------------|----|
| Prólogo .....      | 9  |
| Introducción ..... | 13 |

## *1a parte: La aproximación periodística a la realidad*

|                                              |    |
|----------------------------------------------|----|
| 1. ¿Qué es un reportaje de televisión? ..... | 23 |
| 2. La noticia, norte del periodismo .....    | 35 |

## *2a parte: Explicar historias*

|                             |    |
|-----------------------------|----|
| 3. Érase una vez... ..      | 57 |
| 4. Tipos de historias ..... | 71 |

## *3a parte: El tema lo es todo*

|                                                     |     |
|-----------------------------------------------------|-----|
| 5. Criterios de selección de temas .....            | 85  |
| 6. Escala de atracción del mensaje televisivo ..... | 103 |
| 7. Las preguntas fundamentales .....                | 111 |

*4a parte: El tema te dirá cómo quiere ser tratado*

|                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| 8. Los géneros del reporterismo televisivo .....                         | 125 |
| 9. Clasificación de los reportajes en función<br>del intermediario ..... | 133 |

*5a parte: Apuntar bien*

|                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| 10. Enfoque .....                                                   | 163 |
| 11. La investigación .....                                          | 173 |
| 12. Los intermediarios entre los periodistas<br>y la realidad ..... | 197 |

*6a parte: El arte de preguntar*

|                                                   |     |
|---------------------------------------------------|-----|
| 13. La encuesta .....                             | 209 |
| 14. ¿Qué preguntar? .....                         | 215 |
| 15. La entrevista y el retrato de personaje ..... | 227 |
| 16. Una poderosa herramienta de trabajo .....     | 267 |

# PRÓLOGO

Me he preguntado mil veces cuál es la esencia de nuestro oficio y confieso que no estoy muy seguro de saberlo. Francamente, después de algunos años de práctica, no sabría definir con claridad cuál es la línea que separa “el mármol sobrante” de la realidad —recuerda el autor de este libro la idea con la que Michelangelo se refería a su trabajo de escultor como una habilidad para sacar el mármol sobrante de un indefinido y vasto bloque pétreo— y la realidad que mostramos a través de los reportajes.

Es la nuestra una profesión marcada por la acción, donde, aparentemente, la presión del tiempo y de la competencia deja poco espacio para la pausa y la reflexión. En algunas ocasiones, los profesionales con años de experiencia pasan por la Academia para explicar a las futuras generaciones de periodistas audiovisuales la ciencia empírica que ilumina el proceso de explicar historias reales en televisión. En ese momento, cuando los profesionales que llevan tiempo en la práctica diaria se encuentran ante el reto de sintetizar y verbalizar toda su experiencia para transmitirla a los alumnos, es cuando se dan cuenta de la gran base teórica y de la enorme carga reflexiva que han acumulado a lo largo de su carrera. En este oficio, si no piensas no eres nadie, jamás conseguirás destacar profesionalmente si no eres capaz de sobreponerte al ritmo frenético de la actualidad y, en determinados momentos, disponer de un mecanismo mental que te hace ver la realidad a cámara lenta para poder comprenderla antes de explicarla. Vivimos haciendo preguntas a los demás, pero sólo somos capaces de mejorar cuando empezamos a hacernos preguntas a nosotros mismos.

Jaume Vilalta, el autor de este libro, es un espíritu inquieto que se interroga constantemente sobre lo que hace y cómo lo hace. Además, acierta en el momento de formular las preguntas que se hace a sí mismo, algo que puede parecer fácil y que no lo es en absoluto. Conocí a Vilalta hace veinte años y fuimos compañeros durante algunas temporadas en los inicios del programa *Trenta Minuts* de Televisió de Catalunya. En aquellos tiempos, el reportero Vi-



lalta —como él mismo confiesa en el libro— soportaba mejor “estar sin novia que estar sin tema”. Como ser humano, un reportero sin tema es un personaje poco recomendable, la constante y solitaria búsqueda de temas le transforma —nos transforma— en un pesado egoísta que daría cualquier cosa por tener un reportaje entre manos. El periodista está enchufado permanentemente a la realidad y a la actualidad; en la mayoría de los casos una adecuada conexión tranquiliza la conciencia de un profesional. Pero estar al día no es suficiente para un reportero y no conseguirá calmar su ansiedad si no tiene una buena historia que investigar y contar.

En su libro, Jaume Vilalta condensa la experiencia de años realizando reportajes. Es extraordinariamente claro y concreto, lleno de imágenes poderosas y de jugosas metáforas, de frases lapidarias surgidas de lo más profundo y lúcido de las redacciones de los programas en los que ha trabajado. Pero el aspecto más importante del libro es la sistematización exhaustiva del proceso de elaboración de los reportajes. Desde el momento en que se tiene la idea —o para ser más exactos, desde el momento en que no se tiene ninguna idea y se empieza a buscar— hasta el momento final en el que se emite la obra.

La lectura del libro me reafirma en la convicción de que el trabajo del reportero, y en general del periodista, es elemental y básico. En la mayoría de los casos, el espíritu del reportero o la misma esencia de esta profesión se fundamentan más en la sensibilidad y en el sentido común que en la consistencia y el dominio de un corpus teórico y de conocimientos generales y específicos. Finalmente, el trabajo de un buen reportero consiste en saber mirar la vida, en aprender a escuchar a la gente y en la habilidad para estructurar todo lo que se ha visto y se ha escuchado y explicarlo de la manera más atractiva posible.

El trabajo del reportero consiste en deshacer las madejas de los diferentes hilos temáticos que fluyen de la realidad que nos envuelve y, después, tejer con imágenes y palabras la tela de la que toman vida las historias.

