



Universidad Central Marta Abreu de las Villas
Facultad de Humanidades. Especialidad Periodismo

*Con el lente hacia el documental.
Estudio sobre el tratamiento del documental
en Centrovisión.*

TESIS DE DIPLOMA

Autoras:

Darlen Chaviano Ruiz.
Yismady González Ruiz.

Tutora:

Lic. Grettel Rodríguez Bazán



Curso: 2011-2012

A mami y papi, por dedicarme sus vidas con tanto amor; por caminar siempre a mi lado y no dejarme caer. Por encargarse todos los días de hacerme sentir la persona más afortunada del mundo al tenerlos. Por hacer realidad todos mis sueños.

A Yiya porque desde que nací tengo sus hombros para apoyarme y sin ellos no sabría qué hacer. Por nunca faltarme.

... Dios premió mi vida con el mejor de los regalos: Ustedes.

Yismy

*A Chichi...donde quiera que estés... por hacerme sentir la persona más importante del mundo, por
hacerme feliz.*

A mi tía... por ser más que eso.

Darlen

AGRADECIMIENTOS

Quisiéramos agradecer de manera especial...

A Grettel, nuestra tutora, porque sin ella esto no hubiese sido posible, por su paciencia y dedicación.

Por tolerarnos...

A todos los que hicieron de esta universidad un lugar mejor.

A los amigos que conocimos casi al final de la contienda... gracias a ellos por llegar.

Al colectivo de Centrovisión por su apoyo, en especial a Rafael Daniel, Yeni, Yoexis, Yoanky, Adrián...

gracias por su tiempo.

A Odayamis y Ale, por su ingenio.

*A todos las personas que de una forma u otra hicieron realidad este sueño y nos ayudaron a transitar
este largo camino.*

A mi familia, por el amor que me tributan, por hacer suyos mis problemas y esperarme siempre con los brazos abiertos...

A papi, por preguntarle a mami todas las noches por la niña, por las jaranas, por la nobleza de su corazón, por esforzarse más que yo para llegar al final.

A mami, por el inmenso amor que me brinda. Por empujarme todos los días un poco más... por reír y llorar conmigo, por ser perfecta y especial.

A Yiya, por ser la hermana ideal, la segunda madre que corre conmigo sin pensarlo dos veces... por el amor infinito que me profesa, la paciencia y los regaños.

A Riqui, por llegar a mi mundo y retorcerlo todo sin permiso. Por robarme el corazón, por hacerme enfadar un minuto y luego hacerme reír todo el día.

A mis tíos y tías, por el respaldo incondicional, las preocupaciones y las ocurrencias. Por brindarme tanta ternura y comprensión.

A la UCLV, por transformarme, por los momentos insuperables... por enseñarme el verdadero significado de la palabra amistad.

A Elizabeth, Ana María y Darlen, por ser mis escuelas. De ellas aprendo todos los días... y a ellas me debo...

A Ely, por aparecer aquel domingo en mi vida... por tener las palabras precisas y una sonrisa que todo lo cura. Por confiar en mí y creerme perfecta, cuando la perfección humana ya tiene nombre: Elizabeth Yeras Monzón.

A Ani, por llegar a mi vida para quedarse... por bajarme las estrellas con tal de hacerme feliz. Por sonreír aunque las noticias sean malas. Por convertirme en la princesa de su castillo encantado.

A Darlencita, por resultar lo que no creía... por la bondad de su corazón y la transparencia de sus sentimientos. Por emprender conmigo una tesis que casi la vuelve loca... por llamarme todos los días... y por nunca dejar de ser ella.

A Elianny, Dane, Lore, Ronier, Yaimer, Dayron y Yesma... a mi grupo de periodismo por permitirme disfrutar de su amistad.

A Pedri y Geydi, por nunca cambiar y estar ahí para mí.

A Tití y Rome, por ser mis camaroncitos duros, quienes me sacan de los apuros.

A todos los que brindaron apoyo incondicional a esta causa.

Yismy.

A Chichi, por ser la persona más buena que ya no tiene este mundo.
A mi papito, porque el amor que siento por él es la fuerza que me impulsa a dar cada paso en mi vida. Por ser él mi papá y no otro...porque yo soy por él...
A mi mamá por convertirme en la persona que soy.
A mi tía, por sostenerme, por darme fuerzas cuando no tenía ganas de continuar, por hacer suyo mis problemas. Por ser única. Simplemente...gracias por existir.
A Yanet, por su apoyo y dedicación. Por romper el mito fatal de la madrastra de Blancanieves.
A mi familia por llenar de alegría mi vida, por ser tan grande y tan unida.
A Dane, porque tengo la certeza de que pase lo que pase siempre será mi amiga. Por confiar en mí, por enseñarme a ser mejor persona. Por ser mi amiga incondicional...la mejor de todas.
A Lianet, porque sin querer me empujó a las personas más maravillosas que he conocido en mi vida:
Yismy, Eli, Ana esto es de ustedes también.
Al grupum (Ely, Yismy, Ana, Lore, Dayron, Yaimer) por los buenos momentos, a todos, muchas, remuchas gracias por su amistad.
A Yismy por escogerme para emprender esta tarea juntas. Por complementarme, porque a su lado estoy segura que todo es mejor.
A Eli, por la palabra exacta, por ser mi ángel guardián, por hacerme sentir como una princesa, por ser las alas que a veces me faltan.
A Ana, por su sonrisa, por mostrarme siempre el lado bueno de las cosas...por hacerme sentir especial con tan solo tenerla.
A la UCLV por ayudarme a crecer.
A Norma y María de los Ángeles por enseñarme las primeras letras.
A Liset, por sus buenos consejos.
A Lisbe, Liusbi y familia, por su inmenso corazón. Que Dios bendiga sus manos.
A todas las personas que creyeron en mí y me ayudaron durante estos cinco años.

Darlen.

(...)Y al fin y al cabo, actuar sobre la realidad y cambiarla, aunque sea un poquito, es la única manera de probar que la realidad es transformable.

Eduardo Galeano.

RESUMEN

La investigación *Con el lente hacia el documental. Estudio sobre el tratamiento del documental en Centrovisión* se trazó, desde una perspectiva cualitativa, como objetivo general determinar el tratamiento periodístico que otorgó el canal provincial de Sancti Spíritus al género durante los años 2006-2011. Su categoría analítica principal, tratamiento periodístico al género documental, se sustentó teóricamente a partir de los fundamentos y conceptos de los autores más importantes de la realización documentalística y los recursos audiovisuales. Para el logro de los objetivos propuestos se emplearon métodos como el análisis de contenido cualitativo y el método bibliográfico documental; en tanto, las técnicas fueron la revisión bibliográfica, los grupos de discusión y la entrevista semiestructurada. La combinación de métodos y técnicas permitió realizar una caracterización de los factores externos y estructurales – organizativos que inciden en la realización de documentales en *Centrovisión* entre los que destacan la disponibilidad técnica y la poca prioridad que se le otorga al género. Sobresalen en el tratamiento del documental las preferencias por los temas culturales con menor presencia de los de índole social, así como un balance adecuado de los recursos audiovisuales en función de los objetivos del realizador. De acuerdo a los resultados se establecieron las conclusiones y recomendaciones del estudio.

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. TEÓRICO	5
1. CONCEPCIONES SOBRE EL GÉNERO DOCUMENTAL.	5
1.1 PRINCIPALES DEFINICIONES SOBRE EL GÉNERO DOCUMENTAL.	5
1.2 DOCUMENTAL COMO GÉNERO PERIODÍSTICO	9
1.3 FACTORES QUE INCIDEN EN LA PRODUCCIÓN DOCUMENTALÍSTICA	12
1.4 EDICIÓN.	15
1.4.1 PLANOS Y MOVIMIENTOS DE CÁMARA.	17
1.4.1.1 Planos.	17
1.4.1.2 Movimientos de cámara.	20
1.5 MONTAJE.	22
1.6 BANDA SONORA	24
CAPÍTULO II. REFERENCIAL	26
GÉNESIS...	26
DOCUMENTANDO EN CUBA	28
DE LA FÁBRICA LUMIÈRE A LA VILLA DEL ESPÍRITU SANTO	30
CAPÍTULO III. PAUTAS METODOLÓGICAS	33
CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS	42
4.1 FACTORES QUE INCIDEN EN LA REALIZACIÓN DOCUMENTALÍSTICA	43
4.2 EL DOCUMENTAL DESDE <i>CENTROVISIÓN</i>	46
<i>Enfoques hacia el documental</i>	48
<i>Recursos audiovisuales y su incidencia</i>	52
<i>Ayer y hoy de la arquitectura trinitaria</i>	55
<i>Un chino cuenta su historia</i>	56
<i>El embrujo de la noche</i>	57
<i>Faustino. Conducta de la Revolución</i>	59
<i>Testigo del tiempo</i>	60
CONCLUSIONES	62
RECOMENDACIONES	64
BIBLIOGRAFÍA	65
ANEXOS	69

INTRODUCCIÓN

La llegada de la televisión estremeció al mundo. El invento se propagó rápidamente hasta llegar a todos los continentes: ¡estaba descubierta la manera de atrapar imágenes en movimiento! El ruso emigrado a Norteamérica, Vladimir Zworkin, fue quien logró crear el aparato que sirvió de base a la televisión. Sin embargo, el camino tecnológico por recorrer sería difícil.

El primer problema fue lograr descomponer las señales luminosas en impulsos eléctricos apropiados para ser suministrados de un lugar a otro. (...) hasta que se logró cruzar el Atlántico usando hilos telefónicos. Pero el paso más importante fue lanzar al aire, sin cables conductores, es decir, convertir la imagen televisiva en una señal montada sobre un onda portadora electromagnética que llegara hasta nuestras casas a través de la antena y allí fuera recibida nuevamente como señal visual. (González, 2006:14)

En sus inicios la televisión fue simplemente un espectáculo de feria. Después de la Segunda Guerra Mundial emerge como un verdadero medio de comunicación, con la experiencia requerida para tomar conciencia de sus propios cambios. La señal pasó entonces a representar necesidades, a comunicar acontecimientos e ideologías, a reflejar la realidad del mundo. Comenzaba así una nueva etapa con plataformas novedosas para la divulgación de lo que acontecía.

Con una herencia en común la televisión adquiriría normas y técnicas del cine. A esto no escaparía el documental que encuentra sus orígenes en el plano secuencia *Trabajadores saliendo de la Fábrica Lumière*, de 1895 para hallar acogida, posteriormente, en la pantalla chica. La historia recoge al escocés Robert Joseph Flaherty, como el padre del cine documental por su primera película *Nanook of the north*. Comenzaría un proceso de adaptación que coronaría al género por sus posibilidades investigativas y estéticas y su uso para reforzar ideologías.

“Desde la década de 1930 se generalizó la presencia de unidades de documentalistas patrocinadas por los gobiernos con fines educativos o propagandísticos. Joris Ivens, Jean Renoir y otros cineastas tomaron el género como base para prolongarlo, a través de sus distintos códigos, hacia una personal ética de la mirada. Al introducirse luego en el medio televisivo, el documental fue diversificándose.” (Gutiérrez y Aguilera, 2006 citado en Rojas y Moreno, 2007: 4-5)

Con la imagen y el sonido a su favor, la televisión pudo mostrar de diferentes maneras los acontecimientos del pasado y el presente y convencer a un público que adjudica trascendental importancia a la credibilidad de lo que ve. El documental dentro de este medio resulta un género con

disímiles posibilidades de realización, por las características propias que presenta. Refleja la vida bajo la forma en que se vive; narra la verdad y no la disimula, busca la veracidad y la explicación sobre los acontecimientos y personas sobre los que indaga.

En nuestro país, la carencia de una base tecnológica obstaculiza una continua producción de documentales. *Centrovisión*, telecentro de la provincia de Sancti Spíritus no cuenta con los recursos técnicos requeridos para la realización. Sin embargo, la producción documentalística ha encontrado defensores en los periodistas que poseen una producción sistemática y han obtenido diversos premios en concursos del gremio con sus obras.

En función de estos presupuestos la presente investigación toma como tema el tratamiento periodístico dado al género documental por *Centrovisión* durante los años 2006-2011. Por lo que se plantea el siguiente problema de investigación ¿Qué tratamiento periodístico le concedió *Centrovisión* al género documental durante el período 2006 – 2011?

Para desarrollar la investigación están trazados los siguientes objetivos:

Objetivo General:

Caracterizar el tratamiento periodístico dado al género documental por *Centrovisión* durante el período 2006 – 2011.

Objetivos Específicos:

1. Determinar los factores externos y estructurales – organizativos que inciden en la producción documental.
2. Caracterizar los recursos periodísticos empleados en la realización documental de *Centrovisión* durante el período 2006 – 2011.
3. Describir el montaje utilizado en la producción de los documentales de *Centrovisión* durante el período 2006 – 2011.

Para lograr el cumplimiento de estos objetivos, utilizamos el método bibliográfico documental y el análisis de contenido. Este primer método posibilita recolectar la teoría necesaria a través de la consulta de fuentes bibliográficas y así confeccionar los Capítulos Teórico y Referencial. El análisis de contenido permitió medir cualitativamente la categoría tratamiento periodístico al género documental, así como las diferentes subcategorías. Este método proporcionó hurgar en las características específicas de ese fenómeno, así como describir cualitativamente los factores que influyen en el tratamiento periodístico de ese género en *Centrovisión* y analizar determinados aspectos del

documental para ver cómo es su funcionamiento.

Para facilitar el estudio se emplearon como técnicas la revisión bibliográfica documental, una guía de análisis de contenido cualitativo para de orientar el análisis de la muestra seleccionada, los grupos focales o de discusión y la entrevista semiestructurada.

Para realizar este Trabajo de Diploma, la bibliografía relacionada al tema de investigación, resultó abundante y de fácil acceso. Existe gran cantidad de libros, tanto digitales como impresos, relacionados con el género y el lenguaje audiovisual. El medio en cuestión aprobó el desarrollo del estudio y proporcionó los materiales audiovisuales requeridos.

Hasta el momento no se ha realizado ninguna investigación sobre la documentalística en *Centrovisión*. Los resultados del estudio proporcionarán que este medio obtenga un referente sobre el tratamiento dado a este género durante los años 2006 - 2011. Asimismo, beneficiará a estudiantes y profesionales de la televisión al servir como base bibliográfica. La discusión de los resultados entre los periodistas y directivos del canal espirituario puede incentivar la práctica del género.

Al período de observación corresponden documentales con importantes reconocimientos como: *Un chino cuenta su historia* de Yeni Fleites, Premio Anual de Periodismo Cultural, galardonado también en el Festival Nacional de Telecentros; *Ayer y hoy de la arquitectura trinitaria*, que se alzó con el Premio Especial de Patrimonio en Festival Nacional de Telecentros; *Faustino. Conducta de la Revolución*, que ostenta el Reconocimiento Especial de la Sociedad Cultural José Martí; *El embrujo de la noche*, Premio de la filial de Cine, Radio y Televisión UNEAC Sancti Spíritus, estos tres de la autoría de Rafael Daniel.

Estas obras no solo demuestran el desarrollo sino la calidad alcanzada por este género a pesar de los factores que influyeron negativamente en la producción documentalística de *Centrovisión* durante esa etapa.

Este Trabajo de Diploma consta de cuatro capítulos:

El primero, el capítulo teórico, sustenta la investigación, a través del fundamento de las principales concepciones acerca del género y la exposición de los principales recursos y técnicas audiovisuales en función de la realización documentalística. Los postulados enunciados por los pioneros del documentalismo, y la identificación de los principales recursos del lenguaje audiovisual, así como sus funciones, encuentran espacio dentro del grueso de estas páginas. La conceptualización se construyó a partir de los presupuestos teóricos consultados, coincidiendo con el postulado del sociólogo escocés

John Grierson (1931-1934) que dio origen a la palabra: documentar la realidad.

El segundo capítulo, o referencial, se exponen aspectos esenciales del surgimiento del documental como género cinematográfico y luego, con el surgimiento de la televisión cómo este se adecua a las características del nuevo medio. También contiene el devenir del documental en Cuba, desde sus inicios hasta la década de los '90, con el surgimiento de las televisoras provinciales. Este episodio culmina con un acercamiento a la documentalística en Sancti Spíritus, antes y después de la creación del telecentro.

El tercer capítulo corresponde al sustento metodológico que valida la investigación. Aquí aparecen los métodos y técnicas empleados para la concepción del estudio, el criterio de selección de la muestra y los audiovisuales seleccionados, así como las conceptualizaciones y desgloses operacionales de la categoría.

El análisis de los resultados queda plasmado en el cuarto capítulo, donde se muestran los factores externos y estructurales-organizativos que inciden en la producción documentalística en el medio en cuestión, además caracteriza los recursos periodísticos empleados en la realización documental y describe el montaje en la muestra seleccionada. Posterior a este capítulo se exponen las conclusiones, recomendaciones y anexos de esta investigación.

CAPÍTULO I. TEÓRICO

1. Concepciones sobre el género documental.

1.1 Principales definiciones sobre el género documental.

*Primero aparecieron los inventores; luego surgieron los artistas
que intentaron utilizar el invento de una forma creadora.*

Howard Lawson

Atrapar la realidad con el lente de una cámara fue una aspiración constante en el cine desde sus inicios. Y es así, con la recogida de imágenes en los lugares donde ocurren los acontecimientos que emerge el documental como género.

