



RETOS Y DESAFÍOS DEL PERIODISMO DE INMERSIÓN:

narrativas, formatos y
prácticas profesionales

Periodismo narrativo y cine: la crónica de inmersión de John Reed en los filmes *Rojos* (1981), *Campanas Rojas* (1982) y *Reed*, *México insurgente* (1973)

NARRATIVE JOURNALISM AND CINEMA JOHN REED'S IMMERSIVE
CHRONICLE IN THE FILMS *ROJOS* (1981), *CAMPANAS ROJAS* (1982)
AND *REED*, *MEXICO INSURGENTE* (1973)

Carlos Serrano Martín

Universidad Castilla-La Mancha
cserra05@ucm.es

 0000-0003-3449-7206

Antonio López Hidalgo

Universidad de Sevilla
lopezhidalgo@us.es

 0000-0003-1595-7043

Resumen

Este trabajo considera al periodismo de inmersión como el proceso de documentación en el cual el periodista experimenta en primera persona una serie de experiencias con el objetivo de narrarlas desde un punto de vista cargado de empatía. Dichas vivencias se producen en unos ambientes determinados en los

que el redactor interactúa con sus habitantes. Esta forma de trabajar encuentra en los géneros narrativos, la crónica o el reportaje son algunos ejemplos, un buen aliado para expresarse. El momento de la escritura es lo que entendemos como periodismo narrativo. Uniendo dos ámbitos culturales, cine y periodismo narrativo, estas líneas se centran en uno de los cronistas más influyentes del siglo XX: John Reed. En concreto, cómo dos de sus trabajos más recordados han servido de inspiración para su adaptación a la gran pantalla.

Palabras clave

Cine, periodismo, narrativas periodísticas, crónica, periodismo narrativo.

Abstract

This paper considers immersive journalism as the process of documentation in which the journalist experiences a series of first-person experiences with the aim of narrating them from an empathetic point of view. These experiences take place in specific environments in which the writer interacts with the inhabitants. This way of working finds a good ally in narrative genres, such as the chronicle or the report, to express itself. The moment of writing is what we understand as narrative journalism. Joining two cultural fields, cinema and narrative journalism, these lines focus on one of the most influential chroniclers of the 20th century: John Reed. Specifically, how two of his best-remembered works have served as inspiration for their adaptation for the big screen.

Keywords

Cinema, journalism, journalistic narratives, chronicle, narrative journalism.

Sumario / Summary

1. Introducción / *Introduction.*
2. John Reed: observación participe / *John Reed: Participatory Observation.*
3. Objetivos / *Objectives.*
4. Preguntas de investigación y boceto metodológico / *Research questions and methodological outline.*
5. De la vida bohemia a tomar partido: *Reed, México insurgente (1973) y Campanas Rojas (1982) / From bohemian life to taking sides: Reed, México insurgente (1973) and Campanas Rojas (1982).*
 - 5.1. *Reed, México insurgente (México) / Reed, México insurgente (México).*
 - 5.2. *Campanas Rojas (URSS) / Campanas Rojas (URSS).*
6. ¿La senda periodística o la senda del revolucionario? / *The path of journalism or the path of the revolutionary?*
 - 6.1. *Rojos (Estados Unidos) / Rojos (Estados Unidos).*
7. Discusión y conclusiones / *Discussion and conclusions.*
8. Bibliografía / *Bibliography.*

1. Introducción

Varios han sido los grandes trabajos periodísticos, y profesionales de la información de referencia, que se han visto transformados en guiones cinematográficos. Un ejemplo reciente es el filme de 2018 *Un día más con vida*, producción de animación española basada en el libro, de mismo título, de Ryszard Kapuściński. Es decir, es muy común que, a la fructífera unión entre periodismo y literatura, se una el arte cinematográfico. De 1921 puede citarse *El patrimonio de Francia*. Este trabajo, por ejemplo, une características del cine documental y del cine de ficción. El corresponsal norteamericano Whyte Williams, acreditado en los cuarteles generales franceses durante la Primera Guerra Mundial, fue uno de los responsables que hicieron que dicho proyecto viera la luz. Por otro lado, en Portugal, Reinaldo Ferreira llevó al ámbito de la novela una investigación que llevó a cabo como periodista y la tituló *O Táxi 9297*. Ferreira escribiría y dirigiría la versión filmica en 1927. Para finalizar, uno de los más prestigiosos directores de cine norteamericano, aunque de origen alemán, Billy Wilder, se licenció y ejerció el oficio periodístico antes que ejercer como cineasta.

Dentro del periodismo narrativo nos centraremos en la crónica de inmersión. Ahora, ¿qué define al periodismo de inmersión? Antes de llegar a la acción de escribir se produce el proceso de investigación. Es decir, el periodista se sumerge en los hechos que más tarde hará llegar al lector con su escritura. Con dichos acontecimientos guarda una relación de sentirse identificado con ellos, de estar comprometido con una causa determinada. Usa su propia experiencia como fuente. Ofrece al lector el qué ocurrió, presente en todo texto informativo, pero añade los motivos que llevan a los actores protagonistas del texto a situarse en situación de riesgo para contarnos una historia. A esta característica se une una sensibilidad no habitual en otros textos periodísticos. Supone una fase de la escritura periodística en la cual el periodista experimenta en primera persona una serie de vivencias propias que son compartidas bajo un prisma alejado de la objetividad. No tiene que necesariamente ocultar su identidad, como sí ocurre en la suplantación de identidad, y supone un método de trabajo que consiste en narrar una serie de hechos alejados del apretado corsé de la mirada objetiva. Además, la escritura se realiza sin urgencia, al contrario que cuando se redacta una noticia, y desarrolla el lenguaje con mucho cuidado. Sus autores logran así una extensión en su trabajo que tiene difícil cabida en una edición de prensa diaria. Quizás, es este el motivo de que este método de trabajo haya tenido refugio en los libros.

Resumiendo, el periodismo narrativo supone una alternativa a narrar la realidad huyendo del uso de la tercera persona y del mito de la objetividad. Ambas impuestas desde el mismo momento en que el telégrafo uniera a redacciones de

todo el mundo con los hechos noticiosos. Profundizando un poco en esta idea, y situándonos en el siglo XIX, los operarios de telégrafos idearon un sistema para que las informaciones se transmitieran de la manera más eficaz posible: cada informador dictaba un párrafo, el más importante de la información que estuvieran cubriendo. Una vez terminado el turno de cada informador, se iniciaba la transmisión del segundo párrafo. ¿Consecuencias? Los textos eran sintéticos y se produce el nacimiento de la pirámide invertida.