Para ser un buen artesano y lograr que las historias viajen es necesario haber pensado mucho. Y en esta materia, como en tantas otras de la vida, sólo pensamos de verdad cuando nos enfrentamos a una realidad adversa, cuando fracasamos en nuestros intentos, cuando nuestras expectativas se ven frustradas, cuando las cosas no salen como habíamos previsto... Es entonces, y sólo entonces, cuando dejamos de seguir la corriente dominante y empezamos a movernos por cuenta propia. Todo lo que sabe Vilalta —todo lo que de verdad sabemos los reporteros y documentalistas— lo ha aprendido de los mil contratiempos que ha superado a lo largo de una fructífera trayectoria profesional. Quizá el secreto de la superación esté en alguna esencia oculta que nos ilumina como reporteros, o tal vez en el espíritu o en la vocación... No estoy muy seguro

de poder encontrar razones tangibles en virtudes etéreas. Por eso, este libro se centra en valores concretos y palpables que pueden resultar enormemente útiles para todos aquellos que se quieran dedicar profesionalmente a este trabajo. Por ese motivo este libro no vende secretos sino que nos brinda la única alternativa posible para sobrevivir como reportero: método. Las esencias siempre son difíciles de definir, y no faltará nunca algún escéptico más que dispuesto a poner su existencia en cuestión. Por esa razón este trabajo nos ofrece algo absolutamente necesario: un método claro, contrastado y explicado de manera sistemática y metódica. Y eso les puedo asegurar que es mucho.

**Francesc Escribano**

Director de Televisió de Catalunya

27 de octubre de 2006

# INTRODUCCIÓN

## Así se vive un reportaje

Llevaba semanas negociando con los traficantes y proxenetas de la calle de Sant Ramon, en el barrio del Raval, la parte más vieja y degradada de la ciudad portuaria de Barcelona.

No era posible hacerse una idea de lo que era el Raval sin filmar la calle de Sant Ramon.

A pesar de estar a noventa metros de la comisaría y a un paso de la Escuela Oficial de Idiomas, ésa era la parte más sórdida del Raval, mucho más que las míticas calles de Robadors o de Les Tàpies, donde acababan su carrera muchas prostitutas. La verdad es que las cercanías de Sant Ramon daban miedo.

El trato que proponíamos al delincuente que dominaba la zona era simple: no filmaríamos a escondidas. Quien no quisiera salir por televisión, que se volviese de espaldas o desapareciera un rato. Me puso un dedo delante de los ojos y después señaló al suelo. *Tú, aquí, ni se te ocurra*. Ésa era la firme respuesta del amo de la calle.

Este “aquí ni se te ocurra” significaba que en esa calle no entraba ni la televisión, ni la Policía Municipal, ni nadie. Las patrullas del 091, la Policía Nacional, se quedaban en la esquina de la calle Sant Pau con Sant Ramon, sin salir del coche ni detenerse mucho rato. En aquella calle la violencia se vivía a flor de piel. Cuando le daban una paliza a alguien, todo el mundo continuaba a su aire, como si nadie viera nada. La droga lo había estropeado todo. Ya no había normas. *Está todo quemado. Aquí en este barrio está todo quemado*, decía la prostituta Cabiria, que llevaba más de cuarenta años “haciendo la calle”. *Tenemos que ir con miedo. Sí, miedo, miedo...*

Nosotros, Miquel García y yo, podíamos entrar (nos protegía el hecho de que nos habíamos hecho muy conocidos en el barrio a base de charlar con todo el mundo), pero sus dominios no nos los dejaban filmar. A todas las familias de esa calle que habían hablado con nosotros, repentinamente, les entró miedo y retiraron su testimonio. Cuando, después de meses, un vecino vio que podía confiar en nosotros, accedió a que pusiéramos una cámara en su balcón. *Si alguien os ve entrar nos harán daño de verdad, a nosotros y a vosotros*, nos advirtió.

Si nos veían entrar con la cámara comprometíamos al vecino.

## Introducción

Dos compañeros improvisaron un escondite con brezo y plantas en el balcón y pasaron un equipo de grabación empaquetado como si se tratara de artículos para la panadería que había en los bajos. Al día siguiente grabaron desde el balcón cómo el traficante nodriza pasaba pequeñas cantidades de droga al camello, quien al vender no tocaba el dinero. Los clientes pagaban a una mujer, que llevaba los billetes al hombre que hacía de banca. También grabaron una pelea. Ahora los espectadores podrían ver lo que nosotros habíamos visto, pero faltaba demostrar que aquello era un terreno vedado, sin ley, en manos de cuatro delinquentes y su red de colaboradores. “Si creen que son los amos de la calle, pues que se retraten, que nos echen con la cámara en marcha, así quedará claro”, me atreví a afirmar.

Inmediatamente pensamos que, efectivamente, eran muy capaces de echarnos. Como ninguno de los dos tenemos un físico que imponga respeto, sugerimos a un par de compañeros que nos ayudasen. (Lo hicieron: la solidaridad de Enric Casanova y de Josep Maria Suñé, más propia de la juventud que de la sensatez, fue proverbial). Con un par de periódicos bien doblados debajo de la chaqueta, a modo de blindaje, entramos un mediodía en la calle de Sant Ramon (de noche no teníamos ni luz ni valor). Tuvimos suerte. Al cabo de pocos metros, una vendedora ambulante de lotería, que hasta ese momento había aparentado estar de nuestro lado, se nos plantó delante insultándonos a gritos y blandiendo un pollo que segundos después volaría hacia nuestras cabezas. Un momento después, un hombre robusto y malcarado, se fue directamente hacia Miquel García, que era quien llevaba la cámara, y le propinó un par de puñetazos. ¡Fantástico! (Por suerte no fue un cuchillazo). Si conseguíamos huir tendríamos el plano, porque en estos casos lo último que hay que hacer es parar la cámara; filmar es tu defensa. Lo habíamos demostrado. Teníamos el plano. Y ésta es la pequeña gran diferencia entre un tipo de reportero y otro. Tener el plano o no tenerlo.