Los hermanos Lumière, inconscientemente mostraron el valor documental en el cine al proyectar situaciones cotidianas: una pareja de enamorados en una plaza, un jardinero, el pasar de los transeúntes, e incluso, el famoso recorrido del tren que tanto pavor causó al público en las salas de proyecciones. De esta manera captar la imágenes en los lugares donde ocurren los acontecimientos constituye el principal aporte de los pioneros del cine para la realización del naciente género. (Hernández, 2006)

El soviético Dziga Vertov (1895-1954) y el estadounidense Robert Flaherty (1884-1951), están entre los primeros cineastas en adoptar el nuevo formato, y crear las condiciones para su posterior definición. Tanto Vertov como Flaherty privilegiaron al género, otorgándole una posición, y confirmaron la necesidad de registrar in situ la vida de las personas, de recoger el material en el terreno mismo, fuera de los estudios. (Hernández, 2006)

Sin embargo no fue hasta 1926 cuando el célebre sociólogo escocés John Grierson acuñó el término, definiéndolo como “un tratamiento creativo de la realidad” (García y Rodríguez, 2009:55). Hasta ese momento esa palabra nombraba todo tipo de películas que correspondieran a un registro animado de

actualidades, prácticamente sin intervención artística; o al uso de la fotografía animada para la creación de filmes de ficción.

La anterior definición deja por sentado no solo la transformación e interpretación que el documentalista hace de los acontecimientos registrados sino su preocupación desde el punto de vista estético por el resultado final.

Disímiles son los conceptos en torno al género documental, pero casi todos (Grierson, 1931-1934, Hernández, 2006, Flaherty 1939) coinciden con el postulado que dio origen a la palabra: documentar la realidad, “(...) fotografiar la escena viva... es la mejor vía para una interpretación cinematográfica del mundo moderno...” (Grierson, 1931-1934)

Definiendo el documental, John Grierson plantea que este “se propone fotografiar el mundo real y la historia real. La posibilidad que tiene el cine de moverse, observar y seleccionar en la vida misma, puede ser explotada como una forma artística nueva y vital. Los filmes de estudio, en cambio, ignoran mayormente la posibilidad de abrir la pantalla hacia el mundo real.” (Grierson, 1931-1934)

Uno de los méritos del documental constituye recoger verazmente la autenticidad de cualquier suceso, hecho, acontecimiento con una marcada integridad en el tratamiento de sus contenidos. Entonces la finalidad del documental es representar la vida bajo la forma en que se vive. (Flaherty, 1939)

Coincide con el anterior criterio Edgar Fernández, autor del libro *La Producción de Reportajes y Documentales en Televisión* al ratificar que “en el más amplio sentido, documental es cualquier programa de televisión, en film o video, basados en documentos. Definido de esta manera, documental es la forma de presentar a la gente real, a las cosas y a los eventos.” (Fernández en Pérez, 2005)

El documental expone los acontecimientos ocurridos, otorga protagonismo a los actores sociales, profundiza en las causas y consecuencias de un fenómeno y, como género artístico, puede incluir entrevistas, crónicas, noticias. Su contenido temático puede variar entre: lo científico, cultural, histórico, educativo, didáctico, institucional, divulgativo, entre otros.

El periodista cubano e investigador Freddy Moros señala que es:

El trabajo fílmico o en video tape que nos ofrece un detallado y profundo análisis o una completa propuesta sobre determinado tema, a diferencia del reportaje mucho más sencillo, el documental corresponde a una investigación con todos sus aspectos independientemente de su función, casi siempre mayor que el reportaje, el documental debe tener peso con su correspondiente conclusión aleccionadora. (Moros, 2006: 70)

El realizador pretende, a través de imágenes y sonidos, registrar aquel aspecto de la realidad que se considere importante, para dejar testimonio. Puede nutrirse de elementos del cine de ficción como efectos especiales o algunos retoques técnicos, pero su presentación, su forma, su contenido, el impacto que pueda tener entre los espectadores dependerá de la visión con la que el autor exponga los hechos, o sea, su punto de vista.

Según el investigador Barbarán, autor de *Procesos de Comunicación del Documental*, el documental audiovisual se define como:

una forma de relato que busca registrar aspectos de la realidad social o natural, a través de la particular mirada del realizador. Cumple el rol de memoria de la historia por su propia naturaleza, más allá de las diferentes estéticas y formatos que son utilizadas por los realizadores. Tiene como fundamento ideológico el interés de registrar y proyectar relatos acerca de la vida cotidiana de individuos o grupos sociales, los acontecimientos o personajes que marcan algunos aspectos de la historia de las sociedades o eventos de la naturaleza. (Barbarán, 2008: 4)

Al igual que Grierson, casi todos los autores que han teorizado sobre el género coinciden con sus altas potencialidades creativas, definiéndolo como un modo de construir ficciones, que se edifican sobre una base de fragmentos de realidad filmada. En resumen “el documental trabaja sus temas de un modo creativo, revelando algo sobre los fenómenos.” (Hernández, 2006: 10)

Aunque para Flaherty, director de *Nanouk, el esquimal* (1922), la finalidad del documental consistía en representar la vida bajo la forma en que realmente transcurría, esto no implica que el documentalista se convirtiera en un simple registrador de imágenes. La selección y discriminación de las imágenes filmadas debe conllevar al punto de vista requerido por el realizador.

“Una hábil selección, una cuidadosa mezcla de luz y sombra, de situaciones dramáticas y cómicas, con una gradual progresión de la acción de un extremo a otro, son las características esenciales del

documental.” (Flaherty, 1939, citado por Hernández, 2006:17)

Al decir de Martin Patino (1989), director de cine español, los documentalistas “retratan poéticamente la realidad, es decir la maquillan a su placer” (citado por Francés, 2003:22). El documental consiste en una historia creativa de la realidad, donde el autor construye su punto de vista sobre las imágenes capturadas.

Para el realizador de cine Llorenc Soler, un documental constituye “una ficción elaborada a partir de elementos seleccionados y extraídos de la realidad. Esos elementos, reorganizados, (manipulados) por el director mediante la intervención del proceso de montaje, generan un discurso cuyo sentido puede coincidir o no con la realidad.” (González, 2010: 38)

En *Otras maneras de pensar el cine cubano*, Juan Antonio García Borrero, crítico e investigador cinematográfico cubano, niega al documental como paradigma fílmico de la objetividad, “el documentalista, al igual que el grueso de los mortales, no está exento del ejercicio de su subjetivismo cuando decide encuadrar esta porción de la realidad y no la otra.” (García, 2009: 131)

Mientras que para otros autores como Michael Chanan (2008), documentalista e investigador londinense, la objetividad pasa a ser otra forma de subjetividad. Subjetividad a la que tributan los diferentes modos de enfoque, respecto a la polaridad entre los hechos y la representación, lo real y lo imaginario. Algunos enfoques determinan que “no es un mero espejo de la realidad, no representa la realidad tal cual, al combinar e interrelacionar las imágenes obtenidas in loco estamos contribuyendo a dar un significado a la realidad y es precisamente eso lo que pretende el documental.”(Hernández, 2006: 9)

Todo género periodístico pasa por el matiz interpretativo del periodista. El documentalista no escapa a esa realidad debe decidir cómo y dónde colocar la cámara, escoger la música adecuada, los planos propicios, las entrevistas y la propia historia elementos que remiten inevitablemente a la subjetividad. No obstante, la teoría aduce que el documental está basado en hechos; es decir, trata de demostrar la verdad de los acontecimientos, situaciones, comportamientos. Por lo que puede afirmarse que el apego a la realidad constituye el elemento indispensable para la creación del documental.

Los autores consultados coinciden en que el documental resulta un material audiovisual cuyo propósito esencial constituye la representación de un segmento de la realidad a partir de la interpretación personal de quienes intervienen en él. Los propios propósitos del documental definen su capacidad para investigar y profundizar en acontecimientos, en función de estos objetivos no puede desligarse de la veracidad y la utilización de argumentos que tributen a la conformación de opiniones en la audiencia.

El lenguaje cinematográfico posee elementos comunes para el cine y la televisión. Por eso, en la construcción de documentales se han incorporado recursos artísticos del cine. Por lo que el documentalista debe cuidar de sus instrumentos de expresión, para mantener en equilibrio la realidad y la imagen y no abusar de los elementos de ficción.

En lo esencial, como género característico de los medios audiovisuales, debe ser tratado de manera creativa, utilizando una serie de estrategias audiovisuales (musicalización, fotos, efectos sonoros, dramatización.) asociadas a las imágenes. Resulta importante también que el productor tenga un amplio conocimiento en la materia con el fin de persuadir ya sea desde su función de “registro, denuncia, mirada, ventana o crítica e interpretación de la realidad.” (Hernández, 2006:13)

Podría concluirse que el documental cubre gran variedad de aspectos de la realidad. Se caracteriza por la profundidad, con un fuerte matiz investigativo. Resulta cuantioso el proceso de realización, pero el resultado final es atractivo, fácil de entender y muy abarcador. El aprovechamiento de este género y de la tecnología audiovisual ha permitido guardar la historia a través de la imagen y el sonido, elementos que convierten al documental en un género para recordar.

1.2 Documental como género periodístico

Cecilia Rosiere Fernández, periodista española, en su investigación *El documental de la televisión*, plantea que documentar es testificar acerca de algo o de alguna cosa a otros, adquiriendo semejanza a la acción de informar. “Cuando informamos sobre un hecho, podemos circunscribir al documental como un género audiovisual con función periodístico-informativa.” (Rosiere, 1995:55)

La doctora Ana Hernández (2005), en un artículo publicado en la *Revista Mexicana de Comunicación*

se refiere al documental como el género periodístico más cercano al séptimo arte, el que permite al periodista audiovisual contar a fondo una historia, desentrañar todas las cuestiones y definir, con certeras pinceladas, a los protagonistas. (citado en Mok, 2009)

También González Requena, profesor de la Universidad Complutense de Madrid define al documental como un “discurso informativo”. (citado en Cebrián, 1992: 219) A lo que agregaría el catedrático español Mariano Cebrián en su libro *Géneros informativos audiovisuales*:

es un grado superior en la información; no se queda en los aspectos fugaces, en lo más aparente que muestra una noticia, sino que trata de llegar a las raíces de los hechos pasajeros porque tal vez no sean más que manifestaciones de algo profundo que está ocurriendo en la vida de una sociedad sin que esta se dé suficiente cuenta. (Cebrián, 1992: 217)

De manera se considera un género de origen cinematográfico que ha adquirido modalidades expresivas en el medio televisivo. Documenta, registra y proyecta aspectos de la vida cotidiana y los transforma de forma artística, siempre desde la subjetividad de su autor. Ese tratamiento artístico de la realidad marca la diferencia con otros géneros pero no lo despoja de su carácter periodístico. Se trata de profundizar, de explicar los antecedentes, humanizar, interpretar y orientar (Hernández, 2006)

En él, el periodista pone en función todos sus recursos para contar la historia de manera tal que el público la entienda. “De descubrir la gran historia de interés general en la pequeña historia cotidiana, que frecuentemente pasa desapercibida.” (Falcone, 2004) Debe pautarse por la creatividad de su lenguaje, a través de la fotografía, la banda sonora, el montaje y la selección del tema inevitablemente debe vincularse con la investigación.

No trata de descubrir tanto una realidad novedosa como de descubrir la originalidad de realidades aparentemente conocidas. Puede trabajar sobre la actualidad, o partir de ella. Más que una narración de la realidad es un estudio analítico a fondo o resultado de una investigación o confirmación de una hipótesis. (Cebrián, 1992 citado por Milán, 2011: 24)

Resulta importante en cada realización mantener los principios básicos del género:

la relación del documentalista con el tema tiene que ser directa, personal, íntima. Si no sobre todas las

instancias del documental, al menos sobre el mismo hecho captado en el aquí y ahora del registro. Un documentalista debe comprometerse con la realidad que va a documentar. La otra condición es comprometer los afectos con eso, es decir, un buen documental requiere meterse adentro y no ponerse la máscara. (Pérez, 2005)

Muchos han sido los nombres y tipologías que ha recibido en su historia el documental. Una de las clasificaciones más reconocidas de acuerdo a la bibliografía consultada es la aportada por Bill Nichols, especialista en estudios sobre el tema. Según Nichols (1997) en su obra *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* el género podía dividirse en: expositivo, de observación, interactivo y reflexivo.

Según clasificaciones se pueden describir seis tipos de documental:

Documentales de investigación: no existe una puesta en escena, se utilizan imágenes de archivos, un narrador en off y entrevistas.

Docudrama: la historia es dramatizada por los protagonistas de los hechos o por actores, pueden utilizarse imágenes de archivo.

Documental de ficción: la puesta en escena predomina en casi toda la obra.

Documental testimonial: se basa en entrevistas, encuestas y puede utilizar algunos elementos del Docudrama.

Documental experimental: prima la subjetividad del realizador, en esta corriente se inscriben los "video arte"

Documental didáctico: tiene un fin educativo, ofrecen abundante información, son en su mayoría científicos, sociales o históricos (Zaldívar, 2007 citado en Rojas y Moreno 2007: 37)

Los principales recursos expresivos que utiliza el documental "son la investigación en profundidad del tema, las entrevistas, los tiros de cámara, los efectos visuales, el montaje y la banda sonora. Dichos recursos enriquecen desde el punto de vista artístico este género." (Zaldívar, 2007 citado en Rojas y Moreno, 2007: 39)

Para el periodismo televisivo “el género documental es imprescindible. Más que eso –atendiendo a determinada acepción de la palabra–, documental, en televisión, es principalmente periodismo.” (Lamar- Linares, 1990: 118)

A partir de los criterios expuestos la presente investigación asumirá el documental periodístico como un género característico de los medios audiovisuales, mediante el cual se representa un segmento de la realidad, desde el punto de vista a de su realizador. Debe ser tratado de manera creativa, utilizando una serie de recursos audiovisuales (fotos, efectos sonoros, efectos visuales, musicalización, etc.) sumados a las informaciones e imágenes de archivos o documentos.

El documental debe posibilitar la transmisión de cualidades a través de los sentidos. Las claves para el trabajo de un realizador consisten en encontrar un tema interesante, buscar y dominar toda la información posible para discriminar lo menos significativo, explotar el valor humano de la historia, atraer la mayor cantidad de espectadores y ayudar a que estos reflexionen. El mérito de los realizadores consiste en no desvirtuar el arte de este género.

1.3 Factores que inciden en la producción documentalística

Los medios de comunicación responden a ideologías impuestas que regulan su contenido temático y determinan si un material periodístico es publicable o no. Los sujetos que las representan se subordinan a organismos, instituciones, entidades, convirtiéndose en factores externos que inciden en los procesos de producción. A su vez existen factores estructurales – organizativos o internos de los medios que determinan el flujo informativo de los medios.

La televisión, medio protagonista de esta investigación, actúa bajo las normas de *La política de programación de la radio y la televisión cubanas* y esta política a su vez responde a los intereses del Estado y la nación cubana. Por tanto “toda programación radial o televisiva tiene que ser coherente con los requerimientos generales que sustentan su desarrollo, ejecución y control, en aras de ofrecer una imagen que sea representativa de los intereses básicos del Partido, el Estado y la nación cubana.” (ICRT: 2007, Política de programación de la radio y televisión cubanas)

Según el periodista y profesor de la Universidad de La Habana, Julio García Luis, existen dos niveles

que regulan el funcionamiento mediático: la regulación interna o autorregulación y la externa. Este último actúa sobre los contenidos de forma principalmente indirecta al influir en el contexto de la comunicación, es decir, en su entorno, sus condiciones, sus compromisos políticos, sus marcos legales económicos y de otro tipo. (García, 2004)

“Al referirnos a los agentes externos, hablamos de entidades, instancias, organismos o personas pertenecientes a diversas esferas de la vida social (política, económica, ideológica, etc.), las cuales pueden llegar a tener una incidencia notable durante el proceso productivo.” (Segura et al., 1991: 26)

García Luis reconoce las siguientes regulaciones externas: el sistema político, su estructura, instituciones, valores, normas de funcionamiento y políticas específicas; el marco jurídico: constitucional, civil, penal y las legislaciones y reglamentos referidos en particular a los medios; el sistema económico, el mercado, el sistema de trabajo y salarios y, en especial, el régimen de propiedad sobre los medios; la cultura espiritual, material y simbólica de la sociedad, en su amplia acepción, que abarca el consumo y los hábitos, tradiciones y mitos.

Las decisiones institucionales funcionan como uno de los factores incluidos en las rutinas productivas. Las máximas entidades políticas y administrativas del Estado inician la preselección de lo que se transmitirá, y su supervisión se mantendrá hasta el final con facultades para excluir o jerarquizar las informaciones antes de publicarse en los medios. (Segura et al., 1991) Igualmente Mauro Wolf (2005), autor de *La investigación en la comunicación de masas* apunta la importancia de reconocer el rol de las instituciones.

Desde el establecimiento de los valores noticia se evidencia la participación de estas en los medios de comunicación.

Esta influencia de agentes externos, no descende siempre del poder político sino también de grupos de poder económico: la intervención no se acata directamente, como si la relación fuera causa-efecto, sino que el proceso mediador que se establece provoca que el sistema intervenido asuma la violentación transformándola en un elemento propio del sistema comunicativo y que por tanto, no atenta contra su autonomía. (Estrada, 1994: 45)

Las entidades y los organismos gubernamentales se reconocen además como fuentes informativas de

alto grado de confiabilidad llamadas: fuentes oficiales. Conocen los acontecimientos principales de la sociedad al relacionarse con la economía, la política, y otras ramas.

El complejo ciencia-tecnología, de igual forma, se considera como campo particular de la cultura, en tanto modifica a los actores, instrumentos, expresiones y representaciones de la comunicación; las relaciones con las fuentes, en tanto que una particular dimensión del funcionamiento de los medios, influida de un elevado componente de poder; las relaciones entre los medios y la sociedad civil, como espacio multilateral de socialización, intercambio e influencia; la irradiación e impregnación de la ideología dominante, expresada en forma de teorías, interpretaciones, valores, juicios morales y normas, hacia todos los elementos antes enumerados. (García, 2004)

En ocasiones, estos factores externos dada la regularidad y magnitud con que intervienen en la regulación de un medio, pueden convertirse en fuentes de información para los mismos. Esto puede condicionar el tratamiento de determinados temas.