A ello se une la llegada del estilo informativo. Ahora bien, cabe indicar que ese modo de trabajar no se impuso de manera inmediata. En el género de la crónica y en la noticia se impone el estilo expositivo debido a la actualidad. La crónica de inmersión huye de ese estilo impersonal y demuestra que existen otras formas de narrar los hechos informativos: John Reed, Albert Londres, Chaves Nogales y Rodolfo Walsh son algunos de sus más ilustres exponentes. En definitiva, el periodismo de inmersión, como método de investigación, intenta comprender la realidad a partir de la experimentación del investigador, circunstancia que confiere un elevado grado de subjetividad al relato.

La adopción de la objetividad, como paradigma ético e invulnerable, tapió el patio de la subjetividad de la primera persona, del autor; parceló opinión e información en dos mundos complementarios pero incompatibles para el reportero y dejó el punto de vista personal y emotivo blindado al lector. La distancia y neutralidad del periodista, productor de textos impersonales y sin vida, desterraría los sentimientos del texto informativo.

(López Hidalgo y Fernández Barrero, 2018: 19)

Dentro de los géneros periodísticos, ¿por qué centrarnos en la crónica? Debido a que es un género que el arte periodístico hereda de la historia y la literatura. Con el paso del tiempo evolucionó con los recursos propios del periodismo. Lo importante de la crónica es que, a pesar de ello, no pierde su aire interpretativo ni las señas que revelan el estilo del cronista.

2. John Reed: observación participe

Dentro de la crónica del siglo XX es imposible no nombrar a John Reed. Centrándonos en su figura, los estudios sobre su obra destacan su carácter revolucionario. Se debe añadir su observación participante. Además, debe destacarse la cuidada forma de sus escritos. Reed abraza las herramientas propias del relato y la novela para su producción periodística.

No se limita a identificar a los personajes, sino que los caracteriza; no simplemente registra declaraciones, sino diálogos enteros; pone énfasis no meramente en los hechos desnudos, en los sucesos noticiables, sino en las situaciones y en los ambientes, que trata de captar atendiendo a las anécdotas y a los detalles que conforman el clima humano y la calidad de los acontecimientos.

(Chillón, 1999: 156)

En resumen, podríamos decir que Reed rompe, al igual que un actor con la cuarta pared cuando se dirige al público, con la mirada objetiva. «[...] En cambio, Reed construye una representación más compleja, no sólo de las figuras de los revolucionarios sino también de los motivos que los impulsan a convertirse en tales», escribe Tallata (2012: 3). Reed no narra únicamente unos hechos, él ha formado parte activa de ellos. Contar la noticia es contar su vivencia personal. Todo ello, recordemos, sin dejar de lado en ningún momento el rigor informativo que exige el género periodístico de la crónica. Antes de iniciarnos en el análisis de las películas que componen este artículo, cabe preguntarse ¿en qué contexto debemos situar la obra y el estilo de John Reed? Explicado brevemente el concepto de inmersión, que manejó Reed como forma de trabajo y de estilo de escritura, queda por definir el término *muckraker*.

Siendo breves, el periodismo *muckraking* se basa en un fuerte contenido social de denuncia. Este estilo está muy marcado en la prensa estadounidense de finales del siglo XIX. El término se debe al presidente estadounidense Theodore Roosevelt, ejerció el cargo entre 1901 y 1909, quien se dirigió a un grupo de periodistas como *muck-rack* (rastrillo de estiércol) debido a que le molestó el contenido de sus investigaciones. Tal fue la influencia social que tuvieron los trabajos publicados bajo este estilo, en las principales cabeceras de la época, que el gobierno estadounidense aprobó leyes para combatir los problemas denunciados en ellos.

[...] Pero, en uno de esos irónicos bucles de la historia, el termino perdió rápidamente su matiz peyorativo. Algunos de los más destacados destinatarios-Tarbell, Spargo-ni le hicieron caso; otros-Sinclair, Rusell-recogieron el guante, le dieron la vuelta y asumieron el termino con orgullo. Y, con el tiempo, ha llegado a calificar al periodismo de investigación, de denuncia, el que apuesta por algo así como la verdad, caiga quien caiga.

(Campos, 2015: 41)

Un par de ejemplos datan de 1906: el *Pure Food and Drugs Act* y la *Meat Inspection Act*. Las crónicas de Reed sobre la Primera Guerra Mundial y la revolución bolchevique en Rusia, así como los trabajos de autores contemporáneos suyos, llamaron la atención de los lectores y de la crítica debido a la nueva fórmula que

plasmaban sobre el papel para narrar los hechos, así como su fuerte denuncia en favor de las clases trabajadoras.

Esta nueva fórmula del periodismo narrativo es la suma de dos elementos. De un lado, las modalidades de la investigación periodística: inmersión, infiltración o protagonismo del autor (periodismo gonzo). En segundo lugar, la calidad de estilo. ¿Qué características definen dicha suma? De inicio, innovación formal y el carácter argumentativo. En segundo lugar, su construcción no se basa en la estructura informativa tradicional (pirámide invertida). A ello se suma la riqueza de puntos de vistas narrativos y una escritura innovadora que bebe de diversas técnicas literarias.

Sin embargo, hay que destacar en este proceso el año 1920. El motivo es que llega el punto álgido de la falta de apoyo empresarial a esta nueva forma de narrar. Comienza el descenso de dicho apoyo en 1910, debido a que se afianza una manera de informar más institucionalizada. Habrá que esperar muchos años para que este tipo de periodismo vuelva con fuerza. En concreto, a 1970. Chicago es el centro de esta resurrección, con premios Pulitzer incluidos, mientras que en Europa los trabajos de Günter Wallraff adquieren importancia a nivel internacional. Sin embargo, algunas técnicas propias del periodismo de inmersión, como la ocultación del periodista de su verdadera identidad, tienen como consecuencia que se ponga a debate la ética de este método de investigación.

Este esplendor, no obstante, fue breve, tras ser paralizado por consideraciones como la de la organización de los Premios Pulitzer, que a partir de 1978 desaprobó este tipo de prácticas, a las que consideró «fraudulentas», para el acceso a la información. Nuevamente las implicaciones éticas y los motivos económicos propiciaron el aletargamiento del periodismo encubierto en la prensa, donde prevalece el sentir general de que, en la mayoría de los casos, hay otras maneras de obtener información, de que el engaño crea un ambiente que tolera la mentira, lo cual es sumamente peligroso para empresas como las periodísticas, que dicen vender verdades.

(López Hidalgo y Fernández Barrero, 2018: 119)

Actualmente, la difícil situación de la profesión periodística tiene como principal víctima la calidad de los contenidos. Es por este motivo por lo que merece la pena reconocer aquellos medios de comunicación y profesionales del periodismo que han tomado el testigo de este periodismo comprometido, iniciado a finales del XIX, y que apuestan todavía por métodos de investigación alternativos para contar las historias que no tienen cabida en las grandes cabeceras debido a que no es «rentable». Aunque tengan que costearlo de su propio bolsillo, ofrecen material de calidad y, con ello, dignidad al oficio: Pamela Zekman, Leila Guerriero, Andrés Felipe Solano o Juan José Millás son algunos valiosos ejemplos.