“No lo digas, que se vea”. La televisión tendría que seguir este principio. Esto requiere una voluntad y un espíritu determinados. Cuando decidimos entrar en la calle Sant Ramon no se trataba de buscar el riesgo. Se trataba, y se trata, de explicar la realidad tal como la vivimos nosotros, aunque esto suponga afrontar ciertas dificultades.

El puñetazo, que en este reportaje resultó ser físico, en otros es moral, profesional o político. Y duele. A pesar de ello, hay que luchar siempre para conseguir el plano, para demostrar las cosas.

Pero para demostrar las cosas y entender la realidad, obtener el plano no es suficiente, hay que explicar el contexto. Esta es la otra gran diferencia entre un tipo



de reportero y otro. Más allá de recibir imágenes espectaculares o impactantes, el espectador tiene que tener los elementos necesarios para formarse su propia opinión sobre lo que está pasando. En ocasiones, hay que entrar por el corazón para llegar al cerebro. Ésta era mi intención cuando decidí hacer este reportaje.

Yo soy del barrio del Poble-sec de Barcelona, de manera que me correspondió estudiar en el Instituto Milà i Fontanals, que está en el Raval. Recuerdo que, cuando ya hacía años que no vivía en casa de mis padres, caminaba un día por la calle Nou de la Rambla y me crucé con un loco. Me quedé mirándolo. De hecho, yo era la única persona que lo miraba. Pensé que si esa misma persona estuviera en el céntrico paseo de Gracia alguien llamaría inmediatamente a la Guardia Urbana para que lo “retirara” con diligencia. Si esto no ocurría en el Raval es porque allí hasta los tenderos tenían una escala de valores diferente. Y el caso es que yo mismo la había compartido: antes, el barrio no me parecía sucio ni la gente extraña.

Entendí que dentro de la ciudad había otra ciudad completamente desconocida para los que vivían a un paso de allí y decidí hacer algo por ellos. He dicho “hacer algo por ellos” porque partía de una postura personal previa. Nunca me he avergonzado de tener cierta voluntad de cambiar las cosas, creo que es bueno tener principios y que esto no es incompatible con la “famosa” objetividad. El mito de la neutralidad puede convertir el periodismo en una cosa insípida, tibia. Como dice el *Apocalipsis*: “porque eres tibio, y no frío ni caliente, te escupiré de mi boca”.

El primer obstáculo que tuvimos que vencer fue la reticencia de la gente. Pero no sólo la de prostitutas, proxenetas, traficantes y ladrones. También la de los vecinos normales y la de trabajadores sociales, policías, maestros, religiosos y políticos. Yo creía que gozaba de cierta ventaja: años atrás, cuando era adolescente, había participado en el nacimiento de la asociación de vecinos del barrio. Pero esto no era suficiente. Ahora, para las fuerzas del barrio, era un periodista que quizás sólo quería beneficiarse de la miseria de los otros.

Joan Duch, del Casal dels Infants del Raval (Hogar de los Niños), nos hizo ganarnos a pulso el derecho de paso: a la hora del almuerzo teníamos que hacer de monitores de los niños, hijos de familias desestructuradas, que comían en el Casal. Estos niños carecían del más mínimo sentido del orden a la hora de comer, y no me refiero al uso de los cubiertos, sino a comer caliente, dos platos y postre. Al final, les ayudábamos a lavarse los dientes y los peinábamos. Enseguida me di cuenta de que les encantaba que los peináramos y les pusiéramos colonia: noté que era el único momento en sus vidas que alguien les acariciaba.

Nos dejaron filmar e introducimos la secuencia de la colonia en el reportaje. A veces, poner de relieve algún pequeño detalle dice más que ahogar al espectador en un río de cifras estadísticas.

Hubo unas religiosas que no dejaron que las siguiéramos por más que hablé con ellas durante horas: las oblatas. Ellas, que eran monjas, iban por los bares de putas, no a convertirlas, sino a ayudarlas, y abrieron un consultorio ginecológico para las mujeres de un barrio donde las enfermedades venéreas se trataban con lavajes (a finales de los ochenta el SIDA empezaba a extenderse, pero todavía no había conciencia social del riesgo real que existía).

Vivían en un sencillito piso de la calle del Carme. No quisieron de ninguna manera que saliera el consultorio ni que las entrevistáramos. Me dejaron muy claro que cualquier repercusión pública de su trabajo haría que las mujeres que las necesitaban se cerraran a su obra.

En aquellos momentos, cualquier negativa aumentaba mi angustia. Recuerdo claramente aquellas tardes oscuras y largas de invierno, yendo de un sitio para otro, viendo situaciones y escuchando a personas que no podía filmar. Y un reportaje sin imágenes no es nada. Era deprimente. Hasta que se incorporó Miquel García, dos compañeros habían abandonado el reportaje. Le decía a mi mujer: *en otros casos he logrado salir adelante, pero con este tema no puedo.*

Pero poco a poco se fueron deshaciendo algunas desconfianzas.

Curiosamente, algunas de las primeras personas que aceptaron participar fueron las prostitutas maduras, las que habían iniciado en el sexo a miles y miles de hombres que ahora no se acordaban de ellas. El mundo que las había acogido se derrumbaba. La degradación del barrio era tal que los clientes tenían miedo, sólo iban allí viejos y enfermos. Y, encima, el Ayuntamiento planeaba derribar medio barrio. *No sabemos cómo nos vamos a encontrar el día de mañana* —decía Teresa Marfino, piernas hinchadas, ojos repintados, jersey sintético de punto de red, mirada apenada...—, *sin paga, sin trabajo y sin nada, porque a mí me ha dado mucho de comer la calle de las Tapias.*

El ojo de la cámara tenía que recorrer aquellos portales de bares y “habitaciones”, donde ellas aguantaban que hombres maduros las repasaran con mirada de tasador lascivo. *¿Cuánto?* Esta era una pregunta que se susurraba al oído, porque oír a la mujer diciendo “tanto y la cama” era excitante, el inicio de una aventura prohibida.

