

**Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas
Facultad de Humanidades**



TRABAJO DE DIPLOMA

**EL DISCURSO DE LA SERRANÍA TRAS LAS
CÁMARAS.**

**UN ANÁLISIS DISCURSIVO DE LA TELEVISIÓN SERRANA COMO MEDIO
COMUNITARIO EN CUBA.**

AUTORAS: Grettel Reinoso Valdés

Yulia Llanes Kotvitskaya

TUTOR: Lic. Waldo Ramírez de la Ribera

Santa Clara, Julio de 2008
“Año 50 de la Revolución”

*A mis padres, Franklin y María Teresa
A Rodney
A mi hermana
A mis abuelos
A los buenos amigos.*

*A mi familia, en especial a mis padres, Larissa y Juan Carlos
A María y Yakov... hubieran estado orgullosos
A Sarah
A los amigos... son muchos*

Agradecimientos

A Waldo Ramírez, por acogernos cuando ya nos creíamos irremediabilmente desamparadas.

A la familia y los amigos, por tolerarnos.

A María Teresa Valdés y Juan Carlos Llanes, por el aseguramiento.

A Vivian, Yeiny y Rodney, por unirse al equipo.

A la Fundación Ludwig de Cuba, especialmente a Helmo Hernández y Ernesto Rodríguez, por su aliento y colaboración

A Mabel, en el Instituto de Suelos de la Estación Experimental de Cumanayagua

A la Comisión Cubana de la UNESCO, en especial a Prado y Elvira, por su hospitalidad.

A Mónica, por el asesoramiento.

A Jose, por ser nuestro cómplice e intermediario en la Sierra Maestra.

A Daniel Diez, por ceder y resistir ante nuestra insistencia

A Rigoberto Jiménez y Roberto Renán, por su ayuda.

A la Televisión Serrana, por existir.

“... es bueno saber que la vida en el campo no es siempre sonreírle al sol naciente o agradecer la suerte de ser alguien aun siendo pobre; es bueno saber que otros abrazan valores que no son los míos”.

D. L. Reyes

Resumen

El Discurso de la Serranía tras las Cámaras comprende una mirada a la realidad de los medios comunitarios en el mundo y especialmente, a su práctica en las montañas del oriente cubano donde el discurso audiovisual de la Televisión Serrana se reafirma como la única experiencia en el país con carácter verdaderamente comunitario y participativo.

Tabla de Contenidos

<i>Agradecimientos</i>	<i>ii</i>
<i>Resumen</i>	<i>iv</i>
<i>Introducción</i>	<i>1</i>
<i>Capítulo I. Marco Teórico</i>	<i>8</i>
La “otra comunicación”: alternativa, popular, participativa, comunitaria.	<i>8</i>
La comunidad: un escenario para la participación	<i>14</i>
La voz de los “sin voz”	<i>21</i>
El audiovisual: la imagen de la comunidad.....	<i>27</i>
La cámara es un espejo... ..	<i>28</i>
El documental: realidad y ficción.....	<i>31</i>
Discurso audiovisual: bases teóricas para un análisis.....	<i>34</i>
Análisis del Discurso	<i>43</i>
Análisis Crítico del Discurso	<i>45</i>
El modelo metodológico de Teun A. Van Dijk.....	<i>48</i>
<i>Capítulo II. Marco Referencial</i>	<i>55</i>
Panorama socio-histórico de los medios de comunicación comunitarios.	<i>55</i>
Telecentros y corresponsalías	<i>58</i>
La Televisión Serrana: diferente como todo el mundo.....	<i>59</i>
En un pueblo muy chiquito: surgimiento y desarrollo de la Televisión Serrana.....	<i>61</i>
<i>Capítulo III. Metodología</i>	<i>66</i>
Categorías analíticas	<i>67</i>
Definición conceptual y operacionalización de las categorías analíticas.....	<i>67</i>
Métodos y técnicas para la recogida de la información.	<i>69</i>
Selección de la muestra	<i>73</i>
<i>Capítulo IV. Análisis de los resultados</i>	<i>77</i>
Televisión Serrana: una expresión sin fines de lucro.	<i>77</i>
Una herramienta para la participación	<i>78</i>
Elementos formales: el discurso como lenguaje en uso.....	<i>81</i>
Elementos conceptuales: el discurso en contexto.....	<i>84</i>
<i>Conclusiones</i>	<i>95</i>
<i>Recomendaciones</i>	<i>97</i>

<i>Bibliografía</i>	98
<i>Anexos</i>	112
I. Guía para el Análisis Crítico del Discurso Audiovisual.....	112
II. Análisis de la muestra.....	114

Introducción

La representación del ambiente rural cubano en los medios de comunicación no pasa de posturas folcloristas o informaciones y estadísticas sobre la producción agropecuaria. Un gran porcentaje de la población en el país es campesina y muy pocos saben qué significa en realidad ser un “guajiro”. El único momento en que asoma la ruralidad en la televisión nacional se reduce a espacios itinerantes donde aparecen materiales de Televisión Serrana, los que traducen la esencia de la comunidad campesina al lenguaje audiovisual.

La Televisión Serrana (TVS) nace como una alternativa comunitaria establecida en el poblado granmense de San Pablo de Yao, ubicado en la Sierra Maestra. Mediante el uso del video, propone una estrategia diferente para rescatar la cultura rural a la vez que refleja los intereses de la comunidad; promueve la utilización de herramientas audiovisuales con fines educativos y de participación e impulsa la promoción cultural en la montaña como apoyo al fortalecimiento de la capacidad comunitaria de actuar sobre su propia realidad.

La investigación utiliza un diseño cualitativo ya que trabaja con una perspectiva enfocada desde posiciones subjetivas. Se estudian las motivaciones, la percepción, los significados, los símbolos, la representación, con un objetivo general:

- Caracterizar cómo la Televisión Serrana (TVS), a través de su discurso audiovisual, ha logrado afianzarse como un medio comunitario.

Para ello se persiguen los siguientes objetivos específicos:

- 1-Describir las principales características de los medios comunitarios.
- 2-Determinar los elementos conceptuales y formales que conforman el lenguaje audiovisual.

3-Proponer una guía para el análisis crítico del discurso audiovisual comunitario.

4-Describir los rasgos distintivos del discurso audiovisual de la TVS.

Los objetivos, tanto el general como los específicos, responden al problema de investigación:

¿Cómo la Televisión Serrana (TVS), a través de su discurso audiovisual, ha logrado afianzarse como un medio comunitario?

El Discurso de la Serranía tras las Cámaras se propone reencausar el debate acerca de los medios comunitarios en Cuba y apunta como único exponente a la TVS. Sin pretender establecer modelos ni esquemas, intenta describir una posible línea a seguir en la realización de productos comunitarios futuros en el medio audiovisual, a la vez que analiza un discurso mediático diferente y poco debatido desde estos enfoques en el campo de las comunicaciones en Cuba.

La investigación queda estructurada en cuatro capítulos. El primero, de argumentación teórica, se divide en tres partes fundamentales: comienza con lo que aquí llamamos “La otra comunicación” para definir nuevas clasificaciones que recibe la comunicación en contextos distintos a los medios y canales tradicionales.

Desde mediados del siglo pasado se ha venido desarrollando un fuerte movimiento teórico, a partir de experiencias y resultados concretos, sobre el uso de los medios de comunicación como herramienta para la participación en la vida social de determinados sectores históricamente excluidos. Según el lugar, el momento, el campo, el objetivo central o el canal seleccionado, se encuentran con frecuencia diversidad de términos que refieren a un mismo fenómeno: comunicación alternativa, comunicación popular, comunicación participativa y/o comunitaria.

Estas modalidades de uso de los media tienen importantes antecedentes en otras ramas y esferas, especialmente en América Latina, donde la idea de identidad cultural “*se halla*

asociada predominantemente al espacio de las culturas populares (...). La razón se halla en la presencia, en estas sociedades, de diferentes culturales no reductibles a la disidencia cultural o al museo; la razón radica en la vigencia y pluralidad de lo popular señalando el espacio de conflictos profundos y de una dinámica social insoslayable” (Martín, 2000: 2)

La definición de cultura por los Cultural Studies británicos, resultó un aporte significativo que hoy permite estudiar estos fenómenos. La cultura “*se define como el sistema significativa a través del cual necesariamente (aunque entre otros medios) un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga*”. (Vidal, 1999: 141) A partir de ese momento, se entiende el proceso comunicativo como un evento cultural, un enfoque necesario y más abarcador, base de los propios estudios latinoamericanos sobre mediaciones, recepción y culturas populares.

Entre la diversidad de definiciones sobre lo popular, también cobró auge en el continente un movimiento de pedagogos y comunicadores revolucionarios: el llamado Movimiento de la Educación Popular —con aportes claves para las nuevas iniciativas de comunicación que se echan a andar hoy en día—, cuyo padre fundador y principal teórico fue el brasileño Paulo Freire.

Un reto de la educación en estos tiempos consiste en hacer de la alfabetización un proceso funcional, referido a aquellas personas que pueden realizar todas las actividades necesarias para el funcionamiento eficaz de su grupo y comunidad, y que además usan la lectura, la escritura y el cálculo para su propio desarrollo y el de su comunidad. También deviene una necesidad extender el concepto más allá de la decodificación mecánica de la letra impresa. Es menester incorporar la capacidad de apreciación de los significados, la integración del texto o discurso al contexto en que se desenvuelve y que involucra consideraciones subjetivas como el código de ética, la cultura, identidad, condiciones socioeconómicas y sociopolíticas y valoraciones estéticas. La evolución tecnológica implica además la incorporación de la “alfabetización cibernética” como una resultante de la pertinencia de las tecnologías de la información en estos tiempos.

En su *“Pedagogía del Oprimido”*, Paulo Freire patentiza un concepto: “Educación para la libertad”, (Freire: 1972) referido a la educación para el hombre-sujeto, actor de la historia y de su propia historia; la única opción frente a la educación para la domesticación o la educación bancaria, que hace del hombre un objeto, una cosa. *“La educación para la libertad supone la existencia de interlocutores, de una praxis entre educador y educando, quienes deben ser al mismo tiempo educando y educador, y ello sólo es posible en una relación de comunicación, en un proceso dialógico, horizontal, en una dialéctica entre sujetos sociales históricos”* (Safar, 2001: 154)

Sin el diálogo, los cuestionamientos y el análisis como sustentos de la comunicación, no existe la posibilidad de transformar el modelo vertical y autoritario de la educación dominante y, por consiguiente, tampoco la relación social que se ha establecido durante siglos entre oprimidos y opresores, entre dominados y dominadores. En este proceso comunicológico persisten rezagos del colonialismo: no existe interrelación; la educación es vertical, autoritaria; la información es apilable, acumulativa; no hay convocatoria a la interrogación, a la duda, a la generación de ideas y reflexiones sobre la realidad que vive y en la que vive el ser humano.

Los cuestionamientos primarios de Paolo Freire parten de la necesidad de una educación integradora, capaz de introducir la duda, el análisis, la crítica frente a la ingenuidad; de proporcionar a la sociedad medios para superar las actitudes inocentes frente a la realidad; de crear una actitud comprometida. A partir de estos nuevos movimientos, el auge de las luchas sociales, el desarrollo tecnológico y “el círculo vicioso” de la industria cultural, se amplían y diversifican los conceptos que definen el proceso mismo de comunicar.

Mario Kaplún introduce el término “prealimentación”¹ que trae consigo un cambio en el clásico modelo de emisor-mensaje-receptor. Sería entonces *“la búsqueda inicial que*

¹ *En contraposición al término retroalimentación del modelo que pone énfasis en los efectos. Este modelo es el más difundido y ejecutado por los grandes medios de comunicación masivos por las técnicas publicitarias y la propaganda política. Aparece una respuesta o reacción del receptor por lo que pudiera creerse que su rol es participativo. Pero realmente la retroalimentación es solo la confirmación del efecto*

hacemos entre los destinatarios de nuestros medios de comunicación para que nuestros mensajes los representen y los reflejen” (Kaplún, 1989 citado en Suárez, 2002: 14)

La comunicación popular ve al receptor no como recipiente en el que se deposita el mensaje, sino como actor en el proceso de construcción de sentidos. La imbricación de ambos —comunicador y receptor— en un solo sujeto da lugar al término EMIREC, acuñado por el canadiense Jean Cloutier, con la función fundamental de ratificar el principio de interlocución en la comunicación.

Se sustituye además el concepto de receptor por el de “perceptor”: *“La idea de perceptor habla de una persona que no es un mero receptor sino que recibe, selecciona e interpreta los mensajes (...) La reconstrucción de la dignidad del perceptor pasa por la operación de restituirle su capacidad interlocutora” (Tarantino, s.f.).*

“El perceptor es quien descodifica y comprende el mensaje que le ha sido presentado por el emisor, para lo cual debe estar en capacidad de elegir o de acceder a los canales artificiales donde se presentan los mensajes, interpretar el código natural en el cual se cifró el mensaje, comprender el mensaje y emitir un respuesta que será cifrada en principio en un código natural y luego, si el acceso es posible, será vehiculizada a través de un canal artificial.” (Urribarrí, 1999)

Estos nuevos conceptos y términos relacionados, resultado de todo el proceso inicial de búsqueda bibliográfica y recolección de datos para la investigación, constituyen elementos claves para la comprensión de ese desplazamiento teórico hacia iniciativas de comunicación más democráticas. De esta forma, se inserta un segundo momento del primer capítulo que abarca definiciones esenciales como comunidad, medios comunitarios, participación. Para profundizar en este aspecto, el libro *“Haciendo Olas”* de Alfonso Gumucio, resultó bibliografía imprescindible al resumir la labor comunitaria desde sus inicios en todo el mundo, así como textos de Mario y Gabriel Kaplún, Alipio

previsto, que le sirve al emisor como instrumento de verificación y control en la obtención de la respuesta buscada. (Heredero y Roura, 2005: 24)

Sánchez Vidal, José Ramón Vidal, Martha Alejandro, Cecilia Linares, José Luis Rebellato, entre otros. Además, se enfatiza, de acuerdo a los intereses de la investigación, en aspectos teóricos relacionados con el audiovisual comunitario, específicamente el video y el género documental, el más empleado en este tipo de realización.

Por último, se exponen una serie de lineamientos sobre el lenguaje audiovisual y se aborda la corriente analítica de los estudios sobre el discurso, especialmente su enfoque crítico, desde la perspectiva de autores como Foucault, Fairclough, Tanius Karam y Teun A. Van Dijk, cuya propuesta metodológica se expone aquí de manera general, para ser adaptada, de acuerdo a los intereses de la investigación, como guía para el análisis del discurso audiovisual de Televisión Serrana.

En la comprensión del enfoque crítico del AD destacan las teorías y concepciones sobre el poder, las formas en que este se reproduce discursivamente y puede ser, de igual modo, combatido. En los estudios sobre el poder, autores como Thomas Hobbes, Max Weber, Michel Foucault y otros pensadores marxistas, constituyen importantes referentes.

El discurso viene a ser otra herramienta de poder que controla y manipula la conciencia y las acciones de los hombres. Para asumir un discurso de resistencia por parte de los grupos dominados, se requieren condicionamientos ideológicos, disquisición teórica y proyección social.

Con campos de estudio y aplicaciones diversas, entre el Análisis Crítico del Discurso y todo el movimiento de medios comunitarios se distinguen principios comunes que permiten un acercamiento teórico y apuntan a la desarticulación del esquema de dominación actual en busca de relaciones sociales más democráticas, heterogéneas y liberadoras.

El Capítulo Referencial se inicia con un recuento histórico del desarrollo de los medios comunitarios en el mundo para luego aproximarse a la escasa experiencia cubana, donde se incluye una breve referencia a la creación de telecentros en todo el país, un programa

que abarcó la fundación de la propia TVS, aunque, como se explica luego, su proyecto, idea, objetivos y materiales, la distinguen entre esa variante de televisoras regionales.

El principal método de investigación resulta el Análisis Crítico del Discurso, una herramienta precisa para distinguir la discursividad de TVS como una experiencia de resistencia a las posturas estandarizantes de los mensajes televisivos globales para de esa forma, validar la existencia de “otros” proyectos comunicológicos y sociales en favor de la diversidad, la inclusión, la igualdad, la verdad. De esta manera, el cuarto capítulo incluye un análisis general, a partir de una muestra de seis materiales de la TV Serrana, que permitirá caracterizarla discursivamente para cumplir los objetivos trazados por la investigación.

El Discurso de la Serranía tras las Cámaras contó con el apoyo de personalidades e instituciones tales como la Comisión Cubana de la UNESCO, la Fundación Ludwig de Cuba, el Instituto Cubano de Radio y Televisión, el Centro Provincial de Cine en Villa Clara, Telecubanacán, la Estación Experimental Escambray del Instituto de Suelos en Cumanayagua, el Centro Memorial Martin Luther King, etc., los que aportaron bibliografía, materiales en video, y en especial, los deseos de defender y promover la obra de la TVS, desconocida para la gran mayoría de la población cubana.

Capítulo I. Marco Teórico

La “otra comunicación”: alternativa, popular, participativa, comunitaria.

Si asumes que no hay esperanza, garantizas que no habrá esperanza. Si asumes que hay un instinto hacia la libertad, que hay oportunidades para cambiar las cosas, entonces hay una posibilidad de que puedas contribuir a hacer un mundo mejor. Esa es tu alternativa.

Noam Chomsky²

En el mundo de hoy, las principales ofertas mediáticas —como instrumento de las industrias culturales— apuntan a una desestructuración de la comunidad y por tanto, una pérdida de la autonomía cultural.

“En América Latina, la idea de identidad cultural se halla asociada predominantemente al espacio de las culturas populares (...) La razón se halla en la presencia, en estas sociedades, de diferentes culturales no reductibles a la disidencia cultural o al museo; la razón radica en la vigencia y pluralidad de lo popular señalando el espacio de conflictos profundos y de una dinámica social insoslayable” (Martín, 2000: 2)

Ante la urgencia creciente de rescatar tales identidades culturales y la iniciativa grupal, comunitaria, alternativa a los preceptos del pensamiento único, la comunicación se impone como estrategia principal.

Desde mediados del siglo pasado se ha venido desarrollando un fuerte movimiento teórico, a partir de experiencias y resultados concretos, sobre el uso de los medios de comunicación como herramienta para la participación en la vida social de determinados sectores históricamente excluidos. Según el lugar, el momento, el campo, el objetivo central o el canal seleccionado, se encuentran con frecuencia diversidad de términos que refieren el mismo fenómeno.

² En Noam Chomsky habla de América Latina. Editorial 21. Buenos Aires, 1998.

Lo “alternativo” se ha puesto de moda —gracias, entre otros factores, a las posibilidades que ofrece el desarrollo tecnológico y a la toma de conciencia y movilización de los movimientos populares— para nombrar diferentes estilos, líneas, estrategias, que muestran una versión diferente a la establecida. En el campo de las comunicaciones suele conocerse como “alternativa” toda práctica que “alterne” al doxa masmediático, en apoyo a la diversidad y la resistencia y fuera de los canales tradicionales. Para el teórico Oscar Jara (2002:85) la comunicación alternativa refiere a *“aquellos procesos de comunicación educativa que buscan contribuir a la construcción de una alternativa de los movimientos sociales, reforzando sus capacidades organizativas y autogestionarias, sus capacidades de ejercer poder en los distintos espacios de la vida social”*.

Aunque esta parece ser la visión más aceptada sobre la comunicación alternativa, existen propuestas teóricas y proyectos en funcionamiento que no pretenden cambiar el orden de cosas existente, específicamente en el campo de las comunicaciones, sino que trabajan por resaltar algunos de sus elementos, entendiéndose contenidos, enfoques, lenguajes, etc. Para algunos teóricos (Prado Rico citado en Bacallao, 2003), la voz “alternativa” es muy amplia y encierra experiencias de todo tipo. Algunas solo pretenden constituirse como “contrainformación”, o sea, convertirse en el antónimo del lenguaje y la selección temática de los grandes medios, pero mantener sus rutinas productivas y modelos. Para evitar tales ambigüedades, se encuentran definiciones que especifican los principios básicos de toda experiencia que se pretenda alternativa: *“El discurso alternativo, debe ser resultado de un proceso alternativo de comunicación, en el cual se practiquen formas inéditas de relaciones sociales, liberen una cultura renovada y renovadora, asuman el reto histórico de oponer una resistencia cultural más orgánica frente al proyecto de dimensiones transnacionales”* (Rey citado en Bacallao, 2003: 62).

Además, se han desarrollado otros criterios de medición de este fenómeno comunicativo: la alternatividad como soporte tecnológico, como propiedad colectiva o como expresión local.

En general, estas nuevas formas de comunicación abarcan una amplia gama de acepciones, a partir de sus aplicaciones prácticas y en sus más genuinos exponentes, y reflejan la estrecha relación entre comunicación y poder. Aunque la clasificación de “alternativo” pueda abarcar todo tipo de corrientes, es de interés para esta investigación puntualizar en una definición más concreta, según el campo de estudio y de acuerdo a la complejización del fenómeno en regiones como América Latina y en general, el llamado “Tercer Mundo”; donde coexiste una amplia gama de identidades culturales subyugadas a un “estado nación”.

La trascendencia de los estudios latinoamericanos sobre la Educación Popular, ha marcado un nuevo punto de referencia: las llamadas culturas populares y por consiguiente, la comunicación popular. En una demarcación del término del nuevo objeto-sujeto de la comunicación, Jesús Martín Barbero define su concepción de lo popular como autoctonía, al margen de las imposiciones coloniales: *“es espacio denso de interacciones, de intercambios y reapropiación, del movimiento del mestizaje. Pero de un mestizaje que es proceso no puramente cultural sino depositario de interrelaciones sociales, económico y simbólico.”* (Martín, 2000: 2-3)

En un intento de agrupar todos estos sectores sociales (indígenas, campesinos, mujeres, obreros, pobres, marginales, negros, etc., entiéndanse aquellos sectores históricamente excluidos) bajo un mismo concepto en cuanto a proyectos y estudios comunicativos, Néstor García Canclini entiende lo popular como un concepto que *“permite abarcar sintéticamente todas estas situaciones de subordinación y dar una identidad compartida a los grupos que coinciden en ese proyecto solidario”* —aunque luego especifica— *“(…) No corresponde con precisión a un referente empírico, a sujetos o situaciones sociales nítidamente identificables en la realidad. Es una construcción ideológica”*. (García, s.f)

El concepto de comunicación popular plantea básicamente un rescate o una nueva forma de aprehensión de los contenidos “populares” por los media. Pero entonces sería necesario prestar especial cuidado en determinar dichos mensajes, o sea, qué es verdaderamente popular. *“Con el desarrollo de la modernidad, con las migraciones, la*

urbanización y la industrialización (incluso de la cultura), todo se volvió más complejo. Una zamba bailada en televisión ¿es popular? ¿Y las artesanías convertidas en objetos decorativos de departamentos? ¿Y una telenovela vista por quince millones de espectadores?” (García, s.f)

La idea parte, entonces, de la construcción de una realidad popular enmarcada por los referentes ideológicos propios que a la vez engloban aspectos trascendentes de lo masivo, lo folclórico, lo autóctono, etc.

Los sustentos teóricos de la comunicación popular radican en la “educación para la libertad” o “educación liberadora” de Paolo Freire, quien señala como alternativa a la educación bancaria la acción dialógica: base fundamental de la verdadera comunicación. “*Sólo el diálogo comunica*”, sostiene en su libro “*Pedagogía del oprimido*” (1972: 102). Este se convierte, entonces, en el pilar fundamental de las relaciones comunicológicas como proceso horizontal, participativo e incluyente.

De esa forma, el comunicador deviene “*facilitador de los procesos de comunicación, para lo cual recurrirá más que a la retroalimentación, a la prealimentación: su punto de partida son los sujetos que quiere poner en comunicación. Partir del otro, de la escucha atenta a sus inquietudes e intereses, de sus conocimientos y experiencias, de sus esperanzas y sus temores, es virtud primordial del comunicador. A partir de la empatía con el otro y del conocimiento de sus propios códigos es posible proponer, creativa y pedagógicamente, mensajes, canales y procesos provocadores de y aptos para, el diálogo.*” (Herederó y Roura, 2005: 25)

Mario Kaplún introduce el concepto de “prealimentación”³ que trae consigo un cambio en el clásico modelo de emisor-mensaje-receptor. Sería entonces “*la búsqueda inicial que hacemos entre los destinatarios de nuestros medios de comunicación para que nuestros mensajes los representan y los reflejan*” (Kaplún, 1989 citado en Suárez, 2002: 14)

³ *En contraposición al término retroalimentación del modelo que pone énfasis en los efectos. Este modelo es el más difundido y ejecutado por los grandes medios de comunicación masivos por las técnicas publicitarias y la propaganda política. Aparece una respuesta o reacción del receptor por lo que pudiera creerse que su rol es participativo. Pero realmente la retroalimentación es solo la confirmación del efecto previsto, que le sirve al emisor como instrumento de verificación y control en la obtención de la respuesta buscada.* (Herederó y Roura, 2005: 24)

La comunicación popular ve al receptor no como recipiente en el que se deposita el mensaje, sino como actor en el proceso de construcción de sentidos. La imbricación de ambos —comunicador y receptor— en un solo sujeto, da lugar al término EMIREC, con la función fundamental de ratificar el principio de interlocución en la comunicación.

“Cuando aplicamos este modelo a la comunicación, se logra establecer una comunicación democrática y liberadora, cuyo objetivo principal es el de «rescatar la dimensión productiva del consumidor de los medios a través del único camino posible para que ello ocurra: su participación en el mensaje» (Barreiro, 1984: 37). Por lo tanto, en esta concepción el diálogo tiene un papel clave: diálogo entre educandos, entre el educador y el grupo, entre el grupo y el mundo social concreto. Esta comunicación horizontal permite verla como una doble competencia, entendida como la capacidad que tienen los actores de recibir y producir discursos.” (Herebero y Roura, 2005: 26)

La comunicación popular trata de rescatar y recuperar la cultura popular convirtiéndola en sujeto de información; pretende transmitir los valores humanos, sociales, democráticos, de equidad de géneros, identidad y derechos, rescatándolas para crear una conciencia colectiva.

Una línea fundamental de estas iniciativas de comunicación se encuentra en las comunidades. Por la evidente diversidad y la complejidad de los numerosos grupos sociales de la cultura popular, ha sido necesario continuar delimitando el radio de acción. Los estudios comunitarios, de vital interés para esta investigación, se han dedicado a desarrollar un análisis real del fenómeno “comunidad” desde el campo de la comunicación. Tales definiciones encuentran su verdadera significación a partir del concepto de “comunicación participativa”, que a su vez, —y aunque abarca instancias diversas—, alcanza su máxima expresión en el contexto comunitario.

“Aunque existe una mayor conciencia sobre la importancia de la participación en el desarrollo económico y social, el concepto de comunicación participativa todavía carece de una definición precisa que pueda contribuir a entender mejor su significación” (Gumucio, 2001: 9)

Para Alfonso Gumucio Dagron, los principales componentes de la comunicación participativa *“tienen que ver con su capacidad de involucrar a los sujetos humanos del cambio social en el proceso de comunicar”* (Gumucio, 2001:3). Esta asunción de roles por parte de los pobladores tiene como objetivo *“impulsar y ejecutar un conjunto de actividades para contribuir a su solución, o realización, y que apoya y acompaña esta iniciativa”* (Bessette, 2004:11).

La Directora Ejecutiva de la Fundación para el Cambio Democrático en Argentina, Graciela Tapia, define la participación *“como un fenómeno complejo y multidimensional. Participación puede implicar tanto negociación, convergencia y cooperación de intereses y de actores, cuanto disenso y confrontación de los mismos. Los actores sociales dispuestos a participar, así como quienes se proponen convocar o inducir a la participación, deben estar dispuestos a aceptar, incluirse y/o conducir estos tres aspectos: conflicto, negociación, convergencia.”* (Tapia, 2004: 1)

Guy Bessette, del Centro Internacional de Investigaciones para el Desarrollo de Canadá, acuña el término “comunicación participativa para el desarrollo” como una modalidad que más que instruir a las personas para lograr determinado comportamiento, se centra en la facilitación de intercambios entre las diversas partes interesadas en cualquier tipo de proceso participativo. Tales procesos incluyen *“el diálogo, la participación y la toma por consenso de decisiones y acciones. La comunicación participativa es el fundamento de este proceso. Los resultados más importantes de la comunicación participativa son la presencia de la población local en la toma de decisiones, el diseño y ejecución del proyecto y su evaluación. Los pobladores deben salir adelante en el proceso con aptitudes recién adquiridas y un sentido de tener el control”* (White, 2003).

“El comportamiento cooperativo y participativo es respuesta a una idiosincrasia individual y es, asimismo, una producción social. La acción participativa es el resultado de la articulación entre personalidad individual y contexto.” (Funes, 1994: 188)

La idea de participación implica, además, un trasfondo psicológico donde los sujetos toman conciencia del valor de sus acciones y por tanto, valorizan los actos de sus iguales en un contexto empático, solidario y democrático. En este sentido, la participación es, adicionalmente, un proceso inclusivo.

En los marcos de la comunidad, la comunicación participativa resulta la base fundamental de la cual parten todas las ideas posteriores. La conjunción de los individuos en una interacción dialógica y horizontal sustenta los movimientos sociales de cualquier índole. La comunicación se convierte, entonces, en una herramienta imprescindible de los grupos que buscan elevar las voces de los excluidos. *“Cambio por y desde la comunicación. Hacer nuestros los medios, popularizarlos. Participar haciéndonos dueños de los escenarios para expresar quiénes somos y qué queremos ser.”* (Heredero y Roura, 2005: 22)

La comunidad: un escenario para la participación

Un concepto de “participación” resulta difícil de establecer, pues el término se ha definido desde muchas perspectivas. En el ámbito social, la participación refiere a un proceso social mediante el cual los individuos se movilizan para conseguir objetivos comunes, satisfacer necesidades y producir cambios sociales.