Por su parte los factores – estructurales organizativos se definen por el periodista e investigador cubano Rolando Segura (et al. 1991:16) quien apunta que “constituyen todo el aparato organizativo, administrativo y burocrático, que permite llevar a cabo de forma estable el acopio y procesamiento de los sucesos noticiables”. A esta concepción se adhiere la investigación al entenderse que la labor de los periodistas va a estar determinada por factores internos de la organización del trabajo.

Julio García Luis considera que la propia dinámica de los medios, su situación interna, los directivos y las regulaciones inciden en la realización de todo producto comunicativo. Así encierra dentro los factores internos:

la definición de atribuciones de los ejecutivos, colectivos y comunicadores en lo personal, como forma particular de expresión de las relaciones entre la propiedad y la gestión mediáticas. La organización, estructura, funcionamiento y flujos productivos de los medios. La información interna del medio y la participación real que en ella – en tanto valencia de poder – tienen los ejecutivos y los colectivos de comunicadores. (García, 2004).

Estos actúan como autorreguladores en los medios de prensa e influyen de manera directa sobre los contenidos periodísticos mediante la delimitación del trabajo, también se reconoce la influencia en el

desempeño periodístico del ambiente laboral, las condiciones de trabajo y el salario.

1.4 Edición.

La edición son las palabras con las que se cuenta una historia.

José Vázquez.

“Es el momento de pasar en limpio la estructura escogida,” (Falcone, 2004) de escoger, ordenar y conectar todos los planos grabados según una idea previa y un ritmo determinado. Se trata de un proceso de selección y ordenamiento del material filmado con el fin de concebir la versión definitiva. Llega el momento de organizar la estructura interna de los elementos fílmicos visuales y sonoros. Es la hora de editar.

El realizador cubano Tomás Gutiérrez Alea (1982) define esta acción como “ensamblar o montar las tomas que componen una película para obtener el orden final y cortarlas a su longitud definitiva.” (citado en Pupo, 1998: 19)

Para Freddy Moros la edición es “el proceso de montaje de imágenes o sonidos, combinados de forma armónica o contraste que den lugar a la expresión adecuada de una idea artísticamente concebida y que por resultados de dicho proceso pueda ser mejor recibida y apreciada.” (Moros, 2006:73)

En sentido general la edición constituye la técnica donde se fusionan y adquieren sentido los fragmentos captados; el proceso mediante el cual se construye y se arma la historia del material audiovisual. Todo esto a partir de determinada transición, de un orden predeterminado y un tiempo marcado.

“En términos puramente mecánicos: la edición se relaciona con el instante que se elige para el cambio de una toma a otra (el punto de corte); la forma en que se hace dicho cambio (corte, mezcla, etc.) y la velocidad de la transición; el orden de las formas (secuencias) y su duración (ritmo de corte).” (Hernández, 2006: 98)

Mediante la edición se puede crear una suave sensación de imágenes. Se puede eliminar momentos que no tienen trascendencia, que pueden ser motivos de distracción, o que tengan errores. Se puede acortar

o alargar la duración de la acción. “Las decisiones que se adoptan en lo que a edición se refiere tienen una gran influencia en la respuesta de la audiencia al material del programa, su interpretación, sus reacciones emocionales.” (Hernández, 2006: 98)

La edición garantiza la continuidad de la acción sin que se note ninguna interrupción. Es un proceso que sirve para ajustar la imagen, darle un nuevo enfoque en aras de solucionar los problemas mecánicos que se presenten. Por la vital importancia que juega la edición en el proceso de construcción de todo material audiovisual se han instituido distintas reglas parara hacer una correcta edición como “evitar los saltos de cuadro, no cortar los movimientos, revisar constantemente los niveles e video y audio, no poner dos movimientos iguales seguidos. Siempre que se edite no se debe cortar la acción que se realiza y si se corta darle continuación en el otro plano.”(Hernández, 2006: 102)

En un audiovisual la banda sonora se complementa con la edición de sonido. De esta manera se incorporan los efectos y la música acompañante en concordancia con la intención dramática de la realización. La edición se utiliza con el fin de darle vida al producto final. Resulta importante que la edición será coherente con la realidad que muestra. Cualquier procedimiento encaminado a afianzar, reafirmar o fortalecer la intención comunicativa es aceptable. Ningún recurso se emplea sin querer, sino respondiendo a un fin, a un interés particular.

Existe en la edición un término denominado corte, que es la transición más simple. “Es dinámico y asocia instantáneamente dos situaciones. Los cortes son saltos de punto de vista o de lugar que obligan al espectador a relocalizare interpretar cada nueva imagen.” (Segura, 2007:65)

Este término no es más que la transferencia de un plano a otro y se puede realizar mediante 4 formas: el corte directo, la disolvenia, el Fade out-in y los efectos especiales. En cuanto a la descripción de estos elementos esta investigación asumirá el criterio expuesto por el periodista e investigador cubano Freddy Moros (2006) quien los define de la siguiente forma:

Corte directo: Se utiliza para dar paso de una escena a otra, o de una imagen a otra sin acudir a otros recursos de continuidad como las disolvenias, fundidos, etc.

Disolvenias: mediante este efecto una imagen se funde con la siguiente, a determinado ritmo, según la

concepción del director de programa. Se mezcla un plano con el otro, es decir, el final de un plano con el principio del otro.

Fade in-out: El primero de estos se utiliza para que una imagen o sonido dé paso a otro, generalmente de una forma suave, a través de una disolvencia que puede ser lenta o ligera, pero siempre de forma armónica de acuerdo con la edición. El segundo es un proceso contrario al descrito anteriormente. Mediante ambos procesos la unión de los planos se hace a través del color al final o al principio.

Efectos especiales: se puede mencionar entre estos efectos especiales el encadenado (efecto donde las imágenes no se diluyen totalmente, sino que va desapareciendo y antes de que lo haga aparece la otra o sea por un segundo parecen estar superpuestas. (Hernández, 2006))

Los cortes, al igual que otros elementos del lenguaje audiovisual, enfatizan la intencionalidad del realizador. Pueden generar en el espectador impactos, sorpresas dependen de la intención para lo que fueron colocados.

El proceso de edición tiene por objeto establecer la continuidad interrumpida por los cortes hechos durante la grabación. Una vez que terminada la grabación, el realizador o editor se encarga de disponer las mezclas más apropiadas entre los planos, las transiciones de un plano a otro y el tipo de montaje a aprovechar.

Al igual que ha sucedido con otras especialidades la edición se ha visto favorecida por la tecnología, permite al editor ir más allá de la simple manipulación de equipos y lo convierte en un creador. Más que un proceso mecánico, la edición es un proceso creador. Editar no es la simple acción de unir planos. La edición ejerce una fuerte influencia en la respuesta de la audiencia y modifican el impacto dramático del material audiovisual.

1.4.1 Planos y Movimientos de Cámara.

1.4.1.1 Planos.

El espacio que limita una toma recibe el nombre de encuadre (Moros, 2006). Al encuadrar el objetivo sobre el que recae el interés del realizador queda definido dentro del campo visual. Se trata de limitar

exactamente dentro de la pantalla de televisión lo que se quiere transmitir.

“Los encuadres, clasificados según el mayor o menor campo visual abarcado, se conocen con el nombre de planos.” (Hernández, 2006: 125) Durante el proceso de rodaje el plano constituye el segmento de la realidad captado por el lente hasta su interrupción. Por tanto este constituye la unidad mínima de significado del lenguaje audiovisual.

El plano se entiende “como un tipo de encuadre que alcanza un determinado campo visual en función de los objetivos del realizador. El espacio relativo que ocupa el sujeto u objeto dentro del cuadro.” (Martínez, 2009 citado en Milán, 2011:27)

En una definición más amplia se denomina plano a:

cada una de las partes componentes de la película cinematográfica, de empalme a empalme. Cada fragmento de película impresionado por la cámara sin interrupción. Unidad fílmica que comprende cada fragmento de película tomada de una sola vez. Escena en el curso de la cual los personajes son registrados según un mismo encuadre y bajo un mismo ángulo, a igual distancia de la cámara. (Santovenia, 2006 citado en del Toro, 2011: 56)

Este término se puede definir desde diferentes perspectivas. En el proceso de montaje el plano se convierte en la unidad básica del montaje, el fragmento de película mínima que, conectada con otros fragmentos, producirá el filme. Desde una perspectiva espacial, plano compone el espacio escénico que vemos en el marco del visor de la cámara o en la pantalla; desde una perspectiva temporal, plano (o toma) es todo lo que la cámara capta desde el principio de la filmación hasta su interrupción.(del Toro, 2011)

En cualquier conceptualización el plano no deja de ser ese fragmento de la realidad, captado por la cámara que tiene una duración e intencionalidad determinada. Cada fragmento encierra un significado, un contenido que ayuda al receptor a percibir el mensaje que el realizador quiere transmitir.

Varios teóricos y realizadores cinematográficos, tomando como referencia el cuerpo humano han creado diversas tipologías del tamaño de los planos. Los que pueden clasificarse en “gran plano general, plano general, plano americano, plano medio, primer plano, y plano de detalle.” (Martínez,

2009 citado en Milán, 2011:27)

En interés de esta investigación se explicaran brevemente las siguientes clasificaciones expuestas en por el periodista e investigador Freddy Moros (2006):

Plano general: las personas se ven de los pies a la cabeza y pequeñas en relación con el ámbito. Se usa para que el espectador conozca el lugar donde se desarrolla la acción.

- Full shot: Plano completo de la escena. El encuadre debe estar bien balanceado, de lado a lado del objetivo.
- Long shot: Plano de toda la escena desde un punto de vista lejano y sin límites de abarcar solamente el objetivo, pues esta escena es fundamental, para que el televidente conozca el entorno (carreteras, árboles, parque, etc.).

Plano americano: la figura humana se ve desde la rodilla a la cabeza.

Plano medio (Medium close up): la figura humana se ve desde el busto a la cabeza.

- Medium shot: plano de medio cuerpo, la figura humana se corta justo por debajo de la cintura.
- Medium full shot: plano de cuerpo entero

Primer plano: Se suele identificar como la cabeza de una persona en la pantalla, ocupándola por completo. Concentra la atención del espectador en el personaje al eliminar el contorno del encuadre. Sirve para enfatizar en un punto concreto la totalidad de la acción dramática.

- Primer Plano Cerrado (Big Close Up): se obtiene cuando la cabeza queda cortada en la mitad de la frente y por encima de la barbilla. Se usa para destacar los sentimientos o sensaciones del personaje filmado.
- Close up: enmarca un objeto determinado, un rostro o un detalle en su totalidad.

Plano detalle: La cámara se acerca aún más una parte del sujeto o de un objeto es un registro detalle de un primer plano.

Cada uno de estos planos se usa con un fin. Los planos largos recrean el ambiente y muestran la acción que se ejecuta de manera general, mientras que los planos cortos enfatizan, revelan los detalles.

Diversas son las tipologías pero lo importante resulta seleccionar el plano que mejor se ajuste a la intención, el efecto que el realizador persigue. Una incorrecta selección puede desvirtuar al espectador y en ocasiones privarlo de información. Saber elegir y combinar los mismos hacen que el material audiovisual adquiera una estructura narrativa armónica.

El dominio y uso correcto del lenguaje de la imagen permite trasladar al televidente los valores dramáticos de una escena. Tal es el caso también de los tiros de cámara. Definiendo tiro de cámara Freddy Moros en su *Diccionario de términos más utilizados en la televisión* expone que este “equivale a toma o plano de determinado encuadre. En la terminología del cine o la televisión se utiliza la palabra tiro para las acotaciones de primer tiro (primera imagen), último tiro (última imagen), tiro intermedio, tiro silente, etc.” (Moros, 2006: 192)

En relación a la posición que adopte la cámara, el ángulo mediante el cual el objetivo capta al personaje se nombra: ángulo normal, picado, contrapicado...

- Toma normal: se considera a nivel del torso y no está cargada de ningún significado especial.
- Tiro alto (tiro de picada): es la toma donde la cámara capta la figura desde arriba. Dota al espectador de un sentido de fuerza o superioridad en relación con la imagen.
- Tiro bajo (contrapicada): toma realizada desde la parte inferior para que la figura aparezca desde abajo. Esta toma hace que el sujeto parezca más fuerte, intimidado al espectador. (Segura, 2007)

“El ángulo desde el cual se hace la toma del sujeto, puede tener una influencia considerable en la actitud del espectador hacia él.” (Segura, 2007: 19) La angulación significa el énfasis dramático que enriquece la narrativa de la puesta en escena y permite ver las cosas, los objetos y sujetos, etc., desde diferentes puntos de vista.

1.4.1.2 Movimientos de cámara.

Desde el punto de vista espacial, para el espectador el plano está en movimiento, lo que condiciona el

significado del siguiente término: movimientos de cámara. Dichos movimientos pueden basarse tanto en la acción propia de los personajes u objeto como en el desplazamiento de la cámara, así como la adecuada combinación de estos elementos.

Se define movimiento de cámara “como las maniobras que ejecuta el camarógrafo con su equipo para lograr mejores encuadres y escenas de mayor calidad. Los movimientos de cámara se logran no solo por el desplazamiento de esta (dollys, travels, etc.), sino también mediante el objetivo (lente), por ejemplo, los paneos y los zooms.” (Moros, 2006: 125)

La libertad de estos movimientos es proporcional con el tipo de soporte que se utiliza. Los mismos necesitan estar motivados y ser adecuados y manejados con suavidad, con una velocidad adecuada, pues de lo contrario pueden resultar desconcertantes y molestos. (Segura, 2007)

Estos, a su vez, también entrañan y aportan un significado, y contribuyen a construir la narración audiovisual. Según lo expuesto por Rolando Segura (2007) en *Entorno a la televisión* quedan precisados de la siguiente forma:

- Paneo: es el movimiento de la cámara sobre su eje en sentido horizontal y de izquierda a derecha o viceversa. Se usa para mostrar o describir una vista determinada.
- Till: similar al paneo pero se mueve en el eje vertical, si es de arriba hacia abajo se llama till down y si por el contrario es de abajo hacia arriba se conoce por till up.

Pueden ser de carácter descriptivo, en el caso de un movimiento sobre un espacio o personaje; de acompañamiento, cuando se sigue a un elemento en movimiento; o de relación, cuando se asocia a más de un personaje u objeto.

- Travelling: la cámara se mueve con sus ejes junto a los sujetos, ella forma parte de la acción y es muy usada para denotar la conocida subjetiva. Aporta dinamismo y valor expresivo.
- Dolly: la cámara avanza y retrocede pero siempre fija sobre su eje, como si los sujetos se acercaran y se alejaran indistintamente. Al movimiento hacia delante se le llama dolly in, al movimiento hacia atrás, dolly back, y al semicircular, dolly side.

- Zoom: la cámara se acerca y se aleja pero con el lente, ella no se mueve (zoom in al acercarlos y zoom back al alejarlos)

Tales movimientos de la cámara intentan simular la visión humana, por lo que pueden originar en el espectador respuestas y sensaciones en relación con lo que ven en pantalla.

1.5 Montaje.

Repetiré una vez más que el montaje es la fuerza creadora de la realidad fílmica y que la naturaleza sólo aporta la materia con que formarla.

Pudovkin

“Yo monto cuando elijo mi tema, yo monto cuando observo para mi tema, yo monto cuando establezco el orden de pasos de la película filmada sobre el tema.” (Vertov, 1926 citado por Hernández, 2006:25) Es aquí donde Vertov identifica el montaje con el proceso productivo del material, desde el momento en que el realizador se propone el superobjetivo a alcanzar.

Existen varias definiciones diferentes con respecto a este término. Para el director soviético Serguei Eisenstein es el nacimiento o aparición de un concepto o idea nueva que surge al unir dos planos con dos ideas diferentes. (citado en Hernández, 2006)

El montaje constituye la base estética de todo material audiovisual, no es la simple operación de reunir y ordenar los diversos trozos de una película según un orden preestablecido ni el ritmo que la duración de los planos imprime a la obra. (Pudovkin, 1960 citado en Hernández, 2006)

Para J. Aumont, autor de *Estética del cine*, es “el principio que regula la organización de los elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración.” (citado en Hernández, 2006:84) Los planos por sí solos, tienen un significado mínimo, pero al asociarse unos con otros, en un orden determinado y coherente, adquieren un nivel de lenguaje superior, un significado global, no independiente. Por lo que el montaje adquiere un papel organizador, complementa el sentido de la obra y la dota de armonía, dinámica, lógica, sin importar el

tema que trate. La coordinación de un plano con el siguiente se puede definir como montaje.

Precisamente, el montaje recibe esa definición: “organización lógica de las secuencias gráficas lo cual permite dar coherencia y sentido estético y armonioso a una grabación determinada, obtenida mediante recursos ópticos-mecánicos, tanto del orden cinematográfico como el de video cinta.” (Moros, 2005)

Este término es el resultado de un proceso creativo en aras de garantizar cierta intencionalidad, cierta dramaturgia en la obra; siempre en función de los intereses del realizador. Es la línea de unión que enhebra los fotogramas de un filme. Concuerda también con la anterior definición Karen Hernández al apreciar que el montaje es “la simple operación de reunir y ordenar los diversos trozos de una película según el orden cronológico. Es la guía psicológica del espectador.” (Hernández, 2006: 70-78)

En una definición más general Marcel Martin, autor de *El lenguaje en el cine* apunta que: “el montaje es la organización de planos de un filme en determinadas condiciones de orden y duración, definición que agrupa, en lo esencial, el criterio de la mayoría de los teóricos.” (Citado en Hernández, 2006: 81)

Los planos son el objeto sobre el que se ejerce el montaje mediante su manipulación se construye otro objeto: el filme. El montaje entonces cumple dos funciones: establece la sucesión de los planos y fija su duración. (Hernández, 2006)

Clasificar los distintos tipos de montaje ha generado polémicas entre los diferentes teóricos, quienes han coincidido en más de una clasificación, aunque con denominaciones diferentes. Para algunos realizadores como el húngaro Béla Balázs se puede distinguir de la siguiente forma: montaje ideológico, metafórico, poético, alegórico, intelectual, rítmico, formal y subjetivo. Para Pudovkin: antítesis, paralelismo, analogía, sincronismo y leit-motiv. Por su parte, Eisenstein propone la siguiente clasificación: métrico, rítmico, tonal, armónico e intelectual. (Hernández, 2006)

Marcel Martin (2002) reconoce dos tipos de montaje: el narrativo y el expresivo. El primero surge subordinado al relato cronológico de la historia. Es el aspecto más sencillo e inmediato del montaje que reúne los planos según una secuencia lógica. El expresivo se convierte más que en un medio, en un fin. Mediante la yuxtaposición de planos, se produce una confrontación de imágenes que estimulan en el espectador efectos de ruptura que le permiten avistar el propósito del realizador.