Ellas permitieron que entráramos donde nunca habían dejado entrar a ningún reportero: a las habitaciones. Filmándolo, hacíamos aflorar una parte de la

memoria personal de miles de hombres que nos habían precedido y que quizás ahora serían nuestros espectadores. Y se nos abrían las puertas del barrio.

Entonces se planteó otro problema: escoger (que es, de hecho, el valor principal de un periodista). Normalmente en los reportajes partimos de un caso particular que permite entender una historia general. Era imposible. La problemática del Raval era tan grande que ninguna historia particular podía reflejar el conjunto. El enfoque tenía que ser global, con un número de casos suficiente como para denotar que la desgracia era general, que no eran casos aislados.

Una noche, acompañamos a una familia que no tenía dónde dormir. Estaban en la calle. Sólo tenían lo que llevaban puesto y una criatura de meses en los brazos. La directora del Centro de Asistencia Joan Salvador Gavina (entonces todavía no se llevaban las ONG) les prestó dinero para pasar la noche en una de las 243 pensiones miserables que había en el Raval. Nos colamos como si formáramos parte de la familia. Íbamos con una cámara doméstica (fue una de las primeras veces en el mundo que se utilizaba para un reportaje de televisión), de modo que en aquella ocasión pasamos desapercibidos. Y no fue poca la ilusión que nos hizo eso de pasar desapercibidos. Fue la primera y la última vez. Aunque fuéramos sin cámara, vestidos de la forma más sencilla posible y actuáramos como si viviéramos allí, nos pasaba lo que a Dupond y Dupont de Tintín, que sólo entrar por cualquier calle del barrio se oía una voz: *Mira, los de la tele*.

La verdad es que si conseguimos grabar tantas cosas fue porque hasta personas realmente pobres, temerosas de todo por su falta de cultura, tenían una cierta conciencia social. Por este motivo consentían en exponer su situación. El más emocionante para mí fue el caso de Manuela Josefa, una mujer con tres hijos y el marido parado que vivía (es un decir) en una habitación de una sola bombilla y una sola cama, en una pensión sin ningún tipo de servicio. Había días en que no tenía nada para darles de comer a sus hijos. Ella nos ayudó a entrar a escondidas cuando todos sabían que si nos descubrían la pondrían en la calle inmediatamente. Aquella mujer tenía mucho miedo, pero tenía una gran dignidad y quería que se supiera lo que pasa en el submundo de las grandes ciudades. Cuando vio la cara que yo ponía al ver cómo recogía de la calle un cochecito de niños que estaba sucio y tirado me dijo: *usted no se preocupe, que los pobres lo lavamos todo con lejía...*

Para poder hacerse una idea de lo que era aquella realidad oculta a los ojos del resto de los ciudadanos (por otra parte tan bien informados de lo que pasaba en cualquier rincón del resto del planeta) transcribiré las declaraciones de Adolfinia Pérez, una mujer que no llegaba a los cuarenta años y que había tenido el

## Introducción

valor de llevarse a sus siete hijos lejos del marido porque estaba *amenazada con una escopeta de dos cañones*. Entre ella y su hija de dieciséis años (que estaba embarazada y que iba puntualizando lo que decía la madre), describen así el piso:

— Era un piso muy pequeño.

— *La vida que llevábamos era muy pequeña.*

— No se podía vivir...

— *y muchas ratas caían del techo.*

— Los gatos no podían matar los bicharracos aquellos. Las criaturas siempre tenían miedo.

— *... y había muertos en la escalera."*

Aquellos días conocimos a mujeres que no sabían utilizar una fregona porque nunca habían visto ninguna; tenían hijos, pero no sabían cocinar, porque los habían criado a base de "cien pesetas para un bocadillo" o de bolsas de patatas.

Ángel Rincón, el comisario de policía, explicó que ese año, 1988, había realizado 3.000 detenciones, cifra suficiente para llenar tres veces la cárcel Modelo de Barcelona. Se dejó convencer para que filmáramos, creo que por primera vez en España, una redada antidroga en diferentes bares y calles (a partir de ese día ya no pudimos volver a poner los pies en el barrio durante mucho tiempo, pero el reportaje ya lo teníamos hecho). Intentamos dejar claro, sin embargo, que la solución no era únicamente policial.

No nos limitamos a mostrar casos desafortunados o secuencias espectaculares. Nos esforzamos en hacer entender las causas urbanísticas, sociales y políticas de la degradación del barrio.

Pep García, tapicero y presidente de la Asociación de Vecinos lo dijo claramente. Ni la Generalitat (Gobierno de Catalunya) ni el Ayuntamiento de la ciudad habían hecho las inversiones mínimas para mejorar el barrio.

*La marginación y la pobreza son un aspecto de nuestro modelo de sociedad*, así de racional fue la respuesta del concejal del distrito, Joan Clos, que años más tarde llegaría a ser alcalde de Barcelona. Pero en seguida dijo con énfasis: *Por supuesto que hay una voluntad política de mejorar esto*. En ese momento no sabíamos si eso eran sólo palabras, pero editamos la respuesta porque dio la cara en un reportaje en el que tenía más que perder que ganar.

El reportaje, de media hora de duración, se emitió el 3 de enero de 1989. Se titulaba "Raval, el último peldaño".

A partir de ese día los periódicos se llenaron de comentarios y artículos de fondo sobre el Raval. Hubo una sólida respuesta social. Y, además, muchas televisiones

extranjeras difundieron el reportaje. El Raval ya no era una realidad oculta. Creo que desde el programa de la televisión catalana *Trenta Minuts* hicimos que los políticos se esforzaran en cumplir su palabra. Y la cumplieron en gran medida.

Ahora, cuando paso por aquellas calles y veo la transformación del barrio, siento una cierta emoción. Y el orgullo de ser periodista.