Es de interés para esta investigación profundizar en la línea participativa, que conforma uno de los paradigmas⁴ según el criterio de “intervención” propuesto por la Psicología Comunitaria.

⁴ Dentro del concepto de “intervención comunitaria” destacan tres paradigmas fundamentales: el asistencialista: pretende aliviar algún mal de la comunidad a través de la asistencia a las personas más necesitadas, sin intentar transformar.

- el integrador: persigue la integración social de los individuos, la adaptación de las comunidades al medio, en una sociedad que entienden en constante evolución, pero libre de conflictos.
- el participativo: a través del empoderamiento y la obtención y asunción de conocimientos por parte de los miembros de la comunidad, persigue una mayor democratización de las relaciones sociales, la sostenibilidad, la redistribución del poder y el saber, etc. (Suárez, 2002)

Como acción, participar implica tomar parte en alguna actividad o proceso. El significado y alcance de la participación dependerá, por tanto, de la relevancia de la actividad o proceso en el sistema social y la vida comunitaria. *“El objetivo —e indicador— último de la participación debería ser el grado en que —a través de ella— se tiene acceso al poder, se comparte ese poder en un grupo social”* (Sánchez, 1996: 275).

La “base orgánica” (Linares, 1996) para la participación es, precisamente, la comunidad, ese escenario colectivo que implica decisiones, deberes, derechos, acciones, logros; por lo que constituye una condición para la democratización de las relaciones sociales. Una vez definidos objetivos e implicaciones y enmarcado el espacio en que estos se analizan —la comunidad—, interesa la definición de participación de Maritza Montero⁵, desglosada en una serie de principios fundamentales:

“La acción conjunta y libre de un grupo que comparte intereses y objetivos.

Contextualización y relación con la historia de la comunidad y el momento o la coyuntura en que se realiza.

Un proceso que implica la producción y el intercambio de conocimientos. (...)

Acción socializadora y concientizadora que transmite, comparte y modifica patrones de conducta.

Colaboración. Es decir, labor compartida por el grupo en diferentes grados de intensidad e involucramiento.

Correlación (...). Relaciones compartidas, ideas compartidas, recursos materiales y espirituales compartidos.

Organizar, dirigir, tomar decisiones, efectuar acciones a fin de alcanzar las metas establecidas conjuntamente.

Existencia de patrones democráticos de comunicación entre los participantes.

Reflexividad. Es decir, la capacidad de evaluar críticamente el trabajo hecho.

Solidaridad.

Diversos grados de compromiso con los proyectos comunitarios y sus objetivos (...)

Generación y aceptación de una normatividad a fin de funcionar como grupo.

Dar y recibir. Se aporta y a la vez se es beneficiario (...)” (Montero, 2004: 227-228)

⁵ Maritza Montero: Investigadora venezolana, doctora en Sociología por la Universidad de París. Editora asociada del *American Journal of Community Psychology*.

Como se ha dicho, la participación debe estar presente desde la elaboración del proyecto; no se trata solamente de contextualizar la historia de la comunidad y el momento en que se realiza, sino de plasmar en él, también, la identidad de los sujetos que lo ejecutan (Rodríguez, 1990), aunque estos sean meros interventores externos.

La intervención en una comunidad, aún con fines participativos, no resulta nada fácil. Muchos proyectos han empezado con tales propósitos y han terminado en el fracaso, principalmente por falta de convocatoria en el mismo proceso de colectivización de la acción del sujeto social. Para Mario Testa⁶ (en Rebellato, 2004: 312) existen dos modalidades de participación, de acuerdo con los objetivos que impulsan un proyecto: “concretas” o “abstractas”. Las primeras, devienen de una necesidad real de resolver determinado problema o situación en la comunidad; las segundas, refieren a proyectos espontáneos que no responden a requerimientos específicos. Estos últimos, por su naturaleza, pueden convertirse en una herramienta más de manipulación al servicio de sus ejecutores. Daniel Selener, investigador de la Cornell University de New York, refiere en esta parte a posibles intentos de “domesticación” que pueden ser logrados a través del “uso de técnicas seudoparticipativas que manipulan a las personas para que hagan lo que estos extraños desean o consideran importante” (Selener citado en Díaz, 2004: 205).

Resulta determinante entonces, desde esta primera etapa de selección y planificación de cualquier proyecto participativo, esclarecer las modalidades, niveles y categorías de la participación para conseguir un producto genuino y eficaz que devenga en verdadero “cambio cualitativo” (Alejandro, 2004: 207) para la comunidad.

En un primer momento, la convocatoria es un factor decisivo en la suerte del proyecto. Por esta razón, el mexicano Carlos Núñez⁷ (1988: 220) plantea la necesidad de una

⁶Mario Testa: (Italia, 1978) Doctor en Ciencias de la Comunicación.

⁷ Carlos Núñez Hurtado (Guadalajara, 1942-2008) Arquitecto y Educador Popular desde la década de los 60. Dirigente Nacional de Agrupación Política CAUSA CIUDADANA y del Movimiento ALIANZA CÍVICA. Consultor de la UNESCO, la UNICEF. Hasta su muerte estuvo al frente de la Cátedra Paulo Freire en el ITESO.

participación “sustantiva”⁸ que se logra cuando los sujetos se integran al colectivo y toman conciencia de sí mismos como entes activos de la participación, con poder de decidir, ejecutar, controlar y evaluar cualquier proceso y sobre todo, con la certeza de que tales fenómenos deben ocurrir a largo plazo bajo los criterios de una educación para la participación, la cultura y la comunicación, que se reproduzca en todos los espacios del accionar comunitario.

Con este tipo de estrategias participativas se busca no solo democratizar las más básicas relaciones humanas, desplazar el poder a ciertos sectores excluidos o resolver alguna carencia económica coyuntural de la comunidad —aunque son principios fundamentales— sino que se persigue también una nueva *“racionalidad que de forma a un proyecto futuro, donde el desarrollo sea un proceso autogenerado, multirrelacional que parte desde dentro —aunque puede ser apoyado desde fuera— pero nunca ajeno a los valores de identidad que distinguen dicha comunidad y cuyo objetivo sea elevar la calidad de la vida y no contribuir a la pérdida de los marcos de referencia y de las notas esenciales que definen una cultura”*. (Linares, 1996: 68)

Como se ha visto, existen diversas fases o etapas que debe atravesar cualquier proyecto para llegar a la solución de las principales problemáticas y el ejercicio colectivo del poder popular por parte de los propios miembros de la comunidad. Se requieren los medios, presupuesto y soporte técnico o material y, ya una vez establecido el proyecto, se precisa de la convocatoria, la reorganización, movilización, investigación, etc., según los determinados niveles de participación y sus propuestas.

Muchos son los autores que han estudiado y clasificado los niveles de participación de las personas en una acción determinada, pero a pesar de la diferencia de conceptos, todos apuntan a profundizar y aumentar el grado de implicación de los usuarios, receptores y/o hacedores del proyecto comunitario.

⁸ Carlos Núñez establece dos categorías de la participación: la sustantiva, a la que se hace referencia, y la “reactiva”, que ocurre cuando el llamado a la participación responde a una coyuntura o una situación límite.

Para el investigador uruguayo José Luis Rebellato⁹ (2004: 306), formar parte, tener parte y tomar parte son los tres niveles fundamentales que conforman el término participación. Formar parte es sinónimo de pertenecer. Refiere a la asistencia, a la concurrencia a una actividad o llamado colectivo y constituye un nivel donde pueden generarse otros fenómenos como el sentido de pertenencia y por tanto, de entrega y aprehensión. Tener parte implicaría ya una asunción de roles y una distribución de posiciones en ese proyecto al que se pertenece, donde no pueden obviarse las relaciones de conflictividad. Según Rebellato, cuando se habla de tomar parte, se completa el concepto de participación en el que influyen definitivamente la concientización de los participantes, el análisis real de su situación y la toma de decisiones en comunidad.

Daniel Selener entiende la participación como un proceso que puede ser asistencialista, de cooperación o endógeno (Selener citado en Díaz, 2004: 205). La participación asistencialista sería aquella en que el control permanece en manos de una élite o de agentes externos, que se reducen a “ayudar” a los participantes; mientras que en la participación de cooperación, esta relación se sustenta en el diálogo y la equidad entre ambas partes. Selener denomina “procesos endógenos” al nivel en que la participación está enfocada al aumento del poder de los participantes, lo que se traduce en un control de las instituciones implicadas y de decisiones administrativas, en liderazgo y en accionar conciente por transformar determinada realidad o democratizar determinadas relaciones sociales.

La democracia y el poder parecen ser el principal *leiv motiv* de todo proceso participativo. Atendiendo las posibles relaciones entre pobladores e interventores de una comunidad, la cubana Cecilia Linares¹⁰ define cuatro niveles de participación: movilizador y de consumo; de consulta, discusión y/o conciliación; de delegación y control y de responsabilidad compartida y co-determinación (Linares, 1996: 72). En el

⁹ José Luis Rebellato: Uruguay (1946-1999) Doctor en Filosofía en la Pontificia Universidad Salesiana de Roma. Es autor de numerosos trabajos sobre ética, pedagogía de la liberación y educación popular.

¹⁰ Especialista del Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.

primero, el papel de los miembros de la comunidad se reduce a ejecutar o consumir, en una acción orientada por agentes externos. En el segundo, estos agentes involucran a los ciudadanos, pero a modo de consultantes; se solicita su opinión y contribución y pueden llegar a acuerdos y lograr iniciativas, aunque no trascendentales para la vida de la comunidad. A partir de los dos últimos niveles, la participación ciudadana comienza a ser más activa. Delegación y control enmarcan un momento de transferencia de poder; mientras que ya en el nivel de responsabilidad compartida y co-determinación, los sujetos participan concientemente en la toma de decisiones, la identificación de sus problemas, la perfilación de sus intereses comunes, el planteamiento de soluciones, las acciones de transformación y los beneficios.

Hasta el momento, se han esbozado los diferentes enfoques que abordan el fenómeno participativo. A pesar de la diversidad y los distintos niveles de análisis, la generalidad de los estudios teóricos apunta a entender la participación como esencia de todo proyecto comunitario.

Para una mejor comprensión de estas nuevas iniciativas de la comunicación (que aparecen referidas anteriormente), se impone aclarar la siguiente interrogante: ¿Qué se entiende por comunidad?

“La palabra comunidad está de moda indicando que un concepto de uso tan múltiple corre el riesgo de ser inutilizable. Por tanto si queremos adaptarlo y emplearlo científicamente tendremos que definirlo con rigor” (Rezsohazy, 1998: 49).

La llamada “Psicología Comunitaria”¹¹, que ha cobrado auge en los últimos años, propone varias definiciones a partir de experiencias concretas y trabajos de campo provistos de fundamentación teórica. La comunidad se entiende entonces como:

¹¹ *La rama de la Psicología cuyo objeto es el estudio de los factores psicosociales que permiten desarrollar, fomentar y mantener el control y poder que los individuos pueden ejercer sobre su ambiente individual y social para solucionar problemas que los aquejan y lograr cambios en esos ambientes y en la estructura social” (Montero, 2004b).*

“un grupo en constante transformación y evolución que en su interrelación genera un sentido de pertenencia e identidad social tomando sus integrantes conciencia de sí como grupo, y fortaleciéndose como unidad y potencialidad social.” (Montero, 2004a)

Este concepto, que puede parecer abstracto, tiene su base en una caracterización más explícita y concreta de la investigadora Maritza Montero, que aporta carácter histórico y esencia cultural al fenómeno comunitario:

“un grupo social dinámico, histórico y culturalmente constituido y desarrollado, preexistente a la presencia de los investigadores o los interventores sociales, que comparte intereses, objetivos, necesidades y problemas. Es un espacio y un tiempo determinado que genera colectivamente una identidad, así como formas organizativas, desarrollando y empleando recursos para lograr sus fines.” (Montero, 1998)

Hasta el momento, la lógica de tales definiciones no excluye la posibilidad de comprender el concepto de comunidad desde una visión global. De esta forma, la humanidad toda podría ser una gran comunidad; un punto de vista objetivo y con suficientes argumentaciones que traspasa los límites e intereses de esta investigación. Véase entonces la definición de Alipio Sánchez Vidal¹²:

“La comunidad es un sistema o grupo social de raíz local, diferenciable en el seno de la sociedad de que es parte en base a características e intereses compartidos por sus miembros y subsistemas que incluyen: localidad geográfica (vecindad), interdependencia e interacción psicosocial estable y sentido de pertenencia a la comunidad e identificación con sus símbolos e instituciones” (Sánchez, 1991: 84).

Una vez esclarecido el carácter local, es perceptible la perspectiva común referente a los criterios que abordan la existencia de una noción identitaria consciente, así como una acción colectiva transformadora. Celia Marta Riera, investigadora del Grupo de Estudios

¹² Alipio Sánchez Vidal: profesor de Psicología Comunitaria y Ética en la Facultad de Psicología de la Universidad de Barcelona.

de Desarrollo de Comunidades (GEDCOM) en la Universidad Central Marta Abreu de Las Villas, resume este último elemento de acuerdo a los criterios de cooperación y participación:

“La comunidad es un grupo social que comparte espacio donde la participación y cooperación de sus miembros posibilitan la elección consciente de proyectos de transformación dirigidos a la solución gradual y progresiva de las contradicciones potenciadoras de su autodesarrollo.” (Riera, 1997: 7)

La comunicación es un importante escenario de participación en los procesos comunitarios. Teniendo en cuenta los amplios usos —y abusos— de los términos “comunidad” y “participación”, se ha considerado necesario desarrollar tales definiciones para establecer, de forma coherente, el contexto en que se inserta uno de los temas centrales de esta investigación: los medios de comunicación comunitarios.

La voz de los “sin voz”

Una vez esclarecido el término “comunidad”, es importante definir lo que aquí se entenderá como “Medio Comunitario”, a partir de las características esenciales que a esta práctica otorgan diferentes investigadores.

La primera definición que se hace necesaria, teniendo en cuenta que la mayoría de los proyectos comunitarios se inician a partir de la intervención o el apoyo de agentes externos, es la de trabajo comunitario. Según la investigadora María Teresa Caballero (2004, 257), consiste en *“el conjunto de acciones teóricas (de proyección) y prácticas (de ejecución) dirigidas por la comunidad con el fin de estimular, impulsar y lograr su desarrollo social, por medio de un proceso continuo, permanente, complejo e integral de destrucción, conservación, cambio y creación a partir de la participación consciente de sus pobladores.”*

Dirigido a los intereses de la investigación, es posible concluir que el objetivo principal del trabajo con la comunidad es transformarla mediante el protagonismo en la toma de

decisiones, de acuerdo con sus necesidades y a partir de sus propios recursos y potencialidades.

Para Stefanía Milan¹³, los medios comunitarios complementan el desarrollo a nivel de base en los programas sociales en dos aspectos fundamentales:

“En el nivel procesal, como canal de participación. Los medios comunitarios representan ‘la voz de los sin voz’ y permiten a los ciudadanos, y especialmente a las comunidades marginadas expresar sus preocupaciones; como medios de acceso abiertos, representan un instrumento para el ejercicio de la democracia.

En el nivel simbólico, como medio de la toma de poder. Al dar a la gente la capacidad de generar iniciativas en la escala local, muestra que el cambio es posible. Representa un modo de ejercicio de la imaginación y de traducción de dicha imaginación en una práctica mediante su propia expresión. Lo que comienza como una experiencia individual se vuelve una experiencia colectiva, a través del filtro de los medios comunitarios. La comunidad crea significados compartidos e interpretaciones de la realidad, y al mismo tiempo empieza a vislumbrar oportunidades de cambio.” (Milan, 2006: 274)

Según Hadl & Hintz (2005 citado en Milan, 2006) “*el discurso de los medios comunitarios se enfoca en los propósitos y audiencias de las organizaciones de los medios de comunicación, normalmente representados por grupos o comunidades minoritarias sin acceso al poder*”. Tales discursos centran su interés en temas localmente relevantes pero marginados en los grandes medios. El énfasis se pone en las experiencias simbólicas o de la transformación de “*la experiencia privada individual en experiencia pública colectiva*” (Hollander et al., 2006, en Milan, 2006).

Los medios de comunicación con un perfil comunitario “*pueden adoptar diferentes formas, de acuerdo a las necesidades y no es posible imponer un modelo único sobre la riqueza de perspectivas y de interacciones culturales*” (Gumucio, 2001:6). En general, se caracterizan por un alto grado de horizontalidad, apertura y participación, con énfasis en el diálogo y

¹³ Licenciada en Ciencias de la Comunicación, Universidad de Papua (Italia)

la comunicación como proceso interactivo (Carpentier et al., 2003 citado en Milan, 2006).

Alfonso Gumucio Dagrón¹⁴ define cinco condiciones “insoslayables” que insertan a un medio en el marco comunitario: participación comunitaria, contenidos locales, tecnología apropiada, pertinencia cultural y lengua y convergencia (Gumucio, s.f).

Según este teórico boliviano, sólo puede hablarse de un medio comunitario cuando la propia comunidad participa en su gestión, con fines específicos, y se apropia de él en defensa de sus intereses. Como se ha visto hasta el momento, los conceptos de participación y comunicación participativa están estrechamente ligados a cualquier proceso genuino de comunicación en y para la comunidad.

Los contenidos locales constituyen otra pieza clave en este tipo de producción y a simple vista, son la principal diferencia entre un material comunitario y uno de factura comercial. La estrategia no se basa en “cargar” política o instructivamente cada obra nacida de un medio comunitario, sino abarcar también las prácticas culturales, tradiciones, ritos, celebraciones, costumbres e iniciativas de la comunidad.

Según Alfonso Gumucio, *“muchos proyectos fracasan porque se sub-dimensionan o se sobre-dimensionan los aspectos tecnológicos”* (Gumucio, s.f). Para medios como las radioemisoras o las productoras de video, la inversión en equipos, gracias al desarrollo tecnológico y el abaratamiento de los precios, se ha hecho en cierta medida más fácil de costear, teniendo en cuenta la disponibilidad de formatos alternativos y las posibilidades de crear productos sin una técnica altamente profesional. Internet se presenta también no solo como un medio en sí, sino como una nueva herramienta de transmisión y difusión de tales realizaciones.

¹⁴ Alfonso Gumucio Dagrón: especialista en comunicación para el desarrollo con experiencia en África, Asia, América Latina y el Caribe. Trabajó durante siete años para la UNICEF en Nigeria y en Haití y como consultor internacional de la FAO, el PNUD y la UNESCO. Desde 1997 participa en la iniciativa “Comunicación para el Cambio Social” de la Fundación Rockefeller.

Las televisoras y los medios impresos encuentran más dificultades a la hora de sustentar económicamente las inversiones necesarias: transmisores, receptores, filtros, permisos, impresoras y papel, entre otros recursos, continúan siendo de difícil acceso. Para asegurar un manejo práctico de los medios comunitarios resulta necesaria *“una tecnología cuya relación costo-beneficio sea razonable, cuyo manejo esté al alcance de técnicos, y cuya gestión pueda ser asumida por miembros de la comunidad. Debe adquirirse suficiente equipo como para cumplir con los planes de producción, y como para evitar que el equipo permanezca ocioso y sin uso durante largos periodos”* (Gumucio, s.f.).

En general, la cuestión del financiamiento y la preparación de un personal capacitado suele ser una problemática para los proyectos comunitarios, por su condición de producir sin fines de lucro. Esta es una de las principales razones por las que muchas veces se requiere del apoyo institucional. *“Entre las agencias de las Naciones Unidas, la FAO ha sido la vanguardia en cuanto a desarrollar el concepto de comunicación para el desarrollo, seguida por la UNESCO, que ha apoyado varias iniciativas de radio comunitaria”* (Gumucio, 2001)

A diferencia de las grandes industrias de la comunicación, los medios comunitarios parten de la idea del rescate de la cultura local como elemento clave para el diálogo y la reafirmación identitaria. Uno de los principales aspectos en ese sentido se enfoca al tratamiento de las lenguas, dialectos y registros lingüísticos propios, sin excluir el intercambio con otras comunidades. En cuanto a la llamada “pertinencia cultural”, Gumucio refiere a elementos más específicos como los propios horarios de transmisión, vestuarios, logotipos, locaciones o géneros, en un reflejo de la vida de la comunidad que muestre sus contradicciones reales y valores.

Los medios comunitarios, a pesar de responder a intereses puramente locales, no deben permanecer aislados ni “encerrados” en sus límites geográficos. Resulta imprescindible establecer relaciones, compartir criterios con otras experiencias similares, *“converger hacia nuevas tecnologías que pueden mejorar su alcance y su posibilidad de diálogo”*

(Gumucio, s.f.). De esta forma, se han creado redes¹⁵ de medios con objetivos comunes dentro y fuera de un país. Son válidas también las alianzas con instituciones, agrupaciones y movimientos sociales, escuelas, cooperativas, bibliotecas, etc. La red de redes favorece este tipo de intercambios a partir de comunidades virtuales, intercambio de criterios y estrategias de difusión.

El creciente auge de los medios comunitarios y los movimientos populares ha obligado a muchos gobiernos a insertar legislaciones que los reconozcan y respalden. Estas disposiciones ayudan a reconocer y distinguir a los proyectos verdaderamente participativos; pero según varios teóricos (Gumucio, s.f. y 2001; Milan, 2006) se convierten, bajo ciertas condiciones, en armas de doble filo. Una redacción vaga y generalizante de tales legislaciones puede conducir a la tergiversación del concepto comunitario y, en cambio, una muy específica y restringida reduce la inserción de nuevos proyectos. Las disposiciones legales colombianas, por citar un ejemplo, limitan a seis mil el número de beneficiarios (Gumucio, s.f), una cifra que, por lo general, no justifica la inversión técnica o de personal capacitado. La burocracia y la censura, elementos nocivos para el desarrollo de los medios comunitarios, han logrado aprovechar estas “grietas” en los sistemas legales.

No obstante, por la perseverancia de los movimientos sociales comunitarios, muchas veces se ha logrado presionar al Estado para insertar algún tipo de regulación que favorezca las iniciativas comunitarias. Tal es el caso, por ejemplo, de Guatemala donde finalmente se reconoció una ley de Medios de Comunicación Comunitaria.

La ley guatemalteca de Medios de Comunicación Comunitaria define dichos medios como espacios y servicios de expresión comunitaria sin fines de lucro que a partir de un discurso alternativo, contribuyen al desarrollo integral, al fortalecimiento de la identidad

¹⁵ *Organizaciones que facilitan el trabajo comunitario en determinados países e incluso en contextos regionales como la Asociación Mundial de Radios Comunitarias (AMARC), el COMCOSUR, iniciativa de comunicación participativa en el Cono Sur, la Red de Radios Emisoras Indígenas de México, el Consejo de Comunicación Comunitaria en Filipinas, el Asociación de Comunicadores Comunitarios de Guatemala; por solo citar algunos ejemplos.*

de los pueblos rurales e indígenas, la democracia y la interculturalidad, cuyo resultado conduzca a una convivencia pacífica con equidad de desarrollo y justicia, por la unidad de una sociedad multiétnica, pluricultural y multilingüe. (Ley de Medios de Comunicación Comunitaria, 2001)

Dentro de esta definición se encuentran todos los medios de prensa que presenten las características anteriores, tales como emisoras de radio, televisión, video y medios impresos o electrónicos que se expresen en la variante comunitaria.

En su caracterización, Gumucio (2001) destaca algunos temas que distinguen los medios comunitarios entre otras estrategias de comunicación para el desarrollo y la justicia social:

“Horizontal vs. Vertical: los pueblos como actores dinámicos, participando activamente en el proceso de cambio social (...)

Proceso vs. Campaña: los pueblos tomando en mano propia su futuro, a través de un proceso de diálogo (...)

Largo plazo vs. corto plazo: la comunicación –y en general el desarrollo- concebidas como procesos de largo aliento (...) en lugar de planes de corto plazo, que rara vez toman en cuenta el contexto cultural (...)

Colectivo vs. Individual: las comunidades actuando colectivamente en el interés de la mayoría, evitando que el poder sea monopolizado por unos pocos (...)

Con vs. Para: diseñar y diseminar mensajes con participación comunitaria, no concebidos para la comunidad, pero ajenos a ella.

Específico vs. Masivo: el proceso de comunicación adaptado a cada comunidad o grupo social en cuanto al contenido, el lenguaje, la cultura y los medios (...)

Necesidades del pueblo vs. Obligaciones de los financiadores: el diálogo en la comunidad y los instrumentos de comunicación par ayudar a identificar, definir y discriminar las necesidades sentidas y reales (...)

Apropiación vs. Acceso: procesos de comunicación “apropiados” por el pueblo, para ofrecer igualdad de oportunidades a la comunidad (...)

Concientización vs. Persuasión: un proceso de concientización y de profunda comprensión de la realidad social, sus problemas y soluciones (...) (Gumucio: 2001, 38-39).

Las proyecciones y líneas temáticas de los medios de comunicación comunitarios enmarcan aspectos técnicos y organizativos propios, así como un perfil estético determinado que orienta la producción a un objetivo primario: reproducir el pensar cotidiano de la comunidad y de esta forma, transformarla.

El audiovisual: la imagen de la comunidad.

La aparición de la televisión revolucionó el desarrollo de las comunicaciones. Al sonido se le sumó la imagen como una prueba irrefutable de la veracidad de los acontecimientos. La inserción de la publicidad y el “boom” de la televisión comercial, construyeron un prototipo occidentalizado y esquemático del individuo consumista-triunfador que niega la diversidad de los sujetos y excluye la diferencia. Actualmente, a pesar de los mensajes estandarizantes de los grandes consorcios televisivos, los avances tecnológicos aparecen como herramientas de expresión para identidades y grupos sociales marginados. Los “otros” dejan de ser objetos pasivos de la filmación y se convierten en verdaderos sujetos de realización, constructores de su propia imagen.

En el contexto comunitario, el audiovisual surge con una nueva estética. La producción incluye una mirada sensible a los temas locales, de contenido cultural propio. El tratamiento de aspectos como la salud, la educación, la agricultura, se enfoca desde una perspectiva autóctona de acuerdo a los intereses de la comunidad.

Uno de los factores decisivos en la creación de productos audiovisuales desde la óptica comunitaria, es la participación. La creatividad obedece al enfoque que cada colectivo otorga a sus necesidades de expresión. El uso de las herramientas del medio, adquirido progresivamente con la práctica y el asesoramiento de especialistas, contribuye a enfocar la comunidad desde una perspectiva artística y creativa sin precedentes.

Aunque la televisión apareció en el mundo en 1936 y en la década del cincuenta llegó a América Latina, la cobertura que ha dado este medio a los temas comunitarios sigue siendo escasa. Como todos los medios masivos, responde a intereses de las grandes industrias de la comunicación y tiene fines principalmente comerciales en gran parte del mundo. Pero no es esta la mayor limitante para la presencia del medio en las comunidades aisladas, sino principalmente la falta de electricidad en zonas rurales e, incluso, en comunidades urbanas y el costo de producción que implica la salida al aire y la recepción de la señal televisiva.

Para mantener una televisora hay ciertos requisitos que no los suplen la voluntad de la comunidad ni las perspectivas de participación e integración. Se requiere producir un número determinado de horas diarias o semanales y mantenerse al aire con una programación definida, además de personal técnico altamente especializado.

El antecedente más digno de la televisión comunitaria fue —y todavía es en algunos países— la universitaria, cuya vocación es evidentemente educativa y cultural. Otras iniciativas de televisión local con una proyección alternativa resultan ejemplos aislados y casi siempre efímeros.

La cámara es un espejo...

La actividad del video independiente desde la comunidad ha sido intensa y sigue creciendo a partir de la modernización de los equipos de filmación y por consiguiente, del abaratamiento de sus costos. A diferencia de una televisora, la producción de video requiere cámaras más ligeras y, gracias a los formatos digitales, los programas de edición pueden implementarse en una computadora común sin tener que contar necesariamente con personal altamente calificado.

El video ha encontrado su principal forma de difusión a través de sitios web de Internet, donde los usuarios los comparten y debaten abiertamente desde los más disímiles rincones del planeta.

Los usos del video en el contexto de los medios comunitarios muestran también una considerable ganancia en cuanto a creatividad y capacidad de adaptación a los constantes cambios en los procesos socio-culturales. Hoy muchos países del llamado Tercer Mundo adoptan el video como una herramienta de apoyo a la identidad cultural, la educación, la organización comunitaria y la resistencia y participación políticas.

Alfonso Gumucio define tres perspectivas diferentes entre las experiencias más reconocidas de empleo comunitario del video: aquellas para las que el proceso anterior al producto es esencial; aquellas para las que el producto mismo es el resultado final y aquellas que enfatizan el proceso posterior a la conclusión de los videos. (Gumucio, 2001)

En general, el uso del video ha revolucionado la vida de varias comunidades¹⁶ y supone nuevas y considerables ventajas. El desarrollo tecnológico lo hace más accesible y competitivo; la disposición de un producto audiovisual que refleje las experiencias colectivas fomenta los procesos de intercambio. Al poderse ver y analizar inmediatamente lo filmado, se estimula la retroalimentación. Los objetos se tornan sujetos de la comunicación y así, de sus vidas y estrategias de grupo, reconquistan una imagen propia, extirpada de los grandes medios de masas.