En clasificación más reciente se puede distinguir de la manera siguiente: montaje lineal, montaje invertido, montaje paralelo (acción no simultánea) y montaje paralelo (acciones simultáneas). El primero desarrolla una acción única, expuesta por una sucesión de escenas situadas en un orden lógico y cronológico. Expresa una idea de forma continuada, sin interrupciones ni intercalamientos de flash-back, o elipsis intermedias. El segundo se pasa libremente del presente al pasado para volver al presente. La modalidad paralelo (acción no simultánea) alterna fragmentos de dos o más acciones, sin apreciar el tiempo. Mientras que el montaje paralelo (acciones simultáneas) yuxtapone dos acciones entre las que existe contemporaneidad estricta, y cuya tendencia es unir ambas historias (Hernández, 2004). Esta clasificación no diverge con la propuesta por Martín (2002) dentro del montaje narrativo: lineal, invertido y alternado. Mientras que para el expresivo designa el montaje rítmico y el ideológico.

Una adecuada combinación de imágenes y sonidos permite que la idea llegue al receptor de manera clara y artísticamente tratada. Por lo que montar constituye, principalmente un hecho artístico en función de las intencionalidades del realizador audiovisual.

1.6 Banda sonora

El silencio, la música, y otros efectos sonoros conjunto a los planos, al encuadre y a la composición, constituyen también elementos del lenguaje audiovisual que enfatizan la intención del realizador.

Tanto el sonido como la imagen ayudan a dar un significado al mensaje que el realizador quiere transmitir. Dotar de sonido a una imagen se considera “un trabajo de sonorización y comprende lo mismo la puesta de voz que de música o de efectos, así como la sincronización de la banda sonora con la película o la graficación del audio de un material de video-tape.” (Moros, 2006: 181)

La música, los efectos sonoros, el silencio y los ruidos colaboran en la transmisión del mensaje conformando a su vez la banda sonora de todo material audiovisual. Según Freddy Moros la banda sonora no es más que:

la composición de audio acompañante a una filmación o grabación en video, la cual comprende todos los sonidos, voz, música y ambiente, debidamente sincronizada con las imágenes que acompaña. También esta banda puede ser únicamente musical o con los efectos sonoros del ambiente natural en que se ha originado

la filmación utilizándose entonces como fondo o back ground de la voz del locutor o el narrador. (Moros, 2006: 31)

Cada uno de estos elementos porta gran fuerza dramática y complementa el significado de cada imagen ayudando a construir esa realidad que el realizador quiere transmitir. Por los matices que puede dar a la narración en función de los diversos efectos dramáticos, la palabra resulta un elemento muy provechoso. Cuando esta no proviene de la voz de los personajes se le llama voz en off, recurso utilizado esencialmente en el documental. (Hernández, 2004)

La música resulta un mecanismo muy recurrente en todo material audiovisual, por su capacidad de anticipar, prolongar o intensificar determinadas situaciones. Juega con las características del ambiente en que se desarrolla la escena; por esta peculiaridad es muy efectiva si de apoyar o resaltar una imagen se trata. También como elemento dramático, constituye un factor de alto valor emocional, ya que es muy subjetiva y apela a los sentimientos de las personas. (del Toro, 2007) La música se convierte en la principal cómplice de la imagen, ayuda a la emotividad, sugiere y expresa el significado de lo que se está transmitiendo.

Pero cuando se quiere dar mayor credibilidad a la imagen que se exhibe no hay nada más apropiado como recrear el sonido ambiente que recoge el ruido propio del lugar. (Moros, 2006). Sin embargo también “momentos claves en la historia del documental se han nutrido del lenguaje no verbal.” (Falcone, 2004) El silencio significa una interrupción, un descanso prudente en la banda sonora. Obedece a fines dramáticos o a exigencias del guión, en pos de destacar la intensidad de una escena o la interiorización de algún personaje. (Arias, 1985)

En sentido general cada uno de estos efectos artísticos aporta agilidad, ritmo, dinamismo a la escena. En muchos casos la banda sonora se convierte en un personaje más del documental. Le imprime carácter y clima a la obra, describe, comenta, sugiere, narra. Imagen y sonido se complementan en un mismo fin: cautivar al espectador.

CAPITULO II. REFERENCIAL

Siempre ha hecho falta mucha más imaginación

para captar la realidad que para ignorarla.

J. Giraudoux

Génesis...

La contemporaneidad, tan agitada y versátil como se antoja, pareciera aguzar las ansias creativas de esos que han nacido con la gracia de testimoniar realidades y ficciones. A más de un siglo de que la captación de imágenes dejara de ser utopía, las creaciones se multiplican y el género documental, como tantos otros, bautizados también por extraordinarios progresos tecnológicos, se glorifica. Y es que aquellos balbuceos iniciales trasmutaron en la solidez de un género.

El siglo XIX preparaba su despedida, cuando las aspiraciones de captar el movimiento, le sorprendieron con un invento que estremeció al mundo entero. Entre los indiscutibles inventores que buscaban fórmulas y soñaban imágenes en movimiento, merecieron el aplauso que resuena hoy, los hermanos franceses Lumière. Con su aparato: el "cinématographe", o cinematógrafo, cuyo peso de cinco kilogramos contrastaba notablemente con aquel kinestoscopio de Edison, nació la posibilidad de plasmar la realidad del mundo exterior.

Entonces, un grupo de trabajadores, que salía de la fábrica Lumière devino protagonista indiscutible de un plano secuencia *Trabajadores saliendo de la Fábrica Lumière*, que, nacido en 1895, ha quedado archivado en la historia como el primer film documental. A partir de ese momento, el invento de los franceses viajó por disímiles ciudades, ostentando no solo aquel film primigenio, pues pronto nacieron otros nucleados por personalidades que, inconscientes de que se les había capturado por la lente, disfrutaban en demasía la sorpresa de verse retratados en las películas.

Los obreros de Lumière se encargaron de capturar filmes de un solo plano, llamados "películas de actualidad", donde la llegada de botes a un puerto, la aproximación de un tren, y el ajetreo de gente

trabajando devenían motivos centrales. Lo cierto es que esta etapa temprana estuvo signada por la moda de mostrar un evento en cortos lapsos de tiempo, debido principalmente a que las cámaras solo podían contener pequeñas cantidades de film, muchos de ellos de un minuto o menos de duración. (Barraza, 2002 citado en Rojas y Moreno, 2007)

Estas filmaciones a pesar de mostrar imágenes reales no se consideraron documentales, por no ilustrar una dramaturgia propia o un punto de vista claro con respecto a la realidad. A pesar de ello, estos planos dejaron sentado el valor documental del cine. Así, las condiciones para la definición del género estaban creadas desde la década del veinte, pero son los cineastas Robert Flaherty (1884-1951) y Dziga Vertov (1895-1954), los primeros en adoptar el género documental y definir su posicionamiento. “Flaherty y Vertov mostraron que es posible que exista un film donde el registro del mundo y la reflexión de ese mundo y/o la reflexión de ese registro ocupen un lugar privilegiado.” (Hernández, 2006:10)

Durante el período previo a la Segunda Guerra Mundial las producciones en Europa eran esporádicas. La propaganda nazi en Alemania ocupaba espacio en documentales como *Triumph des Willes* de Leni Reifentahl; mientras en la Unión Soviética las recreaciones de la ópera y el ballet constituían el centro de las películas. Asimismo, la escuela documentalística de Grierson resaltó por su contribución a la producción británica y la influencia que causó en los documentales rodados en Estados Unidos. La oleada documentalística también transforma el quehacer Hollywoodense, donde las películas comienzan a concebirse con más apegado a la realidad.

El documental, en su viaje por el mundo, encontró eco en Latinoamérica. Argentina estuvo entre los primeros países en conocer el aporte de los Lumière (en 1896) y para 1959 con un respaldo oficial, la realización documentalística obtiene premios internacionales con trabajos como: *Buenos Aires*, de David Kohon y *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas. La realización en Bolivia comenzó bajo la influencia de una sociedad de escasa economía y problemas sociales y en Brasil, el reflejo de la verdad caracterizó el trabajo de los jóvenes de *Cinema Novo*, durante la década de 1950. (Rojas y Moreno, 2007)

Hacia mediados del siglo XX, en los espacios informativos de las nuevas emisoras de televisión

aparece el documental. Los cineastas se convierten en periodistas que buscan lo informativo y hacen a un lado la pieza artística. Las nuevas creaciones, si bien conservan el pasado cinematográfico, apoyan el presente en conocimientos y noticias, pero la esencia documental prevalece.

Documentando en Cuba

El invento de los Lumière conquistó también el escenario cubano; no es de extrañar que tan prominente creación hallara tierra de promisión en la mayor de las Antillas, desde su llegada en 1897. Entonces, nació en territorio cubano *Simulacro de incendio*, corto documental de un minuto de duración que ostenta la condición de “primera película cubana”. Mas, fueron siete los planos que se aliaron para dar vida al documental cubano más longevo del que se conservan imágenes: *El Parque de Palatino* (1906). Su director, Enrique Díaz Quesada, se convirtió en el más prominente creador de las dos primeras décadas del siglo XX.

Nucleados por la actualidad inmediata de la nación, los filmes de quien ha sido llamado el padre de la cinematografía cubana, poseían un alto carácter documental de corte social. De ahí que algunas publicaciones de la época confirieran a sus documentales una impronta acentuadamente nacionalista y cierta intencionalidad estética, únicas en su tiempo. La producción nacional resultaba pobre entre algunas razones por no encontrar protección en las autoridades, ni respaldo económico, así la invasión de filmes norteamericanos y europeos hacen a un lado la incipiente cinematografía.

Durante la década del veinte la realización de películas presentó un aumento cuantitativo, en desbalance con la calidad técnica y el pobre valor artístico que le caracterizó. Arturo del Barrio, Antonio Perdices y Ramón Peón fundaron en 1929, la B.P.P. Pictures, que además de algunos largometrajes de ficción produjo una serie de documentales conocidos con el nombre genérico de *Conozca a Cuba*. “En 1932 Max Tosquella y Arturo del Barrio posibilitaron la primera demostración de cine sonoro realizada por técnicos cubanos - ya la innovación se había estrenado en La Habana, años antes - , documental que se conoció como *Un rollo Movietone*.” (Naito, 2005; citado en Torres, 2011: 30-31)

Lo político y lo económico constituían el centro de interés para quienes realizaban el cine documental, mientras la problemática social quedaba sin tratar. Ya hacia los años 50 se observa un despertar en

cuanto a esta denuncia, en documentales como: *Jocuma o el cabo de San Antonio* (1955) y *La cooperativa del hambre* (1957) ambos de José Sariol. En esta misma década surge la Sociedad Cultural *Nuestro Tiempo*, en busca de un cine con valor estético y reflexivo, un cine que correspondiera con su realidad. De manos de los escritores y cineastas de esta Sociedad nace *El Mégano* (1955), que responde a las ideas de la necesidad de una nueva conciencia política y artística en el país.

En marzo de 1959 se fundó el Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), bajo la Ley número 169 del gobierno revolucionario. En este contexto social convulsionado por el término de la guerra, y la sucesión de cambios contrastantes, en relación a etapas precedentes, despierta la cinematografía cubana con el propósito a ultranza de hacer del cine un “instrumento de descolonización”, como lo calificara Alfredo Guevara, de despertar la conciencia y los sentimientos de identidad con las transformaciones de carácter revolucionario. (Torres, 2011)

En el primer lustro de la década de 1960 la producción de documentales no va más allá de la mera exposición de los personajes en movimiento sin un buen sustento en cuanto a montaje o banda sonora, solo cifras y datos estadísticos complementaban las obras. En la segunda mitad, las transformaciones ocurridas en la base económica y la superestructura se realizan con mayor lentitud. De ahí el surgimiento de una nueva escala de valores para interpretar la realidad, y por ende, la preocupación por el encuentro con las raíces y la cultura. Estos diez años se reconocen como la "década de oro" de la cinematografía cubana, tanto del cine de ficción, como del cine documental.

En los años 80, el Noticiero ICAIC Latinoamericano y Santiago Álvarez resultan escuela para un nuevo grupo de realizadores que comienzan a producir documentales matizados por el humor y la búsqueda de otras aristas de la llamada cubanía. Posteriormente, en los '90 emergen obras que buscan resaltar los problemas sociales, la cultura y las tradiciones. Hacia finales de la década, la corriente documentalística forja su propio espacio con la creación de los telecentros en las diferentes provincias del país.

Cuando de producción audiovisual y de documental cubano se hable, habrá necesariamente que asomarse en Televisión Serrana (San Pablo de Yao, Granma), en las zonas montañosas más orientales de Cuba. Y es que desde allí, escondido tras la sincera aspiración de lograr el rescate cultural de estas

comunidades, el género documental ha experimentado, ha sorprendido, ha madurado... se ha hecho a sí mismo.

Desde el 15 de enero de 1993, esta iniciativa de comunicación popular realiza documentales que reflejan la vida de los hombres y mujeres de las comunidades de la Sierra Maestra. De una forma diferente a la de los telecentros provinciales, también responden a intereses particulares y objetivos de sus televidentes quienes son a la vez los autores.

De la Fábrica Lumière a la Villa del Espíritu Santo

Para hurgar en la historia de la televisión en Sancti Spíritus hay que desempolvar la primera corresponsalia constituida en el año 1981. Pepín Camellón se desempeñaba como camarógrafo y las películas llegaban a La Habana con textos de la autoría de José Rafael Hernández (Rafael Daniel) y Osvaldo Rodríguez.

En 1985 comienza oficialmente el trabajo con equipos de video, y asimismo, un grupo de hombres inician las andanzas por los caminos de la televisión. Pepín Camellón y Jorge López, se desempeñaban como camarógrafos, Luis Orlando Gómez, técnico de video hasta 1997, que el ingeniero Vladimir González ocupó la plaza; Orlando Pérez Cuéllar, era el chofer luminotécnico y posteriormente su lugar lo ocupó José Hernández Madrigal. Orestes Ramos Lorenzo trabajaba como periodista, pero ese mismo año es sustituido por Rafael Daniel y en 1997 se incorpora como segundo corresponsal el periodista Alain Jiménez.

El colectivo tenía como prioridad las noticias y para ello recorrían la provincia en busca de informaciones, pero a la vista de Rafael Daniel, algunos acontecimientos iban más allá de lo cotidiano y encuentra en el género documental la posibilidad de crear. Por iniciativa propia nace *Arturo Alonso y su novia de siempre*, material que marca el inicio de la obra documentalística del antes mencionado corresponsal.

Yo descubro que con el documental podía saciar mi sed de crear, de hacer cosas por encima de la noticia; el documental es una obra estética superior y comencé a hacerlos. Pasaba por un lugar y si la historia era buena no lo pensaba dos veces; los hacía en una tarde y hasta sin guión. Eso me pasó en Cabaiguán que

pasé y vi a Arturo Alonso y dije: aquí tengo un documental. (Rafael Daniel, en entrevista concedida el día 25 de febrero de 2012)

En la segunda mitad de la década de los '90 surge la idea de fundar el telecentro. El proyecto se materializó y el 13 de agosto de 1998 quedaba inaugurado por Raúl Castro Ruz, *Centro Visión Yayabo*, el nuevo canal del centro del país. Ese mismo día, mientras el pueblo celebraba el cumpleaños de su líder Fidel Castro Ruz, salían al aire las primeras transmisiones de la planta de televisión en Sancti Spíritus.

A pesar de no contar con un equipamiento de avanzada, la producción documentalística comenzó a arrojar frutos: *Siempre Camilo*; *Presencia del Che en el Escambray* y *Por aquí estuvo el Che* conforman los cimientos de la documentalística en esta televisora. Con la llegada de la tecnología digital, se favoreció la calidad del quehacer periodístico en la provincia. No obstante, en los últimos años, realizar un documental resulta casi imposible. Según Rafael Daniel, periodista y fundador del telecentro, cuestiones de financiamiento y las mismas rutinas productivas del medio obstaculizan la idea de hacer un documental:

el telecentro no te libera, no cubre la producción de un documental; a veces, uno como periodista ve la posibilidad de realizarlos y si no queremos perder la oportunidad, por lo menos yo trato con mis propios medios concebir el documental, porque es un género que el televidente agradece, es una obra artística completa, desde que la piensas, hasta que la terminas.

Los periodistas del medio encuentran en el documental la posibilidad de reflejar el público y por tanto, llegar mejor a los televidentes con un producto humanizado, sensible, capaz de transmitir emociones. Yenis Fleites alega que con el documental el realizador tiene las herramientas para reflejar la realidad de un tema. Ensamblar las ideas artísticas con los recursos periodísticos permite mostrarle al auditorio una historia documentada y que los lleva a la reflexión.

Los reporteros también resaltan la obra artística que constituye el documental. Según Yoexis León el género permite transformar creativamente los acontecimientos, “la exposición de los hechos busca más allá de la simple información, cuenta una historia desde los antecedentes hasta la actualidad y el empleo adecuado de los recursos periodísticos convierten el trabajo en una propuesta artísticamente

tratada.”