También nos llenó de satisfacción que, por primera vez, dieran premios tan importantes como el Ortega y Gasset de periodismo (que concede el periódico *El País*), el Ondas Internacional de Televisión o la Mención de Honor del premio Jean D'Arcy (que otorga la cadena francesa TF1), a un trabajo hecho en lengua catalana.<sup>1</sup>

Pero el reconocimiento más emocionante fue la llamada de las monjas oblatas días después de la emisión: *habéis conseguido que, a pesar de las miserias, en este barrio no nos hayamos avergonzado de ser quién somos, porque habéis sabido reflejar la dignidad de las personas*, nos dijeron.

En este libro intentaremos explicar cómo hacer buenos reportajes y cómo conseguir que la gente los vea y los disfrute hasta el final porque, de lo contrario, sería un esfuerzo baldío.

---

1. Este reportaje consiguió un 57 % de *share* (que es el porcentaje de gente que en aquel momento está viendo la TV) y un 26 % de audiencia (porcentaje de espectadores sobre la población de un país).

1a PARTE



LA APROXIMACIÓN  
PERIODÍSTICA  
A LA REALIDAD



## / 1. ¿Qué es un reportaje de televisión?

Un reportero se pone en marcha a raíz de unos hechos o de una situación que le han llamado la atención y que cree que serán de interés para su público. Sin tener en cuenta al público el periodismo no tiene sentido. Los ciudadanos esperan del periodista que explique qué ha pasado y cómo lo vive la gente que se encuentra involucrada en esa situación. En función de si centra el foco de su atención en los hechos, en las vivencias personales (incluidas, tal vez, las suyas) o en las dos cosas, resultará un género informativo u otro.

En este libro hablaremos sobre todo del reportaje y sus variantes.

Me parece necesario definir qué es un reportaje porque en muchas ocasiones se utiliza esta palabra de forma confusa. El receptor tiene derecho a saber de qué le hablan cuando le venden un producto informativo como reportaje. En el fondo, los profesionales nos jugamos la credibilidad, porque la etiqueta *reportaje* es una “denominación de origen certificada” que acredita que la información llega precisamente desde el origen. Tiene que ser fresca, no puede ser un refrito de otros productos precocinados.

Para que un reportaje sea tal, el periodista tiene que conocer de primera mano la realidad que explica y la cámara debe dar un testimonio directo. No se pueden hacer reportajes a distancia. Con imágenes de agencia o de archivo y aprovechando las posibilidades crecientes de conexión en directo se pueden hacer otros géneros periodísticos, como el informe o la entrevista, u obtener imágenes complementarias, pero tanto la crónica como el reportaje requieren la presencia del reportero en el lugar de los hechos y la máxima proximidad posible a los protagonistas de la historia.

Mucha gente llama reportaje a cualquier pieza más larga que una noticia diaria y esto es fuente de confusiones.

Si unificamos criterios terminológicos, los ciudadanos y los profesionales saldremos ganando.

De todas formas, la intención del libro no es sólo discernir términos, sino aportar una metodología de pensamiento que nos ayude a hacer nuestro trabajo lo mejor

## ¿Qué es un reportaje de televisión?

posible y disfrutando al máximo ya que, en definitiva, el reportero vive tantas veces como reportajes ha hecho.

### **Un reportaje escrito es...**

un género periodístico basado en el testimonio directo de hechos y situaciones que explica con palabras, desde una perspectiva actual, historias vividas por personas y las relaciona con su contexto.

### **Un reportaje de televisión es...**

un género periodístico basado en el testimonio directo de *acciones espontáneas* que explica con *imágenes, palabras y sonidos*, y desde una perspectiva actual, historias vividas por personas relacionándolas con su contexto.

La gran diferencia entre ambas definiciones es que el discurso audiovisual obliga al reportero a estar físicamente y de forma imperativa en el lugar de los hechos y a buscar acciones que comporten imágenes sobre las que articulará su narración.

## › Un género periodístico interpretativo

El periodismo tiene como objetivo contribuir a explicar el mundo que nos rodea. Pero la tarea del reportero va más allá de la mera aportación de novedades. Ayudar a la comprensión de nuestro entorno es un objetivo forzosamente modesto, porque no podemos tener la vana pretensión de creer que tenemos la verdad o la perspectiva suficientes como para sentar cátedra en nada. (¿Existe otra profesión en condiciones de hacerlo?) A los periodistas, pues, nos corresponde aportar los elementos de juicio necesarios para que sea el receptor quien, desde su inteligencia, llegue a sus propias conclusiones. ¿Qué quiere decir *aportar elementos de juicio*? ¿Ofrecer los datos en bruto, descosidos y dispersos? ¿O bien, datos razonados y relacionados entre sí? Creo que el valor del reportaje es precisamente ir más allá de la noticia urgente para aportar criterio; por eso los reportajes van firmados, para que quede claro que lo que se expone es la visión que ese equipo tiene de una realidad concreta.

**Reportaje: una cámara buscando los porqués.**

Está generalmente aceptado en el mundo académico que el reporterismo es un género periodístico interpretativo, pero no de opinión. La diferencia estribaría en que el reportero llama la atención del receptor sobre ciertos aspectos y establece asociaciones de ideas, pero, en principio, no dice si una cosa es buena o mala según sus criterios subjetivos; no es un obispo ni un juez, sino un testigo (como se verá, puede ser un testigo de la acusación o de la defensa: si una empresa infringe las leyes ambientales, el reportero no se limitará a decir que “efectúa vertidos”, sino que intentará probar que excede los límites tolerados; si sabe que alguien fue a la cárcel injustamente no dirá “ingresó en prisión”, sino que buscará las pruebas que lo exoneren).

Este libro demostrará que, por la propia complejidad de la narración audiovisual, que obliga a una elección y jerarquización continuas, el reportaje televisivo es forzosamente interpretativo, aunque el reportero pretenda evitarlo.

### › La objetividad, un problema irresoluble

Jorge Luis Borges publicó un relato titulado “El Aleph”. Un hombre encuentra, bajo la escalera de un edificio que va ser derribado, el Aleph, una pequeña esfera que contiene todos los puntos del espacio cósmico.