Entre las experiencias comunitarias, SEWA (India) es una de las que demuestran claramente el potencial de participación que puede desencadenar el video. Se inició en 1984, cuando Martha Stuart condujo un taller de capacitación en Gujarat para veinte mujeres, en su mayoría analfabetas, de la Asociación de Mujeres Auto-Empleadas (SEWA, por sus siglas en inglés). Estas mujeres fueron capaces de asimilar la

¹⁶ Ver Capítulo referencial, *Panorama socio-histórico de los medios comunitarios*.

herramienta del video y como resultado de ello, se transformó su propio papel en la sociedad. (Gumucio, 2001)

El uso del video como herramienta de participación con énfasis en el proceso antes que en el producto final, es un concepto clave en el trabajo de Maneno Mengi, un grupo radicado en Zanzíbar desde mediados de los años noventa. Maneno Mengi (que quiere decir “muchas palabras” en kiswahilí), es una organización especializada en producir videos de bajo costo en apoyo a iniciativas de desarrollo social. Su trabajo ha beneficiado a pescadores y campesinos de Tanzania. Este proyecto usa la cámara de video como un “espejo” en el que las comunidades pueden desnudar sus problemas y encontrar soluciones. (Gumucio, 2001)

La Televisión Serrana, en Cuba, resulta otra experiencia particular. Contrario a lo que sugiere su nombre, este proyecto funciona como productora de video comunitario y no como televisora. El grupo radica desde 1993 en una de las zonas más aisladas de la isla, la Sierra Maestra, y se concentra en la vida de la población campesina, en aspectos y contradicciones de su realidad que, a pesar del carácter agrario de la Revolución, ha quedado relativamente al margen del discurso oficial.

Los principales consumidores de los trabajos de la TV Serrana son los propios campesinos de las diferentes comunidades que se reafirman como colectivo para, de esa forma, comprender, transformar y mejorar sus condiciones y proyectos de vida.

En sus quince años de experiencia, TVS ha contribuido con aportes significativos al uso del video y ha brindado asesoramiento a diferentes proyectos comunitarios en el mundo. Daniel Diez¹⁷, fundador del grupo, creó el concepto de video-carta como un género novedoso que, por su aceptación y efectividad, ha sido adaptado a otras realidades, especialmente en América Latina.

¹⁷ Daniel Diez Castrillo: realizador cubano, trabajó durante más de 15 años junto a Santiago Álvarez, como periodista, musicalizador y sonidista de más de 500 emisiones del Noticiero ICAIC Latinoamericano. Director de Programas para el ICRT. Fundador y director de TV Serrana durante nueve años.

El documental: realidad y ficción.

La única diferencia entre realidad y ficción es que al menos la ficción debe ser creíble.

Mark Twain

En estos contextos participativos, el documental se ha impuesto como género por sus características especiales. Sin pretender realizar una síntesis histórica de su desarrollo, se entiende necesario reseñar las principales líneas y concepciones teóricas sobre el género. Para algunos, en la propia etimología del término, subyace un didactismo que corrompe cualquier efectividad; para otros, una vez que se enciende la cámara, no hay forma de remitirse a otro campo que no sea el de la más pura ficción.

Muchos han sido los nombres y tipologías que ha recibido en su historia el género documental. Para el francés Guy Gauthier, importante especialista del tema: *“la falta de territorio propio lleva al documental a inventarse nombres y a establecer distancias en relación con su objeto. Obsesionado tanto por las funciones que ha querido cumplir cuanto por la credibilidad que ha necesitado para sus proyectos, el cine documental ha querido asociarse a todo tipo de categorías. Algunas de estas afirmaciones de especificidad sólo remiten a su condición descriptiva tomando como patrocinador las ciencias sociales, como el documental etnográfico, sociológico o político. Otras fórmulas, más dudosas, distribuyen la historia del documental según distintos patrones organizativos, como las cuatro modalidades que distingue Bill Nichols: documental expositivo (Grierson, Flaherty), documental de observación (Leacock, Pennebaker, Wisseman...), documental de interacción (Rouch, Émile d'Antonio) o documental reflexivo (de Dziga Vertov a Raúl Ruiz)”* (Gauthiers citado en Domenenc Fon, 2001).

Pero es el propio Bill Nichols (1997) quien desarrolla una nueva tipología con mayor aceptación, aunque no pueda hablarse de rigor científico en tales teorizaciones: “cine de la experiencia”, “cine directo”, “cinéma du réel” o “cinema verité”, etc.

Los documentales de Denis Mitchel realizados para la BBC marcaron la pauta de lo que se conoció como Free Cinema¹⁸, a partir de 1956. Inspirado en la práctica ideológica del Neorrealismo, este movimiento surgió como medio de expresión de la clase obrera liberal. Con la aparición del cine sonoro, el documental se volcó hacia el lenguaje, las entrevistas, testimonios; los que permitieron nuevas formas de expresión.

Para el documental de los 60, las dos tendencias fundamentales estaban dadas a partir del grado de involucramiento de la cámara —y por tanto, del realizador— en los contextos filmados, partiendo, —como fue una tendencia general entre los cineastas de la “nueva ola”—, de locaciones y fenómenos de la vida real, en una reivindicación a la verdad y amor a la objetividad típicos de la época.

De esta forma se definen dos caminos posibles: la observación o la participación, que se traducen en los llamados “cine observacional” —emparentado con el norteamericano “direct cinema”— y “cinéma vérité”¹⁹. Para la etnógrafa española Elisenda Ardévol, “*el observacional presenta el cine como un medio de representación no problemático, dicho de una forma muy simplificadora: el cine es un registro fiel del acontecimiento filmado. En el cinéma vérité, por el contrario, se reconoce la distancia entre el acontecimiento filmado y su representación cinematográfica*” (Ardévol, 1998: 21).

El cine observacional, con el mismo principio que el direct cinema, pretende captar la vida en toda su espontaneidad y sin intervenciones; pero mientras la línea norteamericana permitió montajes y acercamientos de la cámara, el observacional europeo concibe solo planos medios y largos, recomienda una posición estática de la cámara en un punto de observación y muestra el acontecimiento íntegro, sin alterar las dimensiones espaciotemporales. En cambio, el cinéma vérité, con Jean Rouch y Edgar Morin como principales exponentes, encuentra su principal herencia en Flaherty y Vertov: la narrativa a través del montaje, el reflejo de una realidad social cuyas imágenes hablen por sí mismas, el cine-ojo como conciencia de que, una vez filmada, ya esa realidad se ha

¹⁸ Nombre de las exhibiciones realizadas en el National Film Theater de Londres, con películas en su mayoría documental y de sello diferente para la época.

¹⁹ Inspirado en los términos de Dziga Vertov: cine-verdad (*kino-pravda*) y cine-ojo (*kinoki*)

ficcionado. El cinema verité se distingue por comprender la cámara no como un punto fijo e imperceptible, sino todo lo contrario: la cámara cataliza la acción, la provoca, e incluye en ella la subjetividad del realizador.

Estas corrientes marcaron dos líneas generales que se han extendido a todo el mundo, aunque existen versiones, marcas de estilo, formas de interpretación que, de igual modo, han tenido gran repercusión, como las del llamado “cine de autor” en la década de los 60. Un grupo de críticos franceses que escribían para la revista Cahiers du Cinema comienzan a plantear nuevas interrogantes sobre el papel del realizador audiovisual. Para ellos —contrario a los cánones del Neorrealismo Italiano— la imagen debía brindar una visión propia de la realidad, que revelara la intención de una figura, una mente, de un autor-director con un estilo y una particular forma de decir. Este movimiento, conocido como “Nueva Ola Francesa” tuvo como fundadores a realizadores y críticos de la talla de Jean-Luc Godard (Al final de la escapada, 1960), François Truffaut (Los 400 golpes, 1959) y Alain Resnais (Hiroshima Mon Amour, 1959) (Wikipedia, 2008).

En 1967 el grupo “Desafío para el Cambio” (Suárez, 2002) inició un proyecto en una comunidad pobre de Montreal, con tecnología de video tape y participantes voluntarios. Al verse reflejados en aquella grabación, asumieron nuevas actitudes que se tradujeron en una mejor comunicación entre los habitantes y una vía para llegar a instancias oficiales. Tal intervención de la cámara en los acontecimientos, propagada por los códigos del cinema verité, insertó nuevos elementos en la realización documental tales como la inclusión de entrevistas, la crítica, etc. Este tipo de experiencias fueron conformando nuevas acepciones del género.

Tanto la antropología como el cine, encontraron un elemento de desarrollo en la noción del “punto de vista documentado” que aportó nuevos conceptos al debate sobre realidad y objetividad. Para Jean Vigo, *“este documental social se diferencia del documental sin más y de los noticieros semanales de actualidad por el punto de vista defendido inequívocamente por el autor. Este documental exige que se tome una postura, porque pone los puntos sobre las íes. Si*

no implica a un artista, por lo menos implica a un hombre. Una cosa vale la otra” (Romaguera, 1980 en Jure, 2000).

El documental social ha cobrado gran auge en el llamado cine “insurgente” y, según sus líneas temáticas y enfoques políticos, encuentra variantes “etnográficas” “de guerrilla” o “comunitarias”. Actualmente no caben dudas de que es el género por excelencia para reflejar y mostrar un proceso revolucionario; las aspiraciones de un movimiento social; la participación de otros sectores como mujeres, niños, negros, indígenas, las costumbres y problemáticas de una comunidad.

Las nuevas facilidades que brinda el constante desarrollo tecnológico impulsan a toda una oleada de realizadores, no necesariamente profesionales, y favorecen el proceso de participación de los tradicionales “objetos” de la comunicación que generan estrategias colectivas para producir sus propios mensajes. El documental se ha convertido en el género de expresión de los acostumbrados “otros” y cada vez encuentra mayores espacios de reconocimiento y difusión como muestra de realidades que, aunque mediadas por el ojo de la cámara, comienzan a ser inevitablemente percibidas.

Discurso audiovisual: bases teóricas para un análisis

Construir un discurso audiovisual sugiere siempre un grado importante de subjetividad. En este proceso coexisten múltiples mediaciones: la relación del creador con el hecho, el contexto, la trascendencia del suceso en sí, la tecnología disponible, el público meta, etc. El significado de la imagen depende esencialmente de condicionamientos culturales e ideológicos. (Barthes, 1968)

El *discurso audiovisual* comprende toda la práctica discursiva que utiliza los códigos del lenguaje audiovisual para la elaboración de “*un sistema de comunicación multisensorial (visual y auditivo) donde los contenidos icónicos prevalecen sobre los verbales. Es un lenguaje sintético que origina un encadenamiento de mosaico en el que sus elementos sólo tienen sentido*”

si se consideran en conjunto.” (Marqués, 2004) Imagen y sonido se contrastan y conforman en una pluralidad de mensajes posibles mediados a su vez no solamente por la capacidad creadora y comunicativa de los discursantes, sino también por el grado de desarrollo tecnológico. Dentro de esta categoría se incluyen los discursos televisivos, cinematográficos, de video, y multimedia, con todas sus variantes.

Para decodificar la simbología audiovisual existen variados aspectos a tener en cuenta que, necesariamente, deben partir de la relación entre las competencias culturales del emisor y los receptores. El profesor británico Philip Rayner identifica diferentes tipos de códigos que atribuyen significados a la imagen:

- *“códigos de vestuario: ayudan a definir significados relacionados al estatus, clase social, edad, género, rol, glamour, estilo, sex appeal, etc.*
- *códigos del color: en muchas culturas, el rojo implica glamour, excitación o peligro; el negro significa la muerte, la destrucción; el azul; franqueza, hospitalidad; el rosado; femeneidad, etc.*
- *códigos no verbales: determinados por gestos y lenguaje corporal como un apretón de manos, un beso, un guiño, una mirada, etc.*
- *códigos de clase: definen el lenguaje, el comportamiento, el vestuario. Se condicionan a través de indicadores sociales predeterminados.*
- *códigos raciales: también determinados por el lenguaje, el comportamiento, la vestimenta, están relacionados con las prácticas culturales de una raza o etnia.*
- *códigos culturales: condicionados por los significados de las prácticas sociales en ciertos lugares, eventos, instituciones, determinados por la formalidad/informalidad, significancia, pertinencia, identidad, etc.*
- *códigos cinematográficos y técnicos: definen el significado del uso de los planos, ángulos, encuadres, montajes, luces, etc.”*²⁰ (Rayner, et al, 2001)

Estos códigos incluyen, a su vez:

²⁰ La traducción del texto estuvo a cargo de las autoras

- *códigos visuales de la composición (encuadre), movimientos (paneos, zooms, close-ups) y secuencias (edición, yuxtaposición de imágenes).*
- *códigos verbales que definen el uso del lenguaje y la historia*
- *códigos “ausentes” que definen el uso de la música, el debate y la reconstrucción de los eventos.*²¹ (Genova, 2001: 64)

El discurso determina también los valores de los códigos y los signos, los que se relacionan con perspectivas ideológicas que determinan la percepción de las personas sobre el mundo y sobre sí mismas. Estos discursos sirven para determinar cómo el lenguaje y las imágenes tienen significados de acuerdo a su empleo en contextos específicos, contextos que son construidos, a su vez, a través del discurso.

“El análisis de los discursos revela una relación “cómplice” entre enunciador y enunciatario. Verón (1984-1985) define así al diálogo simétrico entre un Yo y un Tú que comparten saberes y deseos y que se evidencia, entre otras marcas, a partir de la abundancia de implícitos (Ducrot, 1987), la apelación directa y el reenvío permanente a objetos culturales conocidos por ambos.” (Rizzo, s.f.)

La construcción de las imágenes depende de la importancia que otorga el realizador a los elementos del lenguaje audiovisual y su utilización en el momento de recrear determinado evento o suceso en un discurso coherente. Los movimientos de cámara, la selección de los planos, el sonido, las luces, la edición y el montaje, las locaciones o escenografía resultan esenciales en el proceso de creación de un producto audiovisual funcional y estéticamente válido.

Entre la realidad y su reproducción audiovisual, indudablemente existe una intermediación: cuando se presenta una secuencia a un individuo, este recibe imágenes sonoras y visuales ya procesadas por la cámara y el micrófono y reproducidas por un

²¹ *La traducción del texto estuvo a cargo de las autoras*

aparato. Resulta evidente que solo un profundo conocimiento de estos instrumentos mediadores permite obtener niveles de lectura correspondientes al objetivo deseado.

“Las imágenes, como expresiones elementales y unidades fundamentales y necesarias para elaborar un discurso audiovisual, cumplen unas funciones que van más allá de su reconocimiento y comprensión. La función básica del lenguaje visual es la de reconstruir el sistema de reglas que permita a sus usuarios, comunicativamente competentes, construir expresiones visuales que, debidamente estructuradas, se transformen en otras expresiones. De una manera general, diremos que las imágenes que utilizamos en un discurso representan las condiciones analógicas y de lenguaje que posibilitan la elaboración de unas situaciones de comprensión y de entendimiento en sus usuarios.” (Pericot, s.f.)

La selección del encuadre equivale a una discriminación del centro de la atención en función de la importancia de determinado elemento que se quiera destacar. Para ello existen un punto máximo de interés (entiéndase un centro expresivo, no geométrico), un límite interno del encuadre delimitado por el rectángulo de la pantalla y un equilibrio entre la gravedad y las fuerzas visuales (los pesos visuales de los elementos deben estar compensados, o sea, a mayor tamaño corresponde mayor peso; los colores cálidos pesan más que los fríos; lo que se encuentra en la mitad superior pesa más que lo que está debajo, etc.) (Rey, 2007)

Otro punto importante es determinar los planos²² en correspondencia también con el objeto de la representación. De esta forma la cámara selecciona del espacio total de realidad presente la porción que aparecerá en la imagen.

²² *Con relación a las dimensiones de la figura humana, única referencia de valor universal, se ha definido la nomenclatura de los planos. De las muchas existentes, es esta una nomenclatura sintética y funcional extraída de las conferencias de Lourdes Rey Veitía para la asignatura “Taller de Realización Audiovisual”:*

Plano General (PG) - La figura humana ocupa solamente una parte de imagen, y no es la más significativa.

Plano Entero (PE) La figura humana es completa en la imagen y ocupa la mayor parte del espacio informativo disponible.

Plano Medio (PM) La figura humana es mostrada desde la cintura.

Primer Plano (PP) El espacio informativo de la pantalla es ocupado solamente por el rostro humano.

Plano de Detalle (PD) Ocupa el espacio informativo una parte del rostro o cuerpo humano. (Rey, 2007)

La dimensión del hombre en una imagen ha conducido a la admisión de una serie de expresiones que describen casi todos al cuerpo humano, descomponiéndolo en una escala de planos que no puede, en la práctica, ser estricta. Emplear un plano u otro es una decisión que concierne únicamente al realizador, en búsqueda de un efecto dramático dentro del discurso narrativo.

Entre los elementos formales que componen el discurso audiovisual, resulta necesario mencionar el papel del guión. El Dr. Francisco Javier Gómez Tarín (s.f.), de la Universidad Jaume I. Castellón, aporta una definición de “guión” en el contexto audiovisual: *“un discurso escrito a través del cual es posible describir en imágenes algún hecho, acción o sensación”*.

El guión es, por tanto, la plasmación escrita de la historia (diégesis) y con el trabajo del equipo de producción y realización, se convertirá en relato audiovisual.

Para componer una base teórica universal necesaria en la construcción y crítica de un guión, Gómez sintetiza y cita a Chion en una serie de “mandamientos” que indican desaciertos en las técnicas empleadas a la hora de escribir el guión de un producto audiovisual:

“Como complemento de los resortes narrativos, Chion indica una serie de posibles fallos del guión que pueden resumirse en:

- Que no haya transformación en el personaje, carencia de estructura interna, coincidencias demasiado fuertes, puntos flojos en el desenlace: elemento salvador ajeno, final súbito, final retardado con respecto al clímax, demasiadas explicaciones,*
- Que el final no responda al comienzo: desviación, diálogos explicativos, falsas implantaciones, inverosimilitud, intriga estúpida (Idiot Plot), pobreza de la historia, estancamiento, defectos en los personajes.*
- Efecto de previsión (se ve venir de antemano), agujeros en la historia o en la tensión dramática”.* (Gómez, s.f.)

A los efectos del género documental, el guión es mucho más libre, sujeto a modificaciones en el proceso de producción de un material. Su estructura se torna abierta, menos argumental, semejante a la pieza como estructura dramática.

El discurso audiovisual contiene un elemento de gran importancia: el sonido, como parte del componente sensorial que conforma dicho medio. De alguna manera, el sonido “empasta” los sucesivos planos de imagen de un montaje, los diferentes puntos de vista que se ofrecen al espectador. El simple juego de plano-contraplano de una conversación no funcionaría si no tuviese como soporte la continuidad que le da el sonido. Por otra parte, un cambio brusco del sonido, su desaparición o aparición repentina, actúa como llamado de atención ante un cambio en la situación o como aviso de que determinado hecho va a producirse. En realidad, en este tipo de discurso se extrapola al lenguaje audiovisual lo que el sistema perceptivo del ser humano realiza permanentemente de forma más bien mecánica. (Rey, 2007)

El análisis de la música como elemento expresivo puede realizarse desde tres puntos de vista:

- Música objetiva (diegética): aquella que adquiere el protagonismo esencial de la historia o de la acción. Se oye lo que se ve, la fuente de la música está presente y juega dramáticamente.
- Música subjetiva (no diegética): la que crea un ambiente emocional en el espectador, apoyando el desarrollo de la acción y potenciando la intención de la narración.
- Música descriptiva (no diegética): la que hace evocar una situación real concreta. (Téllez, 1997)

Otro elemento del discurso audiovisual es el uso de la luz para expresar determinados estadios dramáticos: sentimientos y emociones que subordinan a las audiencias a los rejuegos del realizador. Se crea una atmósfera que busca la complicidad, compromete al público con el material.

Por otra parte, la edición y el montaje son dos momentos trascendentales en el discurso audiovisual. El montaje comienza en el guión y planificación del rodaje y en el propio proceso de la toma de imágenes. Es mucho más que la compaginación sucesiva de planos: es un proceso creativo del que dependen la fuerza y el ritmo de la obra audiovisual. El montaje no se limita a reconstruir u ordenar un espacio y un tiempo, sino que se pueden crear espacios y tiempos inexistentes en la realidad.

Según el modo de producción (forma en que se ruedan los planos), existen dos tipos de montajes: montaje interno y montaje externo. El tratamiento del tiempo brinda la posibilidad de hacer otros dos tipos de montaje: continuo y discontinuo. Además de los ejemplos anteriores, puede hablarse del mensaje narrativo, descriptivo, expresivo, simbólico, lineal, no lineal, etc. (Rey, 2007)

La edición viene a ser el toque de gracia, ese punto final del trabajo realizado donde se integran, de forma manual o digital, las diferentes escenas y planos. La edición es otro proceso creativo, más que mecánico, ya que permite crear nuevas secuencias, tiempos; se añade la música, la voz y cualquier efecto posterior.

El discurso: más allá de la palabra

Para aplicar un análisis de discurso a un texto audiovisual no basta con conocer los elementos que lo conforman; es imprescindible esclarecer, en primer lugar, qué se entiende por discurso, sus definiciones teóricas y métodos de estudio.

La capacidad discursiva está determinada por el condicionamiento de las relaciones sociales. Como bien lo explica Federico Engels (Engels, 1974), el trabajo fue el proceso medular que permitió que se desarrollaran primeramente órganos biológicos en el hombre primitivo y, por consiguiente, el necesario intercambio grupal a partir del trabajo colectivo generó las primeras prácticas discursivas de la humanidad.

Estas relaciones sociales constituyen, esencialmente, relaciones de producción que se expresan a través del lenguaje como unidad de comunicación. De esta forma, a partir del proceso productivo también se establecen relaciones socioculturales que, en su continuo movimiento y desarrollo, están mediadas por la discursividad.

El concepto de discurso se ha definido de acuerdo con criterios diversos. Autores como M. Foucault²³, que algunos circunscriben a la corriente posestructuralista, entienden el término como una delimitación de las prácticas que conforman, sistemáticamente, los objetos sobre los que versan (Foucault, 1988). Fairclough²⁴, en cambio, se pronuncia por ver el discurso no solo como lenguaje en uso, sino como práctica social (Fairclough, 1992). Se entiende al discurso como parte de la vida social, pero también como generador de ella.

Tanius Karam, analista del discurso y Doctor en Ciencias de la Información, advierte tres líneas esenciales en la aproximación al término “discurso”, según las perspectivas y enfoques particulares:

“Una primera aproximación formalista (intra-discursiva) que ve al discurso como fuente de sí mismo, sea que se trate de frases o enunciados, o bien de relatos o macro-estructuras²⁵.”

Una segunda perspectiva, enunciativa (Benveniste, Jakobson) considera al discurso como parte de un modelo de comunicación.

Y finalmente, la perspectiva materialista del discurso como una práctica social vinculada a sus condiciones sociales de producción, y a su marco de producción institucional, ideológica cultural e histórico-coyuntural” (Karam, 2007).

²³ Michel Foucault: (1926-1984) pensador, investigador y revolucionario francés. Analista del discurso y el poder. Desarrolló también investigaciones psicológicas e incursionó en la literatura.

²⁴ Norman Fairclough: Analista crítico del discurso. Profesor Emérito de la Universidad de Lancaster, UK.

²⁵ Fue precisamente a partir de esta línea de investigación que se insertó por primera vez el término “análisis del discurso”, aunque tales perspectivas puramente formales parecen haber quedado atrás en los estudios del discurso..

La perspectiva materialista, desarrollada por Pecheux y Robin y a la que se adscribe esta investigación, entiende al sujeto emisor no como resultado del significado propio del discurso, sino más bien determinado por posiciones ideológicas producto de las relaciones y procesos sociales donde, a su vez, se generan las palabras, textos, enunciados.

Después de una aproximación al término “discurso”, se pretende desarrollar aquí un concepto general —a partir de las distintas definiciones referidas anteriormente— como base para la comprensión de su significado en esta investigación:

El discurso es la práctica social e histórica que ocurre en un marco de interacción, comunicación, comprensión y actualización de las relaciones entre lengua, cultura y sociedad. Es el lenguaje puesto en acción un encadenamiento de unidades significantes cuya propiedad principal sería su dinamismo; regulado por las funciones de su uso, los condicionamientos ideológicos y las estrategias de negociación de los interlocutores.

Cuando se habla de “práctica social e histórica” se está haciendo referencia a la categoría central de la filosofía marxista: la “praxis”; o sea, la acción transformadora de los hombres reales y su significado concreto. Con el uso de esta categoría filosófica, Marx (1974) destaca la importancia de la actuación “revolucionaria”, o sea, la coincidencia de la modificación de las circunstancias con el proceso de accionar humano.

Según el materialismo histórico, la vida social es esencialmente práctica. No se trata solamente de interpretar el mundo, sino de transformarlo, de lo que se desprende que la práctica social e histórica no es una categoría absoluta sino que se encuentra en constante desarrollo con la continua solución de sus contradicciones y el origen de otras nuevas, de acuerdo con las transformaciones económicas y socioculturales.

Jürgen Habermas, teórico de la Escuela de Frankfurt, defiende que el lenguaje es estructurador de la experiencia, reflejo de las estructuras sociales y por tanto, de las

desigualdades, los conflictos y la manipulación. En su “Teoría de la Acción Comunicativa” (Habermas, 1989), plantea que el uso del lenguaje está permeado por la necesidad de validación, explicación y justificación y consiste en un acto de entendimiento y negociación, el cual lleva necesariamente a un acuerdo fundamentado.

El uso lingüístico concreto, según Habermas, está caracterizado por las distorsiones de la situación ideal provenientes de la propia estructura social y de aquí desprende su concepción lingüística de la manipulación ideológica, lo que viene a describir un momento de las estrategias de negociación entre interlocutores discursantes.

Análisis del Discurso

La llamada Teoría del Discurso resume, como se ha visto, los aspectos conceptuales que lo caracterizan, los procesos en los que se inscribe, propiedades, posibles usos, etc. A partir de ella, los Estudios del Discurso (ED) aplican tales conceptos a realidades o contextos determinados.

El Análisis del Discurso (AD) viene a ser una metodología que *“incluye un conjunto de procedimientos sobre un cuerpo previamente delimitado y sobre el cual se experimentan aplicaciones conceptuales, herramientas de interpretación”* (Karam, 2007). No puede ser caracterizado expresamente como un método o disciplina, *“es un síntoma del pensamiento: una forma distinta de ver acercarnos a la realidad social, un cambio de estatus acordado a los textos y una crisis misma del paradigma de las ciencias del lenguaje y de la comunicación.”* (Karam, 2007)

En sus inicios, el AD se basaba en un análisis lingüístico relacionado con la semántica, la sintáctica y la fonología. Hacia las décadas de los sesenta y setenta, el AD profundizó en el lenguaje con un giro hacia la antropología, la psicología, la sociología, la historia, la política, los nuevos estudios latinoamericanos; o sea, ocurrió un desplazamiento de las estructuras sintácticas aisladas al uso del lenguaje en una situación comunicativa concreta en un contexto determinado.

El campo de acción del Análisis del Discurso no se reduce a la esfera mediática; sino que abarca las prácticas discursivas en todas las manifestaciones de la vida social como la divulgación del saber, la educación, la justicia, la sanidad, las relaciones laborales, la traducción y las relaciones interpersonales con una variedad de aplicaciones como las teorías de los actos de habla, el análisis conversacional, los estudios ideológicos y sobre el poder, el análisis crítico, etc.

Los tópicos y áreas temáticas relacionados con los estudios del discurso, según la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALED), abarcan la adquisición, cognición, educación, etnias y minorías, identidad, interacción, ideología, literatura, medios masivos, profesiones e instituciones (Karam, 2007).

Para Julieta Haidar (1998) el AD se aplica con una serie de objetivos más específicos, como *“el estudio de las reglas sintácticas y pragmáticas de los discursos sociales, el estudio de sus reglas de coherencia / cohesión; de las condiciones de producción / circulación / recepción; de las posibilidades de emergencias que presentan los discursos, de sus procedimientos de exclusión, control, clasificación; de las relaciones entre las formaciones social, ideológica y discursiva; el estudio de las relaciones entre discurso y las coyunturas que los conforman; de procesos de interdiscursividad en los discursos y de las materialidades discursivas y sus funcionamientos”* (Haidar en Karam, 2007).

Esta diversidad está dada por las múltiples perspectivas y enfoques que pueden asumirse al comprender el discurso como una práctica que trasciende los límites lingüísticos. De esta forma, Teun A. Van Dijk²⁶ ha llegado a hablar de los ED como una transdisciplina, *“un dominio independiente de estudio que por sí mismo, promueve la interdisciplinariedad y la integración”* (1997: 28).

²⁶ Teun A. van Dijk: investigador holandés, uno de los principales teóricos del Análisis Crítico del Discurso. Profesor de las universidades de Ámsterdam y Pompeu Fabra, en Barcelona.

Análisis Crítico del Discurso

El Análisis Crítico del Discurso (ACD) tiene como propósito, más que conformar una especialidad o escuela, ofrecer una perspectiva diferente para las teorías, análisis y aplicaciones del discurso; por lo que surge como reacción ante los llamados paradigmas formales de las décadas de los sesenta y setenta, junto a otras disciplinas “vecinas” como la pragmática, la retórica, el análisis conversacional y algunas líneas críticas de la psicología, entre otras. Sus primeras influencias teóricas se encuentran en la obra de pensadores marxistas como Gramsci, Althusser y la Escuela de Frankfurt, aunque su particular enfoque hacia el lenguaje se orientó a partir de estudios lingüísticos iniciados en Inglaterra a finales de los años setenta.

Entre las diversas corrientes de investigación analítica sobre el discurso, el ACD se distingue, esencialmente, por tomar partido a favor de la resistencia contra la desigualdad social. Según Teun A. Van Dijk, este análisis centra su campo de estudio primario *“en el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político”* (Van Dijk, 1999).