El género aún encuentra refugio en quienes con interés y creatividad convierten personalidades, historias, acontecimientos en trabajos artísticos, a pesar de la existencia de factores externos y estructurales – organizativos que inciden directamente en la producción documentalística del canal. Así, *Centrovisión* cuenta con la confección de documentales como: *Un chino cuenta su historia*, Premio Anual de Periodismo Cultural y Primer Premio en el Festival Nacional de telecentros; *Testigo del tiempo*, Primer Premio en el Festival Nacional de telecentros; *Un título de por vida*, Premio Caracol de la UNEAC y Primer Premio en Festival Nacional de telecentros, todos de la autoría de Yenis Fleites. Otros lauros corresponden a las realizaciones de Rafael Daniel, *Ayer y hoy de la arquitectura trinitaria*, galardonado con el Premio Especial de Patrimonio en el Festival Nacional de Telecentros y *Faustino. Conducta de la Revolución*, que ostenta el Reconocimiento Especial de la Sociedad Cultural José Martí.

El período 2006 – 2011, escogido para desarrollar la presente investigación, muestra una realización documentalística desfavorecida por diferentes factores. Sin embargo, el género no permanece en silencio. La realidad resulta palpable en *Centrovisión*, si bien el documental encuentra dificultades para lograr una producción numerosa, los trabajos concebidos imponen su calidad y permiten el reconocimiento del telecentro a nivel nacional.

CAPÍTULO III. PAUTAS METODOLÓGICAS

La presente investigación constituye un estudio del tratamiento periodístico dado al género documental en *Centrovisión* durante el período 2006 – 2011. La unidad de observación resulta el telecentro espirituario. El universo, por tanto, lo constituyen todos los documentales realizados entre los años 2006-2011 que suman un total de 24. Durante el período escogido, la influencia de factores externos y estructurales- organizativos incidieron en la disminución de la realización documentalística en *Centrovisión*. A pesar de ello sobresalen documentales que exhiben premios nacionales y provinciales como *El embrujo de la noche*, Premio de la filial de Cine, Radio y Televisión UNEAC en Sancti Spíritus; *Faustino: Conducta de la Revolución*, Reconocimiento Especial de la Sociedad Cultural José Martí; ambos de Rafael Daniel. Otros, de la autoría de Yeni Fleites también ostentan reconocimientos. Resaltan entre ellos: *Novia de aviones*, Premio Nacional Primero de Mayo; *Concierto con el maestro*, Segundo lugar en Festival Nacional de telecentros; *Tocado por el talento* Premio Nacional de la ACLIFIM; *Testigo del tiempo*, Primer Premio en el Festival Nacional de telecentros.

Estos reconocimientos acreditan la eficacia de los trabajos como obras audiovisuales que reflejan artísticamente la realidad. Analizar de manera exhaustiva estas propuestas permitiría conocer las características de la producción del género en el telecentro, así como los principales recursos periodísticos empleados por sus creadores. Fundamentadas en los galardones obtenidos por la calidad de las realizaciones, las investigadoras seleccionaron del universo 12 documentales como muestra a partir del criterio del investigador para el estudio:

Un chino cuenta su historia

Leyendas para contar

Si tú pasas por su casa

Tocado por el talento

Un título de por vida

Manos que piensan, manos que crean

Concierto con el maestro

La novia de los aviones

Faustino. Conducta de la Revolución

Testigo del tiempo

El embrujo de la noche

Ayer y hoy de la arquitectura trinitaria

Tipo de investigación:

La presente investigación caracteriza y describe los aspectos fundamentales sobre el tratamiento periodístico dado al género documental por *Centrovisión*, por lo tanto, el estudio es descriptivo. Asume una perspectiva cualitativa, la cual permite, mediante el análisis, reflexionar, profundizar en el tema, así como realizar una interpretación flexible y profunda del mismo. No es de interés de esta investigación cuantificar el fenómeno – el tratamiento periodístico dado al género documental por *Centrovisión* durante el período 2006-2011 – sino caracterizarlo, describir cómo se dio ese tratamiento, determinar sus principales rasgos.

Métodos y técnicas:

Teniendo en cuenta los objetivos perseguidos por esta tesis se aplicaron los siguientes métodos y técnicas:

Método bibliográfico documental:

Como paso previo a toda investigación corresponde la consulta y revisión de documentos que hayan registrado información acerca del objeto de estudio. Es la técnica siempre recurrente en una investigación científica y puede llegar a erigirse como método principal de indagación. Contempla diversas etapas como la selección, evaluación y definición del tema; la recopilación y evaluación de fuentes; la recogida de información; el análisis e interpretación de los datos (...) (Alonso y Saladrigas, 2002: 70)

Este método brindó la posibilidad de obtener información a través del uso de fuentes bibliográficas.

CAPÍTULO III. PAUTAS METODOLÓGICAS

Permitió recopilar documentos preliminares sobre el tema de investigación, para confeccionar los Capítulos Teórico e Histórico-Referencial. Con ese fin se consultaron fuentes pasivas en la Biblioteca de la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, la biblioteca del Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT) en la capital del país. Se trabajó con bibliografía básica de la carrera de Periodismo, así como tesis de diplomas de la Facultad de Humanidades de la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, de la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana. También se usó información digital proveniente de Internet.

Análisis de contenido cualitativo:

Se suele llamar análisis de contenido al conjunto de procedimientos interpretativos de los productos comunicativos que proceden de procesos singulares de comunicación previamente registrados, y que, basados en técnicas de medida, a veces cuantitativas, a veces cualitativas (lógicas basadas en la combinación de categorías) tienen por objeto elaborar y procesar datos relevantes sobre condiciones que puedan darse para su empleo posterior. (Piñuel, 2002:2)

Este método se utilizó para medir la categoría tratamiento periodístico al género documental, así como las diferentes subcategorías e indagar en las características específicas de ese fenómeno. Permitió describir cualitativamente los factores que influyeron en el tratamiento periodístico de ese género; analizar determinados aspectos del documental para analizar cómo es su funcionamiento.

Revisión bibliográfica documental: técnica mediante la que se accedió a las fuentes documentales primarias que proporcionaron información básica para confeccionar los capítulos I y II.

Guía de análisis de contenido cualitativo: técnica utilizada con el fin de orientar el análisis de la muestra seleccionada.

Encuesta: se empleó con el objetivo de lograr un primer acercamiento al criterio de los realizadores sobre el tratamiento periodístico al género documental en *Centrovisión*. Esta técnica de la investigación se aplicó a periodistas del canal: Rafael Daniel, Yeni Fleites, Yoexis León, Norma Concepción, Héctor Luis Dalmau y Alain Jiménez.

Grupos focales o de discusión: esta técnica se realiza mediante la aplicación de sesiones dinámicas que

someten a la relectura aquellos comentarios que concuerdan. Con la ayuda de una guía y mediante una interacción recíproca, los participantes tienen total libertad para pronunciarse y se estimulan a problematizar sobre el tema en cuestión.

Con tal objetivo se realizó el grupo focal con siete periodistas (Norma Concepción, Yeni Fleites, Mariela Valdivia, Rafael Daniel, Yoexis León, Alain Jiménez, Héctor Luis Dalmau) que debatieron sobre las concepciones sobre el género documental, los recursos periodísticos que emplean para su realización así como los principales factores que inciden en la producción documentalística en *Centrovisión*.

Otra técnica de vital importancia para nuestra investigación fue la Entrevista (semiestructurada) porque permitió obtener datos relevantes a los efectos de nuestra investigación. Se consultaron a profesionales de *Centrovisión* para construir un soporte válido para esta investigación, así como indagar en la historia del documental en el telecentro.

Se entrevistó a: Pedro Larralde, fundador y periodista del medio; José Rafael Hernández (Rafael Daniel), fundador y periodista, y a los periodistas Yeni Fleites, Yoexis León, Alain Jiménez, Héctor Luis Dalmau. También se entrevistó a Adrián Fonseca director del canal, y a Yoanky Rivero jefe de programación. A pesar de que las entrevistas realizadas no se estructuraron, influyó en el cuestionario la especialidad de los entrevistados.

Con la aplicación de los métodos y las técnicas la investigación quedó triangulada metodológicamente.

Para la investigación se hizo necesario definir la categoría analítica. En función de esclarecer y obtener un concepto abarcador se parte de los siguientes conceptos:

Tratamiento periodístico:

En el periodismo televisivo corresponde al procesamiento del material informativo desde su selección, condiciones de realización y elaboración del producto final. (Zaldívar, 2007, citado en Rojas y Moreno, 2007)

Documental:

Un género característico de los medios audiovisuales, mediante el cual se representa un segmento de la realidad, desde el punto de vista a de su realizador. Debe ser tratado de manera creativa, utilizando una serie de recursos audiovisuales (fotos, efectos sonoros, efectos visuales, etc.) sumados a las informaciones e imágenes de archivos o documentos.

La presente investigación asumirá Tratamiento periodístico al género documental como: los recursos periodísticos (investigación en profundidad, entrevistas, recursos audiovisuales) en función de la realización documentalística, en aras de elaborar un producto final coherente con la realidad que representa, tratado creativamente desde el punto de vista de su realizador.

Operacionalización

Categoría: Tratamiento periodístico al género documental.

1. Tratamiento periodístico al género documental televisivo.

1.1. Factores externos que inciden en la producción documental.

1.1.1. Condiciones técnicas y materiales de realización.

1.1.2. Perfil editorial del medio con respecto al género.

1.1.3. Prioridad dentro del proceso productivo.

1.2. Factores estructurales – organizativos.

1.2.1. Estructura organizativa del medio.

1.2.2. Condiciones materiales y humanas para el trabajo.

1.2.3. Formas de estimulación material y humana.

1.3. Caracterización del documental televisivo.

1.3.1. Título.

1.3.2. Tema.

1.3.3. Duración.

1.3.4. Tipo.

1.3.4.1. Documental de investigación.

1.3.4.2. Docudrama.

1.3.4.3. Documental de ficción.

1.3.4.4. Documental testimonial.

1.3.4.5. Documental experimental.

1.3.4.6. Documental didáctico.

1.3.5. Recursos periodísticos.

1.3.5.1. Investigación en profundidad.

1.3.5.1.1. Consulta bibliográfica.

1.3.5.1.2. Consulta a expertos.

1.3.5.1.3 Utilización de fotos y materiales audiovisuales.

1.3.5.2. Entrevistas.

1.3.5.3. Montaje.

1.3.5.3.1. Lineal.

1.3.5.3.2. Paralelo

1.3.5.3.2.1. acciones simultáneas.

1.3.5.3.2.2. acciones no simultáneas.

1.3.5.3.3. Invertido.

1.3.5.4. Edición.**1.3.5.4.1. Tiros de cámara.**

1.3.5.4.1.1. Normal.

1.3.5.4.1.2. Tiro alto.

1.3.5.4.1.3. Tiro bajo.

1.3.5.4.2. Planos.

1.3.5.4.2.1. Generales.

1.3.5.4.2.1.1. Full shot.

1.3.5.4.2.1.2. Long shot.

1.3.5.4.2.1.3. Big long shot.

1.3.5.4.2.2. Medios.

1.3.5.4.2.2.1. Medium close up

1.3.5.4.2.2.2. Medium shot

1.3.5.4.2.2.3. Medium full shot.

1.3.5.4.2.3. Cercanos.

1.3.5.4.2.3.1. Close up.

1.3.5.4.2.3.2. Big close up.

1.3.5.4.2.4. Plano detalle

1.3.5.4.3. Movimientos.

1.3.5.4.3.1. Dolly.

1.3.5.4.3.1.1. Dolly in.

1.3.5.4.3.1.2. Dolly back.

1.3.5.4.3.1.3. Dolly side

1.3.5.4.3.2. Zoom.

1.3.5.4.3.2.1. Zoom in.

1.3.5.4.3.2.2. Zoom back.

1.3.5.4.3.3. Till.

1.3.5.4.3.3.1. Till down.

1.3.5.4.3.3.2. Till up.

1.3.5.4.3.4. Paneo.

1.3.5.4.3.5. Travelling.

1.3.5.4.4. Corte.

1.3.5.4.4.1. Corte directo.

1.3.5.4.4.2. Disolvencias

1.3.5.4.4.3. Fade in.

1.3.5.4.4.4. Fade out.

1.3.5.4.4.5. Efectos especiales.

1.3.5.4.4.5.1. Encadenado.

1.3.5.5. Banda sonora.

1.3.5.5.1. Parlamentos.

1.3.5.5.2. Sonido ambiente.

1.3.5.5.3. Silencio.

1.3.5.5.4. Música de apoyo.

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

Un canal territorial desempeña un rol decisivo en la difusión de lo autóctono e identitario y le corresponde generar materiales y programas que, por su contenido y estilo, capten la atención y estimulen el debate en la opinión pública. No queda ajeno a las funciones de los canales provinciales fomentar la cultura local y nacional, con énfasis en la promoción, defensa y recuperación de los valores y derechos cívicos de la sociedad. *Centrovisión* asume estos principios y cada día busca diversificar temas y programas en función de satisfacer las necesidades y demandas de un público diverso.

Como todo medio de difusión masiva se rige por una política informativa y editorial que delimita los principios básicos por los que deben maniobrar, en función de los intereses de la nación cubana y su reflejo y defensa a través de ambos medios. (ICRT: 2007, Política de programación de la radio y televisión cubanas) En correspondencia con estos presupuestos el canal establece un banco de temas a partir de las prioridades establecidas y con el objetivo de ofrecer una imagen representativa de las prioridades del Partido, el Estado y la nación cubana, en conjunto con las particularidades de la provincia y su actualidad.

La organización del flujo informativo del canal transcurre por diferentes niveles donde se decide lo publicable. La responsabilidad máxima recae en directores de programas, especialistas y asesores, con punto cúspide en el director del canal. Así se establece una línea editorial que debe inmiscuir a todos los miembros, donde se realizarán elecciones conscientes sobre el contenido y materiales a difundir, siempre acorde con las directrices del medio y sus líneas generales.

La escasez de horas de transmisión de los canales provinciales, y por ende *Centrovisión*, le otorga un carácter eminentemente informativo a la programación. Los espacios están restringidos, el tiempo muchas veces atenta contra la realización de trabajos interpretativos o llamados de fondo, por no encontrar cabida dentro de la parrilla informativa. A esta suerte no escapa el documental televisivo, género periodístico que en la actualidad adolece de espacios para la transmisión y su realización por parte de los periodistas espirituanos.

4.1 Factores que inciden en la realización documentalística

El surgimiento del canal trajo consigo las ansias de crear. Los realizadores convirtieron al telecentro en cuna de excelentes documentales que trascienden por su calidad y creatividad. Con el paso de los años ha cambiado esta perspectiva y puede corroborarse una disminución considerable en la producción documentalística. Factores ajenos al medio y condiciones internas del telecentro determinan la casi nula realización que prima del género. Hoy el documental no constituye prioridad dentro del perfil editorial de *Centrovisión*.

No existen cuotas o números predeterminados en relación a cuántos documentales pueden realizarse en un telecentro en el período de un año. Algunos periodistas aseveran haber escuchado que se ha restringido la producción a dos documentales anuales, según las posibilidades del medio. No obstante, no existe ninguna resolución que respalde estas suposiciones.

Adrián Fonseca, director de *Centrovisión*, explica en entrevista realizada que:

la política de programación del ICRT establece lo que se debe hacer en materia de la programación televisiva, pero no aclara ni instituye cierta regulación en cuanto a la realización documentalística. Sobre el tema, la resolución 23 (del ICRT) solo esclarece las tarifas de pago. Por tanto, no existe un documento legal que diga que no se pueden hacer documentales, pero tampoco que tengas que hacerlos. (Fonseca en entrevista concedida a las investigadoras el 28 de abril)

La dirección del telecentro establece determinados temas a tratar en los programas en correspondencia con las líneas rectoras de la política informativa. En función de estas prioridades se estructuran los contenidos por períodos en correspondencia con la situación del país y las características de los territorios. Además, se orientan los sectores y temas que recibirán un tratamiento diferenciado en dependencia del contexto y su significado, impacto y trascendencia.

En Sancti Spíritus, el consejo de programación – integrado por un especialista en medios audiovisuales, uno en investigación social y el jefe de programación – se encarga de discutir las propuestas y decidir qué se incluirá en los planes de cobertura. Según Yoanky Rivero, jefe de programación, “no resulta de interés en los telecentros provinciales la producción del género

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

documental porque no hay un espacio fijo en la parrilla dedicado a ellos; estos no se programan con frecuencia porque no están dentro del concepto de producción del canal. La principal misión que tiene hoy *Centrovisión* es informar, no hacer documentales.” (Rivero en entrevista concedida a las investigadoras el 28 de abril)

Se acusa a la televisión, en muchas ocasiones, de ser superficial en los temas que trata, aunque su misión se centre en informar no debe restringirse. Indagar, profundizar, interpretar, investigar constituyen objetivos del documental que pueden aprovecharse. Los propios periodistas del canal reconocen la importancia del género y consideran necesaria su difusión, pero las puertas permanecen cerradas.

Como resultado de las encuestas aplicadas y el grupo focal realizado con los periodistas pudo comprobarse el desánimo que existe actualmente entre los reporteros para asumir los retos de realizar un documental, varios factores influyen en esto. A consideración de Rafael Daniel, fundador y periodista del telecentro “hay una falta de conciencia institucional en cuanto a la importancia del género ya que resulta mal atendido por las administraciones, solo es pagado por escribir, no por dirigirlo; mal planificado y de muy poco interés para la mayoría de los periodistas. En resumen, pensar hoy en un documental se torna casi imposible.”

Uno de los principales problemas detectados radica en la falta de remuneración económica que reciben los periodistas por la realización de documentales. Por un lado incide la falta de presupuesto y los conflictos que se originan de las formas de pago, que prioriza a los espacios informativos. El realizador solo recibe retribución por el guión del documental, a pesar del tiempo extra que lleva la investigación, la responsabilidad que asume como jefe de equipo y todo lo que implica el trabajo de postproducción en este género.