*“El lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos [...].*

*“Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...]*

*“Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial de un conjunto infinito.*

*“En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.”*

Aceptemos con Borges que el problema central es irresoluble: no podemos explicar todas las facetas de una realidad que tiene tantos puntos de vista como protagonistas pueda tener una situación. Y a éstos podemos todavía sumarles los puntos de vista de cada uno de los observadores posibles, que asegurarán tener, ellos sí, una visión plenamente objetiva de lo que ha pasado.

No nos engañemos: el periodista construye su propio mensaje estructurando los diferentes puntos de vista de los protagonistas; privilegia algunos en detrimento de otros y, en ocasiones, busca un personaje “encargado” de decir algo que él

está convencido de que el público debería conocer, pero que él, como periodista, no debe decir directamente.

### ...y así se las hemos contado

Hace seis años que tengo en mi equipo tres buenas, amén de veteranas, periodistas. Sus aproximaciones a la realidad son muy distintas, claro.

Una es sensata, clara, pragmática, rápida, es el “dicho y hecho”. Otra domina el terreno de las sensaciones. Lo que siente en su piel, en su corazón, lo cuenta muy bien. Otra es ordenada, metódica, tiene un estilo científico, necesita pruebas. Ni que decir tiene que si las tres reciben el encargo de contar una misma historia, tendremos tres aproximaciones distintas a la realidad. Se habrán fijado en cosas diferentes. Estarán refiriéndose a los mismos espacios, a las mismas personas, pero seguramente no coincidirán a la hora de elegir sus “símbolos” con los que contar la historia. Y si son distintas ¿es que alguna está mintiendo? ¿Es que alguna está ocultando algo? ¿Es que no se han fijado bien, es que no han estado atentas? Cada una contará lo que ha sabido ver. Tengo que aclarar que para este argumento parto de la honestidad. Yo, lo que les pido es su criterio y su honestidad. Y a quienes vayan a escuchar sus historias les diré que son historias de autor, que así es como lo han visto ellas, no les diré que así es como son las cosas.

“Así son las cosas y así se las hemos contado” ¿Recuerdan? (nos estamos refiriendo a un conocido locutor español y a su no menos conocida frase, con la que solía cerrar cada noche el tele-diario). Yo sólo me quedo con la segunda parte. La aproximación a la realidad, incluida la periodística, siempre estará cargada de subjetividad, de prejuicios, de intereses, de ignorancias, de tabúes, de una determinada cultura.

**Marisol Soto**, directora de *Gran Angular*, programa de reportajes de La2, TVE

**Punto de vista** es la percepción subjetiva que un observador o alguien implicado en un hecho tienen del mismo.

## › Verdades de un día

No existe LA VERDAD. Los tribunales tienen su propia verdad basada en un procedimiento estricto. Sólo son válidas las pruebas que encajan en este procedimiento.

Seguramente el juez condena al acusado a pesar de tener el convencimiento personal de que no es culpable, pero la verdad jurídica es la que es en un momento dado. Los científicos tienen su propia verdad basada en el método científico. Lo que es verdad hoy puede dejar de serlo mañana si nuevas evidencias encajan en el procedimiento adecuado.

El periodismo hace también su aproximación a la verdad. Y por eso tiene una metodología y unos principios deontológicos que deben cumplirse. La nuestra es una verdad de un día. Es poca cosa, pero ya es mucho.

De hecho, la objetividad y la mujer del César tienen mucho en común: es tan importante ser honesto como parecerlo. Las formas son muy importantes. Además de estar bien contrastados, nuestros trabajos tienen que mantener una escrupulosa apariencia de objetividad (han leído bien, *apariencia*: por más que cumplas el estricto procedimiento de trabajo exigible al periodista, siempre llegas a la conclusión de que la objetividad es inhumana). En esta tesitura, lo más honesto es mostrar las cartas de la subjetividad desde el primer momento y decir: *os explicaré cómo veo yo esta situación que he vivido*.

Amparándonos en la objetividad, muchas veces los periodistas evitamos decir quién es el malo aunque tengamos plena conciencia de ello. ¿Eso es objetividad o es miedo?

### › Un espejo de la realidad

Desdichadamente para los partidarios de la objetividad, no existe una cámara como el Aleph que permita ver y transmitir todos los puntos del universo. No existe un espejo esférico. Nosotros trabajamos con un espejo plano. Este espejo es la cámara. Hay que escoger, enfocarla hacia una parte de la realidad, porque es imposible captarlo todo. Y esto es lo que hacemos en cada plano del reportaje. Suele pasar, sin embargo, que al final de la filmación volvemos a la redacción orgullosos con un espejo que a lo mejor mide tres metros de altura por cuatro de ancho. Pero un espejo tan grande no cabe en una programación encorsetada en el tiempo. Entonces nos vemos obligados a romper el espejo y a escoger los pedazos que servirán para montar un espejo más pequeño. Cada uno de los pedazos contiene una parte de la realidad, es un espejo en sí mismo. El proceso de pegarlos es el montaje. De hecho, el montaje tiene mucho que ver con la magia: es donde comprimimos y dilatamos el tiempo y el espacio, como si fuéramos Einstein, y donde engañamos a la vista como los grandes prestidigitadores.

Si utilizamos adhesivo de contacto las juntas ni se notarán, simplemente parecerá un espejo más pequeño. Es el montaje sobrio, basado en el corte. Cuando utilicemos cemento plástico, tendremos un mosaico, como el *trencadís* o fragmentos de materiales característico de Gaudí, que será más o menos artístico dependiendo de la gracia que tengamos. El cemento plástico serían los efectos visuales sofisticados que hacen que el montaje “se note” y le recuerdan al espectador que la televisión “está allí”, que no está viendo la realidad de primera mano, sino a través de los ojos de un artista.