Los analistas críticos del discurso entienden la investigación científica y los saberes académicos como partes inherentes, activas, de la totalidad social y, por tanto, influidas y determinadas por ella. No existe una ciencia desprovista de valores e implicaciones por lo que, a diferencia de otros estudios discursivos, el ACD desarrolla su análisis a partir de relaciones socio-históricas concretas.

Todo analista crítico del discurso debe ser consciente de su importante papel en la sociedad, en la vida política, en la lucha de clases; no solo en su deber de ciudadanos, sino como investigadores comprometidos con prácticas profesionales que aporten al cambio social y la resistencia, contra la injusticia y la desigualdad. De esta forma, el

ACD tiene como particularidad estudiar la reproducción discursiva de la dominación, desde la perspectiva de los dominados, para aportarles estrategias de poder y emancipación.

A partir de tales objetivos, Fairclough y Wodak resumen una serie de principios básicos del Análisis Crítico del Discurso, indispensables para su comprensión y desarrollo:

- *“El ACD trata de problemas sociales*
- *Las relaciones de poder son discursivas*
- *El discurso constituye la sociedad y la cultura*
- *El discurso hace un trabajo ideológico*
- *El discurso es histórico*
- *El enlace entre el texto y la sociedad es mediato*
- *El análisis del discurso es interpretativo y explicativo*
- *El discurso es una forma de acción social”* (Fairclough y Wodak, 1994 citado por Van Dijk, 1999).

Con una perspectiva común y principios definidos, el ACD posee un campo teórico diverso y abierto, que abarca tanto el análisis de conversaciones como de productos comunicativos de cualquier índole.

Para Teun A. Van Dijk *“el acceso al discurso y su control pueden ser definidos a su vez tanto en relación con el contexto como con las propias estructuras del texto y del habla”*. En una aproximación discursiva, Durante y Goodwin (1992, en Van Dijk, 1999) consideran al contexto como *“la estructura (mentalmente representada) de aquellas propiedades de la situación social que son relevantes para la producción y la comprensión del discurso”*, conformado por categorías espacio-temporales, de acciones, actores, roles, ideologías, etc. El ACD estudia los mecanismos con que el (los) grupo(s) dominante(s) controla(n) tales categorías; esto es, por ejemplo, la decisión sobre qué sujetos deben estar presentes en el acto comunicativo, en el desempeño de qué roles, en qué momento y lugar y sobre qué conocimientos, opiniones o actitudes deben asumir, o no.

Del mismo modo, las clases o grupos poderosos ejercen su control directamente sobre el texto y el habla lo que les permite, una vez dominado el contexto y en estrecha relación con él, manejar la llamada “macroestructura semántica”, o sea, los temas o cambios de tema, el estilo, la forma, e incluso, los turnos de habla, interrupciones, etc.

Con tales herramientas en su poder, las clases dominantes manipulan el discurso según sus intereses, autorepresentándose positivamente como un bien común y recreando una imagen negativa y excluyente de los grupos dominados.

La reproducción discursiva de la exclusión social puede analizarse, primeramente, en el nivel de las estructuras y acciones cotidianas discriminatorias por parte de la mayoría y, en segundo lugar, en el nivel de las representaciones mentales compartidas por dicha mayoría con respecto a los grupos sociales marginados (prejuicios, estereotipos, etc.). De forma general, los principales discursos de carácter público se manifiestan a través de la enseñanza, los mass media, la política la iglesia, las ciencias y demás especializaciones profesionales. Las clases o grupos minoritarios (que cada vez son mayores) no solo poseen, como se ha dicho, un acceso reducido a estos discursos de élites sino que también son discriminados, y por consiguiente, incapaces de cambiar los criterios dominantes.

Si, como se ha dicho, el control de los diferentes discursos que funcionan regularmente a escala social constituye otra herramienta de reproducción de la dominación, la resistencia discursiva juega entonces un papel decisivo para la emancipación real de los grupos dominados. Las relaciones de poder se manifiestan, básicamente, en el plano del discurso, por lo que debe incentivarse la investigación estratégica en ese nivel como un escenario clave de la lucha contra la injusticia social.

No basta con tratar de penetrar el llamado discurso de las élites, sino que se impone consolidar un discurso propio, genuino, desprovisto de los condicionamientos ideológicos de los grupos gobernantes. Tal replanteamiento discursivo se entiende como resistencia; no solo por desarticular la institucionalización de los discursos oficiales, estandarizantes

y excluyentes de las clases poderosas, sino precisamente porque estas tratarán de impedirlo. *“Los caminos de la resistencia forman una intrincada red de estrategias que ocupan un amplio espacio en la cultura y en la vida cotidiana de los pueblos”*. (Bonfil, 1990: 191)

La asunción de un discurso de resistencia por parte de los grupos dominados, para ser efectivo, debe tener sus propios condicionamientos ideológicos y manifestarse en un activismo social, más allá de las relaciones estrictamente discursivas. Aunque son válidas las diversas estrategias de lucha en ese sentido, no se puede alterar el llamado orden del discurso sin pretender cambiar el estado actual de cosas, económica y políticamente hablando. Desde otro punto de vista, el profesor de la Universidad de Yale, James Scott (2000), asegura que es tarea de historiadores y politólogos ocuparse del trabajo explícitamente político de los dominados; su propuesta consiste en recordar a los científicos sociales que más allá de los grandes momentos de estallido social existe una política cotidiana: “el arte de la resistencia” o “infrapolítica” que sirve para “renegociar discretamente las relaciones de poder”. Esta infrapolítica se manifiesta en el plano discursivo.

Por último y aunque las relaciones discursivas son eminentemente prácticas, todo intento de resistencia debe presuponer también un basamento teórico consecuente que permita estudiar el discurso como reproducción del poder en vistas de su superación. El ACD, por tanto, viene a ser una variante de investigación que no solo milita a favor de los excluidos desde el ámbito profesional y científico, sino que les otorga herramientas para encausar su legítima resistencia.

El modelo metodológico de Teun A. Van Dijk

El Análisis Crítico del Discurso (ACD), según su teórico más reconocido, Teun A. Van Dijk, *“se dirige más hacia los problemas y los temas que a los paradigmas. Cualquier planteamiento teórico y metodológico es adecuado siempre y cuando permita estudiar eficazmente los problemas sociales relevantes”* (Van Dijk, 1997: 15) De esta forma se

resalta, en primer lugar, su carácter “inter” o multidisciplinar con marcado énfasis en la relación entre discurso y sociedad.

Es importante precisar que en el ACD no es posible aplicar un único modelo o metodología. Existen varios enfoques dentro del mismo que responden a la influencia de otras disciplinas, *“como la lingüística crítica, la semiótica, y en general, del modo sociopolítico”*. (Van Dijk, 1997: 15) *“Las cuestiones tratadas en este campo no solo abarcan conceptos relacionados con las estructuras lingüísticas de nuestros actos comunicativos sino que además tienen que ver con aspectos como la intencionalidad de los hablantes, la función del contexto tanto social como cultural, las repercusiones que los discursos tienen en una sociedad concreta, etc.”* (De la Fuente, 2006: 72)

Analizar críticamente un discurso implica no solo estudiarlo textualmente, sino que se tienen en cuenta las relaciones entre sus estructuras textuales (texto y habla) y el “contexto cognitivo” en que dicho discurso tiene lugar. Van Dijk desarrolla un modelo metodológico que aborda la semántica textual, la superestructura, el estilo y la retórica, a la vez que la cognición social y el contexto sociocultural. Es importante aclarar que en su estudio *“Racismo y análisis crítico de los medios”*, el lingüista holandés establece dichos elementos para un análisis del discurso informativo de los mass media pero aquí se emplearán y adaptarán en su sentido general, como base teórica en el estudio de cualquier clase de texto discursivo.

La propuesta metodológica de Van Dijk (1997: 43-45) se genera a partir de la asunción de que la estructura global del contenido proviene de la capacidad de resumir y recordar un texto y, por lo tanto, de reducir su significado a lo esencial. Una de las formas para aprehender el sentido global del texto consiste en identificar los temas o tópicos que aparecen en el discurso, el tema del discurso se hace explícito a partir de lo que él denomina “macroestructuras semánticas”.

“...solo si nos es posible construir una macroestructura para un discurso, puede decirse que este discurso es coherente globalmente” (Van Dijk, 2001: 45) Aquí el término

‘macroestructura’ implica “*la reconstrucción teórica de nociones como tema o asunto de un discurso*” (Van Dijk, 2001: 43)

Este término resulta uno de los principales aportes del autor. En sus estudios, Van Dijk parte de la premisa de que es posible dar cuenta de las estructuras textuales mediante la ampliación de las gramáticas generativas puesto que, si es posible describir y explicar las propiedades de la oración, nada impide que sean adaptadas a un texto como conjunto. El concepto de ‘macroestructura’ trata de “*dar una descripción lingüística (semántica, más concretamente) de las relaciones de coherencia que se hacían patentes en los textos*” (De la Fuente, 2006: 43)

Según Van Dijk, “*las macroestructuras son esenciales en cualquier modelo cognoscitivo que dé cuenta a la vez de la producción y la comprensión del discurso, de la observación de episodios, de la participación y la interpretación de la acción y la interacción, de la solución de problemas y del pensamiento en general*”. (Van Dijk, 2001: 46)

Si una macroestructura semántica representa el significado global y la organización jerárquica de un conjunto de oraciones o en su caso de todo un discurso, hay que plantearse a través de qué procedimientos teóricos se transforma el significado de toda una secuencia de oraciones en una única macroestructura.

El modelo de Van Dijk resuelve esta cuestión mediante las denominadas macrorreglas. Este tipo de reglas realizan operaciones de reducción de la información contenida en un discurso; pero no solo eluden significados que puedan ser irrelevantes para la comprensión sino que, además, integran determinados conjuntos de información en proposiciones de carácter global. Todas estas macrorreglas están sujetas a una restricción general que regula su posible aplicación en los procesos de formación de las macroestructuras: no se puede suprimir información con presuposiciones fundamentales para comprender el significado de otras oraciones de un discurso.

Los problemas que trae la noción de “significado” son muy comunes, tanto para los estudiosos como para los practicantes²⁷ del discurso. Cualquier interrogante al respecto está resuelta bajo el concepto de semántica textual.

La función de la semántica textual, está definida en el texto *Racismo y análisis crítico de los medios*: “formula reglas de interpretación para las palabras, las frases, los párrafos o para discursos enteros”. (Van Dijk, 1997: 31)

Una de las nociones que abarca este término es la coherencia local del texto, o sea, la unión significativa y lógica entre cada propuesta textual que, para ser localmente coherentes entre sí, deben mantener vínculos causales, temporales, condicionales y consecuenciales.

Pero la propiedad crucial del discurso es la de ser globalmente coherente, además de serlo a nivel local. Un texto debe tener, además de la coherencia local, una unidad semántica general. Aquí Van Dijk inserta el conocido término de “tema”, para explicar que estos describen la coherencia global y conforman el sumario conceptual del texto. (Van Dijk, 1997)

Otra de las nociones claves del modelo textual es la de “superestructura”. “Se podría definir como el esquema general que distingue los diferentes tipos de discurso, así un discurso narrativo posee una superestructura distinta a la del discurso periodístico. De esta manera, una vez que el lector ha construido las macroestructuras semánticas que organizan el conjunto de significados oracionales, estas son asignadas a categorías de la superestructura. Resulta evidente así el paralelismo con la sintaxis: mientras que la superestructura representaría la forma de un discurso y, por tanto, se concretaría en una serie de categorías y de reglas para combinar esas categorías, las macroestructuras serían equiparables al contenido de ese discurso y serían los elementos que rellenarían los huecos superestructurales”. (De la Fuente, 2006: 56)

²⁷ Usuarios, según Van Dijk.

La superestructura está dada a partir de los temas; estos se organizan, normalmente, a través de un esquema abstracto de categorías convencionales que especifican su función general en un texto.

En el análisis al discurso mediático, Van Dijk destaca que en los noticiarios esta superestructura discursiva sigue un esquema jerárquico a partir de categorías convencionales que, en ese caso, podrían ser los titulares, primera plana, etc.; pero este fenómeno no ocurre solamente en los noticiarios ya que en otras prácticas discursivas que tienen lugar en la sociedad, ya sea en los medios o en la propia oralidad interpersonal, los esquemas de la superestructura muestran determinadas jerarquías que varían según el soporte y el contexto de ocurrencia del discurso.

Acerca del estilo, Teun A. Van Dijk aporta una concreta definición: *“El estilo es el resultado textual de la elección entre modos alternativos de decir más o menos lo mismo por medio de distintas palabras o una estructura sintáctica distinta”*. (Van Dijk, 1997: 36)

Según este teórico, en esas elecciones estilísticas también coexiste una clara implicación social o ideológica; ya que están permeadas por la opinión, la subjetividad, el contexto social y lo que pudiera llamarse el background sociocultural del discursante, ya sea un medio, una entidad o una persona determinada.

En cuanto a la retórica, señala su relación con la sintaxis de las frases y que esta reside principalmente, en las hipérbolas y las alteraciones sintácticas empleadas ya sea de forma consciente o inconsciente, pero sin prescindir de una postura ideológica.

En cualquier caso, el análisis del discurso no puede limitarse a las estructuras textuales. Se ha visto que dichas estructuras expresan lo que Van Dijk llama “significados subyacentes”; pero se impone analizar de esta forma la relación de esos significados con el texto discursivo y entonces se hace preciso efectuar un análisis del contexto cognitivo, social, político y cultural.

Para Van Dijk, la aproximación cognitiva: *“se basa en el hecho de que los textos no tienen significado: sino que son los usuarios del lenguaje quienes se lo atribuyen o, para ser precisos, son los procesos mentales de los usuarios del lenguaje quienes lo hacen”*. (Van Dijk, 1997: 37)

A partir de este planteamiento, extrae las siguientes conclusiones: el significado del texto por sí mismo es un proceso gradual que se construye estratégicamente para ser representado en la memoria y los llamados usuarios del lenguaje tienen una representación personal de los sucesos, historias e informaciones que se representan en los textos. De aquí, precisamente, llega a la inclusión del concepto de “modelo” para denominar a las representaciones del conocimiento en la memoria.

Según el propio investigador, este término *“representa aquello que un usuario del lenguaje ha entendido acerca de un suceso relatado por el texto y hemos sido capaces de construir un modelo mental de dicho suceso”*. (Van Dijk, 1997: 37) Tal esquema incluye, además del contenido de la representación textual, una cantidad de información adicional dada por otros sucesos, detalles, asociaciones personales y evaluaciones de los interlocutores.

Una sección de la información presupuesta está derivada de lo que Van Dijk denomina “guiones”, compartidos culturalmente como representación del conocimiento preestablecido de acontecimientos de la vida social. *“Mientras que los modelos pueden incluir información personal y biográfica bastante singular, los guiones son generales y sociales”*. (Van Dijk, 1997: 37-38)

Como “modelo de contexto” entiende Van Dijk al modelo mental específico del contexto comunicativo presente que posee el público, la audiencia o el interlocutor. Este modelo permite incorporar información acerca de los objetivos del discurso, sus actos comunicativos y las propiedades de la audiencia; a la vez que regula la información, el suceso, el contenido que se considerará relevante a los efectos de la comunicación.

El modelo de contexto es, por consiguiente, quien rige el aspecto interaccional y comunicativo del discurso con las situaciones y estructuras sociales.

Si las cogniciones sociales son parecidas o estandarizadas puede establecerse que están controladas por los mismos patrones de interpretación, o sea, por la misma ideología, un punto determinante en el análisis discursivo.

Teun A. Van Dijk afirma que esa ideología “*contiene las normas básicas, los valores y otros principios destinados a la consecución de los intereses y objetivos del grupo, además de la reproducción y legitimación de su poder*”. (Van Dijk, 1997: 39)

El componente ideológico siempre está presente en las macro y microestructuras textuales, por lo que resulta imprescindible su conocimiento con vistas a distinguir el contexto de abuso de poder sobre el discurso de ciertos grupos sociales y de esta forma ser capaz de proyectarle una resistencia del mismo modo coherente.

Capítulo II. Marco Referencial

Panorama socio-histórico de los medios de comunicación comunitarios.

Muchas personas ubican la aparición de los medios comunitarios en los años sesenta o setenta, con el “boom” de dicha expresión comunicológica, a partir de la inserción de los formatos audiovisuales. Lo cierto es que ya desde mediados de los años cuarenta se gestaba la creación de espacios que expresaran los intereses de grupos segregados por los medios tradicionales.

La primera estación comunitaria a escala global fue Radio Sutatenza, (Gumucio, 2001) creada en Colombia en 1947 con fines educativos y de orientación social. Su principal objetivo radicó en la eliminación del analfabetismo y la lucha contra la violencia familiar. La emisora fue pionera en el uso de los medios con este perfil y, aunque no se mantuvo por muchos años, marcó el inicio de una novel forma de comunicación proyectada desde y hacia la comunidad.

Las Radios Mineras Bolivianas constituyen un ejemplo de cómo una organización sindical puede tomar las riendas de su propio desarrollo. Fueron creadas en 1949 y jugaron un papel decisivo en el fortalecimiento de los sindicatos y la lucha por la unidad. No es simple coincidencia que las organizaciones de los trabajadores acompañaran de cerca la gestión por la representación y el auto-desarrollo. En este caso hasta compartían los locales y los mineros se dirigían a la emisora cuando se enfrentaban a un problema que los afectaba. Las radios mineras en Bolivia sirvieron de manera consecuente no solo a los intereses de los trabajadores sino de la sociedad boliviana en su conjunto.

Resulta casi imposible creer que proyectos de esta magnitud subsistieran autónomamente desde el punto de vista del financiamiento. Muchas organizaciones o instituciones respaldaron y respaldan la creación y funcionamiento de estos medios.

La iglesia católica progresista desempeñó un rol muy importante en la gestión de estrategias de comunicación comunitaria. Desde los años cincuenta varios centenares de emisoras de radio, urbanas y rurales, contaron con el apoyo institucional de la iglesia. Tal es el caso de Radio Erniquitto en República Dominicana, Radio Huayacocotla en México, Radio Quillabamba en Perú o la primera de todas, Radio Sutatenza en Colombia.

También sería preciso destacar la participación de organizaciones como la UNESCO, la UNICEF, la FAO, que hicieron posible el surgimiento de experiencias participativas en Haití, Indonesia, Sri Lanka, Madagascar, etc.

Por otra parte, algunas instituciones gubernamentales también han apoyado iniciativas con este carácter. En México la red de radios indígenas surgió de una sugerencia del Instituto Nacional Indígena (INI) y en Cuba está el caso de Televisión Serrana, apoyada entre otras instituciones, por la Asociación Nacional de Agricultores Pequeños (ANAP) y el Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT).

Las luchas sociales de los años sesenta y setenta y la oposición a las dictaduras en Latinoamérica no hicieron más que desencadenar un movimiento mediático de resistencia.

Individualmente, estas emisoras y estaciones transmiten en un área localmente insignificante, cuando se comparan con la difusión de las grandes emisoras tradicionales; pero en su conjunto, conforman un movimiento que en estos momentos no se detiene ante la interferencia de los monopolios del medio.

Uno de los aspectos más significativos de la transmisión radial desde las comunidades es la oportunidad de reconocimiento del lenguaje como otra forma de expresión local, con indudable valor cultural. Los medios tradicionales sustituyen los dialectos por el idioma de la colonización para tener otra forma de silenciar la voz de los indígenas.

En Ecuador, uno de los gestores más importantes del desarrollo de la radio comunitaria es Monseñor Leonidas Eduardo Proaño, con sus Escuelas Radiofónicas Populares del Ecuador (ERPE). Entre 1962 y 1975, ERPE condujo un programa de alfabetización por radio con el objetivo de revertir el alto porcentaje de analfabetos que alcanzaba el ochenta por ciento. La transmisión se hacía en quechua y español y tenía como público meta la población indígena. (Gumucio, 2001)

La experiencia de prensa comunitaria aparece de manera más aislada por el alto grado de analfabetismo de la población del continente, aunque, vinculados al movimiento de Educación Popular, surgieron numerosos periódicos barriales. El desarrollo de la Teología de la Liberación promovió la creación de folletines religiosos o gacetillas políticas. En las universidades, impulsadas por la connotación del “Mayo Francés del 68”, el movimiento hippie, la revolución sexual, las protestas estudiantiles contra la guerra de Vietnam y el auge de las luchas populares a escala internacional; se crearon numerosas publicaciones movilizativas y de denuncia.

En la medida en que la tecnología se hace más accesible y fácil de manejar, el video se desarrolla como una herramienta que, además de expresar la voz de la comunidad, traslada imágenes ilustrativas de las necesidades locales, sus manifestaciones culturales, la historia o la ficción al servicio de la nacionalidad o las características particulares del grupo.

Con el transcurso del tiempo los medios comunitarios se han organizado de manera efectiva hasta el punto de constituir organizaciones que los agrupan, como es el caso del Centro de Comunicación Voces Nuestras, creado en 1989 para Centroamérica. La Asociación Mundial de Radios Comunitarias recoge emisoras de todo el globo para un servicio multinacional de estrategias y programas de desarrollo del medio. En 2007, la República Bolivariana de Venezuela organizó el IV Encuentro Nacional de Televisoras Comunitarias para trazar objetivos comunes a seguir en el funcionamiento de dichos televisoras en la región.

No existe una “metodología ideal” en el contexto de la comunicación participativa. Cada comunidad expresa sus necesidades de la manera que estime conveniente y a través del medio que favorezca el total aprovechamiento de las potencialidades locales. La evolución del perfil comunitario demuestra que la constancia y la riqueza de la comunidad requieren estrategias de representación elaboradas y la total colaboración de los miembros del grupo.

Telecentros y corresponsalías

En 1984, el ICRT comenzó a poner en práctica una estrategia con vistas a favorecer y reafirmar los intereses locales a través de la imagen: la creación de telecentros en diversas regiones del país. La primera provincia fue Santiago de Cuba y continuaron expandiéndose hasta que ya en los 2000 se inauguraron Perlavisión y TV Avileña para así completar el Sistema Nacional.

Según la concepción de su entidad gestora, los telecentros son televisoras regionales ubicadas a todo lo ancho y largo del país que reflejan la realidad de la región donde están ubicadas y juegan un doble propósito: “1) *Televisora comunitaria* 2) *Corresponsalía de la televisión nacional. Como característica principal tiene en su concepción ser productora y teletransmisora. Se destaca en su programación reflejar todos los aspectos políticos, sociales y culturales de la región a la que pertenecen*”. (ICRT en Rey, 2006)

Aunque el propósito era que funcionaran como medios comunitarios, los propios especialistas del Instituto aseguran que las televisoras provinciales se han convertido en meras repetidoras del organismo nacional.

En 2004, por iniciativa de Fidel Castro, el concepto de “telecentro” se amplía a los límites del municipio. En septiembre de ese mismo año nace Golfovisión, en Manzanillo; y así se inicia una red de nuevas televisoras municipales que, según reportara la Dirección Nacional de Telecentros a principios de 2007, sumaban 31 dependencias

(aproximadamente dos por provincia, además de que los telecentros provinciales transmiten como municipales en las noches del fin de semana)²⁸. (Rey, 2006)

El acontecer del territorio vuelve a ser el objetivo fundamental para la programación de estas televisoras, además de *“Influir activamente en la formación de valores refrendados por la Batalla de Ideas. Participar y divulgar la constante superación educacional, histórica, científico técnica, artística y cultural. Intervenir en la creación de hábitos y gustos de: Educación Formal, Deporte, Vida sana, Comportamiento social, Elevado rigor estético, Ser un instrumento de orientación revolucionaria y político ideológico del municipio”* (Documento “Política de Programación de los telecentros municipales”, en Rey, 2006).

Con anterioridad aquí se ha hablado de los medios comunitarios, sus propósitos, objetivos, proyectos, modos y estrategias de trabajo, la educación para la comunicación y los conceptos de comunidad y participación. Tales elementos permiten afirmar que el único medio —en este caso una productora de video— con un desempeño verdaderamente comunitario en toda la experiencia cubana hasta el momento, es la Televisión Serrana. Sus productos comunicativos resultan totalmente diferentes, incluso, a los de los propios telecentros municipales o provinciales, a pesar de que su fundación forma parte de ese programa nacional.

La Televisión Serrana: diferente como todo el mundo.

Tal y como se estructura hoy la televisión nacional, resulta muy fácil distinguir un producto de la Televisión Serrana (TVS): meros mensajes de reconocimiento cultural de una comunidad que incorporó un grupo de realizadores para marcar precisamente la diferencia entre medio tradicional y medio comunitario.

²⁸ En el país existen también 71 corresponsalías, que sólo reportan noticias y transmiten 27 minutos semanales. Sumando todas estas experiencias, puede decirse que el sistema nacional de televisión cuenta con 101 dependencias en todo el país.

Los aspectos formales de esta novel manera de creación se sustentan en la participación de la comunidad tanto como protagonistas de los documentales, como actores del proceso productivo.

A la pantalla se llevan historias poco comunes a los ojos de quienes no están involucrados; con locaciones que utilizan la naturaleza como principal elemento escenográfico, personajes que no necesitan accesorios ni maquillaje para expresarse en toda su dramaturgia, imágenes que, por definición, la televisión elude y cuyo verosímil se funda en la intensidad de un discurso que rechaza la inmediatez y se propone como acontecimiento.

La Televisión Serrana (TVS) es un proyecto comunitario de video y televisión establecido en la Sierra Maestra. Plantea un rescate de la cultura local a la vez que refleja los intereses de la comunidad. Suscita el uso del video para fines sociales y educativos y la promoción cultural en las zonas montañosas de difícil acceso, como apoyo al fortalecimiento de la capacidad comunitaria de actuar sobre su propia realidad.

Aunque lleve el nombre de “televisión”, el proyecto hasta ahora ha funcionado solamente como una entidad de producción y difusión de video. Si bien se incluye dentro del programa nacional de telecentros, sus referentes siempre la sitúan aparte para marcar la diferencia. Los materiales y prácticas productivas demuestran la participación real de una comunidad definida y delimitada, en un ambiente totalmente rural y de difícil acceso. *El discurso de la serranía tras las cámaras* considera a la TVS como un verdadero medio audiovisual comunitario, según los conceptos y características anteriormente expuestos sobre el tema y siguiendo el criterio de investigaciones anteriores²⁹.

Con más de cuatrocientos documentales, reportajes, informaciones y spots, el proyecto ha establecido su presencia activa en el ámbito comunitario. Se llevan pantallas, videograbadoras y generadores de energía eléctrica a las comunidades más remotas de la

²⁹ Alfonso Gumucio en *Making Waves* (2001), *Herdedero y Roura* (2005), *Alexander Correa* (2002) y *Zamira Achang y Alain Arias* (2007)

Sierra Maestra para exhibir sus producciones más recientes. La obra de Televisión Serrana ha transformado la vida de los habitantes de la zona, no solo en el aspecto cultural, sino también en cuanto a las condiciones materiales de la comunidad como vehículo de expresión y canalización de sus principales problemáticas socio-económicas.

En un pueblo muy chiquito: surgimiento y desarrollo de la Televisión Serrana.

En enero de 1993, a partir de una idea de Daniel Diez, se origina un proyecto para formar un grupo de realización audiovisual en la Sierra Maestra que se propuso una línea de creación retomando la herencia documental de Santiago Álvarez.

La UNESCO proporcionó los fondos iniciales y el gobierno cubano dio su apoyo al facilitar, a través del Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT), el personal y la capacitación requeridos. Por otra parte, la Asociación de Agricultores Pequeños (ANAP), organización no gubernamental, fue uno de los más fervientes precursores de un medio que viniera a ser reflejo de la vida cotidiana del “guajiro” de la Sierra; ese guajiro al que no llegan las cámaras de la televisión nacional.

Así llegó Daniel Diez con su equipo a San Pablo de Yao: una comunidad esencialmente cafetalera que pertenece al municipio de Buey Arriba, en la oriental provincia de Granma. Aquel pequeño grupo de realizadores del audiovisual llegó equipado con material de video de bajo costo en pos de facilitar la comunicación alternativa con fines sociales, educativos y culturales para rescatar la cultura comunitaria campesina. De esta forma comenzaron a producirse documentales en formato de video, sin excluir otros posibles.

El carácter comunitario de la Televisión Serrana se define también a través de la selección genérica. El género documental ratifica el valor histórico, educativo y de divulgación a partir de sus propias características.

Cuando se analizan los antecedentes de la producción documental cubana, es posible establecer una comparación entre los documentales de la TVS y el Noticiero ICAIC Latinoamericano: se presentan como una continuación, o quizá una consecuencia de este. La televisora retomó este género en momentos en que no existían recursos técnicos ni creativos, enfatizando la máxima de que la realidad es significativa para todo creador y la fuente principal de donde emerge la creación artística.

La documentalística cubana, y en especial la labor creadora del primer director de TVS, tienen su base conceptual en tales postulados: construir realidades sociales antes que reflejarlas superficialmente en los medios de comunicación.

Una de las más substanciales actividades del proyecto es la producción de video-cartas³⁰ que los niños de la Sierra Maestra dirigen a otros niños de Cuba y del mundo. Los pequeños son los intérpretes de estos testimonios documentales en los que primero narran su vida cotidiana y describen la naturaleza que los rodea, su escuela, sus juegos, sus familias, etc., y luego hacen preguntas.

Gracias al proyecto, el video en Televisión Serrana es una herramienta de educación. Los niños, que fungen muchas veces como los protagonistas de los materiales, se familiarizan con la cámara y en la complicidad del género envían sus mensajes a todo el mundo. Sin máscaras ni sobreactuaciones, con la sencillez que los caracteriza, hacen más personalizados los trabajos.