3. Objetivos

Los objetivos para alcanzar en estas líneas son: contextualizar los trabajos periodísticos que han provocado las películas aquí analizadas con el fin de proceder a su análisis como trabajo filmico. De otro lado, plasmar la importancia de obras como *Diez días que conmovieron al mundo y México Insurgente* a la hora de definir la crónica de inmersión, que de nuevo ve la luz en el periodismo narrativo de nuestros días, y cómo las principales características estilísticas de estos dos trabajos han sido plasmadas en las películas analizadas.

4. Preguntas de investigación y boceto metodológico

Este trabajo plantea las siguientes cuestiones: cómo se han plasmado las características propias de la crónica de inmersión en los filmes *Rojos* (Beatty, 1981), *Campanas Rojas* (Bondarchuk, 1982) y *Reed, México insurgente* (Leduc, 1972). Por otro lado, cuál es el perfil del periodista que ejerce este género periodístico. Nos interesa desvelar si dan ambos trabajos cinematográficos una visión similar en la pantalla del mismo personaje u ofrecerán al espectador la figura de John Reed desde diferente prisma. Así mismo, queremos responder a la cuestión de cuál es la visión que se ofrece en el muestreo del trabajo del oficio periodístico y de la empresa informativa. Este es un trabajo teórico y práctico. La parte de teórica pasa por definir el término periodismo narrativo y, dentro del mismo, el género de la crónica de inmersión. Además, explicaremos su importancia en el desarrollo del periodismo que se ejerce en la actualidad. En la parte con mayor carga práctica, llevamos a cabo el visionado y análisis de las películas anteriormente citadas.

Realizamos un análisis de contenido. Bajo un enfoque cualitativo, se busca lo manifiesto. No interesa llevar a cabo un extenso análisis filmico ni cuestiones formales. Una perspectiva general para llegar a lo concreto, provocada mediante cuestiones del contenido, es la meta. Para llegar a cumplir los objetivos anteriormente marcados se realizará un análisis al detalle del mensaje. También es necesario, y muy importante, hacer referencia al contexto histórico y cinematográfico, además del informativo.

Dividimos las películas que adaptan la obra periodística de John Reed en dos partes. El criterio utilizado ha sido la forma en que han reflejado en sus tramas importantes capítulos de la vida del famoso cronista: de un lado, sus inicios como reportero en su Portland natal y cómo va adquiriendo una fuerte conciencia social tras cubrir las huelgas obreras en New Jersey y su viaje a México en 1913. En palabras de Tormos Bigles (2021:1): «*Reed: México Insurgente* privilegia

la melancolía hacia la insurgencia que caracterizó gran parte de la producción cultural posterior al declinamiento del Estado patriarcal y el declive acelerado de su hegemonía discursiva a partir de 1968». En segundo lugar, su debate interno entre seguir ejerciendo el periodismo o centrarse en el activismo político. Este debate es fruto de sus viajes a la Rusia prerrevolucionaria y de ser testigo de la Revolución de Octubre.

5. De la vida bohemia a tomar partido: *Reed, México insurgente* (1973) y *Campanas Rojas* (1982)

Reed procede de una familia acomodada de Portland, aunque esto no le impidió desde sus inicios periodísticos interesarse por la causa social de las protestas obreras. Sus entrevistas con importantes líderes sindicales, como Bill Haywood, conducen a Reed a, poco a poco, radicalizar su postura política hasta el punto de dejar sus labores de reportero y dedicar todos sus esfuerzos al activismo político. En los films *Reed, México insurgente* (1973) y *Campanas Rojas* (1982) veremos el inicio de la evolución de John Reed. Desde su cómoda vida en Portland, como poeta y redactor en distintas publicaciones de izquierda, a sus inicios como concienciado activista revolucionario. Su viaje a México, en 1913, es el inicio de nuestro análisis filmico en este apartado.

5.1. *Reed, México insurgente* (México)

Unir en un mismo metraje herramientas narrativas propias del documental histórico y de una película de ficción es una estrategia muy utilizada a la hora de llevar a la gran pantalla la obra periodística de Reed. En este caso, este trabajo de Paul Leduc comienza con una voz en *off* que nos presenta la figura de John Reed.

De hecho, nos sitúa en el contexto histórico al mismo tiempo que realiza un perfil del protagonista del filme.

El fin principal de esta gran familia del cine consiste en informar al espectador a partir de materiales procedentes de la realidad o de archivos. La mayoría de las definiciones se basan en afirmaciones negativas: el documental se opone al cine narrativo (sin embargo, desde los primeros clásicos, se encuentran hueillos de relatos como *Nanouk el esquimal*); el documental rehúye de decorados contruídos y de los actores, aunque esta particularidad no sea patrimonio de este (tal como demuestra *La Bataille du rail* de René Clément, 1946). El documental se configuraría pues como la antítesis de la ficción, Lumière versus Méliès,

una contraposición sencilla y cómoda, pero que presenta el inconveniente de olvidar que el documental, como objeto cinematográfico, también forma parte de una ficción.

(Pinel, 2006: 109)

Un letrero sobreimpreso nos indica que refugiados mexicanos cruzan la frontera entre México y Estados Unidos a finales de 1913. Tras ello, la película comienza con dos minutos de sonido ambiente unido al movimiento propio de un pueblo fronterizo con John Reed andando entre sus calles. Una voz en *off* explica al espectador:

John Reed, periodista, escritor y activista político, nació en Oregón en 1887 y fue enterrado en la Plaza Roja de Moscú en 1921. Al llegar a México, en 1913, su única experiencia como periodista era haber escrito sobre una huelga obrera en Paterson, Nueva Jersey. Huelga reprimida con violencia que Reed experimentó en carne propia. Su única experiencia política era el haber fundado con algunos amigos de la Universidad de Harvard un club de ideas socialistas. Después de su estancia en México, durante la lucha contra Victoriano Huerta, Reed recorrería el mundo como periodista y ya como activista político. Años después, Reed está presente en la revolución soviética y escribe un libro clásico sobre ella: *Diez días que estremecieron al mundo*.

Se observa cómo remarca esta presentación al espectador el hecho de que Reed ha vivido en primera persona los hechos que plasma en el papel: «huelga reprimida con violencia que Reed experimentó en carne propia». De inicio, nos han realizado un resumen de la vida de Reed antes de comenzar la trama. Incluso el *off* nos ofrece capítulos biográficos que no aparecerán en pantalla. ¿Cómo trabaja Reed en suelo mexicano? En sus primeros contactos con tropas revolucionarias, Reed deja claro que sus fotos son esenciales como prueba de su viaje: «Tengo que mandar fotos para demostrar lo que digo». Además, le vemos deseoso de que las tropas acudan al frente y así poder mandar material a su periódico. Esta prisa por presenciar un combate extraña a un soldado que recuerda que ya tuvieron entre ellos a otros corresponsales, pero ellos no deseaban ver cómo peleaban. La continua interacción de Reed con los revolucionarios tiene como consecuencia que los rebeldes acaben llamando a John, cariñosamente, «Juanito». Aunque de inicio hay discrepancias y burlas hacia el gringo debido a que Reed es reacio a coger un fusil: «No tengo esas instrucciones», se excusa. Pero sí es un defensor del deber de tener que tomar partido.