El jefe de programación explica que con los cambios en los presupuestos otorgados a los telecentros el financiamiento se ha hecho insostenible “estamos en tiempo de reordenamiento laboral y producir un documental cuesta alrededor de mil pesos, por eso para realizar un documental tiene que estar contemplado dentro del plan de trabajo y eso casi nunca sucede.”

Aún en estas circunstancias la mayoría de los reporteros coinciden en que no constituye un género

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

priorizado dentro de la política editorial del medio. En relación con sus experiencias Yoexis León, periodista, valora dentro de los obstáculos fundamentales los límites espacio – temporales que existe en los telecentros no hay donde publicarlos, “no hay tiempo para hacerlos, no hay recursos técnicos y por si fuera poco te pagan solo por el guión. El documental no se corresponde con las necesidades diarias de información.”

Sobresalen en las encuestas aplicadas como principales inconvenientes para la realización de documentales las escasas horas de transmisión, una técnica deteriorada y con pocas probabilidades de renovación, el financiamiento y pago, y la poca prioridad otorgada por la dirección para quienes se inmiscuyan en la realización del género. En consideración del director del canal el principal problema que afrontan consiste en la técnica existente, con una disponibilidad de cámaras insuficientes, incluso con carencias para la transportación, se hace imposible planificar con frecuencia la realización de documentales.

Algunos periodistas han buscado alternativas para llevar a cabo sus ideas, con recursos propios han filmado y contado historias, con la perspectiva de no dejar escapar lo que consideran insólito, humano, novedoso, único o importante. No obstante, en ocasiones tropiezan con una realidad cruda, después de producidos no encuentran un programa para transmitirlos.

Esta situación repercute directamente en la disposición de los reporteros hacia el documental. Opiniones como la de Yeni Fleites, periodista, priman en el canal “el documental interesa poco a los realizadores porque no hay donde publicarlos, aquí cumple la función de tapón, sirve para rellenar cualquier fallo en la transmisión. No hay voluntad, los periodistas han perdido el interés por producir documentales, los realizadores no están dispuestos a pasar trabajo por gusto.”

A lo que agrega Yoanky Rivero:

los documentales quedan de reserva para problemas de producción a última hora, fallas técnicas; es decir, vienen a suplir una carencia de un programa en específico y en dependencia de su tiempo, de su temática, en busca de variar, los directores de los espacios lo colocan en programación. Solo se trasmite un documental cuando hay una urgencia o en ocasión de una fecha específica.

Bajo esta égida se mueve actualmente la realización documentalística en Centrovisión, factores

externos y estructurales – organizativos afectan la producción, limitándola y restringiéndola considerablemente en comparación con años atrás. A lo antes expuesto se han enfrentado los periodistas y hoy se habla de una producción documentalística que, si bien ha disminuido, se ha consolidado y ostenta premios que avalan su calidad artística lo que evidencia la importancia que conceden al género los reporteros.

4.2 El documental desde Centrovisión

A pesar de las dificultades que atraviesa el canal, la suerte del documental en Sancti Spíritus ha encontrado asidero en la creatividad y el ingenio de los periodistas. El período 2006 – 2011, escogido para el estudio, estuvo caracterizado por los problemas antes expuestos para la realización documentalística; sin embargo, emergen numerosos documentales como testigos de la sed creadora de algunos periodistas de *Centrovisión*.

Esto encuentra justificación en la relevancia que le otorgan los reporteros al género por permitirles combinar recursos periodísticos y artísticos, los obliga a indagar, a investigar un acontecimiento y darle otro matiz para presentarlo al público. Con una vasta producción, de cerca de 50 documentales, Rafael Daniel encuentra en el documental las potencialidades para:

mostrar una investigación detallada del tema en cuestión y dejar que el periodista luzca sus mejores galas en cuanto a recursos periodísticos: los planos, los movimientos de cámara, la música; todo se conjuga y las personas pueden observar entonces un producto que también informa, pero diferente al ser muy rico visualmente.

Las concepciones que asumen los periodistas del canal acerca del documental ayuda a hacerlos interesantes, con incidencia en la calidad de los mismos. La utilización de los recursos adecuados, tener presentes sus características para la realización ayuda a la confección del producto final. El debate efectuado en el grupo focal demostró que los periodistas conocen la esencia del documental televisivo y aplican sus peculiaridades, aunque en ocasiones adolecen de algunas de sus herramientas.

Para Yeni Fleites el documental periodístico debe ser interesante, en él ha de primar un adecuado

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

manejo de los recursos audiovisuales.

El realizador tiene que profundizar en los argumentos que sustentan la propuesta de manera que no queden lagunas en la historia. La utilización de fuentes confiables y de movimientos de cámara que nos ayudan a descubrir elementos dentro de una escena, por ejemplo, en el caso de las entrevistas me gusta de acuerdo a la emotividad del hecho narrado mover la cámara en zoom in al rostro del entrevistado.

Héctor Luis Dalmau, realizador de documentales, comenta que:

hay que plantearse una tesis para demostrar algo y cumplirlo. Prefiero el docudrama por las posibilidades de crear que brinda esta tipología. Utilizo todos los movimientos de cámara posibles, pues ellos enriquecen la imagen. La música la selecciono en función de las acciones que suceden y la variedad en los planos y los movimientos de cámara dependen de la intención que quiero transmitir.

Los principales presupuestos a los que se adhieren los periodistas corresponden con la profunda investigación, el apoyo en entrevistas, la calidad de su factura, la diversidad de recursos audiovisuales, el trabajo de edición y montaje y el empleo intencional de una banda sonora. Mayormente identifican al documental con una obra artística que ofrece la posibilidad de crear.

La ventaja fundamental que encuentra Yoexis León en este género radica en las posibilidades para mezclar los recursos técnicos, artísticos y estéticos.

Esto incluye mayor uso de los efectos informáticos, del sonido ambiente, el testimonio, la música instrumental o cantada, hasta el silencio; también los primeros planos, los planos secuencia, cámaras subjetivas y hasta algún que otro movimiento brusco pero que transmita sentimientos, estados de ánimo. Las fuentes deben ser veraces, confiables.

A través de la aplicación de los métodos pudo constatar que para los reporteros conlleva un esfuerzo extra la realización de documentales, porque deben mantener sus funciones periodísticas diarias y dedicarle horas de su descanso. En escasas ocasiones la dirección del canal los libera para enfocarse en la producción de un documental. No obstante, existe unanimidad en la opinión de que el género requiere de entrega y dedicación, nunca podrá tomarse a la ligera si se desea obtener un producto audiovisual con una estética y terminación elevada.

Enfoques hacia el documental

Una historia para ser documentada debe tener suficientes elementos; puede o no partir de la actualidad, lo importante radica en atrapar al televidente, captar su atención. La selección del tema, en opinión de Yeni Fleites “debe ser según el impacto social que pueda tener el material, el interés que pueda despertar en el público, así como la relevancia del mismo.” De la muestra seleccionada para esta investigación, pudo comprobarse que la mayoría de los documentales abordan temas relacionados con la cultura y la historia. En menor frecuencia fue abordada la temática social, mientras que ninguno exhibió el tema de la ciencia y técnica, por lo que se puede advertir que estos audiovisuales carecen de revisión crítica a la realidad, aunque no por esto dejan de abordar sucesos o historias interesantes, reflejo de lo autóctono e identitario.

Dentro de los 12 audiovisuales analizados priman los documentales testimoniales, algunos responden a la tipología de didáctico y solo uno – *Leyendas para contar* de Yeni Fleites – recurrió al docudrama como manera de exponer la historia. Las cualidades para humanizar la historia que brinda el testimonio ha hecho del documental testimonial la vía idónea para que los periodistas de *Centrovisión* ofrezcan el tratamiento a determinados temas. Según Rafael Daniel, esta tipología “se acerca más a los géneros periodísticos por el papel primordial que desempeñan las entrevistas.”

En función de la identificación y el juego con las sensibilidades que puede lograr Yeni Fleites agrega que “la tipología testimonial apela más a las emociones, recrea los sentimientos, modos de pensar y la naturaleza individual de cada entrevistado. Todas estas características lo convierten en un producto audiovisual creado desde el propio público y dirigido hacia este mismo.” Estas preferencias han afectado la producción de los documentales de ficción y de investigación, y como resultado, provoca un desbalance en el tratamiento periodístico en cuanto a los tipos de documental. Tipologías que también generan efectos determinados en la sociedad y cuyas características pueden explotarse en función de los objetivos del documentalista. Además pueden encontrarse temas que ameriten la realización de otros tipos de documentales, el de investigación encuentra, generalmente, una complaciente acogida por los televidentes.

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

El tiempo en pantalla de un documental se corresponde con la profundidad de la investigación, la necesidad de recrear detalladamente la historia y el interés que persigue cada realizador. No existe ningún reglamento que defina la duración de este género. Sin embargo, debido a las escasas horas para transmitir de *Centrovisión* (dos horas diarias) la posible salida al aire del producto demanda un tiempo prudente. En opinión de Rafael Daniel el tiempo debe ser el necesario para ensamblar la obra, “si tratas de disminuir la extensión puede que cortes los acontecimientos y dilatarlos provoca perder el enfoque y el público. El tiempo debe ir de la mano del objetivo del realizador.”

De manera general los documentales oscilan entre los 10 y 16 minutos. Pocos se extienden entre 8 y 10 minutos y solo un exponente -*Faustino. Conducta de la Revolución* de Rafael Daniel - alcanza un tiempo de 27 minutos. Con anterioridad se expresaban los problemas relacionados con la difusión de los documentales en el canal, por lo que cualquiera de estos materiales, no tan extensos, cabría en la parrilla de programación. Resulta entonces una contradicción que no encuentren cabida cuando se ajustan a tiempos prudentes para su difusión.

El problema que puede derivarse de ceñirse a un tiempo preestablecido consiste en la investigación y su calidad. Una de las características esenciales de un documental resulta la investigación precedente, de vital importancia para tratar en profundidad cualquier tema y revelar los más disímiles detalles. Así, el investigador mostrará un dominio total del mismo y podrán evitarse errores de contenido que provoquen confusión o molestias al televidente y la posible similitud con cualquier trabajo precursor que aborde la misma temática. La investigación en profundidad figura, en opinión de Alain Jiménez, entre los principales recursos periodísticos que debe tener un documental. Para el periodista espirituario “la investigación para conformar un documental, influye en los resultados de la obra. Mientras más conocimiento del tema a tratar, aumentarán las posibilidades para explotar mejor los recursos periodísticos en correspondencia con la intención y el objetivo del material.”

En *Centrovisión*, como en todos los telecentros del país, los periodistas tributan con informaciones diarias al noticiero provincial, por lo que las rutinas productivas privan de tiempo a los reporteros para realizar una indagación exhaustiva anterior a la confección del documental. Según el criterio común de los creadores, para producir un documental ellos no son liberados de sus funciones como periodistas, lo que limita el tiempo de investigación y atenta contra la calidad del audiovisual.

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

La mayoría de los materiales en cuestión demuestran una pesquisa previa a la realización, evidenciando un dominio adecuado del tema. En el documental esto puede corroborarse a partir de las aristas que se tratan, la utilización de imágenes de archivo y las entrevistas realizadas como sustento al objetivo primordial. Dentro de la muestra seleccionada algunos documentales presentan carencias en la investigación y dejan preguntas que requieren respuestas. Puede citarse en este caso - *Tocado por el talento* de Yeni Fleites - que no expone fotos y materiales audiovisuales de apoyo y no ahonda en aspectos puntuales de la narración.

Cada documental debe organizar su investigación a partir de un hilo conductor que guíe al espectador. De manera general los documentales de *Centrovisión* se caracterizaron por emplear las entrevistas para relatar la historia, darle concordancia y credibilidad, y enlazar todos los recursos a utilizar por el realizador en la propuesta televisiva. De los documentales en cuestión, casi la totalidad, hacen uso de la entrevista y tan solo uno - *Testigo del tiempo* de Yeni Fleites - prescindió de este recurso; aunque se infiere la realización de entrevistas a expertos en el tema para la confección del material audiovisual.

Para Yoexis León la entrevista constituye uno de los principales recursos a los que acude el realizador para elaborar un producto más creíble y profundo en el tratamiento de los temas. Rafael Daniel coincide al explicar que “las fuentes protagónicas desempeñan un rol decisivo en la estructura narrativa de todo documental y, por tanto, las fuentes escogidas deben ser veraces, confiables y responsables al emitir sus criterios.”

Todos los documentales analizados revelan sencillez narrativa a partir de un locutor (en caso de que tenga) encargado de introducir determinadas ideas que se refuerzan o complementan con las entrevistas, sin saltos atrás ni montajes paralelos que pueden dinamizar y otorgarle agilidad al audiovisual. Esto evidencia la preferencia de los realizadores hacia el montaje lineal, la mayoría de los hechos se exponen de manera lógica y cronológica, sin experimentar con otras tendencias para narrar más contemporáneas y ricas en lenguaje. Yoexis León opina que “nada de dos o tres secuencias de acciones en un solo encuadre.” Sin embargo, por la temática tratada, algunos de estos documentales admitían el empleo del montaje paralelo, pues este permite pasar libremente del presente al pasado para volver al presente, alternando fragmentos de dos o más acciones.

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

Tomando como ejemplo el documental *Tocado por el talento* se comprobó la sencillez narrativa, sustentándose en un narrador que introduce determinadas ideas que se refuerzan o complementan con las entrevistas, sin imágenes en retrospectiva que puedan contribuir a develar interioridades de la vida de Enmanuel, un niño discapacitado.

Aunque dentro de la muestra no se encontró otro tipo de montaje, algunos realizadores como Héctor Luis Dalmau reconocen que debe existir variedad en los montajes.

Yo trato de no emplear el montaje lineal en mis trabajos; recurro al paralelo porque logro realzar las historias e impregnarles significados. No es lo mismo presentar los acontecimientos sencillamente, a través de las entrevistas; que romper la secuencia lógica de los hechos con una dramatización capaz de recrear mejor lo relatado. Un buen uso de este recurso seduce más al televidente.

Pudo corroborarse en el grupo focal y las encuestas realizadas a los periodistas que en cuestiones de montaje existe un convencionalismo extremo, pocos apuestan por el empleo de otra tipología de documentales, que pueda contribuir al atractivo de la obra y complejizarla. El análisis de contenido arrojó que los 12 documentales de la muestra responden al montaje lineal, aunque algunos lo ameritaba no recurrieron a rememoranzas, saltos al pasado, materiales en retrospectiva, ideas que rompieran con los cánones establecidos en la actualidad en la televisión cubana.

En el documental *Si tú pasas por su casa* de Maylén Ibarra, aunque presenta un montaje lineal, usa de manera eficaz elementos dramáticos que aportan dinamismo al género. Se recurre a la dramatización del momento en que surge el pasacalle que lo hizo popular, otro elemento novedoso resulta el empleo de fragmentos de la película extranjera *Eye of the tiger*, donde se utiliza el pasacalle de su autoría; así como imágenes de cómo hacían su estatua. La fluidez que se logra en este documental en comparación con los restantes de la muestra demuestra lo que puede aportar el uso de estos recursos.

Las consecuencias de obviar las posibilidades de otros montajes provocan que se afecte, en determinados momentos, el interés por la historia, su dramaturgia y se limite a una presentación secuencial. Y no es que emplear el montaje lineal entre en desuso o no sea capaz de despertar emociones, solo que debe encontrarse un equilibrio en correspondencia con las exigencias de la obra y las perspectivas del documental. La justificación no puede restringirse a la comodidad del realizador.

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

Recursos audiovisuales y su incidencia

Como parte imprescindible en la confección de cualquier obra televisiva los recursos audiovisuales – planos, movimientos de cámara, y banda sonora – encierran una trascendental función. De ellos depende la comunicación visual y el atractivo que se logre.

Los 12 trabajos demuestran que los creadores acuden con sistematicidad a la disolvencia y el corte directo como transiciones; efectos que ponen a disposición según su intencionalidad. Cuando precisan de una transición lenta y pausada para recrear más la imagen apelan a la disolvencia y en menor medida al encadenado, mientras que cuando requieren dinamismo y agilidad, emplean el corte directo. Estos efectos aportan visualmente y ayudan a concebir mejor la obra desde el punto de vista artístico. Para complementar la obra, no solo se necesitan buenas imágenes, el arte radica también en saber combinar esas imágenes para no desvirtuar o atiborrar de información al espectador. En tal sentido sobre los planos y los movimientos de cámara recae una gran importancia. El empleo adecuado de los mismos permite el acabado de un producto audiovisual estético y visualmente superior.

En el documental *Manos que piensan, manos que crean* de Rafael Daniel existe un predominio de los planos detalles que permiten acentuar de manera muy expresiva las manos y el trabajo con el barro. También describen la relación intimista que existe entre los entrevistados y la alfarería. En las entrevistas prevalece el empleo de los planos medios fundamentalmente el medio close up y shot. El empleo del plano general (full shot) logra mostrar a los protagonistas en su ambiente, así como los objetos de barro que han creado. Los planos están bien balanceados en función de la historia.

La muestra analizada demuestra el conocimiento de los periodistas sobre la función que cumple cada plano, por lo que estos están colocados de manera coherente con el mensaje que se quiere transmitir. Existe un predominio de los planos generales (full shot) para describir el escenario y en el caso que lo requiera al protagonista del material inmerso en su ambiente. En las entrevistas, muy propio del medio televisivo, priman los planos medios (close up). Cuando el realizador quiere enfatizar o descubrir sensaciones y sentimientos emplea los planos cercanos (big close up y close up); para resaltar aún más una acción u objeto utiliza los planos detalles.

El dominio y uso correcto del lenguaje de la imagen permiten trasladar al televidente los valores

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

dramáticos de una escena. Para tal función los tiros de cámara resultan muy efectivos. En la muestra analizada predomina la toma normal, la tomas en picada y en contrapicada. Esta dos últimas cargadas de gran fuerza dramática cuando se pretende dotar de superioridad al espectador en relación con la imagen o viceversa.