³⁰ *Las video-cartas constituyen una de las iniciativas más eficaces y valoradas de la Televisión Serrana. En 1995, en un encuentro internacional entre videastas, en Edimburgo, los participantes de TVS explicaron su experiencia y esto sirvió para difundirla y ampliar su alcance. A partir de aquí, se empezaron a dirigir video-cartas de los niños serranos a niños de otras comunidades remotas del mundo y viceversa. La experiencia se ha puesto en práctica en otros países, como una vía eficaz para compartir prácticas comunales, valores, tradiciones, entre miembros de distintas comunidades, no necesariamente niños.*

Para la comunidad, la Televisión Serrana redonda en la autoestima de los pobladores. Las voces y las imágenes de su vida cotidiana y de su cultura viajan a otras partes de Cuba y del mundo, lo cual encarna reconocimiento y respeto hacia su identidad.

El proyecto comunitario continúa encaminado hacia la realización de su objetivo más importante: seguir existiendo como la voz de la comunidad a la vez que facilita una concreción identitaria y se presenta como guía de los progresos locales en la actualidad. La comunidad integró a su cotidianeidad el proceso de producción. Cámaras y pobladores coexisten sin que la simplicidad y la armonía de los productos hayan mermado.

El impacto social que ha tenido el proyecto es indudable por cuanto son tangibles los cambios en la comunidad desde cualquier perspectiva: se aprecia una evolución en las competencias culturales de los campesinos, son participantes de la creación audiovisual, no meros espectadores. Si en un inicio los fundadores llegaron desde la ciudad, actualmente la mayoría de sus integrantes proviene de zonas rurales.

A partir del concepto de “Educación para la Comunicación”, la TV Serrana fundó en 1996 el Centro de Estudios para la Comunicación Comunitaria (CECC) que aporta las herramientas necesarias a los habitantes de la zona en cuanto al dominio del lenguaje audiovisual y las técnicas para su realización, de forma tal que puedan integrarse al proyecto y facturar sus propios materiales.

Después de un riguroso proceso de selección de los interesados —teniendo en cuenta un verdadero interés en apropiarse de tales conocimientos en función de la comunidad, así como la sensibilidad creativa, etc.— se conforman grupos que reciben una preparación básica³¹ y, asesorados directamente por la TVS, investigan en sus localidades con el fin de desarrollar proyectos de realización que, una vez aprobados y discutidos, serán filmados. El CECC, que en el 2001 inició un proyecto de intercambio con los alumnos de

³¹ *Entiéndanse nociones de edición, cámara, sonido, guión, producción y dirección, además de técnicas de investigación y difusión culturales.*

un centro similar en Harlem, Nueva York, es responsable de reconocidos materiales — como “La Chivichana”— bajo el sello de TV Serrana.

Desde 1996 hasta la fecha, se han desarrollado diez cursos en todas las especialidades: dos de fotografía, uno de edición, uno de guión y seis cursos polivalentes, con aproximadamente ciento cincuenta personas matriculadas. Además, han efectuado talleres de diferentes manifestaciones artísticas para otorgar a la comunidad herramientas de extensión sociocultural. Destacan diez talleres de teatro (con dramaturgos nacionales y extranjeros), seis de artes plásticas y uno de literatura. Las cruzadas audiovisuales resultan otra iniciativa del proyecto que traslada la creación a demás municipios montañosos de Granma.

La TVS mantiene relaciones con la EICTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños) casi desde su creación. Cada año cinco estudiantes de ese centro realizan sus tesis documentales con la asesoría y proyección de los realizadores serranos y a cambio, estos tienen libre acceso a los talleres de la Escuela de Cine en un convenio desde el año 1995.

Un aspecto significativo es el reconocimiento de un grupo social desterrado casi por completo de los medios de comunicación masivos: la televisión muestra a los habitantes de las zonas rurales solamente como productores agrícolas, no dice nada de sus sueños, de sus conflictos, de su cultura. Televisión Serrana, por su parte, prioriza esas cuestiones.

En la casa que les sirve de sede y laboratorio, las puertas están abiertas para niños y adultos: encuentros, debates, películas, exposiciones, sala de reuniones y biblioteca. Lograron que la comunidad tuviera mejoras socioeconómicas: la construcción de calles, de caminos, de aceras; la distribución de agua, de electricidad. Se incrementó el movimiento cultural en la región, los espacios de intercambio y esparcimiento.

Además de los cursos mencionados, TVS acogió a realizadores de los telecentros de todo el país en un taller de creación documental que desarrolló con gran convocatoria durante más de un mes en su sede de San Pablo de Yao.

El 12 de febrero de 2000 “voló” por primera vez “*El Colibrí*”, una publicación electrónica de Televisión Serrana con el objetivo de difundir y compartir experiencias en el contexto de la comunicación participativa y comunitaria. Aunque de escasa difusión, se sumaron a ella importantes voces de la comunicación comunitaria, fundamentalmente de América Latina.

Capítulo III. Metodología

El lenguaje audiovisual se renueva en la medida en que evoluciona la tecnología y, a partir de ese constante desarrollo, las investigaciones teóricas se incrementan y diversifican. Por otra parte, aparecen nuevos contextos en el proceso de comunicación: las voces de los excluidos alternan al mensaje estandarizado de los medios masivos en una pluralidad de productos y estrategias. Se integran aquí dos factores para la concepción de un estudio sobre el audiovisual comunitario.

Específicamente, el análisis de los medios comunitarios en Cuba resulta interesante por las particularidades de este tipo de creación en el país. El discurso de la Serranía tras las cámaras surge a partir de las inquietudes acerca del quehacer comunitario de Televisión Serrana —único exponente de su tipo en Cuba según otros investigadores del tema (Gumucio, 2001; Heredero y Roura, 2005; Correa, 2002 y Achang y Arias, 2007) —. La creatividad en la construcción de los contenidos, la relevancia estética y la novedad en la utilización del video para convocar a la participación comunitaria, resultaron incentivos para un primer acercamiento al tema.

La repercusión social de los mensajes, la integración de la comunidad, los procesos productivos, etc., han sido temáticas de otros estudios sobre TVS. La novedad de la investigación radica en el uso del análisis crítico del discurso, a partir de una muestra de documentales para reafirmar su carácter comunitario.

El análisis responde a un diseño cualitativo. Este tipo de enfoque resulta necesario ya que se trata de analizar, comprender y valorar una realidad (física y discursiva) determinada, más allá de la recopilación de datos estadísticos y la caracterización abarcadora y generalizante. El escenario social concreto donde se desenvuelve la Televisión Serrana y su propia concepción suponen un razonamiento subjetivo, mediado por la interpretación y la experiencia empírica.

La investigación cualitativa ofrece posturas más abiertas en cuanto a las condiciones básicas para producir conocimientos: la recuperación de la subjetividad como escenario de edificación, la reivindicación de la vida cotidiana para dilucidar las realidades socioculturales y la intersubjetividad y el consenso para acceder al conocimiento válido de la realidad humana. (Achang y Arias, 2007)

El Discurso de la Serranía tras las Cámaras se desarrolla como una investigación descriptiva pues pretende referir las categorías analíticas sin modificarlas. Los estudios de este tipo buscan especificar las propiedades importantes de personas, grupos, comunidades; en este caso, TV Serrana como unidad de análisis.

Una ventaja significativa de los estudios cualitativos radica en la mayor libertad en el planteamiento del problema de investigación, pues permite profundizar en la comprensión de las condiciones naturales, más orientado al descubrimiento que a la comprobación.

Categorías analíticas

Discurso audiovisual

Medio Comunitario

Definición conceptual y operacionalización de las categorías analíticas

El discurso audiovisual comprende toda la práctica discursiva que utiliza los códigos del lenguaje audiovisual para la elaboración de *“un sistema de comunicación multisensorial (visual y auditivo) donde los contenidos icónicos prevalecen sobre los verbales. Es un lenguaje sintético que origina un encadenamiento de mosaico en el que sus elementos sólo tienen sentido si se consideran en conjunto.”* (Marqués, 2004) Imagen y sonido se contrastan y conforman en una pluralidad de mensajes posibles, mediados a su vez no solamente por la capacidad

creadora y comunicativa de los discursantes, sino también por el grado de desarrollo tecnológico disponible. Dentro de esta categoría se incluyen los discursos televisivos, cinematográficos y de video, con todas sus variantes respectivas.

Los medios comunitarios son espacios y servicios de expresión comunitaria sin fines de lucro que, a partir de un discurso alternativo, contribuyen al desarrollo integral, el fortalecimiento de la identidad de los pueblos, la democracia y la interculturalidad, cuyo resultado conduzca a una convivencia pacífica con equidad de desarrollo y justicia y contribuya a la unidad de una sociedad heterogénea y pluricultural.

Operacionalización de las categorías analíticas:

Discurso Audiovisual

Elementos formales:

- Uso de los planos
- Uso de la música
- Luces
- Locaciones
- Extensión
- Movimientos de cámara

Elementos conceptuales

- La apropiación e incorporación de los lenguajes, la religiosidad, costumbres y otras características socioculturales de la comunidad.
- Selección temática.
- Utilidad pública en el momento de tratar problemáticas de interés para la comunidad.

Medio Comunitario:

1- Expresión sin fines de lucro

- Costo de la producción
- Presupuestos
- Recursos y equipamiento

2- Discurso alternativo a los mensajes de los medios tradicionales

3- Expresión comunitaria consciente en favor del intercambio y la heterogeneidad y para llevar a cabo su transformación a condiciones más favorables.

4- Contexto y lenguaje local

5- Comunicación participativa

- Niveles de participación
- Modalidades
- Categorías
- Procesos

Este tipo de investigación precisa una estricta y amplia recogida de fundamentos al no ser considerada por muchos un modelo “científico”; de esta forma, necesita validar los datos mediante el empleo consciente y adecuado de diversas técnicas y métodos investigativos.

Para el estudio de cada uno de los aspectos que engloban las categorías analíticas, la investigación se apoya en el análisis del discurso, la revisión bibliográfica y documental, la entrevista estructurada y semiestructurada.

Métodos y técnicas para la recogida de la información.

El análisis del discurso es el principal método de investigación, a partir de la consideración de este como acción social que ocurre en un marco de comprensión, comunicación e interacción que a su vez forma parte de estructuras y procesos socio-culturales más amplios. El análisis del discurso sugiere entonces una superación de

estudios lingüísticos, gramaticales o semánticos y se traslada hasta la relación dialéctica entre cultura y sociedad.

El principal método será una forma específica de Análisis del Discurso³², el Análisis Crítico, que según uno de sus principales exponentes, Teun A. Van Dijk, constituye “*un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia primariamente el modo en que el abuso de poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político.*” (Van Dijk, 1999)

Como explica Van Dijk, el ACD se ocupa, del mismo modo, de analizar discursos resistentes a ese abuso de poder social. Por su carácter transdisciplinar y sus objetivos generales, se ha considerado válido aplicar esta corriente analítica al contexto de los medios de comunicación comunitarios. Estos últimos, a partir de otros principios, estrategias y bases teóricas, también se dirigen a consolidar la voz propia de la comunidad y por consiguiente, adjudicarle “poder” a esos grupos sociales a la hora de desarrollar procesos de participación y estrategias colectivas, que a su vez, se concretan en el plano discursivo.

En esta investigación nos ocupa el *Análisis Crítico* de un discurso audiovisual específico, el documental de Televisión Serrana. Para el desarrollo del *Análisis Crítico del Discurso Audiovisual* el presente estudio se adscribe a la propuesta metodológica de Teun A. Van Dijk con adaptaciones pertinentes a los intereses concretos de la investigación³³. De esta forma se ha llevado el análisis al discurso audiovisual, estructurado en función de las categorías analíticas (medio comunitario y discurso audiovisual a partir de sus elementos formales y conceptuales)

En primera instancia, de acuerdo con lo que Van Dijk denomina “superestructura”, se analizará la forma global del texto, es decir, la clasificación del mismo como texto

³² Para autores como Galindo, el Análisis de Discurso se presenta en algunos investigadores como método y en otros como técnica. (Galindo, 1997)

³³ Ver anexo I. Guía para el análisis crítico del discurso audiovisual

audiovisual, particularmente, como documental o video-carta, además del momento en que se produce y la investigación previa a la realización. El segundo paso se concentra en extraer el significado global del mensaje (macroestructuras semánticas), el tema, su relación con el título y los exergos seleccionados y el argumento de la narración audiovisual.

En tercer lugar, se extraerán los significados locales de las imágenes seleccionadas en correspondencia con su reproducción en el contexto comunitario. Dentro de este espacio se analizarán las imágenes escogidas por los realizadores, es decir, los significados implícitos de los planos, la angulación, los movimientos de cámara y los recursos visuales en general.

El cuarto punto se enfoca hacia las formas locales del texto audiovisual y con ellas, hacia todo lo referente a la edición de los materiales, el orden de los planos, su duración, tipos y efectos de montaje, el sonido, la identificación de la música y los efectos sonoros.

Un quinto punto se relaciona con las estructuras formales sutiles: la presencia de estrategias discursivas como los recursos expresivos (hipérboles, metáforas, alegorías, elipsis, eufemismos e ironías) y las formas elocutivas (narración, descripción, diálogo, argumentación y exposición).

Por último, se integra lo que Van Dijk propone como contexto sociocultural y cognición social. En este aspecto se busca analizar el proceso de creación de ese discurso, enfoque básico para analizar la producción de un medio comunitario. Por tanto, aquí se han adaptado los elementos de la operacionalización de esta categoría analítica, de acuerdo con los objetivos de la investigación.

La participación comunitaria y el costo de la producción, como parte de la operacionalización de medio comunitario, no se incluyen en la guía de análisis de la muestra porque son elementos que se relacionan con el “proceso” y no con el “producto”. Estos puntos se insertan de modo general en el análisis de los resultados.

Para medir los criterios de la participación comunitaria, se emplearon las concepciones teóricas de investigadores como Mario Testa, Carlos Núñez, Daniel Selener y Cecilia Linares, que refieren a las modalidades, categorías, procesos y niveles de la participación, respectivamente.

En el desarrollo de la investigación se consultó gran cantidad de bibliografía pasiva. Por lo novedoso del enfoque, no existe un texto que recoja información del análisis crítico del discurso audiovisual comunitario, tanto en sus dimensiones teóricas como prácticas. Por esa razón, los datos provinieron de diversos libros de los más reconocidos autores que en alguna medida han tratado el tema y que en determinados puntos de la acción teórica pueden brindar grandes aportes, así como de sitios en Internet, tesis doctorales y tesis de grado de colaboradores. Es por ello que el método bibliográfico-documental resultó tan útil en la investigación teórica.

En obtención de información, la entrevista resultó una técnica fundamental, tanto estructurada como semiestructurada. El primer caso fue utilizado para recoger diferentes perspectivas de un mismo tema. Fueron necesarios varios cuestionarios de este tipo: para los realizadores de los documentales seleccionados y para especialistas que aportaron en los criterios de selección de la muestra. Otra entrevista estructurada, vía correo electrónico, correspondió a Teun A. Van Dijk, principal exponente en el mundo del análisis crítico del discurso.

Una entrevista semiestructurada fue realizada a Daniel Diez como fundador de Televisión Serrana para resumir su experiencia como creador del proyecto, sus primeras motivaciones y la integración a la comunidad.

Validación de la información obtenida (triangulación metodológica):

El objeto fundamental de la triangulación metodológica consiste en recoger y analizar datos desde distintos ángulos a fin de contrastarlos e interpretarlos. Se utilizó la

triangulación de fuentes para cotejar la información aportada por los diferentes especialistas y la triangulación metodológica, para, mediante el empleo de varios métodos y técnicas de recogida de información, validar el sustento teórico de la investigación.

Selección de la muestra

Entre los más de cuatrocientos materiales de la Televisión Serrana, la selección de la muestra a analizar constituyó uno de los aspectos más difíciles para las investigadoras. Por esa razón se recurrió a una muestra no probabilística del tipo intencional, por criterio. Esta elección responde a las necesidades del estudio porque requiere una cuidadosa discriminación entre tantos materiales, en este caso, basada en los criterios de las autoras. En la definición de la muestra se tuvieron en cuenta los siguientes criterios de selección:

-líneas temáticas generales y su tratamiento:

- a)- personalidades y personajes reconocidos en la comunidad
- b)- protección, cuidado y apreciación del medio ambiente y el entorno
- c)- la infancia
- d)- la mujer
- e)- tradiciones, creencias y prácticas culturales de la comunidad
- f)- problemáticas sociales
- e)- iniciativas colectivas ante las necesidades de la comunidad
- g)- la soledad y el aislamiento de la vida rural
- h)- la realidad como metáfora
- i)- los diferentes oficios de los serranos

- realizadores destacados:

- a)- premios y reconocimientos
- b)- años de experiencia
- c)- cantidad de trabajos
- d)- participación en la fundación del proyecto

- calidad de los materiales

a)- premios y reconocimientos

b)- opinión de la crítica especializada

De esta forma se seleccionaron los siguientes materiales:

1- Las cuatro hermanas (1997) Director: Rigoberto Jiménez.

2- Videocarta “Desde la Sierra Maestra a los niños de Bolivia” (1998) Director: Daniel Diez.

3- La Chivichana (2000) Director: Waldo Ramírez.

4- Freddy o el sueño de Noel (2003) Director: Waldo Ramírez.

5- Los ecos y la niebla (2004) Director: Rigoberto Jiménez.

6- Turiru’s (2005) Director: Roberto Renán Pérez.

1- Las Cuatro Hermanas (1997)

“Las Cuatro Hermanas” es un material multipremiado que inició otra línea de realización, más triste y silenciosa, pero tan real como la Sierra misma, con Rigoberto Jiménez como precursor. La selección de este documental está basada, sobre todo, en su exploración acerca de otro segmento de la vida serrana: la mujer y la tercera edad. En este material ambos temas se imbrican y aportan una visión crítica, pero siempre esperanzadora de tales realidades.

2- Desde la Sierra Maestra a los niños de Bolivia (1998)

La selección de una video-carta no puede faltar para analizar la obra de Televisión Serrana, teniendo en cuenta que este formato ha sido uno de los más valiosos aportes de la institución. Actualmente se emplea como medio de comunicación entre numerosas comunidades de todo el mundo. En este caso, el proceso comunicativo se da en forma de respuesta, de los niños serranos a los bolivianos.

3- La Chivichana (2000)

Este documental, por su ritmo y la frescura en el tratamiento del tema, se ha convertido en uno de los más populares entre toda la obra de Televisión Serrana. Se ha exhibido en numerosas ocasiones por la Televisión Nacional. El reconocimiento viene también de parte de la crítica. Ha sido galardonado en numerosos festivales y se ha exhibido fuera del país. El guión nació de una iniciativa del Grupo Alternativo de Creación Audiovisual de Bartolomé Masó, fruto de la estrategia de Educación para la Comunicación, que lleva adelante, desde sus inicios la TVS. “La Chivichana” es un fiel exponente de lo que pudiera ser una línea temática de las obras de TVS: la resistencia ante las dificultades a través de la inventiva del campesino, la estrategia colectiva para suplir una necesidad.

4- Freddy o el sueño de Noel (2003)

En este caso, se trata de otro documental multipremiado, que marca un punto de ruptura en toda la producción de TV Serrana: la visión crítica, la complejización del mensaje. La realidad se observa en todo su esplendor a través de la mirada de un niño que parece dudar, como reafirma la banda sonora, si lo que observa no será más que un sueño. El mensaje llega como un grito de auxilio que contiene también un llamado a mirar hacia la naturaleza, otra línea de TVS, pero esta vez a través de una imagen que adquiere un sinnúmero de significados. La carencia deshumaniza.

5- Los ecos y la niebla (2004)

“Los ecos y la niebla” constituye otro punto de ruptura, cumbre de esa línea temática que explora el misterio, la soledad y el olvido de la vida serrana. Con este documental, de igual reconocimiento en festivales y reseñas, este "nuevo estilo" se hace claramente visible. Es notable la experimentación con el sonido como un recurso expresivo que en esta línea de realización cobra protagonismo. Las cámaras de TVS se adentran cada vez más en las profundidades de la Sierra Maestra, donde, casi sin saber por qué, vive un ser humano.

6- Turiru's (2005)

Este documental se inscribe en otra línea importante de realización en la obra de Televisión Serrana: el reflejo contradictorio de problemas socioeconómicos reales que

ocupan a los pobladores de la zona. Como en la ciudad, a las áreas rurales también han llegado diversas problemáticas que afectan a la sociedad cubana actual: el SIDA, los negocios ilícitos, la desigualdad social, la estrategia particular, la prostitución. En este caso se muestran los conflictos de la naciente pequeña propiedad cubana, el llamado trabajador por cuenta propia, a través de la historia de una familia que se dedica a la venta de helados. Es importante analizar un tema que, de igual forma, golpea a esas "otras realidades".

Capítulo IV. Análisis de los resultados

Televisión Serrana: una expresión sin fines de lucro.

La Televisión Serrana funciona como una organización no gubernamental sin fines de lucro, cuyos materiales se exhiben gratuitamente a todos los miembros de la comunidad, sin excepción, y del mismo modo se distribuyen por todo el país y fuera de él. Sus mensajes excluyen contenidos publicitarios y propagandísticos, lo que descarta la posibilidad de compromisos y condicionamientos económicos y políticos.

El proyecto cuenta con un presupuesto estatal que se invierte básicamente en el salario de sus trabajadores y otros gastos de la entidad como electricidad, abasto de agua, alimentación, reparaciones, mantenimiento de los equipos y medios de transporte. Los realizadores ganan un monto fijo y un por ciento extra según la complejidad de la obra, una suma acorde con el salario promedio de los profesionales y técnicos de todo el país.

Para la realización de sus materiales se invierte generalmente en combustible y alguna otra necesidad de primera mano, como baterías para linternas, soga, nylon, etc. El grupo cuenta con dos jeeps y un arria de seis mulos que atiende un arriero, incluido en la plantilla.

En sus inicios, la UNESCO facilitó la tecnología para un equipo de edición lineal SHVS y dos cámaras del mismo sistema, ya obsoleto. En el año 2000 el estado cubano le entregó todo el equipamiento de edición no lineal en AVID, de última generación, y una cámara DVC PRO digital y profesional. Recientemente el propio estado le incorporó otro sistema de edición no lineal digital FINAL CUT PRO, de alta tecnología, que se complementará con la próxima compra de una cámara compatible. La Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños donó a Televisión Serrana dos cámaras MINI DV de uso. Además, cuentan con algunos micrófonos, luces y

computadoras, conectadas a una red interna y con acceso a Internet, un servicio que les facilita el estado a través del Instituto Cubano de Radio y Televisión.

Una herramienta para la participación

La participación constituye un factor fundamental en la concepción de un medio de comunicación comunitario. Diversas fuentes teóricas definen modalidades, categorías, procesos y niveles (Ver en Marco Teórico: La comunidad, un escenario para la participación) que conforman la acción participativa.

Según los objetivos del proyecto, la modalidad de participación en TVS es concreta. La carencia; la escasez de recursos en una zona que, por su aislamiento, puede ser muy vulnerable ante conductas desviadas y prácticas enajenantes; la incomunicación, agudizada a raíz del Período Especial; constituyeron razones de peso para fundar Televisión Serrana. A la Sierra Maestra se trasladaron numerosas problemáticas de la vida urbana: la falta de comida, el descenso de la producción, los negocios ilícitos (entre ellos los llamadas “bancos de películas”, que insertaron elementos extranjerizantes y viciados), la prostitución, las enfermedades de transmisión sexual, la migración de profesionales a otros sectores. TV Serrana se inserta como parte de la iniciativa personal de Daniel Diez, que ante tales condiciones, recibió el apoyo de la UNESCO, la ANAP y el Instituto Cubano de Radio y Televisión.

En estos primeros momentos, la convocatoria resulta un factor decisivo. La Televisión Serrana trabajó desde sus inicios por consolidar una participación sustantiva, integrando a los habitantes de la zona en el proyecto, con poder de decidir, proponer y evaluar. La “Educación para la Comunicación” constituye el pilar fundamental de este proceso. En el año 1996 comenzó a funcionar en la montaña el Centro de Estudios para la Comunicación Comunitaria (CECC) que lleva a cabo talleres de formación e impulsa los Grupos Alternativos de Creación Audiovisual en los municipios de Guisa, Bartolomé Masó y Buey Arriba, autores de materiales tan reconocidos como “La Chivichana”.

Actualmente, la mayoría de los integrantes del proyecto proviene de esos talleres y, por consiguiente, de la propia comunidad.

Los primeros momentos del grupo se desarrollaron en un nivel participativo de consulta, discusión y conciliación. Todavía como un agente externo, la relación con la comunidad se basaba en un proceso de consulta y cuestionamiento que dotó al discurso de un valor testimonial, opinático, anecdótico. Una vez superadas las fases de reconocimiento mutuo, la participación alcanzó un nivel de responsabilidad compartida y codeterminación. La comunidad se hace cada vez más activa y los sujetos actúan de forma consciente en la toma de decisiones y estrategias colectivas.

A partir de la influencia y el replanteamiento discursivo de Televisión Serrana, la participación comunitaria se presenta como un proceso de cooperación que, a largo plazo, puede llegar a ser endógeno, aumentando el poder de sus miembros en el control de sus instituciones y acciones para la transformación de su propia realidad.

Después de quince años de Televisión Serrana, la comunidad no es la misma. En 1993, el pueblo no tenía carreteras, ni aceras, ni contenes, el sistema de telefonía particular no había llegado a la región (existía un sistema público, a través de una manigueta). La TVS constituyó una herramienta para visualizar estas carencias y movilizar a la comunidad en función de conseguir una respuesta institucional. Hoy por hoy, los antiguos callejones son calles asfaltadas y se instaló un sistema de telefonía digital con tantos equipos particulares como en cualquier barrio urbano. Se logró reparar la sala de video, se remodeló el restaurante, casi de lujo, en medio de la Sierra Maestra y se construyó una plaza pública.

Antes de la llegada de TV Serrana, no se manifestaba una preocupación concreta por el cuidado del entorno. El río, un elemento importante en la vida de la comunidad, amenazaba con contaminarse por los desechos de la despulpadora de café y, al mismo tiempo, existía el peligro de que inundara el poblado por la falta de dragado y muros de contención. A partir de numerosos documentales, la comunidad se acercó a esta

problemática y se movilizó en acciones concretas y demandas a las autoridades. En la actualidad, el medio ambiente es objeto de cuidado y conservación. Los niños son los promotores más activos en este sentido.

Con la inserción de TVS, los pequeños vieron una computadora por primera vez, se familiarizaron con ella, aprendieron a usarla y hasta navegan por Internet en la sede del grupo. Hoy los niños tienen computadoras en sus aulas, video, televisores, incluso en pequeñas escuelitas con menos de diez estudiantes, donde se utilizan paneles solares a causa de la falta de energía eléctrica como parte del programa de la Batalla de Ideas.

La vida cultural de la comunidad se ha multiplicado. Las mejores orquestas de la región actúan para ellos a partir de gestiones locales, donde la Televisión Serrana funciona como intermediario. Del mismo modo, reconocidos artistas nacionales imparten talleres de artes plásticas, danza, teatro. Mucho antes del reciente auge de las ferias del libro, estos eventos ocurrían en la zona a partir de iniciativas propias. Los instructores de arte se han incrementado y existen diversas peñas culturales como la de Camejo, un custodio de Televisión Serrana que ha creado su propio espacio cultural en la comunidad de Maguaro, a unos cinco kilómetros de San Pablo de Yao.

TV Serrana influye directamente en la promoción y difusión del audiovisual. En trabajo conjunto con el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas, llevan el cine a zonas muy intrincadas, a lomo de mulo. Se organizan muestras de todo tipo, desde nuevo cine latinoamericano, documental, obras de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, hasta cine erótico francés.

A través de la integración y participación comunitaria, la TV Serrana ha incidido en el comportamiento de importantes problemáticas sociales en la zona: el embarazo precoz, la violencia familiar, los conflictos de género, con resultados visibles en los quince años de vida del proyecto.

Elementos formales: el discurso como lenguaje en uso.

Una lectura a los textos audiovisuales de Televisión Serrana supone, en primer lugar, el acercamiento a una estética relevante, tanto en forma como en concepto, con marcadas coherencia y cohesión, que se infieren en una primera mirada a cualquiera de sus materiales.

Desde sus primeros documentales hasta el momento, es posible reconocer una directriz concreta en cuanto a la utilización de los elementos formales del lenguaje audiovisual, sujeta a un constante desarrollo de sus esquemas de realización.

El uso de la imagen como reflejo de la Sierra Maestra, sus hombres, sus paisajes, su intimidad, refuerza su primacía en el contexto audiovisual. La fotografía es uno de los elementos que distinguen la creación de Televisión Serrana y su carácter comunitario.

Los documentales analizados ejemplifican una variedad en el uso de los planos. Los planos panorámicos y planos generales denotan una mirada a la inmensidad del paisaje. Tienen un notable valor descriptivo y pueden adquirir gran magnitud dramática cuando se pretende destacar la soledad o la pequeñez del hombre frente al medio. En materiales como “Los ecos y la niebla” y “Freddy o el sueño de Noel”³⁴, este tipo de planos somete al sujeto a una escala minúscula ante la montaña, lo subordinan a la superioridad del entorno.

Por otra parte, los planos medios se emplean en las entrevistas, para personalizar el diálogo, acercar al interlocutor, revelar sus rasgos físicos, mostrar la realidad del individuo. Los primeros planos descubren otras características, enmarcan la expresión del entrevistado, sus reacciones, sus miradas; se deslizan por las interioridades en una postura de complicidad y cercanía.