Esta es la evolución principal que sufre el personaje. Reed se siente mal por creer que no hace lo suficiente. «Tú no entiendes nada. El señor viene aquí a informar a sus paisanos de nuestra lucha», dice un revolucionario, amigo de John,

a un hermano de armas cuando acusan al cronista norteamericano de cobarde. Reed comienza así su transformación hacia un cronista que se convierte en el centro de sus escritos: «Cuando era niño tenía miedo de pelearme. No me enfrento a mis peligros, me enfrento a peligros ajenos. Pienso que eso es trampa. A lo mejor van a matarme, pero el peligro es de ustedes. ¿Por qué no estoy en mi país luchando contra los ricos?», reflexiona el periodista. En su cabeza reina el concepto de que de nada sirve ser un mero espectador. Es por esta razón digno de destacar el diálogo que mantiene con otros periodistas acerca de las maneras posibles de cubrir la revolución que vive México: «¿Es suficiente informar a nuestros lectores? Yo creo que en este momento hay que participar», es la visión del cronista norteamericano. La primera respuesta recibida es que, al informar, ya se está tomando parte: «Pero cuando informa, cuando comunica lo que está pasando a miles de gentes, a sus lectores, está dando una dimensión a la lucha». Mostrando su desacuerdo, indica Reed que con dar a los lectores los hechos no es suficiente. Ante ello, le replican que: «Nuestra obligación es ser objetivos, Juanito». Responde Reed: «Por eso precisamente. Usted pretende ser objetivo, ¿y por qué no está del lado de los huertistas? También allí podría serlo». Ante esto, contraargumenta el fotógrafo: «Yo soy fotógrafo independiente y estoy aquí porque creo que en este lugar hay noticia, y porque creo que aquí está la razón. Además, allí están otros. Los que fotografían las modas y los desfiles de los federales. Cuando se comparen las dos cosas, ya se verá dónde está la razón».

Después de este punto, se produce una defensa a favor de que se debe luchar para que las fotos y artículos sean publicados en los periódicos: «Sí, precisamente hay que participar más activamente, porque en este momento no estamos seguros de que van a ser publicados nuestros artículos». Es decir, hay miedo de no recibir el suficiente apoyo por parte de las publicaciones. El diálogo muestra cómo la crónica de inmersión choca con el mito de la objetividad periodística. De otro lado, es difícil sacar toda la información de los protagonistas. Al interactuar con los habitantes de un determinado ambiente, se debe cuidar una relación de colaboración para la obtención de datos. Reed experimenta que cuando intenta realizar preguntas incómodas, llevan el riesgo de no ser atendidas.

Cuando quiere obtener respuestas acerca de cómo se realizará la distribución de las tierras, un dirigente revolucionario responde por un alto cargo militar que ofrece una rueda de prensa: «Una pregunta incómoda lo puede predisponer a no responder a otra». Es interesante destacar una reflexión de Pancho Villa sobre el estilo impersonal de los corresponsales extranjeros: «Ustedes los periodistas están todo el tiempo pregunta y pregunta. Lo que es peor es que las preguntas son siempre las mismas. ¿Por qué no se copian los unos a los otros y así se ahorran tiempo?». Lo comenta momentos antes de ser entrevistado por Reed. Finalmente, John entrará junto a las tropas de Villa en una ciudad e

incluso participará de los saqueos, rompiendo un escaparate, para lograr una cámara fotográfica. La que tenía en propiedad al llegar a México la perdió al huir de una batalla.

5.2. *Campanas Rojas* (URSS)

Los mismos hechos que *Reed, México insurgente* narra esta primera parte de la ambiciosa producción soviética *Campanas Rojas* (Bondarchuk, 1982) producida con ayuda de Italia y México. Mientras que la primera película se centra en *México Insurgente*, la segunda parte hace alusión a la crónica *Diez días que estremecieron al mundo*. En *Campanas Rojas*, de inicio, se nos vuelve a mostrar a un John Reed acomodado y que duda de sus capacidades como reportero de guerra cuando el *Metropolitan* y *The New World* le ofrecen cubrir la Revolución Mexicana. Se le intenta convencer apelando a su futuro prestigio:

«John, te ofrecemos la oportunidad de ser el corresponsal más famoso de América. Limitate a escribir lo que veas. Dependemos de ti para conocer la verdad. Sé que no va a ser fácil amigo mío, pero ve haciéndote a la idea de que eres corresponsal de guerra». John apela al derecho de la información para aceptar el trabajo: «El pueblo norteamericano tiene derecho a saber la verdad». Respecto a la película dirigida por Paul Leduc, *Campanas Rojas*, dirigida por Sergei Bondarchuk, sí nos muestra en pantalla las huelgas de Paterson. Aquellas que fueron violentamente dispersadas por la policía y que cubrió John Reed. El germen de ese trabajo es consecuencia de su encuentro en una fiesta con el líder sindical Bill Haywood. Este personaje indica a Reed que ha leído sus escritos, aunque le explica que están faltos de agresividad. Le invita a que acuda a Paterson a ser testigo de las actuaciones de la policía contra los obreros: «Si te pongo al corriente, escribirás sobre ello, ¿de acuerdo?». Tras presenciar la manifestación, es arrestado por defender a una trabajadora de la agresión de un policía. Una amiga, y amante de grandes recursos económicos, lo saca de la cárcel. Quiere que John triunfe como poeta. Ella tiene los medios y el dinero, además de los contactos.

John se enfada debido a que él está libre y los obreros están dentro de prisión. Marcha entonces decidido a México, a pesar de los consejos de su benefactora: «Tú eres un poeta, un escritor. No pierdas el tiempo informando del enésimo levantamiento americano. París te inspirará, no México». Vemos en estas palabras una valoración más positiva del oficio de escritor que el de periodista, separando incluso periodismo y literatura. En suelo mexicano será donde Reed deje los principios de una acomodada vida en los Estados Unidos y se centre en ayudar a la causa revolucionaria usando como arma sus crónicas. Más adelante,

tomará incluso parte activa en una batalla. Cuando entrevista a Villa, Reed deja clara sus intenciones: «General, en los Estados Unidos se sabe poco de México. Poco y malo. Las escasas noticias que llegan sobre la revolución hablan mal de usted. Por eso he venido a convivir con el ejército. Quiero servir a la causa revolucionaria».