**Hacemos pequeños espejos  
con pequeños fragmentos  
de la realidad.**

### › El uso de recursos dramáticos

Hay cosas que suceden o sucedieron sin que nadie pudiera filmarlas. En los documentales, y más aún en los llamados *documentales de creación*, se resuelve este problema con la ayuda de actores y la utilización de recursos dramáticos. En el reportaje pueden incorporarse fragmentos o recursos de otros géneros, pero hay que dejar las cosas muy claras para evitar confusiones entre lo real y lo recreado.

Precisamente a propósito de la participación de actores tuve un conflicto frontal con la reportera Laura Palmés y buena parte del equipo del programa de reportajes *Línea 900*, que concebí y dirigí por encargo de TVE. Habíamos hecho un reportaje sobre la homosexualidad en España (era el año 1991 y, como todavía no había televisiones privadas, este tema se abordaba con cierto recato). Como separador entre bloques de secuencias, aparecían dos chicos primero y dos chicas más tarde dándose un beso en plano corto. No eran los protagonistas del reportaje. Pregunté de dónde habían salido y me respondieron que eran actores. Dije que eso no entraba en un *Línea 900*. ¡La que se armó! (Laura Palmés, una mujer con coraje y carácter, era una de las líderes de la profesión). Censura y encima ejercida sobre la homosexualidad... Mal asunto. Reunión de todo el programa en bloque, desde los montadores a los ayudantes de producción. Antes de exponer mi postura, pido que me expliquen el motivo por el cual rodaron esas escenas. “Consideramos necesario que la gente vea que dos personas del mismo sexo se quieren y, como los protagonistas no querían darse un beso en pantalla, hemos recurrido a actores”, explicó Laura Palmés.

Que se quieren —repliqué— se puede ver sin que se den besos en la boca, si es que no les apetece dárselos en público. Si se hubiera dado el caso, perfecto, no tendría ningún problema. Pero lo que no podemos hacer es utilizar actores que quedan además totalmente fuera de contexto para ofrecer lo que en la vida misma no hemos obtenido. Entendieron que no era censura, sino rigor profesional y una línea muy clara de ética periodística. Era un viernes y, al salir, el aire que mediaba entre Laura y yo se podía cortar con un cuchillo. A partir del lunes empezamos a acercarnos hasta hacernos grandes amigos y, desde entonces, nos dispensamos un gran respeto profesional.

El planteamiento es diferente cuando tienes que referirte al pasado sin tener imágenes de los hechos. No veo ningún inconveniente en recrear esas situaciones. En el siguiente ejemplo examinaremos una recreación con meros figurantes y, a continuación, otro caso con la intervención de actores.

A través del teléfono nos llegó el caso de una chica violada por un conocido suyo que la acompañaba una noche a casa. El reportaje, emitido en *Línea 900*, se llama “Historia de Carol” y lo firmaron Josep Roure y Miguel Mellado.



La protagonista contaba cómo había pasado todo y cómo se sintió después. Obviamente, no había ningún documento gráfico. Reconstruimos los hechos, evocando lo que había pasado, pero sin actores. Se veían las luces de una discoteca, un coche dirigiéndose hacia el paraje donde se consumó la agresión, planos subjetivos, sombras, sonidos... Cuando todo había acabado, ella se sentía sucia. Se cortó el pelo muy corto en la misma ducha. Lo contamos con su narración en pasado y con planos de agua y con cabellos girando en el desagüe de la ducha.

Sobreimpresionamos un rótulo con la palabra recreación y viramos el color de esa secuencia a blanco y negro (inconscientemente, el blanco y negro nos evoca el pasado ya que en sus inicios la fotografía era así). Todo para dejarle claro al espectador que eso era una reconstrucción.

Jaume Bartrolí explica en *Detrás de la cámara. Quince años de 'Trenta Minuts'* lo que les pasó con el realizador Joan Úbeda cuando tenían avanzado el reportaje "Companys: memoria de un presidente", producido por TV3, el principal canal de Televisión de Catalunya que radica en Barcelona. Habían entrado en contacto con la familia del presidente de la Generalitat de Catalunya capturado por los nazis en Francia mientras estaba en el exilio y fusilado por Franco en el año 1940. Se habían entrevistado con su sobrina Mercè:

*"Y antes de irnos, todavía con cierto pesar y explicándonos que iba a hacer algo que no había hecho nunca y que no estaba segura si tenía que hacer, Mercè nos sacó una caja con unos folios manuscritos: el diario personal escrito por Ramona Companys durante el encarcelamiento, el juicio y el fusilamiento de su hermano Lluís, el relato de los últimos días de vida del presidente. [...] La lectura nos conmocionó. El diario nos quemaba los dedos. Nadie nos había hablado de él."*

Ésta es otra prueba de que el reportaje es el arte de saber sacar provecho de las cosas inesperadas. Sus ideas iniciales para estructurar el documental tenían que replantearse. Decidieron convertir ese diario en el eje del reportaje. Tenían un testimonio vivo en las palabras, pero no la persona: Ramona Companys había muerto hacía ya diez años.

*"Para evitar convertirla en una anónima voz en off pensamos en una técnica que no habíamos utilizado nunca: montar una puesta en escena con actores. Jesusa Andany haría el papel de Ramona: leería ante la cámara los párrafos*

*seleccionados del diario como quien repasa las palabras de lo que acaba de escribir. Establecíamos así un doble hilo argumental: la lectura del diario nos iría dando paso a los momentos más importantes de la vida de Companys."*

El resultado fue brillante y emocionante a la vez. Catalunya recuperaba una historia que le habían robado.

El eje troncal de la definición de reportaje, como habrá visto el lector, es que estamos ante un género periodístico. Esto implica que el reportaje es, sobre todo, un relato veraz, muy variable en su forma y en los recursos narrativos que incorpora, pero siempre veraz.

## › Retratar la esencia de las cosas

El filósofo griego Parménides decía que el *no ser* es el conjunto de las cosas que se manifiestan a nuestros sentidos en forma de olor, sabor, color... y que el *ser* es, por el contrario, lo que se encuentra detrás, debajo de la mutabilidad de las apariencias que percibimos.