³⁴ *Para leer más detalles de cada documental, ver Anexo II. Análisis de los materiales.*

Los movimientos de cámara proponen también diversos significados en el texto audiovisual. Cuando se emplean panning en los materiales, muchas veces el propósito se reduce a la mera descripción, bien de una acción determinada o bien de un lugar, un espacio, una persona. De similar manera se usan los tilt up y tilt down, con fines descriptivos, aunque entre estos movimientos de cámara existen diferencias mediadas por la intencionalidad: generalmente los primeros enumeran y los segundos describen. Los travelling o los dolly implican otras lecturas. En el documental es común que estos movimientos se realicen con cámara en mano para indicar inestabilidad, movilidad, realidad; ponen al perceptor en el lugar del protagonista. En “Los ecos y la niebla” se siguen los pasos de Sonsón a lo largo del camino, escabroso, difícil; mientras que en la video-carta, la cámara acompaña el ritmo de los juegos, las carreras de los niños, la actividad. La cámara también se mueve en chivichana, para referir al movimiento de este medio de transporte.

La angulación determina el punto de vista del observador, su relación espacial con la historia, la medida en que se involucra. Cuando la cámara se sitúa paralela al suelo, el público percibe la acción desde una posición discreta. Asimila el hecho tal y como ocurre, sin mediaciones, a la par del (los) individuo(s) implicado(s). Si el ángulo es picado (la cámara se coloca por encima del objeto o el sujeto representado, de manera que la imagen se ve desde arriba), la postura cambia a una sensación de superioridad, de omnipresencia. Los ángulos contrapicados ubican la cámara por debajo, elevan el sujeto, lo engrandecen.

En “Freddy...”, los planos en picado de la cacería de los peces colocan al perceptor en la posición del niño que mira desde lo alto, con una ventaja significativa sobre los hombres en la presa: Noel es el artífice de esa verdad “otra”.

La representación de las imágenes presume una reconstrucción de la realidad a partir de una clara determinación de los objetivos del material. Cada plano trasciende, puede convertirse en un elemento simbólico, puede tornarse metáfora, icono o simplemente un

retrato. Los significados están dados por la discriminación en el encuadre, el tipo de los planos, la posición y los movimientos de la cámara.

No obstante, la sola imagen no resulta suficiente: el sonido, la música, la propia representación de los sujetos implicados; influyen también en la calidad de un material.

La Televisión Serrana resalta el uso de la música como un elemento significativo en la construcción de su discurso audiovisual. Predomina la música no diegética, tanto subjetiva como descriptiva, para recrear un ambiente emocional o reforzar el desarrollo de una acción. Destaca el empleo de la llamada “música culta”, por lo general extranjera, que funciona como elemento intertextual, convergente y de validación ante los préstamos culturales. En “Freddy...” la música deviene parte fundamental en la dramaturgia del material, otro plano en la narración que coincide con la visión del niño, la incertidumbre entre la realidad y el sueño. La video-carta la usa para aludir a las travesuras de los niños, la ingenuidad, la sencillez.

Se utiliza, aunque en menor medida, la música diegética u objetiva, que adquiere protagonismo durante el material. Tal es el caso de fragmentos de la video-carta o “La Chivichana”, donde grupos musicales interpretan determinado tema en secuencias sonoras de los conjuntos.

De igual manera, el sonido resulta un aspecto fundamental. Resalta la ausencia de narrador en off y la incorporación de los ruidos o los silencios del entorno como otro aspecto distintivo de la Sierra Maestra. En “Los ecos y la niebla” se emplean resonancias para exagerar los sonidos y de esa forma recrear la “voz de la montaña”, la intensidad con que los percibe el protagonista.

En los documentales de la Televisión Serrana se presume un cuidadoso trabajo de montaje. Prevalen los de tipo narrativo lineal, con base en la presentación cronológica de los eventos, aunque algunas veces se vuelve más complejo, como en el caso de “Freddy o el sueño de Noel”, donde el montaje es no lineal, paralelo, analítico y

psicológico. En este material los eventos se presentan desde dos realidades diferentes, pero que se muestran como si ocurriesen de manera simultánea.

El principal protagonista a la vez que destinatario del trabajo de la TV Serrana es el hombre, como miembro de una comunidad que reconoce tanto sus singularidades, como su condición de parte activa de la colectividad. En el plano discursivo, la representación de los sujetos implica un acercamiento a su realidad, sin transformarlos, de acuerdo con los principios del género documental. No se trata de crear un nuevo individuo ni de modificar el ambiente, sino de acercarse al hombre real, de manera que los conflictos, las historias, las experiencias, se refieran tal y como se desarrollan. La TVS no utiliza escenografías, la mayor parte de sus trabajos se filman con la iluminación propia del momento, los habitantes de la comunidad se presentan con su ropa habitual, según la actividad que estén ejecutando, el rodaje no interrumpe la cotidianeidad.

Elementos conceptuales: el discurso en contexto.

En el plano discursivo, el acento comunitario de la Televisión Serrana se traslada, además, a la selección de los contenidos. Sin pretender establecer un esquema, podrían delimitarse ciertas líneas o enfoques temáticos.

En sus inicios, distingue lo que pudiera entenderse como una estrategia de acercamiento a la comunidad: el reconocimiento a la individualidad a través de valores y códigos compartidos por el colectivo, el reflejo de ciertos liderazgos, saberes o actitudes que los propios habitantes de la zona reafirman y destacan. Estos primeros documentales tienen un matiz testimonial y son el resultado de un primer intercambio con la comunidad y su organización económica, histórica y socio-cultural.

Mirar hacia la naturaleza, contemplar, disfrutar y salvaguardar el medio ambiente serrano —hermoso y magnífico pero que no escapa a la irresponsabilidad y la destrucción del

hombre—, fue otro recurso y tema fundamental de otra serie de documentales de Televisión Serrana.

La infancia ha sido un tema medular en esa realización. Las video-cartas surgieron con el propósito de establecer procesos de diálogo entre niños de diferentes comunidades de la Sierra Maestra. A través de la mirada de los niños se han tratado el cuidado y significación del entorno, los juegos, las manifestaciones artísticas y las tradiciones de la localidad.

Reflejar la vida de una comunidad, ser parte de ella y convertirse en una herramienta de participación implica también recrear las prácticas culturales, tradiciones, leyendas y aficiones de sus habitantes; lo que pudiera comprenderse como otra línea temática de Televisión Serrana que abarca también los oficios de la vida campesina, las estrategias colectivas para solucionar determinadas necesidades, la inventiva del “guajiro” ante situaciones adversas.

Los oficios de la vida rural, que no son pocos ni homogéneos, se reflejan, sin obviar la contradicción, la entrega y la carencia, en numerosos materiales. Por otra parte, han sido muy reconocidos documentales como “La Chivichana”, que muestra la iniciativa colectiva ante la falta de recursos y la adversidad del entorno, la participación de los habitantes de la zona en la solución puntual de un problema local.

Estas problemáticas que agobian a los habitantes de la zona son muy diversas y trascienden el sector agrícola en una gama de dificultades económicas con fuertes repercusiones sociales. Canalizar tales contradicciones ha sido una constante en la obra de Televisión Serrana.

Documentales como “Freddy o el sueño de Noel” de Waldo Ramírez, “Los ecos y la niebla” y “Las cuatro hermanas” de Rigoberto Jiménez; marcan un viraje a una nueva línea discursiva que apuesta más hacia la complejización, la representación de la vida desde sus dilemas existenciales más profundos. En “Freddy...”, por ejemplo, se acude a

la metáfora como recurso expresivo para mostrar un evento que, de tan irracional, se debate entre realidad y sueño a través de los ojos un niño. Con los otros dos documentales, se descubre en Rigoberto Jiménez la intención de mostrar la sierra en su dimensión más terrible, como un paraje que reduce al hombre a la soledad y el olvido, sin perder el principio fundamental de Televisión Serrana: mostrar alternativas y estrategias de vida en esas realidades “otras”.

Cualquiera que sea el tema de un documental, el proceso de creación comienza mucho antes. Los realizadores de TV Serrana se reúnen sistemáticamente para concretar las temáticas, muchas de las cuales llegan a ellos a través de la propia comunidad que propone inquietudes, temas, personajes o personalidades, argumentos, etc. Después se impone una investigación previa, un acercamiento necesario hasta lograr una relación de empatía y confianza. El producto final no implica la culminación del proceso; luego de terminado, el trabajo se expone a la comunidad, que se ve, se reconoce, debate, opina sobre los aciertos y desaciertos de la obra y de su propia vida.

La principal característica de los títulos de la Televisión Serrana es su creatividad; aún siendo sencillos y directos como “Las cuatro hermanas” o “La chivichana”, como intertextuales, ambiguos y hasta líricos: “Freddy o el sueño de Noel” y “Los ecos y la niebla”. Los exergos y dedicatorias implican un esmerado sentido intertextual, casi simbólico, que aportan otras lecturas.

El componente estético del discurso audiovisual de la Televisión Serrana se apoya en la utilización de recursos expresivos y formas retóricas para representar la realidad. Predomina el uso de giros sencillos para no obstaculizar la lectura, pero sin subestimar las competencias culturales de los perceptores. Otros materiales suponen una interpretación muy cuidadosa por el empleo de tropos más complejos, de acuerdo con el tratamiento del tema.

“Freddy o el sueño de Noel” se presenta como una gran metáfora que se presume desde el título del material: se establece una correlación entre el sueño y la realidad. Por su parte,

en “Los ecos y la niebla”, el sonido hiperbolizado se convierte en metáfora, en la “voz” de la montaña como máxima presencia en la vida de un hombre.

Muchos de los materiales contemplan un gran sentido alegórico, devienen símbolos de sentimientos abstractos como la soledad y los antagonismos entre los géneros que se representan en “Los ecos y la niebla” y “Las cuatro hermanas”, respectivamente.

La ironía es recurrente en varios materiales de TV Serrana; aunque de manera sutil, a veces casi imperceptible, cuando no graciosa y lúdica. Ciertos documentales, que no incluyen recursos expresivos en su realización, los toman de la expresión de sus entrevistados. La video-carta deja a los niños la responsabilidad de poetizar el contenido mediante metáforas y símiles que aportan nuevos significados a la realidad desde su mirada.

Los materiales de la TV Serrana utilizan las formas elocutivas a partir de la intención y el tema, pero generalmente, en un mismo trabajo coinciden varias de ellas. Predominan la descripción para mostrar la inmensidad de paisaje, las particularidades de la comunidad, sus condiciones de vida, las carencias, las expresiones; y el diálogo, que a su vez, incluye la argumentación y la exposición como una manera de adentrarse en las historias, a partir de los testimonios de sus protagonistas y en el reconocimiento de registros locales propios de la zona rural.

La Televisión Serrana reconoce una diversidad de roles en la comunidad. Se trata de una zona rural, por lo que la mayoría de las actividades convergen en torno al trabajo en el campo; no obstante, se reconocen otros roles u ocupaciones imprescindibles en toda estructura social. La significación del papel del sujeto en el colectivo varía según el tema y la intención del documental, y puede o no ser trascendente. En “Freddy...”, no se distinguen roles: todos los hombres se dedican, en ese momento, a procurar alimento. Los tres hermanos de “Turiru’s” desechan sus antiguas ocupaciones para emprender una nueva vía de incrementar los ingresos: la iniciativa por cuenta propia. El protagonista de

“Los ecos y la niebla”, Sonsón, funge como campesino, pero su particular modo de vida no le permite otras opciones más que cultivar para poder comer.

Hombres y mujeres aparecen igualmente representados en los materiales de la TV Serrana. Muchas veces el tratamiento del sujeto en su condición genérica pasa a un segundo plano ante el alcance del conflicto o la acción: “Los ecos...” trata la soledad asociada al ser humano en general; por el contrario, en otras ocasiones, el sexo implica una lectura de género como en el caso de “Las cuatro hermanas”, donde se realza la condición de mujeres, que a pesar de ello, deciden vivir solas.

De igual manera ocurre con las marcas generacionales. En la video-carta, son los niños quienes hablan: desde la perspectiva infantil cualquier tema que pudiera resultar trivial como la lluvia o los árboles, adquiere otras connotaciones; mientras que en “La chivichana” o en “Freddy...”, el objeto representado supone la implicación de personas de diferentes edades.

Aunque la Televisión Serrana radica en la comunidad de San Pablo de Yao, no limita su trabajo al radio de acción del poblado. Sus materiales se acercan a otros asentamientos (“La chivichana” se filma en el tramo de la Carretera a La Plata, entre los pueblos de Santo Domingo y Providencia; la video-carta, en Vega Grande); además, se dirigen a núcleos poblacionales de mayor envergadura (“Turiru’s” se desarrolla en la cabecera municipal de Niquero); o, por el contrario, se remontan a lo intrincado de la Sierra, donde el ambiente es totalmente rural, como en “Los ecos y la niebla” y “Las cuatro hermanas”.

Con el propósito de abarcar todos los escenarios de la vida serrana, el proyecto se adentra en diferentes locaciones, tanto públicas como privadas. La entrada a los espacios personales, íntimos, revela una complicidad manifiesta entre TVS y la comunidad. Abundan las filmaciones en exteriores para mostrar el paisaje en toda su extensión: sus bondades, la interacción del individuo con el ambiente. Los interiores descubren las condiciones de vida de los campesinos, sus carencias y su patrimonio.

En los documentales de TV Serrana predominan las entrevistas. El diálogo resulta un componente principal a través del cual se representan los diversos registros lingüísticos de esa comunidad de hablantes, tradiciones orales, herencias culturales, costumbres. Resalta la elocuencia, la facilidad de expresión, reforzadas por la entonación y la comunicación no verbal: gestos, acciones, posturas. Se emplean registros lingüísticos informales, coloquiales y estándares. En el habla aparecen marcadores locales distintivos: la entonación ascendente y la supresión de las eses intermedias. El lenguaje de los habitantes de la zona es sencillo, claro, desprovisto de formalismos y estructuras complejas —de acuerdo al más elemental esquema sintáctico (sujeto + forma verbal+ complementos)— rico en expresiones populares heredadas y discretos vulgarismos.

La ruralidad se impone como campo discursivo y el lenguaje se enriquece con cada nuevo elemento de la realidad. En “La chivichana”, la propia incorporación de esa palabra al léxico cotidiano implica un vocabulario adaptado al medio de transporte, con chasis, carrocería y regulaciones del tránsito al respecto.

La religiosidad no se marca como un rasgo característico de la comunidad, prevalecen los valores humanos y morales como parte de la educación familiar. La cámara se involucra en las interioridades de los habitantes de la zona y no encuentra otra fe manifiesta más que la unidad y la resistencia. La majestuosidad del paisaje llega a cobrar significados divinos y casi místicos. “Los ecos y la niebla” atribuye una presencia mágica al paisaje, una “voz” a la montaña que somete al individuo.

La inmensidad de la Sierra parece ser omnipotente, pero aunque los hombres se entregan a ella como una fuerza mayor, no se reducen a vivir de sus favores. El ser humano es siempre el principal protagonista, visto en todas sus capacidades, destrezas, costumbres, contradicciones y estrategias de vida.

A partir del discurso audiovisual de TV Serrana, se reconocen elementos característicos de la comunidad. Predomina la unidad, la estrategia colectiva ante dificultades generales. La familia tiene un valor primordial: las cámaras de TVS entran a los hogares, buscan la

intimidad de esos núcleos humanos. La infancia constituye un especial centro de atención; en la Sierra Maestra los niños tienen mayores libertades en cuanto a espacios, juegos, apariencia, peligros; pero al mismo tiempo, cargan con importantes responsabilidades hogareñas. “La chivichana” muestra cuatro niños que llevan una carga de leña cuesta abajo, mientras que en “Freddy...”, niños varones participan de la cacería.

Los niños serranos, a pesar de los lugares apartados donde viven, tienen maestros y escuelas a las que también han llegado los programas de la Batalla de Ideas, computadoras, videos, televisores. Sin embargo, se hace evidente su predilección por los juegos en grupo, su destreza física, su intranquilidad y gracia de infantes, que reconocen y admiran su medio. Los chicos de la video-carta describen el paisaje, se bañan en el río, hablan de la lluvia, comprenden la utilidad y el uso de cada recurso natural.

Sin perder la alegría que los caracteriza, los niños de la Sierra aportan una mirada reflexiva y consciente de los problemas de la comunidad. Un ejemplo ineludible es “Freddy o el sueño de Noel”, donde el pequeño, alter-ego del realizador, enjuicia su propia realidad sin apartarse de ella.

El respeto y responsabilidad hacia los padres aparece como un elemento característico, dado por una formación estricta y rígida con patrones de conducta y obligaciones muy bien establecidos. En la video-carta a los niños de Bolivia, una pequeña aconseja a sus interlocutores que se preparen y estudien que en un futuro sean capaces de responsabilizarse por sus padres y devolverles el cuidado que ahora ellos les proporcionan.

El intercambio generacional se establece a partir de relaciones de cooperación y aprendizaje mutuo. La ingenuidad de la infancia no se subestima: en “Freddy...”, los niños van a pescar junto a los mayores, se consideran aptos para el trabajo; mientras que, en “La chivichana”, los adultos reconocen la validez de una invención infantil y la han incorporado como un medio de transporte.

Los ancianos tienen un gran valor simbólico para la comunidad, que los aprecia y consulta. Sus experiencias constituyen válidas lecciones y marcan patrones de conducta.

El trabajo, la laboriosidad, el sacrificio, son rasgos de la vida serrana. Las personas tienen que recorrer grandes distancias para trasladarse sin tener condiciones de transporte; el trabajo en el campo es arduo y agotador. Ser campesinos no les garantiza la comida; también falta la ropa, los zapatos, los productos más básicos para la higiene. Las viviendas se deterioran, hay muy pocas comodidades. En general, la vida de los campesinos serranos es humilde y prioriza la necesidad.

La presencia de símbolos culturales heredados, el apego a la tradición y una inclinación hacia la expresión artística, resaltan en la comunidad. “Los ecos y la niebla” muestra a Sonsón, un anciano solo, desprovisto de las condiciones más elementales, pero que adorna el deteriorado frente de su casa con una talla en un tronco de madera. En la Sierra, el uso general de la chivichana no sustituye al mulo, que tanto en la escasez como en la abundancia, sigue siendo el principal medio de transporte y un símbolo identitario de la montaña.

Televisión Serrana, desde su propia iniciativa, ha tenido mucho que ver en la difusión y promoción cultural en la región, de formas muy diversas. En la video-carta, los realizadores se suman a un grupo musical y tocan para amenizar una fiesta popular.

El aislamiento físico y mental, la soledad, caracterizan a un sector particular de la comunidad serrana: ancianos solitarios que viven en parajes intrincados. Aquí resaltan nuevos conflictos, con un matiz más íntimo y psicológico: el miedo, el desamparo, la tristeza, la sobreposición, la fuerza, la resistencia.

A través del discurso de la TVS, la comunidad serrana es capaz de visualizarse a sí misma como colectivo y de esta forma, construir una imagen y expresión propias, que incrementen su capacidad transformadora. Aquí radica la función principal, el aspecto más relevante de ese discurso, y su carácter comunitario. El sentido de colectividad, la

apropiación de los mensajes y del proceso mismo de su creación, conforman escenarios estratégicos para la participación social.

La comunidad analiza y comprende una situación concreta, una carencia económica, una contradicción latente y esto le facilita viabilizar una solución, una respuesta emergente, validar una estrategia, exigir una acción a los grupos e instituciones de poder.

Con este medio a su disposición, la comunidad también extiende su mirada a otras, se comunica, se reconoce, se identifica con problemáticas más generales y, de esta forma, se inserta en debates a escala nacional desde una perspectiva local.

El discurso de TV Serrana se caracteriza por su capacidad de inclusión. Ese reconocimiento colectivo implica al mismo tiempo un reconocimiento al individuo, una mirada más compleja hacia el hombre, que va más allá de problemas económicos y situaciones concretas y se adentra en aspectos y conflictos internos del ser humano. La comunidad se visualiza también desde sus diferencias, como cuerpo heterogéneo, como pluralidad. De esta forma, analiza y valora diversas estrategias y modos de vida, recepciona una experiencia individual que alterna y converge a sus propios esquemas.

La contradicción constituye otro elemento vigente en el discurso de Televisión Serrana. La realidad se propone como metáfora. El discurso confunde y (de)construye sus límites. La comunidad se observa a sí misma como diferencia y, al mismo tiempo, se acepta como grupo, se mira sin extrañamiento pero con extrañeza, reniega de sí, a la vez que se comprende.

El discurso de TV Serrana no reproduce estructuras de dominación. En sus materiales resalta la incorporación de estrategias y opciones de vida diferentes, la igualdad de condiciones, la unidad como alternativa ante la necesidad.

Sin comprender privilegios, se muestra la diversidad de roles que desempeñan los habitantes de la zona a partir de una situación concreta que se asume como generalidad.

Las entrevistas abarcan criterios diferentes sin explicitar marcadores de status, raza o género.

La unidad no se muestra a través del interés común de un sector determinado por sobre otros; aparece a partir de criterios de afinidad o proximidad individual, a partir de estrategias que se aprueban en la comunidad por su capacidad para aliviar una carencia, para solucionar un problema general. La falta de recursos parece ser el principal elemento antagónico, y en esta lucha por la supervivencia y la felicidad, el privilegio se traduce en un reconocimiento a la iniciativa y la integración.

El discurso de TV Serrana abarca otras realidades y converge a otras experiencias, no necesariamente locales: integra a la comunidad al contexto nacional. Se muestran nuevos grupos sociales a partir de un criterio de aceptación. La iniciativa grupal, en tanto tradición, servicio y conciliación, es asimilada por la comunidad que intercede con voz propia a su favor. “Turiru’s” comprende la mirada a un grupo emergente, el cuentapropista, bien recibido como iniciativa particular, por su gracia, por el rescate de la tradición de la venta callejera, por el servicio que presta a la comunidad, en un enfoque crítico que refleja una contradicción entre ese grupo social y las instituciones de poder.

Esta cualidad integradora apunta a incluir otras experiencias que de una forma u otra rompen los esquemas sociales de la propia comunidad. La diferencia se visualiza y se comprende. En “Los ecos y la niebla”, Sonsón optó por permanecer apartado y solo, lejos de jerarquías, de la propia comunidad; es el único dueño de su vida, a la vez que esclavo de su soledad. Por otra parte, en “Las cuatro hermanas”, el discurso incluye a esa familia matriarcal, su opción de vida, su decisión de tomar el control, alejadas del patrón dominante de la figura masculina. Aquí TVS busca incluir otra opción para el sexo femenino: la independencia de la mujer. El discurso favorece y brinda herramientas para la resistencia de un género supuestamente doblegado y débil en la zona y la sociedad toda.

El discurso de TV Serrana tiene un marcado carácter convergente. Desde los inicios del proyecto, la comunidad asimiló el video como una nueva herramienta de expresión y participación. El grupo ha sabido aprovechar las posibilidades que brinda el desarrollo tecnológico a la hora de construir y difundir su mensaje y, al mismo tiempo, se nutre de diversas experiencias, en constante interacción con proyectos de su tipo en otras partes del mundo. Ejemplo de esto es la video-carta a los niños de Bolivia, quienes, a su vez, enviaron respuesta a los serranos en un proceso de diálogo y reconocimiento.

La TV Serrana visualiza y construye una realidad concreta, una expresión local que encuentra objetivos y principios comunes en otras realidades y, del mismo modo, se abre a la experiencia universal en busca del reordenamiento, la comprensión y la integración en el actual esquema de relaciones humanas.

Este proceso de convergencia parte de la propia expresión local. A través del discurso de la TVS, la comunidad serrana se reconoce como grupo heterogéneo que asimila y se nutre de su misma diferencia; los habitantes de la zona convergen en nuevos proyectos y modos de vida que funcionan dentro del colectivo.

Conclusiones

Una vez concluido el proceso de investigación y el análisis de los resultados, *El discurso de la Serranía tras las Cámaras*, ofrece las siguientes conclusiones:

- Los medios comunitarios se caracterizan por ser expresiones sin fines de lucro que enfatizan la participación de la comunidad en los procesos locales de gestión y autodesarrollo.
- Las principales características de los medios comunitarios son: participación comunitaria, contenidos locales, tecnología apropiada, pertinencia cultural y lengua y convergencia.
- Por ser una expresión sin fines de lucro, herramienta para la participación y el desarrollo, la Televisión Serrana se consolida como un medio de comunicación comunitario. Este carácter comunitario también puede analizarse según los rasgos distintivos de su discurso audiovisual.
- El discurso audiovisual de la Televisión Serrana se presenta cohesivo y coherente por el empleo de sus elementos conceptuales y formales en función de crear una genuina expresión comunitaria.
- Entre los elementos formales que refuerzan la proyección comunitaria del discurso audiovisual de Televisión Serrana, resaltan el montaje, la fotografía y el sonido.
- La selección temática, los significados otorgados a las imágenes, la incorporación de marcas socioculturales que distinguen a la comunidad, la

utilidad pública a la hora de tratar problemáticas de interés local y la convergencia constituyen los principales elementos conceptuales del discurso audiovisual que reafirman a TV Serrana como un medio comunitario.

- El discurso audiovisual de la Televisión Serrana tiene una proyección *inclusiva* y *resistente* por constituir herramienta de visualización de una realidad iconizada por el mensaje massmediático. En el contexto comunitario, no construye esquemas de dominación ni marcas discriminatorias; comprende al hombre a partir de sus condiciones y capacidades humanas, como individuo y como integrante activo de una colectividad.

- El discurso audiovisual de la Televisión Serrana opera como un discurso *integrador, convergente y transformador* que se renueva con cada elemento de la realidad y a pesar de su carácter local, se abre a la experiencia y el intercambio social. La comunidad asimila y valida otros esquemas que funcionan en su propio contexto a la vez que toma conciencia de sus potencialidades como colectivo y traza estrategias comunes de resistencia social y simbólica

Recomendaciones

Al Instituto Cubano de Radio y Televisión y posibles instituciones implicadas:

- Aumentar la difusión masiva de los materiales de la Televisión Serrana como una forma de visualizar realidades diferentes en una sociedad heterogénea.
- Impulsar y apoyar nuevos proyectos de comunicación comunitaria en otras zonas rurales del país como la más genuina estrategia para construir mensajes propios, resistentes a los esquemas del pensamiento único y la estandarización de las industrias culturales.
- Estudiar lo que en la práctica son los Telecentros municipales, de manera tal que se aproveche mejor su infraestructura y espacios para promover la participación local con un carácter más comunitario.

A las facultades de comunicación:

- Ampliar los contenidos sobre los medios comunitarios en sus programas de estudio. Es importante que los futuros profesionales comprendan la necesidad de diversificar y democratizar los esquemas de la comunicación, teniendo en cuenta que ya otros países del área han puesto en práctica estas iniciativas con éxito.
- Profundizar en el tema de los Medios Comunitarios con un enfoque discursivo.

A Televisión Serrana:

- Desarrollar nuevas estrategias de difusión de sus materiales en espacios alternativos de la Internet.

Bibliografía

ACANDA, J. L. (2000) **De Marx a Foucault: poder y revolución. Inicios de Partida. Coloquio sobre la obra de M. Foucault.** [Internet], La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello. Disponible en: <http://bvs.sld.cu/revistas/aci/vol14_3_06/aci03306.htm> [Consultado: 27 de diciembre de 2007].

ALFARO, R. (2000) **Culturas populares y comunicación participativa: en la ruta de las redediciones.** Razón y Palabra. [Internet], Disponible en: <<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n18/18ralfaro.html>> [Consultado: 17 de octubre de 2007].

ALONSO, M. y SALADRIGAS, H. (2002) **Para investigar en comunicación social. Guía didáctica.** La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.

ANDERI, H. (2004) **Comunicación alternativa o comunitaria ¿Lo mismo o parecidas?** Rebelión. [Internet], Disponible en: <<http://www.rebellion.org/noticia.php>> [Consultado: 17 de octubre de 2007].

ARDÉVOL, E. (1998) Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares del CSIC, 19-27.

BARTHES, R. (1968) **Elements of Semiology**, New York, Hill and Wang.

_____ (1995) **El mensaje fotográfico. De lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces.** [Internet], Barcelona. Disponible en: <<http://www.nombrefalso.com.ar/apunte.php>> [Consultado: 4 de marzo de 2008].

BESSETTE, G. (2004) **Facilitating Community Participation, Peinang, Southbound and Ottawa**. International Development Research Centre.

_____ (2005) **Comunicación Participativa para el Desarrollo: Reforzando la Investigación Participativa y el Proceso de Acción en el MRN**. [Internet], Investigación y Desarrollo Participativo para la Agricultura y el Manejo Sostenible de Recursos Naturales. Centro Internacional de Investigaciones para el Desarrollo. Disponible en: <http://www.idrc.ca/es/ev-85055-201-1-DO_TOPIC.html> [Consultado: 17 de octubre de 2007].

BONFIL, G. (1990) **México profundo, una civilización negada**. México D.F, Grijalbo.

CASTRO-GÓMEZ, S. **Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología**. [Internet], Organización de Estados Iberoamericanos para la educación, la ciencia y la cultura. Disponible en: <<http://www.oei.es/salactsi/index.html>> [Consultado: 12 de abril de 2006].

DE GREGORIO, E. (2003) **El análisis crítico del discurso como herramienta para el examen de la construcción discursiva de las identidades de género**. [Internet], Universidad de Castilla-La Mancha. Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=918726>> [Consultado: 22 de diciembre de 2007].

DE LA FUENTE, M. (2006) **La argumentación en el discurso periodístico sobre la inmigración**. [Internet], Universidad de León. Disponible en: <http://www.dissoc.org/recursos/tesis/Tesis_Garcia.pdf> [Consultado: 13 de enero de 2008]

DIÉGUEZ, A. J. (1998) **La promoción social comunitaria: Concepciones y evolución**. Promoción Social Comunitaria. Buenos Aires, Espacio Editorial. 13-40.