Como bien indica Juan Carlos Laviana (1996: 193): «El periodismo es, de por sí, una profesión de compromiso. Todo periodista persigue un fin, está comprometido: con las ventas, con la gloria, con la verdad, con la aventura, con el afán literario o, menos veces, con una causa. [...] El reportero que, a fuerza de luchar por una bandera, acaba convirtiéndose él mismo en parte de la propia historia». Obviamente, este cambio no es fruto de un día. Es consecuencia de varias vivencias previas. La primera de ellas es su paso por prisión en New Jersey. Allí, Reed reflexiona. El *off* de sus pensamientos supone una breve crónica de las huelgas obreras:

No soy un héroe o un mártir, pero no podía dejar de vivir una experiencia tan reveladora como esta. Solamente permaneciendo junto a los manifestantes puede uno apreciar el alcance de una huelga de esta magnitud. Los obreros y sus familias muestran en sus rostros el dolor y las privaciones que se han acumulado durante varios meses en paro. Aquí, en Paterson, New Jersey, hay una guerra. Una extraña guerra donde la violencia está en un solo lado.

No es el único ejemplo. De hecho, varios de los *off* de Reed mientras está en México fácilmente podrían formar parte de una crónica periodística: «Llegué a la frontera mexicana a orillas de Río Grande. La gente abandona el país para escapar de la brutal persecución de los soldados del general Huerta, el hombre que mandó asesinar al presidente Valero e instauró la dictadura». También puede citarse a modo de ejemplo este otro fragmento: «Fui directamente hacia el territorio conquistado por los revolucionarios que mandaba Francisco Villa, el legendario Pancho Villa, que estaba al frente de la insurrección en el norte de México». Estas voces en *off* muestran que Reed es consciente de la importancia de vivir personalmente cierto tipo de experiencias para entenderlas mejor y escribir sobre ellas. Todos los hechos de los que es testigo forman parte de su escrito:

«Escribo todo lo que veo. Todo lo que ocurre en el mundo. Ahora me encuentro aquí para informar al mundo de la revolución. He venido para ver al general Francisco Villa», informa a un soldado sobre su profesión. El convivir junto a los revolucionarios, el oírlos explicar los motivos de su lucha, provoca que algo cambie en la mentalidad de Reed. Ha dejado atrás definitivamente a ese periodista inseguro que no se veía como reportero de guerra. Finalmente, el último escalón subido en su camino a participar activamente en la causa revolucionaria mexicana es combatir en la toma de la ciudad de Torreón (estado de Coahuila). Al inicio

se resiste a participar al no estarle permitido, como corresponsal, participar en acciones militares. Eso sí, pide estar en primera línea debido a que «no merece la pena venir desde tan lejos si no estoy entre los que combaten». Un amigo abatido por las tropas federales será el motivo que le convenza para coger un arma: «Escribe sobre esto. La verdad. Sin mentiras» son las últimas palabras de este soldado de Villa antes de morir. Tras esa muerte, y rompiendo la regla del corresponsal imparcial e impasible ante los combates que cubre, comenzará a abrir fuego contra las tropas federales.



Figura 1. *Campanas Rojas* (Bondarchuk, 1982). Reed toma entre sus manos un ejemplar de *México Insurgente*. Fuente: captura de pantalla durante el visionado del filme.

6. ¿La senda periodística o la senda del revolucionario?

Hemos observado a un Reed algo inseguro de sí mismo, aunque preocupado por llevar a cabo un periodismo de denuncia. Ganan sus escritos en compromiso social una vez que Bill Haywood lo lleva a ser testigo de la dureza policial en Paterson. Después de México, Reed está convencido de que debe usar el periodismo como método y arma para combatir las injusticias sociales. Ejerce como corresponsal de la Primera Guerra Mundial, y es en 1915 cuando comienza a radicalizarse políticamente. También está presente en la Guerra de los Balcanes. Poco después, desde 1917 a 1918, cubre la Revolución de Octubre en Rusia. Este viaje dará lugar a la publicación, en 1918, de uno de los trabajos periodísticos más importantes del siglo XX: *Diez días que estremecieron al mundo*.

Se trata de una narración comprometida con la Revolución de Octubre, en la que describe cómo los bolcheviques, al frente de obreros y soldados, conquistaron el poder del Estado en Rusia y lo entregaron a los Soviets. Reed atiende especialmente a la insurrección de las masas populares y, en consonancia con las revueltas obreras que en Estados Unidos revolucionaron la década de los años veinte, presenta un relato eminentemente comprometido con el cambio social [...].

(López Hidalgo y Fernández Barrero, 2018: 29)

Uno de los aciertos de la superproducción *Rojos* (1981) de Warren Beatty, director y productor además de escritor y protagonista del filme, fue incluir también en la película herramientas narrativas propias de la no ficción. Debe indicarse que da un paso más allá en este terreno respecto a las películas ya analizadas. A diferencia de las muestras anteriores, en las que voces en *off* presentan a la figura de Reed, a lo largo del metraje de *Rojos* podremos ver y oír a personas que trataron de manera directa e indirecta, con el autor de *Diez días que estremecieron al mundo*. En estas declaraciones, contadas a cámara al estilo de una entrevista propia de un documental histórico, se mezclan los detalles de su vida amorosa junto a su gran implicación política en las primeras décadas del siglo XX: «La vida de John Reed fue muy corta. Fue fruto de una época. Todos en definitiva somos víctimas de nuestra época y del lugar donde nos encontramos. Y él como periodista tuvo oportunidad de estar en lugares muy emocionantes y dramáticos», explica una de estas fuentes orales.

Ya vemos marcado el perfil viajero de Reed, fruto de su profesión periodística, que le permitió participar en algunos de los acontecimientos más importantes de la historia del siglo XX. Cabe señalar que, aunque *Rojos* es quizás la película más famosa acerca de la figura de John Reed, el metraje da mucho más protagonismo a su historia de amor con la periodista Louise Bryant. Aunque este hecho no impide que podamos ver algunos puntos interesantes sobre cómo es percibido el oficio periodístico en la sociedad de la época.

6.1. *Rojos* (Estados Unidos)

De inicio, el marido de Louise Bryant no ve con buenos ojos que su esposa ejerza el periodismo: «¿Consideras trabajo escribir unos pocos artículos?», le increpa en una exposición. Por otro lado, el prestigio de un periodista va en ocasiones unido a la publicación donde escribe. Louise intentará, sin éxito, entrevistar a John Reed en varias ocasiones. Cuando Reed tiene conocimiento de que ha publicado algunos escritos en una prestigiosa revista, cambia de parecer. Debe añadirse un apunte sobre la empresa informativa: es importante para la independencia de

un medio de comunicación que sus ingresos vayan alejados de poderes políticos o económicos. A lo largo de la primera parte de la película, John Reed trata por todas las vías posibles de lograr fondos para su revista *Las masas*. Aunque, en ocasiones, varios activistas revolucionarios le echan en cara que la publicación debe ser más directa en la defensa de la revolución. Recuerdan al consejo de Bill Haywood pidiendo más agresividad en el metraje de *Campanas Rojas*.