En los movimientos de cámara presentes en las propuestas televisivas, existe un predominio del zoom in/back y el paneo. Los realizadores emplean en menor medida el till down/up y el travelling. La utilización de dolly in/back y el dolly side resulta exigua y el paning queda fuera de la selección de los creadores.

Un ejemplo de como la variedad en los movimientos de cámara fortalecen la calidad del documental lo constituye *Si tú pasas por su casa*. El realizador emplea el travelling para mostrarnos a Serapio mientras saluda a sus amigos del parque y camina por las calles empedradas, aportando dinamismo y valor expresivo. Con el zoom in hay un acercamiento a la figura de Serapio y el dolly side circular recrea las similitudes con la estatua que erigieron en el boulevard espirituario en su honor.

En el caso de la producto *-Un título de por vida* de Yeni Fleites-, los movimientos de cámara empleados permiten impregnar dinamismo y laboriosidad, características propias del ejercicio ganadero. Los paneos presentan a Ana Julia trabajando con el ganado, realizando las actividades diarias que realiza en su finca. El zoom in permite acercarnos al rostro de la protagonista mientras arrea el ganado y la utilización del travelling cuando lleva el grupo de carneros, proporciona dinamismo y acción a la propuesta televisiva.

De manera general los documentales presentan un buen balance en cuanto a la utilización y manejo de los planos y movimientos de cámara. No se trata de agotar todos los recursos sino que cada uno está colocado de acuerdo a la función que cumplen y el objetivo del realizador.

Elemento medular constituye la banda sonora de un documental, pues permite recrear y ambientar aún más el producto. Una acertada combinación de imagen y sonido imprimen a la obra todo su significado. Para Héctor Dalmau “cada elemento sonoro, incluso el silencio narra, comenta, describe, transmite sensaciones. Lo ideal sería una banda sonora concebida para el material, pero esto raras veces sucede, entonces el realizador debe armar el producto de acuerdo a lo que se quiere transmitir, la música

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

tiene que estar subordinada a esto.”

Caracterizan la totalidad de la muestra la utilización de parlamentos y la música de apoyo. En menor medida los realizadores recurren al sonido ambiente o al silencio, en algunos casos sería prudente la utilización de estos recursos para enfatizar determinadas acciones o resaltar la emotividad en la escena, aunque los trabajos pueden prescindir de ellos. La música está bien colocada de acuerdo con las acciones que suceden, en congruencia con el desarrollo de la obra, así como su temática, constituyen ejemplo de ello: *Ayer y hoy de la arquitectura trinitaria*; *Concierto con el Maestro* y *Si tú pasas por su casa*.

Destaca en cada material cómo la banda sonora responde a la intencionalidad que persigue el realizador. En muchos casos se convierte en un personaje más del documental, juega con las imágenes y resalta las características del escenario o del protagonista. Además, aporta valor emocional a la escena, por la subjetividad que encierra.

Uno de los documentales que mayor perfección logra en la música es *Si tú pasas por su casa*. La banda sonora empleada por el realizador otorga calidad y originalidad al producto televisivo. Las versiones del pasacalle *Si tú pasas por mi casa* por la Orquesta de Cuerdas De Roberto Jiménez; Pío Leyva; Trío Miraflores; Idelfonso Acosta; el Coro Clave y X Alfonso reforzaron dinámicamente la historia de Serapio. Otra música de apoyo no resultaría más apropiada que las diferentes adaptaciones al pasacalle que lo hizo tan reconocido.

El documental periodístico constituye una obra de arte por su factura. Debe tener un rico caudal fotográfico al desempeñar la imagen un papel primordial acompañado de una profunda investigación que permita exponer criterios creíbles apoyados o no con entrevistas u otros recursos periodísticos característicos del género documental.

Después de realizado el análisis de los documentales escogidos pudo concluirse que la calidad de este producto audiovisual no reside en el empleo de uno o todos los recursos periodísticos, sino en la combinación perfecta, en el balance armónico a lograr entre cada una de sus partes. Esta fusión permitiría crear una propuesta televisiva capaz de responder entonces a la idea de un material verdaderamente artístico. Partiendo de esta premisa a continuación se presentan el análisis de

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

contenido realizado a cinco documentales de la muestra seleccionada.

Ayer y hoy de la arquitectura trinitaria

Tema: Ilustra cómo conviven la arquitectura antigua y la moderna en Trinidad tomando como referencia la obra del arquitecto Lázaro Morgado.

Duración: 12 min 24`

Tipo: Documental didáctico.

Recursos periodísticos:

Este documental muestra una investigación profunda por parte del realizador, evidencia un dominio del tema en cuanto a la información que brinda sobre la arquitectura trinitaria así como la obra del arquitecto Lázaro Morgado que constituye el punto de convergencia de la arquitectura antigua con la moderna. No solo recurre a la entrevista del protagonista, sino que apela a la consulta a expertos en el tema como Víctor Echenagusía Peña, especialista de la Oficina del Conservador en Trinidad y también recurre a imágenes de archivo de una entrevista a quien fue por muchos años director de la Oficina del Conservador, el ya fallecido Roberto Rodríguez (Macholo). Hace uso de fotos cuando quiere recalcar alguna información sobre el entrevistado principal o algún elemento arquitectónico identitario como la jardinería (estos materiales juegan con la información que brinda el locutor en off). Todas las entrevistas aportan matices en función de la historia central. La obra expone los acontecimientos de manera cronológica a través de un montaje lineal.

Existe un balance en cuanto a los planos haciendo uso del plano cercano (close up) y los planos detalles que enfatizan los rasgos de la arquitectura trinitaria, así como el plano general (full shot) para describir el escenario de la ciudad, de igual forma se emplean para describir al entrevistado central en su entorno, manteniendo un equilibrio entre el medio y él. En el caso de las entrevistas existe un predominio del plano medio (medium close up) propio del medio televisivo.

Con el objetivo de destacar la grandeza de la tercera villa, el realizador apela mucho a la toma en contrapicada de algunas casas, torres y alguna toma en picada para exaltar el paisaje de algunas plazas.

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

Hace uso también del *till down* para describir en su totalidad las puertas, paredes o algunos elementos decorativos de la arquitectura de la ciudad y de la obra del Lázaro Morgado. En cuanto a movimientos de cámara el empleo del *paneo*, el *till up*, el *zoom back* permite al receptor percibir los objetos y personas desde diferentes puntos de vista. A través del *paneo* el material describe algunos escenarios de la villa que evidencian la arquitectura colonial. En sentido general el trabajo con la cámara resulta muy efectivo ya que el realizador muestra cada detalle de las edificaciones así como las generalidades.

Para la transición se utilizó el corte directo y la disolvencia fundamentalmente, y en menos medida el encadenado. El corte directo ofreció agilidad y dinamismo a la hora de presentar elementos autóctonos de la arquitectura, así como de la obra de Lázaro Morgado. La disolvencia evoca todo lo contrario, ayuda a hacer pausado algunos momentos, dando mayor elegancia a determinadas imágenes.

La banda sonora se convierte en un personaje más de este documental por la función descriptiva que cumple. Conjuga los parlamentos con una música instrumental de apoyo (muy bien colocada a tono con el lugar) que en ocasiones sirve de fondo a los parlamentos del locutor. Esta música enfatiza la belleza, majestuosidad de la arquitectura trinitaria, concuerda con lo que el realizador quiere transmitir.

Un chino cuenta su historia

Tema: Narra la vida de un chino que emigró a Cuba.

Duración: 10 min 6`

Tipo: Documental testimonial.

Recursos periodísticos:

El documental recoge el testimonio de Argelio Loi Cuan Sam, un chino que emigró a Cuba con solo 17 años y narra su vida desde ese entonces. Tiene una buena realización artística, apoyada fundamentalmente en la exposición de fotos relacionadas con el pasado del entrevistado y de su primera visita después de tantos años a China, lo que evidencia una investigación y preparación para asumir el audiovisual. Se centra únicamente en la entrevista a la figura principal. El documental presenta un montaje lineal, demuestra sencillez narrativa a partir del testimonio del protagonista.

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

Pudiera enriquecerse el material con dramatizaciones que recrearan el ambiente de la llegada a Cuba y favorecer la dramaturgia del documental. En este ejemplo el montaje lineal lastra la creatividad que pudiese ofrecer el empleo de otros montajes.

Existe un predominio del plano medio (close up y shot) en las entrevistas y para presentar al chino en su entorno, junto a su familia; estos planos acentúan su gestualidad y descubren de manera más intimista al protagonista. Los planos cercanos destacan los sentimientos y las sensaciones del personaje. A través del big close up y close up se representan aspectos puntuales de la narración y descubren detalles importantes en función de la intencionalidad del realizador como los ojos del chino cuando habla de la familia que dejó atrás en su país, en especial de su madre. Con el fin de mostrar al protagonista en su ambiente, con su familia el realizador recurre al plano general (full shot).

En cuanto a los movimientos de cámara, el zoom in permite ir de lo descriptivo a lo expresivo, también se hace uso del zoom back y el till up y el till down, ambos en función descriptiva sobre un objeto o el mismo protagonista (por ejemplo cuando está comiendo o cocinando comida china). Para hacer énfasis dramático y enriquecer la narrativa de la escena, el realizador emplea tomas en picada y contrapicada que muestran al protagonista y familiares alabando a su buda. La disolvencia y el encadenado confieren a las transiciones un ritmo pausado en todo el trabajo que juega con los sentimientos del protagonista y las sensaciones que el realizador quiere transmitir. En tal sentido la obra resulta muy efectiva.

La música de apoyo resulta muy buena (música instrumental china), sin embargo solo se enriquece con los parlamentos. Está ausente el silencio que hubiese sido muy prudente por su carga dramática para explorar los sentimientos del entrevistado cuando habla de su madre.

El embrujo de la noche

Tema: Vida y obra del pintor trinitario Carlos Mata.

Duración: 11min 20´

Tipo: Documental testimonial.

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

Recursos periodísticos:

El audiovisual explora en la vida y obra del pintor trinitario Carlos Mata, lo que evidencia una investigación profunda y una preparación por parte del realizador para asumir el audiovisual. Se percibe un dominio del tema a partir de la revisión de materiales bibliográficos, así como el apoyo en fotos. La guía del material la constituye la entrevista a la figura principal, la cual ahonda sobre su vida, obra y la influencia que ha tenido Trinidad en esta. El trabajo, con un montaje lineal, muestra sencillez narrativa a partir de un locutor que introduce determinadas ideas que se complementan con la entrevista al protagonista.

Distingue la obra un excepcional balance de planos y movimientos de cámara. Logra descubrir cada detalle de la obra del pintor así como las generalidades. El realizador apela al plano cercano (close up) y los planos detalles para mostrar la relación intimista del pintor con sus pinceles, el lienzo y enfatizar en los rasgos de la obra. El plano general (full shot) describe el escenario trinitario y al pintor inmerso en él, ya que de ahí bebe el autor para su creación. En el caso de las entrevistas utiliza el plano medio (close up) que también explota para revelar al artista en su entorno y relacionarlo con él de manera más directa.

Esta combinación encuentra efectividad en los movimientos para despertar, en el espectador, las sensaciones en relación con lo que se ve en la pantalla. Con tal fin el creador acude al panning para lucir la obra del pintor, al tilt down para presentar un cuadro en su totalidad, el zoom in/back para describir y recalcar en algunos rasgos del protagonista así como de su obra. Emplea además el travelling en aras de dotar a la obra de dinamismo y valor expresivo y para deleitar la grandeza del pintor, de su obra y de la ciudad la toma en contrapicado.

En las transiciones prima la disolución, y el encadenado; elementos muy funcionales al enriquecer la imagen desde el punto de vista artístico. Para contrarrestar el efecto de la disolución y el encadenado y dinamizar un poco el trabajo se emplea en algunas ocasiones el corte directo.

La banda sonora logra una combinación perfecta. Los parlamentos, la música de apoyo y los efectos sonoros constituyen la pareja perfecta de la imagen en este material. El sonido de las campanas recrea el escenario donde convive el pintor y dota a la imagen de cierto misticismo propio del ambiente

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

nocturno ya que Carlos Mata se conoce como el pintor de la noche. El documental explota el uso emotivo del silencio y sus cualidades para describir emociones y sentimientos, juega con la subjetividad y la trascendencia de la imagen dentro del plano.

Faustino. Conducta de la Revolución

Tema: Vida y obra del Comandante de la Revolución Faustino Pérez Hernández.

Duración: 27 min 2`

Tipo: Documental testimonial.

Recursos periodísticos:

Para la realización de este documental fue necesaria una profunda investigación que permitió conformar la vida y obra de Faustino Pérez sobre la base de los testimonios de historiadores, sus familiares, amigos y compañeros. Hay una exhaustiva consulta bibliográfica y consulta a expertos como el Presidente de Cátedra Faustino Pérez en Cabaiguán, el Presidente de la Cátedra Estudios Históricos de la Universidad de Oriente, así como el Dr. Armando Hart Dávalos, Presidente de la Sociedad Cultural José Martí. Las entrevistas constituyen un total de 15, todas necesarias y bien organizadas para conformar el hilo conductor del documental.

Las imágenes de archivo enriquecen todo el trabajo desde el comienzo hasta el final. Se utilizaron materiales históricos de los archivos del ICRT, *Centrovisión* y *TV Yumurí*. El documental inicia con fotos de Faustino joven; al lado de Fidel y con otros compañeros del Movimiento 26 de Julio. Luego un encadenado revela imágenes del lugar donde cayó el general Serafín Sánchez Valdivia y fotos de Faustino, para resaltar la curiosidad histórica de que este último naciera donde murió Serafín.

El realizador revela momentos de la vida de Faustino con el empleo de imágenes del desembarco del Granma y de acciones clandestinas. Muestra además presentaciones del grupo de danza *Korimakao*, del cual se reconoce a Faustino como el autor intelectual; así como fragmentos de una entrevista histórica realizada al Comandante Faustino.

La utilización del montaje lineal permite exponer cronológicamente los hechos. La narración

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

comienza desde que nace Faustino; su formación revolucionaria y todo el accionar. Los parlamentos con textos brindados en el documental proporcionan mayor información sobre la vida y obra del Comandante de la Revolución.

No existe una variedad en cuanto a planos y movimientos de cámara en el documental, al estar sustentado en entrevistas e imágenes y fotos de archivo. Sin embargo, recrea muy bien la vida y obra de Faustino. Los planos detalles en las fotos muestran sus espejuelos. En las entrevistas se utiliza el plano medium close up y el plano general full shot aparece en las imágenes de archivo utilizadas como en el caso de las luchas por la independencia, el desembarco del Granma y el grupo *Korimakao*.

Entre los movimientos de cámara, un paneo resalta los cimientos de la casa donde vivió Faustino con su familia en Sancti Spíritus y a las fotos se les realiza un zoom in para aclarar dónde aparece Faustino. Los cortes directos en las entrevistas, así como las disolvencias refuerzan el dinamismo del trabajo.

La música de apoyo brinda elocuencia y ubica al televidente en el marco histórico que referencia, por ejemplo *La Marcha Insurrecta* para reforzar las imágenes de Serafín Sánchez y la conocida composición de la película *Clandestinos*, para recrear la etapa del Movimiento 26 de Julio. Además, la utilización de instrumentales enfatiza la emotividad de los entrevistados cuando hablan del Comandante de la Revolución. La banda sonora en general fortalece y carga de sensaciones la propuesta, solo pierde originalidad con el empleo de la música de la cinta *Clandestinos*, que resulta muy manida por la excesiva utilización en los trabajos audiovisuales que recrean las acciones clandestinas del Movimiento 26 de Julio.

El producto logra recoger y engranar de manera eficaz la vida del Comandante de la Revolución. La obra está artísticamente tratada y a pesar de no contar con variedad en los movimientos de cámara o tener un tiempo de duración de 27 minutos logra atrapar al público.

Testigo del tiempo

Tema: Acercamiento a la historia y a los tesoros que guarda el Museo Romántico de Trinidad.

Duración: 15 min 35`

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

Tipo: Documental didáctico.

Recursos periodísticos:

Para la realización de este documental se requirió de una investigación en profundidad para ofrecer la historia detallada del actual Museo Romántico de Trinidad, edificación del presente y el pasado. La explicación puntualiza datos sobre todas las piezas que allí existen y curiosidades sobre las familias propietarias. La propuesta no incluye entrevistas a expertos en el tema, pero se infiere la realización de las mismas para la elaboración del producto audiovisual y proporcionar al televidente toda la información necesaria sobre el tema.

Con imágenes de archivo de negros esclavos el realizador logra recrear la época en que comenzó a edificarse el palacete y además las fotos de las personalidades que vivieron en el lugar refuerzan la historia. Un locutor y un narrador describen de manera pormenorizada cada parte del museo. Los acontecimientos suceden de manera lineal, contados lógicamente y cronológicamente.

Pudo comprobarse la utilización de gran variedad en los planos y movimientos de cámara, la exuberante muestra de objetos, así como la amplitud de la casona lo permitieron. Los planos generales (full shot y long shot) muestran el paisaje trinitario, así como la Plaza Mayor de la Villa. Estos planos permiten ver la inmensidad del palacete desde la parte exterior y desde el interior la majestuosidad de las diferentes habitaciones. El plano contrapicado muestra la vista desde los balcones hacia la parte inferior o desde las puertas de las habitaciones hacia el patio interior. Y la picada permite la apreciación de determinados artículos como la alacena. Asimismo, los planos detalles fueron muy utilizados en este documental para resaltar la hermosura de los objetos expuestos.

Mediante los movimientos de cámara, el realizador recrea artísticamente el engalanado museo y llega a provocar sensaciones en el televidente. Utiliza paneos para mostrar la villa trinitaria y la inmensidad de las habitaciones. Con el zoom in y el zoom back permite acercarnos o alejarnos de los artículos y los cuadros. El tilt down revela la sala desde la lámpara del techo hasta los muebles y el tilt up permite detallar mejor ciertos artículos que pertenecieron a la alta burguesía cubana como el copero. Con dolly back se alejaba de los objetos y con dolly in, se muestra la cama del primer cuarto. Los cortes directos y la disolución dotan de agilidad y elegancia la propuesta y hacen que el televidente disfrute de

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

frescura a lo largo de todo el trabajo.