_____ (2000) ¿Se puede hablar hoy de ser solidario? Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación. No.15, 67-70.

ENGELS, F. (1974) El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre. En Obras Escogidas en tres tomos. Moscú, Editorial Progreso.

EVANS, N. (2005) **La comunicación participativa como respuesta política a la praxis comunicacional Mass mediática.** [Internet] Disponible en: <<http://www.aporrea.org/educacion/a15662.html>> [Consultado: 25 de octubre de 2007].

FAIRCLOUGH, N. (1992) Introduction. En Fairclough, N. (Ed.) Critical Language Awareness. Londres, Longman, 1-29.

FAIRCLOUGH, N. y WODAK, R. (1997) Critical discourse analysis. En VAN DIJK, T. A. (Ed.) Discourse Studies. A multidisciplinary introduction, V.4. Londres, Sage, 258-284.

FERNÁNDEZ, J. M. (1999) **Paulo Freire: una propuesta de comunicación para la educación en América Latina.** [Internet] Razón y Palabra. Disponible en: <<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/antecedentes/n4/4jfernandez.html>> [Consultado: 17 de octubre de 2007].

FERNÁNDEZ, O. (2000) **Poder.** [Internet] En Diccionario Electoral, Instituto Interamericano de Derechos Humanos, San José, T.II, pp.1000-1007. Disponible en: <<http://cariari.ucr.ac.cr/~oscarf/poder.html>> [Consultado: 27 de enero de 2008].

FON, D. (2001) El documental, navegando entre dos aguas. Revista Análisis. [Internet], Barcelona, Universidad Pompeu Fabri. Disponible en: <www.tercer-ojo.com/etnog/documental.html> [Consultado: 7 de diciembre de 2007].

FOUCAULT, M. (1972) **The archaeology of knowledge and the discourse on language**. New York, Harper & Row.

_____ (1981) **Un diálogo sobre el poder**. Madrid, Alianza Editorial.

_____ (1988) El sujeto y el poder. Revista Mexicana de Sociología. No.3.

FREIRE, P. (1972) **Pedagogía del oprimido**. Buenos Aires, Siglo XXI.

FUENZALIDA, V. (1993) TV broadcasting para el desarrollo. Chasqui. No.45. Ciespal, Quito, 94-100.

FUNES, M. (1994) Procesos de socialización y participación comunitaria, un estudio de caso. Revista Española de Investigaciones Sociológicas. No. 67, 67-94.

GALINDO, C. et al. (1997) **Manual de redacción e investigación**. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.

GARCÍA C., N. (s.f) Ni folclórico ni masivo. ¿Qué es lo popular? Infoamérica. [Internet], Disponible en: <www.infoamerica.org/teoria/garcia_canclini1.htm> [Consultado: 15 de septiembre 2007].

_____ (2004) ¿Industrias, negocios o servicios? Cambios de agenda en las industrias culturales. Diálogos de la comunicación. No.70, 8-23.

_____ (2007) Gourmets multiculturales. Contrastes: Revista cultural. No.48, 49-55.

GARCÍA M., J. (s.f) **El fenómeno social del analfabetismo**. Conferencia en ocasión del XXXVI aniversario del Día Internacional de la Alfabetización.

GENOVA, M. (2001). **Visual codes and modes of presentation of television news and broadcasts. Developing intercultural competence in practice.** New York, Multilingual Matters LTD.

GÓMEZ, F. (s.f.) **El guión audiovisual.** [Internet], Disponible en:
<http://apolo.uji.es/asignaturas/documentos/manual_gui_n.pdf> [Consultado: 17 de octubre de 2007].

GONZÁGA, L. (1979) **¿Qué es la participación? Planificación en la comunicación de proyectos participativos.** Quito, CIESPAL.

GRANDI, R. (1995) **Los estudios culturales: entre texto y contexto, culturas e identidad. Texto y contexto en los medios de comunicación.** Barcelona, Bosch.

GUMUCIO, A. (2001) **Haciendo olas: historias de la comunicación participativa para el cambio social.** [Internet], The Rockefeller Foundation. Disponible en:
<<http://www.comminit.com/waves.pdf>> [Consultado: 17 de octubre de 2007].

_____ (2004) El cuarto mosquetero: la comunicación para el cambio social. Investigación y desarrollo: revista del Centro de Investigaciones en Desarrollo Humano. Vol.12, 1-22.

_____ (s.f) Televisión Comunitaria. Ni pulpo, ni púlpito: pálpito. Infoamérica. [Internet], Disponible en:
<<http://www.infoamerica.org/articulos/textospropios/gumucio3.htm>> [Consultado: 17 de octubre de 2007].

HABERMAS, J. (1989) **Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos.** [Internet], Madrid, Ediciones Cátedra, S. A. Disponible URL:
[http://www.tuberlin.de/~society/Jokisch Habermas TeoriadelaAccionComunicativa ES.htm](http://www.tuberlin.de/~society/Jokisch_Habermas_TeoriadelaAccionComunicativa_ES.htm) [Consultado: 13 de enero de 2008]

Haidar, J. (1998) Análisis del Discurso. En Galindo, J. Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación. México D.F. Conaculta-Addison Wesley Logman. 117-164

Hernández, E. (1997) El video como medio de educación popular. Revista Electrónica Video. [Internet], Disponible en: <<http://tecnologiaedu.us.es/revistaslibros/carlos%20bravo/no7-5.htm>> [Consultado: 26 de noviembre de 2007].

Hobbes, T. (1968) **Leviatán**. Londres, Penguin.

Jacobson, M. (2007) Legitimación y (re)producción discursiva de la dominación social: estudio de caso del discurso político británico y la ocupación israelí de Palestina. [Internet], Athenea Digital. No.11, 34-65. Disponible en: <<http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/347/325.html>> [Consultado: 23 de diciembre de 2007].

Jure, C. (2000) La construcción de la alteridad a través de las imágenes. Ciudad Virtual de Antropología y Arqueología. [Internet], Disponible en: <http://www.naya.org.ar/congreso2000/ponencias/Cristian_Jure.htm> [Consultado: 13 de enero de 2008].

Karam, T. (2007) Notas Introdutorias para el Estudio y la Investigación del Discurso. Revista Comunicología@: indicios y conjeturas, Publicación Electrónica del Departamento de Comunicación de la Universidad Iberoamericana. [Internet], Ciudad de México, No 7. Disponible en: <http://revistacomunicologia.org/index.php?option=com_content&task=view&id=169&Itemid=89> [Consultado: 10 de diciembre de 2007].

_____ (2007) Una modalidad de acercamiento periodístico a las culturas indígenas: “Los indios de México” de Fernando Benítez. Espéculo. Revista de Estudios Literarios. [Internet], Disponible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/febenit.html>> [Consultado: 10 de diciembre de 2007].

MARQUÉS, P. (2004) Introducción al lenguaje audiovisual Multigestor Windows: Introducción al lenguaje audiovisual. [CD-ROM] Barcelona, Departamento de Pedagogía Aplicada, Facultad de Educación, UAB. [Consultado: 22 de enero de 2007].

MARTÍN, J. (1983) Memoria narrativa e industria cultural. Comunicación y Cultura. No.64, 14-22.

_____ (2000) Las culturas de la comunicación en América Latina. Caminos, revista cubana de pensamiento socioteológico, No.20, 2-9.

MARX, K. (1974) Oposición entre las concepciones materialistas e idealistas. Obras Escogidas en tres tomos. T.III. Moscú, Editorial Progreso.

MERINO, M. E. (2006) Propuesta metodológica de Análisis Crítico del Discurso de la discriminación percibida. Signos. [Internet], V.39, 453-469. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342006000300006&lng=es&nrm=iso&tlng=es> [Consultado: 20 de marzo de 2008].

_____ (2007) El discurso de la discriminación percibida en Mapuches de Chile. Discurso y Sociedad. [Internet], V.1, 604-622. Disponible en: <www.dissoc.org/ediciones/v01n04/DS1%284%29Merino.pdf> [Consultado: 20 de marzo de 2008].

MEYER, R. y Ruth Wodak. (2003) La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato en favor de la diversidad. En Van Dijk, T. (Ed.) Métodos de análisis crítico del discurso. Barcelona, Gedisa.

MILAN, S. (2006) Medios comunitarios y regulación. Una perspectiva de comunicación y desarrollo. Investigación y Desarrollo. [Internet], Vol. 14, No.2. Disponible en: <http://ciruelo.uninorte.edu.co/pdf/invest_desarrollo/14-2/2_Medios%20comunitarios%20y%20regulacion.pdf> [Consultado: 10 de febrero de 2008].

MONTERO, M. (1991) Concientización, conversión y desideologización en el trabajo comunitario. Boletín de la AVESPO. XIV (1), 1-12.

_____ (1994) Entre el asistencialismo y la autogestión. La psicología comunitaria en la encrucijada. Intervención Social. 3 (7).

_____ (1998) La comunidad como objetivo y como sujeto de la acción social. En Martin, A. (Ed.) Psicología comunitaria: Fundamentos y aplicaciones. Madrid, Síntesis.

_____ (2004) Introducción a la psicología comunitaria. Desarrollo, conceptos y procesos. Buenos Aires: Paidós.

MORO, W. (2004) Educación popular: Acercamiento a una práctica liberadora. En Hernández, C. y Romero, M. (Ed.) Concepción y metodología de la educación popular. La Habana, Editorial Caminos.

NAITO, M. (2004) El documental cubano desde sus orígenes hasta nuestros días. La Jiribilla. [Internet], No.165 Disponible en: <http://www.lajiribilla.cu/2004/n165_07/165_03.html> [Consultado: 10 de diciembre de 2007]

NICHOLS, B. (1997). **La representación de la realidad**. Barcelona, Paidós.

PALMA, J. (2004) **Movimiento Popular y Comunicación. El caso de Radio Villa Francia (1982– 2004)**. Tesis de Maestría. Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de Chile.

PERICOT, J. (s.f.) Las guías iniciales y las lindes del juego visual. Formats. [Internet], Disponible en: <<http://www.iua.upf.es/formats/formats1/a05et.htm>> [Consultado: 12 de febrero de 2006].

RAJAS, M. (2005) Introducción al análisis retórico del texto fílmico Ícono 14. Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías. [Internet], No.5. Disponible en: <<http://www.icono14.com/05/texto/rajas.html>> [Consultado: 22 de abril de 2007].

RAYNER, P., WLLA, P. & KRUGER, S. (2001) Media Studies: The Essential Resource. Gender as Culturally Constructed. [Internet], Disponible en: <www.tc.umn.edu/~rbeach/teachingmedia/print/module4.doc> [Consultado: 24 de abril de 2007]

REY, L. (2006) **Crecer con la Memoria, la televisión herramienta comunicativa para la comunidad**. Tesis de Maestría. Departamento de Humanidades, Universidad Central Marta Abreu de Las Villas.

_____ (2007) **Elementos del lenguaje audiovisual**. Conferencia impartida en el Taller de Realización Audiovisual. Facultad de Humanidades, Universidad Central Marta Abreu de Las Villas.

REZSOHAZY, R. (1998) **El Desarrollo comunitario**. Madrid, Nircea.

RIERA, C. M. (1997) **La problemática epistemológica de las investigaciones sobre comunidad**. Tesis de Maestría. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Central Marta Abreu de las Villas.

RIZZO, A. (s.f.) **Las huellas de lo cercano en el horizonte simbólico global. Un análisis en discursos televisivos locales**. Encuentro de Docentes e Investigadores de la Comunicación del MERCOSUR, Departamento de Ciencias de la Comunicación, UNRC.

ROMERO, M. I. (2006) La identidad: un enclave de resistencia cultural. Caminos, Revista Cubana de Pensamiento Socioteológico, No. 40, 31-37.

SÁNCHEZ, A. (1991) Psicología Comunitaria: origen, concepto y características. Papeles del Psicólogo. [Internet], Disponible en: <<http://www.papelesdelpsicologo.es/vernumero.asp?id=505>> [Consultado: 22 de febrero de 2008].

_____ (1996) **Participación. Psicología comunitaria: bases conceptuales y métodos de intervención**. Barcelona, EUB.

_____ (2003) Investigación, acción y conflicto de lealtades psicológicas: el caso del sentimiento de comunidad. Apuntes de Psicología. [Internet], 21, 459-473. Disponible en: <<http://www.cop.es/delegaci/andocci/sanchezvidal.pdf>> [Consultado: 22 de febrero de 2008].

SÁNCHEZ., A. y MORALES, J., F. (2002) Acción psicológica e intervención psicosocial. Acción Psicológica. V.1, 11-24.

SCOTT, J. (2000) **Los dominados y el arte de la resistencia**. México D.F, Editorial Era.

SUÁREZ, L. (2002) **Miradas múltiples. Metodología participativa para la realización documental.** Tesis de Maestría. Facultad de Comunicación Social, Universidad de La Habana.

TAPIA, G. (2004) **Análisis de “Actores Involucrados” en procesos participativos.** Buenos Aires, Fundación Cambio Democrático.

TARANTINO, M. (s.f.) **Medios: una estrategia hacia la equidad y la calidad educativas.** [Internet], Disponible en: http://www.ateiamerica.com/doc/8_14medios.pdf [Consultado: 22 de febrero de 2008].

TÉLLEZ, E. (1997) **El discurso audiovisual como soporte del discurso cinematográfico. Análisis de ejemplos (I).** Madrid, Universidad de Alcalá.

URRIBARRÍ, R. El uso de Internet y la teoría de la comunicación. Revista Comunicación, No. 106. Caracas, Centro Gumilla.

Van DIJK, T. A. (1980) Algunas notas sobre la ideología y la teoría del discurso. Revista Semiosis Universidad Veracruzana, [Internet], No. 5, 37-57. Disponible en: www.discursos.org/articles/index.html [Consultado: 28 de septiembre de 2007].

_____ (1988) **El discurso y la reproducción del racismo. Lenguaje en contexto.** [Internet], Disponible en: www.discursos.org/articles/index.html [Consultado: 22 de febrero de 2008].

_____ (1993) El racismo de la élite. Archipiélago. [Internet], 106-111. Disponible en: www.discursos.org/articles/index.html [Consultado: 22 de febrero de 2008].

_____ (1995) De la gramática del texto al análisis crítico del discurso. BELIAR (Boletín de Estudios Lingüísticos Argentinos). [Internet], Año 2, No.6. Disponible en: <<http://www.discourse-in-society.org/beliar-s.htm>> [Consultado: 22 de febrero de 2008].

_____ (1996a) Análisis del discurso ideológico. Versión. [Internet] 15-43. Disponible en: <www.discursos.org/articles/index.html> [Consultado: 22 de febrero de 2008].

_____ (1996b) Opiniones e ideologías en la prensa. Voces y Culturas. [Internet], V. 10, 9-50. Disponible en: <www.discursos.org/articles/index.html> [Consultado: 22 de febrero de 2008].

_____ (1997) **Racismo y análisis crítico de los medios**. Barcelona, Paidós.

_____ (1999) El análisis crítico del discurso. Anthropos. [Internet], 23-36. Disponible en: <www.discursos.org/articles/index.html> [Consultado: 22 de febrero de 2008].

_____ (2001) Algunos principios de una teoría del contexto. ALED, Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso. [Internet], V. 1, 69-81. Disponible en: <www.discursos.org/articles/index.html> [Consultado: 22 de febrero de 2008].

_____ (2002a) Conocimiento, elaboración del discurso y educación. Escribanía. V.8, 5-22.

_____ (2002b) El conocimiento y las noticias. Quaderns de Filología. [Internet], V.1, 249-270. Disponible en: <www.discursos.org/articles/index.html> [Consultado: 22 de febrero de 2008].

_____ (2002c) Tipos de conocimiento en el procesamiento del discurso. En Sweis, P. (Ed.) Lingüística e interdisciplinaridad: Desafíos del nuevo milenio. [Internet], Valparaíso, Ediciones Universitarias de la Universidad Católica de Valparaíso. Disponible en: < www.discursos.org/articles/index.html > [Consultado: 22 de febrero de 2008].

_____ (2004) **Discurso y Dominación. Grandes Conferencias en la Facultad de Ciencias Humanas**. [Internet], Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. Disponible en: < www.discursos.org/articles/index.html > [Consultado: 22 de febrero de 2008].

_____ (2005) Ideología y análisis del discurso. Utopía y praxis latinoamericana. 9-36.

_____ (2006) Discurso y manipulación: Discusión teórica y algunas aplicaciones. Signos. [Internet], V.39, 49-74. Disponible en: < www.discursos.org/articles/index.html > [Consultado: 22 de febrero de 2008].

VIDAL, J. R. (1999) **Representación social y recepción**. Tesis Doctoral. Departamento de ciencias de la información, Universidad de la Laguna.

WEBER, M. (1977) **Economía y Sociedad**. México, Fondo de Cultura Económica.

WHITE, S. (ed). 2003. **Participatory Video, Images that Transform and Empower**, Nueva Delhi, Sage.

WOODS, P. (1987) **La escuela por dentro**. Barcelona, Editorial Paidós.

ZALDUA G., A. (2006) El análisis del discurso en la organización y representación de la información-conocimiento: elementos teóricos. ACIMED. [Internet], V.14 (3) Disponible

en: <http://bvs.sld.cu/revistas/aci/vol14_3_06/aci03306.htm> [Consultado: 22 de febrero de 2008].

Anexos.

I. Guía para el Análisis Crítico del Discurso Audiovisual

1. Superestructura (forma global del texto):

1.1 texto audiovisual

1.1.1 documental de Televisión Serrana.

1.2 momento en el que se produjo el mensaje, investigación previa

1.2.1 fecha

2. Tema (macroestructura semántica, significado global del mensaje):

2.1 tema

2.2 títulos y exergos

2.3 argumento

3. Selección de imágenes (significados locales de ellas):

a- roles: campesino-obrero-estudiante-ama de casa-cuentapropista

b- edad: niño-joven-adulto-anciano

c- sexo: hombre-mujer

d- locación: interiores-exteriores-íntimos-públicos

e- ambiente: rural- semi-rural

f- color de la piel: blanco-negro-mestizo

3.1 Macroproposiciones de la composición de la imagen (significados implícitos):

3.1.1 Planos

3.1.2 Ángulo

3.1.3 Movimientos de cámara

3.1.4 Representación de los sujetos implicados

3.1.4.1 sujeto

3.1.4.2 vestuario

3.1.4.3 escenografías

3.1.4.4 iluminaciones

3.1.5 Recursos visuales

3.1.6 Tipografía

4. Edición (formas locales del texto):

4.1 Orden de los planos

4.1.1 secuencias

4.2 Duración de los planos

4.3 Tipo de montaje

4.4 Efectos de montaje

4.5 Sonido

4.5.1 música

4.5.2 efectos sonoros

5. Estrategias discursivas (estilo y retórica):

5.1 recursos expresivos

5.2 formas elocutivas

6. Cognición social y contexto sociocultural

6.1 La apropiación e incorporación de los lenguajes, la religiosidad, costumbres y otras características socioculturales de la comunidad.

6.2 Utilidad pública en el momento de tratar problemáticas de interés para la comunidad.

6.3 Reconocimiento de jerarquías socioculturales y grupos sociales dentro de la comunidad.

6.4 Convergencia.

II. Análisis de la muestra.

Desde la Sierra Maestra a los niños de Bolivia

1. Superestructura (forma global del texto):

1.1 Desde la Sierra Maestra a los niños de Bolivia

Video-carta de Televisión Serrana.

Duración: 8:11 min.



1.2 La comunidad de Vega Grande (ubicada a unos ocho kilómetros de San Pablo de Yao), donde radican los niños de la video-carta, es un núcleo poblacional de bastante envergadura en la zona, donde está la secundaria interna que le da un valor agregado. Se escogió a los niños de Bolivia como destinatarios de este trabajo, a partir de las relaciones con los líderes del CLACPI (Consejo Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas). La Video-carta se exhibió en varias comunidades del país andino y los niños de la Sierra recibieron una respuesta.

1.2.1 Año 1997

2. Tema (macroestructura semántica, significado global del mensaje):

2.1 tema

Los niños de la Sierra Maestra saludan a otros niños del mundo.

2.2 títulos y exergos

El título de la videocarta es muy sencillo, de fácil comprensión para el principal público al que se dirige, los niños. No tiene exergos ni dedicatorias. Al final se incluyen los datos del remitente.

2.3 Argumento

Aparece una escuela, los niños juegan, se divierten. Es la hora del receso. Varios pequeños hablan de su escuela, sus amiguitos, sus juegos, la naturaleza. En el final vuelven a jugar juntos.

3. Selección de imágenes (significados locales de ellas):

a- roles: En el material el rol es fundamental. Todos los niños son estudiantes, pues la enseñanza en Cuba es obligatoria hasta el preuniversitario. Pertenecen a diversos grados de escolaridad, desde la primaria hasta la secundaria básica.

b- edad: Las edades están comprendidas entre los ocho o nueve años aproximadamente y los trece o catorce, con que se cursa el noveno grado.

c- sexo: El sexo en este material no es relevante, hablan tanto los niños como las niñas, sin desigualdades.

d- locación: Se filma siempre en lugares públicos y en su mayor parte exteriores, salvo algunas secuencias del interior de las aulas o una casa.

e- ambiente: El ambiente en el documental es rural, la filmación transcurre en una secundaria básica interna en el campo y en algunas zonas del poblado de Vega Grande, que los niños describen a sus destinatarios.

f- color de la piel: El color de la piel no es trascendente, aparecen niños mestizos y blancos, con la piel curtida por el sol, propio del campo, donde los infantes pasan la mayor parte del tiempo al aire libre.

3.1 Macroproposiciones de la composición de la imagen (significados implícitos):

3.1.1 Planos

3.1.2 Ángulos

3.1.3 Profundidad de campo

3.1.4 Movimientos de cámara

El material se inicia con un panning de un plano general de la escuela con las montañas de fondo, que corta a un travelling por un plano conjunto de niños jugando. A continuación aparece un plano entero de niños jugando a halar la soga. Luego, en corte directo, se muestra un plano medio corto de un niño con uniforme, seguido de otro niño con camisa a cuadros.

Entra en corte directo un plano medio corto de niñas sentadas, que corta a un plano entero de un niño parado en un portal. Más adelante aparece un primer plano de una niña leyendo que corta a un panning de otro primer plano de las libretas.

Se muestra un plano entero de niños entrando al aula, que corta a uno conjunto de niños sentados en bancos en el área deportiva. A continuación aparecen, en corte directo, un plano medio corto de los pequeños sentados en el aula, otro, del maestro escribiendo en la pizarra, un primer plano de una libreta, uno americano del maestro en su clase.

Corte directo a plano medio corto de una niña que habla y luego a otro, de un niño con uniforme. Corta a un panning por un plano entero de niños sentados en el campo con ropa de trabajo y a continuación se muestra un primer plano de dos niñas que llenan una bolsa con tierra.

Entra un plano medio corto de un niño con una camisa a rayas que habla y corta a un tilt up de dos niños pequeños bailando. En corte directo entra un plano medio de personas mayores que bailan. Luego aparece un plano medio corto de un hombre girando una manivela del órgano, que corta a un plano americano de un grupo de hombres tocando instrumentos musicales.

A continuación aparecen primeros planos de las partes del órgano que cortan a un plano medio corto de un percusionista con una camisa rosada. Entra un corte directo de un travelling alrededor de un grupo de hombres (entre ellos Daniel Diez y Waldo Ramírez, realizadores de Televisión Serrana) que tocan.

Corte directo a un plano general del río que corta a un americano, en ángulo contrapicado de un árbol. Le sigue un primer plano de un niño que corta a un panning de un pajarito por el río. Entran, en corte directo, un plano entero de otros dos pájaros posados en una rama, un plano americano de un carnero, un plano entero de un cerdo, un plano americano de dos vacas y un tilt up a través de un primer plano de un cernícalo.

Aparece un plano medio corto del niño con la camisa a cuadros, que corta a otro de un niño pequeño con una guayabera. En corte directo se suceden un plano medio de un arroyo y planos enteros de diferentes niños que juegan en el río. Entra un plano medio corto de un entrevistado con uniforme y corta a un plano medio de dos palmas y a otro general de una loma.

Corte directo a plano medio corto de un niño que corta a un plano americano de un hombre clavando una tabla, a un panning por los pilotes de una casa y a un plano entero de una casa de madera, que corta a un plano medio corto del mismo niño.

A continuación entra, en corte directo, otro plano medio corto, esta vez de un niño sin camisa al que le siguen un plano entero de una mujer barriendo, un tilt down por un plano entero de dos hombres que asierran un árbol y un plano entero del costado de una casa. Termina un plano medio corto del niño.

Luego aparece un plano entero de un árbol con flores que corta a un plano medio corto de otro niño. Continúa, en disolvencia, un primer plano de flores de vicaria que corta a un tilt up por un plano medio de flores anaranjadas y luego, a un primer plano de flores amarillas.

Corte directo a primer plano de un niño con un pullover rosado que corta a un plano medio corto de una niña de ojos verdes. A continuación aparecen una serie de planos conjuntos y enteros de niños jugando que disuelve a back color negro con dirección del remitente.

3.1.5 Representación de los sujetos implicados

3.1.5.1 sujeto: Niños de diferentes edades y sexos

3.1.5.2 vestuario

La mayoría de los niños aparecen con su uniforme escolar, de secundaria interna (azul) o primaria (rojo y blanco). Se destacan varios a los que les faltan piezas de su uniforme, en especial los pantalones de los varones, sustituidos por pantalones de mezclilla que a la mayoría le quedan cortos; lo que demuestra la carencia de recursos en las escuelas rurales. En otras ocasiones, los niños visten shorts y camisas o andan con el torso descubierto y descalzos, sobre todo en los juegos. Las niñas usan shorts y blusas.

3.1.5.3 escenografías

En el documental no se utilizan escenografías, se filma con los elementos del paisaje y las escuelas, sin alterarlos ni adornarlos.

3.1.5.4 Iluminación

La videocarta usa la luz del sol como fuente de iluminación. Siempre se filma de día y en exteriores.

3.1.6 Recursos visuales

En el material no se utilizan recursos visuales que adornen la imagen.

3.1.7 Tipografía

La tipografía es clara y legible, se mantiene en pantalla el tiempo suficiente como para que a los niños les de tiempo a leer.

4. Edición (formas locales del texto):

4.1 Secuencias, orden y duración de los planos

La mayor parte de los planos son largos, en correspondencia con las entrevistas y las imágenes descriptivas que las complementan. No se delimita un orden para los planos. Se establecen tres secuencias fundamentales, la primera y la última recrean los juegos de los niños y la intermedia se basa en las entrevistas donde los pequeños hablan acerca de su escuela, sus juegos, sus amiguitos, la naturaleza, los árboles y sus usos, el río, etc. y se grafica con imágenes que muestran los tópicos sobre los que versa la conversación.

4.3 Tipo de montaje

En la videocarta el montaje es narrativo lineal, el perceptor funge como interlocutor y aprende sobre la vida de estos niños. Se establece una relación simple sobre la base de la

coherencia espacio-temporal en el diálogo, cual si fuera una conversación, con los pertinentes giros entre los hablantes. No son necesarias otras formas de montaje, además por la ligereza del tema y porque el principal público meta, los niños, deben comprender el texto audiovisual sin ruidos ni grandilocuencias.

4.4 Efectos de montaje

Los efectos del montaje determinan el ritmo del documental, lento, reiterativo –tal vez demasiado lento para la agilidad y la intranquilidad de los niños-; es por eso que aunque predominan los cortes directos, la duración de los planos no interfiere en la métrica del material. Las disolvencias se emplean generalmente para interrumpir las entrevistas con escenas que las complementan, funcionan como los paréntesis que ejemplifican la idea.

4.5 Sonido

En el material el sonido se supedita a las entrevistas y las escenas que las grafican. En la mayoría de los casos se trata de sonido ambiente, filmado directamente en las secuencias como la lluvia, el río, las voces de los niños que juegan, etc.

4.5.1 música

La música complementa la narración audiovisual y dirige su función a ambientar las escenas. Expresa un contexto emocional relacionado con la ingenuidad y la inocencia de los niños, apoya el desarrollo de la acción e incentiva la intencionalidad del material. La secuencia en la que interviene un grupo musical ofrece otra lectura en el uso de la música, en este caso desde su clasificación objetiva diegética: se escucha justo lo que se ve, como otro recurso que incluye la participación de los músicos en el material.

4.5.2 efectos sonoros

En la videocarta no se utilizan efectos de sonido que adornen o alteren el contenido, las secuencias sonoras de las imágenes son suficientes en la concepción del material.

5. Estrategias discursivas (estilo y retórica):

5.1 recursos expresivos

No se emplean recursos expresivos, estos se derivan de la capacidad y la imaginación de los pequeños. *“este...el río de nosotros es caudaloso...este...jugamos con él y sin embargo, cuando nosotros vamos hacia él, es como si él se pusiera alegre porque...este...la alegría de los niños de estar con él, este...podría ser que él salpicara de alegría.”* La sencillez y sensibilidad de los niños personifica el ambiente y es suficiente para embellecer el trabajo.

5.2 formas elocutivas

Las formas elocutivas que predominan son el diálogo y la exposición. Los niños se dirigen a sus semejantes y enumeran sus actividades, su percepción de la naturaleza, la escuela, la familia, los juegos, su cotidianeidad.

6. Cognición social y contexto sociocultural

6.1 La apropiación e incorporación de los lenguajes, de la religiosidad, costumbres y otras características de la comunidad.

El lenguaje es propio de la niñez y el habla de las comunidades rurales: sencillo, claro, ocurrente. Algunas veces se conjugan incorrectamente los tiempos verbales (*“las asignaturas que damos es español, biología...”*; *“para la gente que son borrachera”*). No se usan grandes adjetivos, predomina la estructura oracional básica (sujeto + forma verbal + complementos). Se evidencia también la familiaridad de los pequeños con las costumbres de la comunidad: ellos conocen los diferentes usos de la palma y otros árboles, son conscientes de su importancia.