Es decir, debe ser más radical: «¿*Las masas* también se ocupa ahora de los casos de conciencia? Pronto no se os distinguirá del *Times*» argumenta Emma Goldman. Por su larga duración, 231 minutos, esta divide en dos partes: de un lado, la presentación de los personajes y su ideología de izquierdas contra la entrada de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial. En segundo lugar, los acontecimientos que llevaron a John Reed a alejarse del periodismo, tras publicar *Diez días que conmovieron al mundo*, y centrarse más en su lucha política. Así lo explica Rosenstone (2014: 111), asesor histórico en el rodaje de *Rojos*:

La tradición comienza con John Reed. Bohemio, poeta, periodista, radical y activista antibelicista americano. Él estuvo allí: Caminó por aquellas calles. Escuchó los discursos, estudió ruso. Recogió panfletos, libros, folletos, periódicos, notas escritas a mano. Ingresó en el Ministerio de Asuntos Exteriores soviético y escribió propaganda dirigida a los soldados alemanes que decía: «dejad vuestras armas, hermanos». Fue a casa y el gobierno americano confiscó sus papeles. Cuando los recuperó un año después, tardó seis semanas en escribir *Ten Days that Shook the World*.

¿Qué características sobre la manera de trabajar como reportero podemos destacar en el metraje? La más repetida es el sentido crítico que nunca abandona los escritos de su protagonista y que le trae más de un enfrentamiento con compañeros, y directores, de los periódicos en los que publica. «Sólo actúo como periodista» es el argumento de Reed cuando le exponen que reprende demasiado al Partido Socialista de los Estados Unidos. Esta actitud no quita que su prestigio esté justificado por la alta calidad de sus escritos: «Eres el mejor escritor de por aquí. ¿Por qué pierdes el tiempo escribiendo propaganda roja que nunca te van a publicar?», pregunta un corrector amigo suyo. La advertencia no supone un ejemplo aislado, pues la denuncia social incluida en los escritos de John Reed tiene como consecuencia que siempre esté entrando y saliendo de la cárcel. En varias manifestaciones obreras ha llegado incluso a pelearse con agentes de policía.

Sobre este tema en cuestión, el contenido político de sus crónicas, le advierte también el director del *Metropolitan*: «Confío tenga cuidado con lo que escribe estos días». Es decir, una cosa es que se reconozca el enorme talento y valor literario de los trabajos periodísticos de Reed, y otra muy distinta que tengan

asegurada su publicación en el mercado empresarial de la comunicación. Este era un problema grave que vivieron los cronistas del siglo XIX:

La crónica fue en esta época, como señala Ramos, arena privilegiada de la pugna entre autonomía cultural y exigencias del mercado. Los literatos que se insertaron en la nueva lógica de los medios de comunicación lo hicieron «escindiéndose» entre un 'yo' externo que se ganaba el pan redactando artículos, y un 'yo' íntimo que se recluía en la creación poética. Según lo arriba planteado, este recogimiento obedecería menos a un rechazo a priori de la realidad gris y hostil del fin *du siècle* (industrialización, delincuencia, despersonalización de las relaciones, etc.) que al resentimiento frente a una sociedad que no valoraba— simbólica ni ecuniariamente— el genio creativo.

(Poblete Alday, 2018: 75)

En todos los esfuerzos de John Reed hay un deseo de ser reconocido como un verdadero revolucionario. Esta es la razón que justifica que Reed tenga muy en cuenta sus debates con Emma Goldman. Emma llega a confesar a John que debe elegir entre su profesión o el activismo político: «Tú eres un periodista, cuando seas un revolucionario, discutiremos tomando una taza de café». Entra ese consejo en conflicto con el ofrecido por Louise:

«Escribe, Jack. Tú no eres político. Eres periodista. Y tus escritos han hecho más por la revolución que lo que puedan hacer esta lucha interna en veinte años». Las luchas internas a las que se refiere son las fuertes discusiones entre varios segmentos ideológicos dentro del Partido Comunista Americano por el control del partido. Además de las fuertes discrepancias sobre el rumbo a seguir por la izquierda en Norteamérica.

Louise no está sola, varios periodistas aconsejan a John Reed que se centre en el periodismo: «Haz las paces con Wilson y vuelve a tu profesión de periodista y podremos ver algún artículo decente». Le reconocen, de nuevo, su gran valor como escritor, pero le invitan a alejarse de su corriente ideológica. Cabe indicar que Wilson es el presidente norteamericano, entre 1913 y 1921, que introdujo a los Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial. Reed atacó su política intervencionista. Es decir, sus compañeros le invitan a que ahora sea un defensor de que los Estados Unidos estén en Europa combatiendo. En definitiva, que renuncie a su visión personal en sus escritos a cambio de publicar.

Queda comentar el proceso que lleva a Reed a viajar a Moscú y presenciar en primera persona la Revolución Soviética. Se debe destacar su olfato periodístico y su estrategia de acudir al lugar de los hechos antes de que tengan lugar. Antes de marchar a Rusia, busca a Louise en las trincheras durante la Primera Guerra Mundial. Allí ella ejerce de corresponsal. Le indica que la verdadera guerra estallará en Rusia: «Si pretendes hacerte una reputación como periodista, debes estar en el

lugar oportuno en el momento oportuno». Aquí radica la diferente manera de trabajar de ambos periodistas. Louise se defiende con un: «No me digas lo que ocurre en Rusia, leo los periódicos». John obtiene sus datos hablando directamente con las fuentes que pueden saber de primera mano los datos que utilizará para contar la historia que persigue narrar. Louise cree estar informada desde la comodidad de tener los datos, que han trabajado otros periodistas, tras leer el periódico. Finalmente, agradecerá a John hacerle viajar a Rusia y vivir el movimiento bolchevique.

Las escenas en Rusia juegan con el espectador convirtiéndolo en lector de las crónicas de ambos periodistas. Siendo más exactos, escuchándolas. Es interesante el montaje de ver cómo esta pareja de cronistas recorre las calles rusas mientras *en off*, con ruido de máquinas de escribir de fondo, escuchamos el contenido de sus crónicas sobre la situación en el país: «En las calles se habla de paz y pan. Nada de lo que Kérenski había previsto», escribe Louise. John comparte cómo vive la población la situación: «Todo el mundo sabe que va a pasar algo, pero nadie sabe qué». Es decir, están cubriendo los inicios de la que sería la gran revolución del siglo XX antes incluso de que tenga lugar. Demuestran que han estado presentes, observan y valoran los hechos. No se limitan a transcribir los mensajes políticos, los analizan y aportan su visión.