La tarea del reportero gráfico tiene mucho que ver con el diagnóstico de Parménides: hacer un reportaje es mostrar en imágenes la esencia de las cosas, más allá de las imágenes mismas.

Lo que distingue a los buenos periodistas es el hecho de ver más profundamente y más allá de la mera superficialidad.

## › Tener el plano

La fotografía y la televisión, por el simple hecho de estar basadas en la imagen, tienen otorgada la presunción de testimonio fiable, cuando no se las confunde con la realidad misma.

¡Cuántas veces hemos oído a alguien decir "os aseguro que es verdad, lo vi por la tele"! Si dice que lo vio, el interlocutor tendrá que callar, porque una cosa es haber oído hablar de algo y otra es haberlo visto con los propios ojos. Eso nos otorga un gran poder de convicción y la correspondiente responsabilidad. Pero lo que deja muy claro es que en televisión, sin imágenes no hay testimonio, ni fiable ni no fiable.

**Los ojos se fían de ellos mismos, las orejas se fían de los demás. (proverbio alemán)**

### > Ver no es entender

Si Parménides viviese nos diría que la cámara sólo es capaz de percibir la apariencia de las cosas y aún con más deficiencias que los humanos. “Desengañaos, pero estos aparatos tienen un sentido de la vista muy malo, sólo ven por un agujero y en dos dimensiones”, nos diría. Y no le faltaría razón. La cámara ve poco y escucha algo mejor, pero lo que no hace es comprender. No se han inventado cámaras capaces de reflejar intenciones. Las intenciones las tiene que aportar el autor.

**La cámara muestra los hechos, pero no percibe el porqué de los hechos.**

“No se puede meter una cámara en el cerebro”, dice el guionista Robert McKee en una entrevista de Lluís Amiguet. (*La Vanguardia*, 05.12.2002).

Quizá podamos reflejar las causas aparentes, pero no las subyacentes. Para eso necesitamos las palabras, que son las transportadoras de los conceptos abstractos.

### > Sacar el mármol que sobra

El primer paso para descubrir la esencia es precisamente hacer y hacerse preguntas. Michelangelo, a quien cubrían de elogios como escultor, contestaba siempre que él se limitaba a sacar lo que sobraba de cada bloque de mármol. De la misma forma que Michelangelo se abrió paso en el mármol a golpes de cincel, el reportero se abre paso en la realidad a golpe de preguntas. El cincel de Michelangelo eliminaba el mármol “que sobraba”, nosotros debemos descartar la información sobrante.

### > Nos pagan para aportar criterio, no sólo información

En la actualidad, lo más fácil es reunir información. Separar el grano de la paja, encontrar la información esencial, es muy difícil.

La mejor manera de despistar a los periodistas no es rehuirlos, sino ahogarlos en la información. Para seguir la pista hay que hacerse preguntas continuamente. La respuesta a cada uno de los interrogantes nos llevará a establecer la relación entre los hechos que vamos descubriendo y el contexto que los genera. Esta es la base de la metodología periodística de aproximación a la realidad.

Si pudiéramos dialogar con Parménides le diríamos que la esencia no está tanto bajo las apariencias de las cosas, sino *en la relación* entre las cosas. La tarea del reportero es, pues, establecer relaciones entre los hechos que acontecen en un determinado contexto. En el caso del reportero de TV, el problema es encontrar la forma de mostrar los hechos y explicar las relaciones utilizando adecuadamente los recursos audiovisuales.

En las películas de serie negra, tanto el policía uniformado como el detective están en el lugar de los hechos. Los dos miran, pero sólo uno ve. El detective ata cabos, asocia ideas, relaciona situaciones. Se trata precisamente de esto, de mirar más allá de las apariencias. Esto al *statu quo* no le interesa. El poder quiere que nos acerquemos a retratar, pero no a interrogar: *ocúpense de las inauguraciones, pero no de las disfunciones*. Ésta no es la mirada inteligente que buscamos.

### › Somos artesanos, no artistas

Se da la paradoja de que, a medida que el cine intenta acercarse a la vida, los reporteros *artistas* intentan hacer cine en los programas de reportajes. Hay que aceptar que los servicios informativos están sujetos a los principios básicos del periodismo. Su materia prima es la realidad y el resultado final tiene que ser, como decíamos antes, un espejo en sí mismo.

En las páginas siguientes intentaremos definir la delgada y difusa frontera que hay entre noticia, reportaje y documental, con sus variantes: la crónica, el informe y el docudrama. Pero tiene que quedar claro que, si bien el documental está abierto a interpretaciones y recreaciones artísticas, el reportaje es fruto de un oficio austero, más cercano a la artesanía que al arte moderno (que concede, precisamente, un gran espacio a una lectura abierta del mensaje por parte del receptor).

El periodismo no admite que la transmisión del mensaje sea equívoca o ambigua. Queda espacio para la originalidad pero sobre la base de una unidad de contenido que debe ser perfectamente inteligible según los códigos audiovisuales ya asumidos por el público. La ruptura de los códigos supone el riesgo de perder la credibilidad. No obstante, el lenguaje periodístico evoluciona, pero normalmente va detrás de las nuevas formas de expresión que se introducen desde la publicidad, los videojuegos y las obras de ficción.

**La tarea del reportero es establecer relaciones entre los hechos que suceden en un determinado contexto.**

## ¿Qué es un reportaje de televisión?

Podríamos decir que el artista crea, mientras que el periodista simplemente ordena y relaciona.

Por otra parte, el periodista televisivo trabaja en un proceso de producción caro y complejo. En cierto modo, su objetivo es el mismo que el de un fabricante de sillas: que la gente se acomode y se quede pegada al asiento durante el tiempo que sea necesario sin levantarse para nada. Forma parte de una industria. De algún modo es un *empaquetador de historias*.