La música de apoyo transmite el ambiente de la época colonial. Fueron empleados los CD. *Clásicos cubanos* del siglo XIX, por la Orquesta Solistas de La Habana y músicos invitados de la Sinfónica Nacional; CD. *Cuba mía* (Camerata Romeu); CD. *Clásicos cubanos* (Piano Frank Fernández); CD. *Miradas futuras* (Dúo Promúsica) y música folclórica. Estas composiciones logran recrear y dinamizar la propuesta. La banda sonora constituye un recurso bien empleado en todo el documental y conjugada con la calidad de los planos y movimientos de cámara logra transmitir sensaciones al público.

La obra está muy bien tratada artísticamente, con un empleo adecuado de los recursos periodísticos, revelando cada parte de la historia y los artículos del museo. La riqueza en planos y movimientos de cámara permiten transportar al televidente hasta allí e incluso hacia dos siglos atrás.

CONCLUSIONES

A partir de la triangulación metodológica del estudio y efectuar el análisis de las informaciones obtenidas se puede concluir que:

1. Los factores externos fundamentales que inciden en la realización de documentales se relacionan con el presupuesto estipulado para la programación del telecentro que resulta insuficiente para financiar la producción de los mismos. El pago se realiza a los periodistas como guionistas, no por asumir la dirección del proyecto, provocando desinterés.

2. La Política de programación de la radio y televisión cubanas delimita los principios básicos a seguir por los medios, pero no establece restrictivas en cuanto a la producción de documentales, por tanto, la voluntad del telecentro y de su dirección resulta decisoria para su realización.

3. En *Centrovisión* los factores estructurales – organizativos atentan directamente en la realización documentalística. Las escasas horas de transmisión que presenta el canal y la no existencia de un espacio fijo para la presentación de los documentales limitan su divulgación. A esto se suma la disponibilidad y calidad de la técnica que no permite asignar una cámara para la realización de documentales.

4. La dirección del medio no planifica la liberación de las funciones diarias a los periodistas que se inmiscuyan en la realización de un documental por lo que la limitación del tiempo incide en la profundidad de la investigación. No obstante, los periodistas otorgan importancia al género como producto audiovisual por lo que cuentan con una producción consolidada y ostenta premios que avalan su calidad artística.

5. Después del análisis realizado a los 12 documentales, pudo apreciarse una investigación previa a la confección; el empleo de fotos y materiales de archivo que refuerzan las obras y consulta especializada para otorgar veracidad en las informaciones. Dentro de los recursos audiovisuales existe un empleo adecuado de diferentes planos y movimientos de cámaras, así como transiciones eficaces que realzan la calidad artística de los productos.

6. La banda sonora resultó un recurso fundamental para recrear el ambiente, enfatizar y transmitir sensaciones en los trabajos. Se conjuga con el acontecimiento y protagonistas de los documentales para

fortalecer la dramaturgia y realzar el mensaje del realizador.

7. En la muestra seleccionada se comprobó la preferencia de los periodistas por el montaje lineal. Con sencillez narrativa los hechos son expuestos lógica y cronológicamente, sin saltos al pasado o la alternación de fragmentos de dos o más acciones. El empleo de otro tipo de montaje permitiría dotar de originalidad a los documentales y romper con los cánones establecidos en la televisión cubana.

RECOMENDACIONES



RECOMENDACIONES

Con el desarrollo de la investigación surgieron ideas para favorecer la realización de documentales. La implementación de las mismas puede mejorar el tratamiento dado al género en *Centrovisión*. A partir de estas intenciones recomendamos:

- Crear un espacio de difusión de los documentales concebidos por los realizadores espirituanos en la parrilla de programación del telecentro.
- Recurrir a otras vías para divulgar la obra documentalística dentro de la provincia, por ejemplo: cines, salas de video y casas de culturas.
- Realizar eventos y coloquios con la temática del documental, donde se proporcionen los conocimientos teóricos sobre el género y promover su creación.
- Proporcionar a los periodistas el tiempo para conformar el producto audiovisual siempre que la importancia del tema lo amerite y con una planificación coherente según la dinámica del medio televisivo.

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu, N., (2008) *Lo que no puede olvidar un productor*. La Habana, Editorial Adagio.
- Alonso, M. y Saladrigas, H., (2002) *Para Investigar en Comunicación Social*. La Habana, Editorial Félix Varela.
- Arias, A., (1985) Apuntes para un libro de texto de apreciación cinematográfica. Vol. La Habana, Universidad de La Habana, Departamento de actividades culturales.
- Barbarán, P. M., (2008). *Procesos de Comunicación del Documental*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente Brau.
- Cebrián, M., (1992): *Géneros Informativos Audiovisuales, Radio, Televisión, Periodismo Gráfico, Cine, Video*. Editorial Ciencia, S.A.
- Chanan, M., (2008) *Documental y esfera pública en América Latina* en Cine Cubano. No. 169. Ediciones Caribe.
- Dávalos, G., (2005) *Los unos y los otros Una caracterización del estado actual de la relación entre la sociedad y los internos del Centro Penitenciario de Jóvenes de San Francisco de Paula* Tesis de Licenciatura Facultad de Comunicación Universidad de La Habana.
- Del Rio, J., (2009) *Nicolas Philibert en Enfoque* No.2, Enero.
- Del Toro, R., (2007) *Suite en cinco escenas acercamiento de los documentales cubanos más relevantes de fines e inicio de siglos*. Tesis de Licenciatura Facultad de Comunicación Universidad de La Habana.
- Estrada, I., (1994) *Retóricas, astucias, convenciones. Ideologías profesionales de los periodistas cubanos*. Tesis de Licenciatura. Facultad de Comunicación, Universidad de la Habana.
- Fagoaga, C., (1982) *Periodismo Interpretativo*. Barcelona, Mitre.
- Falcone, J., (2001). *El documental*. Programa de Desarrollo Académico de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Octubre. (Versión pdf).
- (2004) *Trabajando con la realidad, esa rebelde: aportes para una metodología de la elaboración de documentales*. XII Jornada de Reflexión Académica de la Universidad de Palermo. Febrero. (Versión pdf)

Flaherty, R.J., (1939) *La función del documental*. Textos y manifiestos del documental. [En línea] Disponible en: <http://www.documentalistas.org.ar/Templates/index.shtml> [Accesado el 31 de octubre de 2011].

Francés, M., (2003) *La producción de los documentales en la era digital. Modalidades, historia y multidifusión*. Madrid, Ediciones. Grupo Anaya.

García, J. A., (2009) *Otras maneras de pensar el cine cubano*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente.

García, J., (2004) *La regulación de la prensa en Cuba: referentes morales y deontológicos*. Tesis en opción al grado de Doctor en Ciencias de la Comunicación. Facultad de Comunicación. Universidad de La Habana.

García, I. y Rodríguez, D., (2009) *El joven muestra... Un acercamiento audiovisual y temático a algunos de los documentales sociales de la Muestra de nuevos realizadores*. Tesis de Licenciatura. Facultad de Comunicación Universidad de La Habana.

González, V., (2006) *Para entender la televisión*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente Brau.

González, S., (2010) *“Oficio de contar historias. Acercamiento a la labor periodística de Ciro Bianchi Ross desde 1967 hasta 2010”* Trabajo de Diploma. Facultad de Comunicación Universidad de La Habana.

Grierson, J., (1931-1934) Postulados del documental. Textos y manifiestos del documental. [En línea] Disponible en: <http://www.documentalistas.org.ar/Templates/index.shtml> [Accesado el 31 de octubre de 2011].

Hernández, E., (2004) *Hacia una educación audiovisual*. Ciudad de La Habana, Editorial Pueblo y Educación.

Hernández, K., (2006) *A simple vista. Selección de lecturas de realización audiovisual*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.

ICRT (2007) *Política de programación de la radio y la televisión cubanas*. Documento inédito

- Lamar, M. y Linares, F., (1990): *El género documental en la televisión y el video cubanos*. Trabajo de Diploma. Facultad de Comunicación Universidad de la Habana.
- Martin, M., (2002) *El lenguaje del cine*. Barcelona, Editorial Gedisa.
- Milan, E., (2011) *Soy lo que ves*. Tesis de Diploma. Facultad de Comunicación Universidad de La Habana.
- Mirra, M., (2002) *Introducción a la teoría, metodología y práctica del documental*. Seminario de Documental Antropológico y Social. Buenos Aires.
- Monk, A., (2009) *Hecho en Cuba '90. Los espacios informativos nacionales*. Tesis de Diploma. Facultad de Comunicación Universidad de La Habana.
- Moros, F., (2005) *El montaje: ese mundo de las imágenes*. (Versión pdf)
- (2006) *Diccionario de términos más utilizados en la televisión* reportero en televisión. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.
- Nichols, B., (1997) *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. (Versión pdf)
- Pérez, G., (1992) *El documental radial*. La Habana, Editorial Félix Varela.
- Pérez, P., (2005) *¿Qué es un Documental?* [En línea] Disponible en: http://www.radiocubana.cu/documentales_radio/valido_o_no_el_documental_radial.asp [Accesado el 31 de octubre de 2011].
- Piñuel, J.L., (2002) *Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido*. Estudios de sociolingüística. Universidad complutense de Madrid. (Versión pdf)
- Porter, R., (2009) *Esperanto documental* en Enfoco. No.2, Enero.
- Rojas, N. y Moreno, G.M., (2007) *El documental ¿género en extinción?* Trabajo de Diploma. Facultad de Humanidades, Universidad Central “Marta Abreu” de las Villas.
- Rosiere, C., (1995) *El documental de la televisión*. Colegio Universitario Obispo Trejo y Sanabria.
- Sampieri, R., (2004) *Metodología de la investigación*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.

Santovenia, R., (2006) *Diccionario de cine*. La Habana, Editorial Arte y Literatura.

Segura, R., (1991) *La construcción de la noticia. Estudio del proceso de producción noticiosa en el NTV*. Tesis de Licenciatura. La Habana. Facultad de Comunicación de Universidad de La Habana. Cuba.

----- (2007) *Entorno a la televisión*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente Brau.

Segura, R., et al., (1991) *La construcción de la noticia. Estudio del proceso de producción noticiosa en el Noticiero Nacional de Televisión*. Tesis de Diploma. La Habana. Facultad de Periodismo de Universidad de La Habana.

Thompson, R., (2001) *Manual de Montaje. Gramática del montaje cinematográfico*. Madrid, Plot Ediciones, S.A.

Torres, O., (2011) *Pero no es el fin. La cultura popular cubana en el documental cinematográfico de Nicolás Guillén Landrián*. Trabajo de Diploma Facultad de Humanidades, Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas.

Wolf, M., (2005) *La investigación de la comunicación de masas*. La Habana, Félix Varela.

ANEXOS

Anexos no.1

Documentales que conforman la muestra de la investigación.

2006

- *Un chino cuenta su historia*

Realizador(a): Yeni Fleites y Jorge Velázquez.

Duración: 10 min 6´

Tema: Narra el testimonio de un chino un chino que emigró a Cuba.

- *Leyendas para contar*

Realizador(a): Yeni Fleites y Jorge Velázquez.

Duración: 10 min 49´

Tema: Cuenta la leyenda trinitaria de Carlos Ayala.

- *El embrujo de la noche*

Realizador(a): Rafael Daniel

Duración: 11min 20´

Tema: Vida y obra del pintor trinitario Carlos Mata

2007

- *Si tú pasa por su casa*

Realizador (a): Maylen Ibarra González

Duración: 9 min 9`

Tema: Vida y obra del músico Gerardo Echemendía Madrigal (Serapio)

- *Tocado por el talento*

Realizador(a): Yeni Fleites y Jorge Velázquez.

Duración: 10 min 11`

Tema: La vida de un niño con discapacidad física.

- *Un título de por vida*

Realizador(a): Yeni Fleites y Jorge Velázquez.

Duración: 8 min 51`

Tema: Papel que desempeña Ana Julia Álvarez como mujer ganadera

- *Manos que piensan, manos que crean*

Realizador(a): Rafael Daniel

Duración: 12 min 13´

Tema: Labor creadora de la familia trinitaria Santander

- *Concierto con el maestro*

Realizador(a): Yeni Fleites y Jorge Velázquez.

Duración: 9 min 4`

Tema: Vida y obra del reconocido músico espirituario Roberto Jiménez Pérez

2008

- *La novia de los aviones*

Realizador(a): Yeni Fleites y Jorge Velázquez.

Duración: 10 min 6`

Tema: Testimonio de una joven mujer copiloto de avión.

2009

- *Ayer y hoy de la arquitectura trinitaria*

Realizador(a): Rafael Daniel

Duración: 12 min 24`

Tema: Ilustra cómo conviven la arquitectura antigua y la moderna en Trinidad tomando como referencia la obra del arquitecto Lázaro Morgado.

2010

- *Faustino. Conducta de la Revolución*

Realizador(a): Rafael Daniel

Duración: 27 min 2`

Tema: Vida y obra del Comandante de la Revolución Faustino Pérez Hernández

2011

- *Testigo del tiempo*

Realizador(a): Yeni Fleites y Jorge Velázquez.

Duración: 15 min 35`

Tema: Acercamiento a la historia y a los tesoros que exhibe el Museo Romántico de Trinidad.

Premios alcanzados por los documentales durante 2006-2011

Un chino cuenta su historia: Premio Anual de Periodismo Cultural. Primer Premio en el Festival Nacional de telecentros.

Leyendas para contar: Mención en Festival Nacional de telecentros.

El embrujo dela noche: Premio de la filial de Cine, Radio y Televisión UNEAC Sancti Spíritus.

Tocado por el talento: Premio Nacional de la ACLIFIM

Un título de por vida: Premio Caracol de la UNEAC. Primer Premio Nacional de telecentros.

Concierto con el maestro: Segundo lugar en Festival Nacional de telecentros. Premio Provincial de Periodismo Cultural Nenúfar

La novia de los aviones: Premio Nacional Primero de Mayo

Ayer y hoy de la arquitectura trinitaria: Premio Especial de Patrimonio en Festival Nacional de telecentros.

Faustino. Conducta de la Revolución. Reconocimiento del Dr. Armando Hart Dávalos, Presidente de la Sociedad Cultural José Martí.

Testigo del tiempo: Primer Premio en el Festival Nacional de telecentros

La siguiente encuesta se realiza como parte de una tesis de grado con el objetivo de conocer el tratamiento otorgado al género documental por los periodistas de *Centrovisión* y conocer los factores que inciden en su realización. Agradecemos de antemano su ayuda.

1. ¿Es usted graduado de Periodismo?
___ Sí ___ No
2. ¿Qué características cree usted debe reunir el documental periodístico?
3. ¿considera importante la realización del género dentro de la televisión?
4. De los siguientes tipos de documental, ¿cuál prefiere realizar? ¿Por qué?
___ Docudrama. ___ Documental de ficción. ___ Documental testimonial.
___ Documental experimental. ___ Documental didáctico.
5. A su juicio ¿qué justifica el tratamiento de un hecho, acontecimiento, persona o suceso determinado en un documental?
6. El proceso de investigación es una etapa importante en la realización del documental, ¿de cuánto tiempo dispone para indagar a profundidad un tema?
7. ¿Es liberado usted de sus funciones como reportero para realizar un documental?
8. ¿Cuáles requisitos tiene en cuenta para seleccionar las fuentes en un documental?
9. Generalmente el documental exige de un trabajo más acabado con la imagen ¿emplea algún tipo de planos, movimientos de cámara y transiciones especialmente para el género?
10. ¿Utiliza algún montaje en específico?
11. ¿Cómo selecciona la música a emplear en la realización del documental?
12. En su opinión ¿qué factores inciden en la disminución de la realización de documentales, específicamente en los telecentros provinciales?

Guía para la entrevista al director y jefe de programación del telecentro.

- Disposiciones existentes para la realización del documental.
- Factores externos y estructurales - organizativos que inciden en la realización del género.
- Cantidad y calidad de proyectos que se presentan cada año para la realización audiovisual.
- Proceso de selección de los proyectos, quién, dónde y cómo.
- Valoración sobre cómo afecta la poca realización de documentales.

Guía temática para la realización del Grupo Focal

- Concepciones de los periodistas sobre el género documental.
- Importancia que le conceden al género documental.
- Interés por parte de los periodistas para la realización de documentales.
- Proceso de selección del tema.
- Proceso de selección de los recursos periodísticos a emplear en la realización.
- Proceso de elaboración del producto final.
- Factores externos y estructurales – organizativos que inciden en la producción del género.
- Valoración sobre cómo afecta la poca realización de documentales.

Ficha de contenido para el análisis de los documentales.

Documental													
Título													
Tema													
Duración													
Tipo:		Documental de investigación				Documental Testimonial							
		Docudrama				Documental Experimental							
		Documental de ficción				Documental Didáctico							
Recursos periodísticos													
Investigación en profundidad		Consulta especializada (bibliográfica y a expertos en el tema)				Utilización de fotos y materiales audiovisuales anteriores							
Entrevistas													
Montaje		Lineal		Paralelo			Invertido						
Tiros de Cámara		PLANOS	Contrapicada		GENERALES	Full shot		MEDIOS	Medium close up		CERCANOS	Close up	
			Picada			Long shot			Medium full shot			Big close up	
						Big long shot							
		MOVIMIENTOS	Zoom in		Paneo		DOLLYSIDE	Izquierdo					
			Zoom back		Till up								
			Dolly in		Till down			Derecho					
			Dolly back										

		Travelling			
Transición	Corte directo				
	Disolvencia				
	Fade in				
	Fade out				
	Otros efectos	Encadenado			
Banda sonora	Parlamentos			Música de apoyo	
	Sonido ambiente			Efectos sonoros	
	Silencio				