Lo mismo ocurre con sus sensaciones al conocer personalmente a los líderes bolcheviques: «Nadie está satisfecho con Kérenski. La extrema derecha quiere un hombre duro y la extrema izquierda paz. Todos esperan a ver qué harán los bolcheviques», informa John. «No es fácil escribir con ecuanimidad sobre Lenin, el líder bolchevique. Es absorbente, frío e impenetrable», analiza Louise. Más tarde añade: «Oímos hablar a Trotsky. Si Lenin es el pensamiento, Trotsky es la acción».

John ofrece un breve análisis de los líderes de la revolución: «Lenin es un líder puramente popular accionado en virtud del intelecto. Es un hombre sin color. Sin humor. Firme en sus creencias. Puede carecer de la personalidad de Trotsky o de su facilidad de palabra, pero Lenin sigue siendo el arquitecto». Finalmente, entrevistan a Kérenski en el Palacio de Invierno del Zar.

«Aquí no hay ni rastro de las huelgas y manifestaciones que convulsionan a Moscú y Odessa. Nada evidencia que no hay trasportes, que el ejército se muere de hambre y que no hay pan en las grandes ciudades», reseña John mientras ofrece un perfil basado en las respuestas del entrevistado: «El gobierno provisional durará, dijo Kérenski en la entrevista. Se mostraba agresivo, quizás a la defensiva». «Kérenski tiene los modales de la vieja Europa. Es totalmente opuesto a Lenin», advierte Louise. Estas transcripciones nos hacen ver cómo John ha convencido a Louise de ir un paso más allá en su manera de ejercer el periodismo. De un estilo abstracto en su escritura, y sin profundizar, es más directa en sus valoraciones y análisis. De otro lado, podemos leer cómo dejan su huella personal en cada escrito sin perder rigor informativo.



Figura 2. *Rojos* (1981). John Reed trabajando en sus crónicas junto a Louise Bryan. (Fuente: captura de pantalla durante el visionado del filme)

7. Discusión y conclusiones

Hemos podido observar varios ejemplos filmicos sobre la figura de John Reed y la importancia de su obra periodística. En concreto, uno de Estados Unidos y otro de México. A ellos se une una tercera producción entre la Unión Soviética, México e Italia. Esta variedad de nacionalidades indica el carácter universal alcanzado por la obra de Reed. En los filmes pueden apreciarse las características de la crónica de inmersión y las diferencias que marca, a la hora de narrar la realidad, el periodismo narrativo. De inicio, hay que explicar cómo se han plasmado las características propias de la crónica de inmersión en los films analizados. Uno de los mejores ejemplos de la confrontación entre el mito de la objetividad y la renovación formal de la crónica de inmersión la tenemos en el cine mexicano. Recordemos el diálogo entre un John Reed, completamente concienciado con la causa revolucionaria, y el periodista gráfico en la película franco-mexicana *Reed, México, insurgente*. Reed ofrece el argumento de que su oficio debe ofrecer al lector algo más que un simple informe de situación:

«¿Es suficiente informar a nuestros lectores? Yo creo que en este momento hay que participar». Además, complementando ese diálogo, se debe unir la petición de Reed, en *Campanas Rojas*, exigiendo a Villa estar en primera línea de combate en la toma de Torreón. No tiene sentido cubrir la historia si no es junto a sus protagonistas. Indicamos también que, en Torreón, Reed viola la norma de

que el reportero de guerra no participa en acciones militares. Es decir, vamos viendo puntos que definen características estilísticas: el cronista no sólo narra los hechos, los protagoniza y reina la primera persona.

Volvemos a recordar, a modo de ejemplo, los diferentes *off* que plasman los pensamientos de Reed en el film soviético *Campanas Rojas*. En los metrajes hemos podido apreciar además una clara evolución de Reed como reportero marcado por su experiencia en la Revolución Mexicana. Existe un antes y un después muy diferenciados. Reed va tomando conciencia social en Estados Unidos, donde disfruta de una vida acomodada. Es después de la publicación de *México insurgente* cuando poco a poco va tomando mayor protagonismo su activismo político sobre el literario y periodístico. El punto álgido de este capítulo de su vida es la publicación de *Diez días que estremecieron al mundo*. Este es el eje central de la trama de *Rojos*. Algunos compañeros de profesión intentarán hacerle ver que sus escritos tienen más fuerza que ningún discurso político, pero Reed tiene una decisión tomada. Otros, apelarán a que su calidad como escritor está siendo desaprovechada en sus escritos de alto contenido de denuncia social.

John Reed, prototipo de periodista comprometido, es el único norteamericano enterrado en el Kremlin. Cuatro son sus películas que se han ocupado de sus peripecias tanto en México como en la Unión Soviética. Fue, en definición de Francisco Marín, «más que un periodista, protagonista de los acontecimientos que relató y en los ambientes por los que se movió» [...] Sigue siendo un hombre que se debate entre el periodismo y la política. Esta doble condición le lleva a ser rechazado por todos.

(Laviana, 1996: 199-200)

El conjunto de los filmes dota de veracidad a los metrajes, siendo ficción, acudiendo a técnicas propias del periodismo. Rozan en algunos casos el documental. Así es el inicio de *Reed, México, insurgente*, ofreciendo un perfil de John Reed, y el montaje de *Rojos*, entremezclando en la propia trama entrevistas realizadas a los que trataron con Reed. El siguiente punto que desarrollar es cómo es vivida y vista la profesión periodística por quienes la ejercen. En las distintas tramas filmicas, Reed se junta con otros periodistas por cuyos diálogos podemos observar la situación del periodismo en las primeras décadas del siglo XX.

Los periodistas están orgullosos de serlo y se ven como los guardianes de la justicia social y la principal arma de denuncia. Eso sí, advierten a los compañeros que dejan en su trabajo su visión sobre política, o cualquier crítica social, de las consecuencias de semejante forma de trabajar. Hay una división sobre este punto entre la prensa y los movimientos obreros. Los periodistas creen que hacen suficiente labor de manifestar los problemas sociales, los

revolucionarios más radicales tienen la idea de que a la prensa, en general, le falta más radicalización y violencia en sus escritos. Se une además que, por mucho prestigio profesional que otorguen y calidad que tengan estos trabajos de denuncia, no libran de la cárcel a sus autores. La mayoría de las veces, los periodistas entran en prisión por sus enfrentamientos con fuerzas policiales mientras investigan para una crónica. Generalmente, son investigaciones sobre movimientos sindicales.

En el ámbito empresarial, se persigue la calidad de las firmas. Son varias las escenas en que a Reed se le encargan trabajos, o sugieren correcciones, apelando a su calidad como escritor. Sus propios compañeros de profesión también lo reconocen como un miembro destacado de su gremio debido a su talento escribiendo. Ahora bien, también son varias las escenas en que se le invita a cambiar el enfoque de sus escritos debido a su alto contenido político de izquierda.

Lo que indica que, a pesar de reconocer el valor literario del escrito, a nivel empresarial no se apoya con suficiente fuerza este tipo de actividad periodística. El debate interior de Reed, periodismo o activismo, lo representan dos consejos que le ofrecen dos de sus amantes. Una, defensora a ultranza de que John deje la política y se centre en el periodismo: «Escribe, Jack. Tú no eres político. Eres periodista. Y tus escritos han hecho más por la revolución que lo que puedan hacer esta lucha interna en veinte años». La otra, una voz que pretende que se centre en la literatura, en la poesía concretamente, y deje el periodismo: «Tú eres un poeta, un escritor. No pierdas el tiempo informando del enésimo levantamiento americano. París te inspirará, no México». Esta segunda voz separa entre periodismo y literatura, aunque eso es cuestión de otro debate. John Reed elige finalmente ambas opciones, la senda del activismo político y del periodismo como medios para cambiar el mundo. Este debate interior está presente en las tres películas visionadas.

Un punto que las diferencia es que las producciones con mayor peso europeo han optado por mostrar, más detenidamente, la evolución de Reed hacia su extremismo político. Quizás, puede ser debido a que la producción con mayor peso estadounidense, *Rojos*, se centra en una etapa de la vida de John Reed en la que ya experimentó las violentas huelgas de Paterson y la Revolución Mexicana. Ya estaba muy concienciado políticamente. Ya había pasado por los capítulos vitales, anteriormente citados, en los que inicia su fuerte compromiso social. El mayor peso en la trama de la evolución política de Reed en las cintas europeas se debe a que adaptan a la gran pantalla la obra periodística fruto de uno de esos capítulos vitales antes mencionados. Es decir, el John Reed de *Rojos* es un periodista con mucha más experiencia de campo. El de *Reed, México insurgente* y *Campanas Rojas* está iniciando su aventura como reportero de guerra y cronista.

Tras el marcado sentido crítico, otra de las herramientas utilizadas por Reed es su capacidad camaleónica de adaptarse al medio que observa. Esta cualidad se observa en la vestimenta elegida para los diferentes destinos geográficos que protagonizan sus escritos. En México, viste igual que un rebelde más. En Moscú, con la ropa de los bolcheviques. En su vida en Estados Unidos, el protagonista es el frac y la pajarita en las fiestas de la alta sociedad. Allí es invitado a dar discursos sobre sus viajes. Muda de piel según sea el entorno en el que se mueve. No cambia su identidad, simplemente quiere adaptarse de la mejor manera posible al ambiente en el que trabaja en cada ocasión. Así facilita que surja la confianza hacia su persona. El gran valor de las crónicas de Reed se basa, en parte, en su uso marcado de la fuente primaria.

En el combate quiere ir a primera línea. No por heroísmo, en sus propias palabras, sino para ver de cerca cómo viven y sienten los combatientes. En Rusia, quiere ver a cualquier persona que lo informe de primera mano de los hechos que desembocarán en la Revolución Rusa. Completa esa acción de documentación acudiendo personalmente a los mítines y entrevistando a los líderes bolcheviques. En los escritos resultantes de estas experiencias no se huye de la valoración personal ni de ofrecer en todo momento los sentimientos del autor. Citamos de nuevo cómo Louise explica la impresión que le ha causado conocer a Lenin: «No es fácil escribir con ecuanimidad sobre Lenin, el líder bolchevique. Es absorbente, frío e impenetrable». Mientras, otros periodistas siguen la misma situación política mediante el material publicado en prensa escrita y en partes oficiales. Reed acude por cuenta propia allí donde tiene lugar la acción. No espera a que un organismo oficial le ofrezca información, el mismo fabrica el material informativo. De John Reed conocíamos el producto final. Es decir, los libros publicados.

Estas películas nos ofrecen una representación sobre cómo tuvieron lugar. Hemos sido testigos de la vida de uno de los más prestigiosos cronistas en un formato que roza la crónica audiovisual. Al pertenecer al terreno de la ficción cinematográfica, nos podría dominar el prejuicio de creer que reinará más la función de producto de entretenimiento. Sin embargo, en varios momentos, la unión de herramientas utilizadas propias del documental junto a los contenidos de artículos periodísticos, incluidos como voz en *off* durante varias escenas, nos han transformado al mismo tiempo en espectador de cine y en consumidor de prensa.

Pese a su apego intrínseco y visceral a lo real, el documental sobreesa frecuentemente sus fronteras en la medida que también suena con la ficción, se habla entonces del documental ficción, e incluso, para estigmatizarlo, de documental novelado. ¿Pero, en sentido inverso, el documental novelado y no únicamente con la ficción documenta, acaso no intenta también inscribirse en

lo real? El proceso de creación de un documental se caracteriza por la necesidad de captar la vida, por el deseo de una realidad no alterada por la salsa sentimental y alienante que recubre en muchos casos la ficción novelada. La expresión «cine de lo real» sea quizás la más adecuada, si no fuera porque ésta se resta a confusión, una vez más, con algunas realizaciones del cine de ficción (véase realismo).

(Pinel, 2006: 110)

Somos testigos de cómo se ha trabajado todo el hecho noticioso hasta hacérselo llegar, finalmente, en forma de crónica de inmersión. Respondiendo además en todo momento a las cuestiones clave de todo escrito periodístico: qué, quién, cómo, cuándo, dónde y por qué.

8. Bibliografía

- Beatty, W. (director). (1981). *Rojos*. [Filme]. Estados Unidos.
- Bondarchuk, S. (director). (1982). *Campanas Rojas*. [Filme]. URSS.
- Campos, V. (2015). *iExtra, Extra! Muckrakers. Orígenes del periodismo de denuncia*. Ariel.
- Chillón, A. (1999). *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona. Universitat Autònoma de Barcelona
- Laviana, J. C. (1996). *Los chicos de la prensa*. Nickel Odeón.
- Leduc, P. (director). (1973). *Reed, México Insurgente*. [Filme]. México.
- López Hidalgo, A. (coord). (2018). *Periodismo narrativo en América Latina*. Comunicación Social.
- López Hidalgo, A. y Fernández Barrero, M. (2013). *Periodismo de inmersión para desenmascarar la realidad*. Comunicación Social.
- Pinel, V. (2006). *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes de cine*. Ediciones Robinbook.
- Poblete Alday, P. (2018). Periodistas/Literatos: autoría, mercado y campo cultural. En López Hidalgo, A. (coord) *Periodismo narrativo en América Latina* (pp. 71-90). Comunicación Social.
- Rosenstone, Robert A. (2014). *La historia en el cine*. RIALP
- Tallata, C. N. (2012) Puntos de vista acerca de la revolución mexicana en John Reed y Jack London [en línea]. VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2606/ev.2606.pdf
- Tormos Bigles, E. (2021). The mule for the camera: John Reed, Paul Leduc and the spectral body in revolutionary time. *Chasqui; Tempe* Tomo 50, N.º 1. 205-223.