6.2 Utilidad pública en el momento de tratar problemáticas de interés para la comunidad.

La video-carta no trata problemas específicos de la comunidad, se refiere solamente a las experiencias de estos niños y su percepción del entorno que les rodea. Sutilmente se expresan algunas problemáticas como la escasez de uniformes y zapatos, la humildad de las prendas de vestir y las viviendas; pero estos detalles no son el centro del material. Los niños del campo en general, no exigen grandes lujos, se conforman con sus juegos y hallan diversión en el entorno, en la naturaleza, en su inventiva, en su libertad.

6.3 Reconocimiento de jerarquías socioculturales y grupos sociales dentro de la comunidad.

Aquí no se reconoce jerarquía alguna. Los niños son todos iguales, con los mismos derechos y deberes, con los mismos juegos. Quizá la única marca distintiva en el material sea la edad, los mayores se expresan con más fluidez.

6.4 Convergencia.

El formato video-carta surgió como una vía sui generis de comunicación comunitaria que, a partir de su evolución y difusión, incrementó los deseos de participación y la creatividad. Permite descubrir que los medios audiovisuales tienen otras funciones que superan el sentido lúdico: ofrecen también la posibilidad de expresar opiniones, conocimientos, sueños; acercarse a otras realidades, compartir experiencias, comunicarse. En este caso se trata de un sector sensible, la infancia, que trasmite un mensaje de amistad y solidaridad desde la inocencia de su voz y convida a una respuesta igual de sincera y espontánea. Esta video-carta se exhibió a los niños de varias comunidades bolivianas con una excelente aceptación. La respuesta de los niños de Bolivia comprende un acercamiento a otras comunidades, con contextos socioculturales diferentes; una intercomunicación a través del formato audiovisual que marca un punto de convergencia concreto.

Las cuatro hermanas

1. Superestructura (forma global del texto):

1.1 Las cuatro hermanas

Documental de Televisión Serrana.

Guión y dirección: Rigoberto Jiménez.

Fotografía: Juan C. Enchenique

Duración: 13:39 min



1.2 Rigoberto Jiménez conoció a las hermanas a través de Luis Guevara, camarógrafo de Televisión Serrana, y a partir de ese momento comenzó un largo proceso de acercamiento que concluyó en varias jornadas de entrevistas.

1.2.1 fecha: Año 1997

2. Tema (macroestructura semántica, significado global del mensaje):

2.1 Tema

La soledad y el confinamiento pueden ser también una opción.

2.2 títulos y exergos

El título de este documental es objetivo y conciso: referencia el tema de manera directa; sin embargo, el exergo “*Míralas. No por mucho que las mires, llegarás a convencerte que no son apariencias fantasmales*”, de Luis Cernuda, alude a un perfil más psicológico, orientado a la interpretación. Funciona como guía o advertencia: el perceptor no va a encontrarse a cuatro mujeres ordinarias, sino a cuatro personas con una historia cada una

y una historia en común, con conflictos y contradicciones que no por comunes son menos complejos. Cada mujer se introduce como un espectro de su pasado y de lo que hubiese podido ser. La dedicatoria al final del documental “*A F. García Lorca*” cierra magistralmente el trabajo como loa a la mujer, a sus energías, sus fortalezas, pero también a la sensibilidad, al sentido de pertenencia, al amor, el reproche, el enclaustramiento, la resistencia. En esta dedicatoria se alude a toda la obra del escritor español, cuya figura central es precisamente la mujer. El elemento intertextual aporta nuevos significados, en una sugerida referencia a La Casa de Bernarda Alba, donde una familia de mujeres vive aislada en una casa, bajo un estricto régimen y donde se sucede una serie de conflictos a partir de la presencia masculina.

2.3 Argumento

Cuatro hermanas: Gelacia, Dolores, Cira, y Josefa se presentan, cada una con sus rasgos característicos. Conversan sobre sus vidas, su infancia, la relación con sus padres, sus tareas, sus responsabilidades. Trabajan también de acuerdo a sus destrezas, una cultiva, otras lavan en el río, la cuarta hace los mandados. Luego hablan sobre sus experiencias en el amor y el desamor, la postura de sus padres al respecto y sobre sus actitudes frente a la soledad.

3. Selección de imágenes (significados locales de ellas):

a- roles: Estas mujeres son en primer lugar campesinas, se ocupan de su finca en disímiles tareas que se distribuyen según sus habilidades, pero también son amas de casa, con roles delimitados. La importancia de este aspecto radica en la conjunción de los dos papeles y la fortaleza y determinación en el momento de ejecutarlos, ellas no necesitan ningún hombre, por más duras que sean las tareas en el campo y agotadoras que puedan ser las labores del hogar.

b- edad: La edad juega aquí un papel significativo, pues se trata de cuatro ancianas, que viven solas y trabajan en la casa y en el campo. Tienen un mismo objetivo, se hacen compañía y se apoyan.

c- sexo: El sexo constituye el elemento principal de significación. Son cuatro mujeres solas, que no se escudan en su condición de “sexo débil”. Trabajan, ejecutan labores propias de hombres fuertes, pero nunca pierden la sensibilidad. Superan las barreras del género y ofrecen una lección de valentía y determinación.

d- locación: Las locaciones están dadas por la propia vivienda y la finca de las hermanas. Se filma principalmente en espacios privados, tanto exteriores como interiores. El único sitio público es el río donde lavan.

e- ambiente: El ambiente es totalmente rural. Las mujeres viven en una finca fuera de las inmediaciones del pueblo. Un zoom back al plano panorámico del paisaje, demuestra la ruralidad: la casa de las hermanas se encuentra en una ladera de la montaña, no se distinguen otras construcciones alrededor.

f- color de la piel: Las cuatro hermanas son blancas, con la piel curtida por el sol y el aire, pero el color de la piel en este documental no tiene relevancia.

3.1 Macroproposiciones de la composición de la imagen (significados implícitos):

3.1.1 Planos

3.1.2 Ángulo

3.1.4 Movimientos de cámara

El material comienza con un dolly in con cámara en mano que, en un plano entero, recorre el camino de la entrada a la finca y disuelve a un back color negro con exergo y presentación. Entra, en dislovenca, un primer plano que Gelacia y le siguen en corte directo, primerísimos planos de las demás hermanas. Un back color negro presenta el título y a continuación disuelve a un plano medio corto de Dolores pilando el café, que inicia un zoom back hasta un plano medio. Aparece, en corte directo, un plano entero de Josefa caminando por el río, corta a un plano medio de Gelacia escogiendo el arroz y a un

plano entero de Cira parada en la ventana que culmina, después de un zoom in en un plano medio.

A continuación se muestran un primer plano de Dolores colando café, uno medio de Gelacia jugando con el perro, un plano entero de Cira que alimenta a los pollos y otro medio de los pies de Josefa mientras camina por el río.

Entran, en corte directo, primeros planos de Dolores, Cira y Gelacia respectivamente, y corta luego a un panning siguiendo un plano medio de unas botas con espuelas. A continuación disuelve a un plano conjunto de la silueta de una mujer en la puerta que diluye a un plano medio de otra, esta vez, de un hombre; que corta a un primer plano de Dolores.

En corte directo aparece una foto de un plano medio de los padres que disuelve a un tilt down por una pared de la casa que termina en un plano medio de un baúl. Luego le siguen un primer plano de Gelacia hablando, un plano entero de una habitación, un plano medio del contorno de un hombre, un tilt up por un plano medio de una cama y un plano medio de Cira en entrevista.

Corte directo a un plano entero de Dolores y Josefa lavando en el río que termina en un plano medio de las mujeres mediante un zoom in. Le siguen un primer plano de las llamas de un fogón improvisado para hervir la ropa que corta a un primer plano de las manos de Dolores restregando una pieza y un tilt up hasta su rostro. A continuación se muestra un plano conjunto de las dos mujeres, un primer plano de las manos de una de ellas golpeando la ropa con un madero. Aparece un plano medio de Josefa de espaldas que se vira cuando suena el claxon de un camión y le sigue un plano entero del mismo, seguido de otro medio de Josefa que se incorpora a su tarea.

Entra, mediante un corte directo, un plano entero de Gelacia llamando a dos bueyes que corta a un plano medio de Josefa bombeando agua. A continuación, un dolly in la sigue por el sendero y luego de un tilt down, se muestra un plano medio de la sombra reflejada

en la hierba. Aparece un plano entero de Cira que llega y entra a su casa. Se recorre la cocina mediante un panning que corta a un primer plano de Josefa y luego de Gelacia. Corta a un plano general del campo que inicia otro panning hasta un plano medio de Dolores trabajando. Luego se muestra un plano entero de la mujer guataqueado y un tilt up por un plano medio de su cuerpo.

Corte directo a un plano medio corto de Gelacia que corta a un plano entero de la anciana bañando a su cerdo. Vuelve el plano medio corto. Aparece un primer plano de Dolores que corta a un plano entero de ella misma en el portal y a uno medio de Gelacia, en el mismo lugar y con una escopeta.

Entra en disolvencia un back color negro que diluye, a su vez, en un plano medio corto de Dolores. Corte directo a un plano entero de una sombra reflejada en el piso que corta a un plano medio corto de Dolores. Aparece luego un primer plano de un cuadro y en disolvencia le sigue un panning que acompaña a una silueta de un plano medio de un hombre a caballo. Entra, en corte directo, un plano medio corto de Dolores sentada en la cocina que inicia un zoom back hasta un plano entero.

Aparecen un primer plano de Josefa y un plano medio corto de Dolores, seguidos de un plano entero de la silueta del hombre a caballo que disuelve a un plano entero de la sombra reflejada en el piso. Se muestra luego un plano medio corto de Dolores precedido por otro de Cira barriendo el patio y uno entero de ella junto a Josefa quitando las hojas secas.

En corte directo se suceden primeros planos de Cira, Josefa y Gelacia hablando. Luego, un plano detalle de las llamas del fogón, un plano entero de las mujeres en la cocina y un plano medio de Josefa avivando la candela.

A continuación se muestran un primer plano de Gelacia, un plano medio corto de Cira u un plano medio de Josefa con un gallo que disuelve a un back color negro y diluye a un primer plano de Dolores.

Entra un primer plano de Gelacia que corta a un plano medio de la anciana fumando. Se observa después un plano general de las montañas al que le sigue otro de la casa como principio de un zoom back hasta un plano panorámico.

A continuación le siguen un plano conjunto de la cocina, un panning por la mesa donde Cira esta sentada oyendo la radio, un plano entero de la mesa servida y otro de una puerta que se abre.

Luego se sucede una secuencia de fotos fijas de primeros plano de las hermanas, en disolvencia unos con otros que diluye a back color negro con la dedicatoria y los créditos.

3.1.5 Representación de los sujetos implicados.

3.1.5.1 sujeto

Dolores, la hermana mayor, se encarga de las tareas del campo, las administrativas y en general, de guiar el trabajo y las responsabilidades de las demás.

Gelacia, la segunda hermana, también se encarga de las tareas del campo y las gestiones en el pueblo

Josefa, cuida a los animales y se ocupa de las labores más pesadas de la casa, cocinar, lavar, cargar agua, etc.

Cira, la menor, hace los mandados y trabaja en la casa en tareas menores: barrer, darle de comer a los pollos...

3.1.5.2 vestuario y apariencia

En el documental las hermanas aparecen con diferentes vestuarios, de acuerdo con las tareas que desempeña cada una y el momento del día que sea. Así, se muestran ropas de trabajo en el campo, compuesta por camisa con mangas largas, pantalones y botas; “ropa de estar” por la tarde, blusa y saya o shorts; y en una ocasión Cira se presenta con la ropa de ir al pueblo, una blusa estampada y un pantalón azul, evidentemente, de las mejores

piezas que posee. Todas las prendas están limpias y bien conservadas al igual que los zapatos. Resalta la distinción entre la ropa de trabajo y la de estar en la casa, en claro afán por preservarlas. En el material se muestra el cuidado que tienen al lavar la ropa en el río, hervirla, blanquearla y tenderla.

Cada anciana se distingue por la ropa que usa, aunque este detalle sea muy sutil. Por ejemplo, se supone a Cira como la más presumida, por el diseño de las piezas, usa un delantal para trabajar, tiene las uñas pintadas. Por otra parte, la propia Gelacia reconoce que no le importa andar o no descalza, o sin peinarse, sus ropas son más modestas, sin ornamentos, pero igualmente limpias y en buen estado. El único momento en que aparecen las ropas sucias es cuando Dolores trabaja en el campo y cuando Gelacia baña al cerdo, porque esas tareas implican sudores y el riesgo de mancharse.

3.1.5.3 escenografías

El documental no usa escenografías, se filma en la casa de las hermanas y sus alrededores, no se alteran los elementos de la realidad.

3.1.5.4 iluminaciones

El material utiliza fuentes de iluminación natural, la luz del sol en exteriores y en interiores la claridad del día, o las llamas del fogón y las lámparas de petróleo caseras, en la noche.

3.1.6 Recursos visuales

Los recursos visuales que se emplean en el documental están relacionados con el uso de la luz. En algunos momentos se utilizan dramatizaciones en el documental, para ello se juega con las luces y las sombras, con el objetivo de crear personajes en la historia que no demandan un rostro, es por eso que se presentan a contraluz, o a través de la sombra.

3.1.7 Tipografía

La tipografía utilizada en el documental es seria y legible; en cursiva, imitando la caligrafía femenina. Cada hermana se presenta mediante caracteres que cambian de color según el fondo sobre el cual se superponen, en contraste para facilitar la lectura.

4. Edición (formas locales del texto):

4.1 Secuencias, orden y duración de los planos

En el documental predominan los planos largos debido a que la mayor parte del mismo transcurre mediante entrevistas. También las escenas donde las ancianas trabajan, que complementan el material, son de larga duración. Se delimitan las siguientes secuencias, dadas por el rumbo que toman las entrevistas:

-una primera, de presentación. Cada hermana se presenta mediante un fragmento de entrevista que revela muchas de sus características, tanto físicas como psicológicas.

-le sigue una secuencia donde las mujeres hablan de su niñez, cómo asumieron responsabilidades desde que eran pequeñas, la relación con sus padres, el rigor y la severidad con que estos las educaron y luego cómo los perdieron. Está graficada con imágenes de la casa, con fotos de los padres y dramatizaciones.

-luego cuentan la manera en que se distribuyen las responsabilidades y los roles que ocupan en la organización familiar. Se complementa con escenas de las ancianas trabajando en diferentes tareas: lavando, trabajando en el campo, interactuando con los animales de corral, etc. Esta secuencia termina con una imagen de Gelacia en el portal, con una escopeta, seguida por un back color negro que introduce la próxima.

-la cuarta secuencia se refiere a las experiencias de cada una en el (des)amor y la posición de los padres al respecto. Se grafica con dramatizaciones e imágenes de las mujeres trabajando.

-a continuación, las hermanas hablan sobre la tristeza y la soledad.

-se inserta una última secuencia de foto fija del rostro de cada mujer.

4.3 Tipo de montaje

En “Las cuatro hermanas” el montaje es narrativo lineal, el espectador escucha en la voz de estas mujeres sus experiencias y responsabilidades. La inclusión de dramatizaciones podría sugerir un montaje paralelo, pero estas sólo complementan la historia, la grafican, no narran otra diferente.

4.4 Efectos de montaje

Las transiciones que marcan lo efectos del montaje, determinan un ritmo lento, en correspondencia con una base fundamental de entrevistas y acorde con las características de la vida de estas mujeres. Las disolvencias y los cortes directos se alternan y aparecen en ocasiones back color negros que establecen transiciones de una secuencia a otra.

4.5 Sonido

En “Las cuatro hermanas”, el sonido es secundario, subordinado a las entrevistas y a las escenas que las complementan. No cumple grandes funciones por sí mismo pues no se utiliza como recurso que aporte elementos a la dramaturgia, salvo al principio del documental, donde se escuchan resonancias, ecos de unos pasos, en alusión a la lejanía de la vivienda y la repercusión que pudiera tener la llegada de otra persona.

4.5.1 música

La música complementa las imágenes y ambienta la acción. Subraya las situaciones imprimiéndoles un sentido dramático según el ritmo de la narración. La elección de fragmentos del CD “La bella cubana”, de la Camerata Romeu, apoya la idea de que este material se refiere a la mujer como un símbolo de fortaleza y sensibilidad.

4.5.2 efectos sonoros

En general, no se usan muchos efectos sonoros, solo en el inicio del material cuando el sonido de unos pasos se enfatiza con resonancias. Los significados implícitos de esa secuencia sonora se relacionan con la idea de lejanía y aislamiento. Como se mencionó anteriormente, el énfasis del documental está en las entrevistas, todo el trabajo con el sonido y la música, obedece a este principio.

5. Estrategias discursivas (estilo y retórica):

5.1 recursos expresivos

Este documental tiene un gran sentido alegórico, dado por las dramatizaciones que ocurren en algunos momentos del texto audiovisual y que refieren a la figura masculina, en este caso el padre y el (los) pretendiente(s). El hombre se presenta aquí sin un rostro, solo aparece su silueta y en ningún momento interactúa con las mujeres, en clara alegoría al antagonismo entre los géneros, creado a partir de la figura paterna y su severidad para con las hermanas. Otro recurso expresivo en el documental es la ironía, en escenas tan sutiles como cargadas de significados: el plano medio corto de Josefa, sentada y en un primer plano un gallo que canta, el “único macho de la casa”. Por otra parte, los dos bueyes tienen nombres femeninos (Odalys y Lucy), al parecer en afán de ridiculizar al sexo masculino: los animales, castrados, no funcionan como varones y con sus nombres de mujer, perpetúan el matriarcado. El cerdo, macho también, se llama “Sobobo”, de alguna manera caracteriza lo que para ellas significa la masculinidad. Son detalles mordaces, pero pueden pasar desapercibidos.

5.2 formas elocutivas

Predomina la elocución narrativa y argumentativa: en las voces de las ancianas se relatan los aspectos más significativos de sus vidas, sus criterios, opiniones. En menor medida, está presente la descripción, para referir detalles de su casa, sus utensilios, sus pertenencias, sus recuerdos.

6. Cognición social y contexto sociocultural

6.1 La apropiación e incorporación de los lenguajes, de la religiosidad, costumbres y otras características de la comunidad.

En “Las cuatro hermanas”, el lenguaje es propio del ambiente rural. El uso de algunas palabras o frases (“*andábamos sumisas*”, “*más livianita*”, “*se ajuntó*”, “*tiemple por ahí*”, “*ya llegaron los haitianos to’s*”), la manera en que llaman a los padres *mamá* y *papá*, aún después de muertos; son característicos del campo. Se destaca el contraste entre la

correcta articulación de las palabras y las inflexiones de algunas sílabas en ocasiones, común de la zona oriental del país. Esto evidencia un interés especial en su educación formal, también característica de las zonas rurales, donde se hace hincapié en “hablar correctamente”. También identifican al campo la severidad en la crianza de los niños y la manera en que estos asumen responsabilidades desde pequeños: *“uno no andaba perdiendo el tiempo por ahí jugando, siempre fue trabajando, siempre...”*. Se pueden mencionar elementos distintivos del ambiente rural: el uso del pilón, la forma de lavar en el río, golpeando la ropa con un madero.

6.2 Utilidad pública en el momento de tratar problemáticas de interés para la comunidad.

Uno de los principales temas al que alude el documental es la rigidez de la educación en el campo y el respeto y el temor a los padres. El material menciona además el sacrificio y la dedicación y el sentido de perpetuar la unidad de la familia. “Las cuatro hermanas” subraya la temática de la soledad y la tristeza a partir de la vida y los recuerdos de estas cuatro ancianas; pero el punto más importante del documental es el homenaje que hace a la mujer campesina.

6.3 Reconocimiento de jerarquías socioculturales y grupos sociales dentro de la comunidad.

En el documental se reconocen fácilmente las jerarquías, en las propias voces de las hermanas. Estas admiten a Dolores como la “jefa”, quién se ocupa de las tareas en el campo y, en mayor grado, de los asuntos administrativos y la distribución de las responsabilidades entre las demás. Gelacia, como ella misma dice, es la “segunda de la jefa”, una mujer fuerte, que también trabaja en el campo y hace gestiones en el pueblo por ser “más livianita”. Se reconoce además, como una persona valiente, activa y capaz de enfrentarse a cualquier tarea y cuando su salud no le permite hacerlo, es el único momento en que se siente triste. Josefa no ocupa un rol determinado, sólo hace lo que tenga que hacer. Ejecuta tareas en el hogar que requieren cierto esfuerzo, como cargar agua y lavar la ropa. Por su parte, Cira tiene menos responsabilidades, cumple funciones

domésticas leves: alimenta a los pollos, barre, hace mandados. Es importante destacar que en el régimen de vida de las hermanas, la disposición jerárquica, la dirección de unas sobre otras, se basa en la edad, el temperamento y la capacidad. Dolores y Gelacia, las que llevan el control, no solo son las mayores sino también las más dispuestas y las que más trabajan.

6.4 Convergencia.

Este documental puede ser asimilado por diversos públicos, se trata de la historia de cuatro mujeres solas, que se mantienen al margen del esquema tradicional de la familia. Optaron por vivir sus vidas juntas, en un lugar apartado, y desecharon la figura masculina de su hogar y sus costumbres, por lo que perdieron toda posibilidad de descendencia. La historia de las cuatro hermanas se presenta como una experiencia de vida diferente, con ventajas y conflictos, una alternativa al arquetipo de mujer dependiente, común en las zonas rurales.

La Chivichana.

1-Superestructura (forma global del texto)

1.1- La Chivichana

Documental de TVS

Duración: 13:35 min.

Guión: Grupo Alternativo de Creación Audiovisual del Municipio Bartolomé Masó

Director General: Waldo Ramírez



1.2- Este documental nace como una propuesta del Grupo Alternativo de Creación Audiovisual del Municipio Bartolomé Masó, para su evaluación final como parte del programa que imparte el Centro de Estudios para la Comunicación Comunitaria. La Televisión Serrana asignó como tutor y director general del proyecto a Waldo Ramírez. El documental se desarrolla en los caseríos de la carretera a la Plata, en el tramo entre los poblados de Santo Domingo y Providencia, municipio Bartolomé Masó. La idea inicial ponía el énfasis en el peligro que implica el uso de la chivichana para transportarse y cómo las autoridades lo asumían y regulaban. Después de un proceso de investigación en la comunidad y asesoramiento de TV Serrana, el tema del futuro material cobró nuevos matices: la capacidad de inventiva del cubano, la iniciativa colectiva ante una necesidad general desatada durante la crisis económica del Período Especial. Las visitas al lugar

generaron una propuesta sociocultural implícita, a modo de interrogante: ¿sustituirá la chivichana al caballo o al mulo? La investigación devolvió una respuesta negativa, que el Grupo decidió reflejar a modo de conciliación.

1.3- Año 2000

2- Macroestructura semántica (significado global del mensaje)

2.1- Tema

La grave crisis económica del Período Especial limitó los recursos básicos de los cubanos, especialmente en las zonas montañosas, donde la iniciativa colectiva apela incluso a invenciones infantiles para resolver o aliviar un problema general.

2.2- Títulos y exergos

El título es literal: “La Chivichana”, una referencia directa al personaje principal del documental. No hay exergos ni dedicatorias, no hay significados implícitos ni sugerencia intertextual alguna. La realidad se muestra tal cual es. El material trata de la incursión de la chivichana (especie de carrito o carriola inventada por los niños) como medio de transporte, ante la carencia de las vías tradicionales. El título lo indica sin otras palabras.

2.3- Argumento del relato

Un anciano se acerca con su arria de mulos, explica las ventajas de ese medio de transporte y afirma que lo prefiere antes que la chivichana. Varias personas se desplazan loma abajo en chivichana, otros la suben, arrastrando la carga. Se suceden una serie de entrevistas que refieren los usos diversos de la chivichana, el origen de su incursión como medio de transporte en la zona. Los niños juegan, se mueven con la chivichana y le entonan un coro. La letra del tema musical explica como se fabrica este tipo de carriola y así también las entrevistas siguientes: nuevos modelos, invenciones, tamaños. Otra secuencia de entrevistas explica los peligros y ventajas que supone este tipo de transporte, ejemplos de accidentes, dificultades, ubicación dentro de la vía, así como su importancia para trasladar las cargas, su función de ambulancia en casos de urgencia. El grupo que

interpreta el tema musical se monta en chivichana para mover los equipos. Vuelve el señor con sus mulos y continúa camino entre niños en chivichana. El grupo interpreta la canción. Varias personas se desplazan loma abajo, a gran velocidad en sus chivichanas.

3- Selección de imágenes (significados locales)

a)- roles: en este material se comprenden los más diversos roles de los habitantes de la zona. Aparecen los niños, pioneros, descubridores de la chivichana, que siguen haciendo uso de ella para sus juegos y responsabilidades hogareñas. La chivichana constituye un elemento de unidad y los diversos roles que ocupan los habitantes de la zona se muestran en relación con el inusual medio de transporte. Se distingue el típico campesino, con su arria de mulos, apegado a la tradición, que se niega a emplear la chivichana, el ama de casa, todavía poco diestra en su manejo, el cuentapropista, ese nuevo tipo de trabajador que también ha llegado a la Sierra Maestra y en este caso, transporta el pan en chivichana, el obrero de mantenimiento de viales, el campesino que busca la leña, el maestro, los músicos, los doctores, todos emplean la chivichana en sus determinadas labores. Otra figura que aparece en el documental, a través de su voz, es la del entrevistador. Por el encuadre de algunos planos, se infiere que el camarógrafo también utilizó la chivichana. Aparece el policía, que aprueba el empleo de este medio de transporte en una valoración de acuerdo con las leyes del tránsito, así como el carpintero, productor e innovador de esta “tecnología”. Uno de los entrevistados, al cual el realizador se remite en varias ocasiones, parece distinguirse como líder de acuerdo a los criterios que aporta, sus facilidades de expresión y respuestas generales, aunque esto no se explicita en el material. Una entrevista al realizador reveló que se trata del administrador de la panadería. La figura del “dirigente” se menciona a través de un entrevistado, que explica como estos se construyen chivichanas de una sola plaza para ir al municipio. La chivichana se propone como elemento de igualdad, una iniciativa aprobada y asumida por la colectividad sin distinción de roles.

b)- edad: En este material la edad no constituye un factor determinante. Niños, jóvenes, adultos y hasta ancianos sacan provecho de la chivichana para transportarse.

c)- sexo: Del mismo modo, la distinción genérica no aporta nuevos significados. La chivichana es empleada por hombres y mujeres, constituye un medio de transporte obligatorio para todos los habitantes.

d)- locación: Predominan los espacios abiertos, que permiten visualizar el tránsito de chivichanas por las carreteras de la Sierra, lugares públicos, vías, caminos, fachadas de edificaciones. Las únicas escenas filmadas en interior tienen lugar en un taller, donde se entrevista al carpintero y se recrea el proceso de producción de la chivichana.

e)- ambiente: el ambiente es rural. Se filma en carreteras y caminos alejados, los planos generales demuestran la ruralidad, casas de guano, arrias de mulo. Aparece un poblado con ciertas estructuras arquitectónicas más desarrolladas pero en general, la imagen abarca ruralidad. Esta comunidad pertenece al municipio Bartolomé Masó, la carretera principal de bajada peligrosa conduce a La Plata, donde enclavó su comandancia guerrillera el Che Guevara.

f)- color de la piel: los sujetos implicados son en general, blancos y mestizos. Predomina ese color de piel curtida por el sol, distintivo del campesino. Aparecen mulatos, como el administrador de la panadería, trigueños con rasgos indianos como la madre con su niña. El color de la piel no denota ninguna diferencia. Todos emplean la chivichana para transportarse.

3.1- Macroproposiciones de la composición de la imagen (significados implícitos)

3.1.1- Planos:

Abre con un Plano Panorámico del paisaje al amanecer. En disolvenca entra el plano general de una montaña, al que le sucede un panorámico de algunas viviendas del caserío y las montañas al fondo. Se describe el paisaje, el lugar donde ocurren los hechos, presentado en caracteres: Bartolomé Masó, Sierra Maestra. Se acerca en plano entero un campesino con un arria de mulos. En corte directo aparece un plano panorámico de la carretera intramontana: Carretera a la Plata, que se abarca en un panning hasta otro

panorámico de la vía. Entra un primer plano del campesino anterior, un anciano con sombrero de guano, que responde a una entrevista. En primerísimo primer plano pasa velozmente una chivichana, le sigue un plano medio corto de la carretera (se rueda presentación). La cámara, que se mueve en la propia chivichana a un primer plano de un hombre de espaldas, desplazándose en este mismo vehículo. Un plano conjunto comprende el paso de dos chivichanas con varias personas en ellas. En corte directo le sigue un plano medio corto de una niña que lleva a otra, la cámara baja hasta sus pies y sigue el movimiento. Entra un plano general de la vía de circulación que sigue a las niñas sobre la chivichana (se rueda título).

Aparece la chivichana, recostada a la fachada de una casa de madera, en un entero con corte al primer plano de los pies de un hombre que arrastra su chivichana, hasta un primer plano del vehículo. Entra un plano americano de la señora de la casa, cogiendo la chivichana. Le sucede el plano medio de una chivichana con un hacha encima, corta a un plano entero de un hombre que lleva en el peculiar vehículo una carga de madera. Otro entero revela a la señora, intentando desplazarse sobre la chivichana. Entra un plano medio de otra chivichana con una cubeta encima mientras un plano más general muestra diversas modalidades de este nuevo medio de transporte. En un primer plano, pasa alguien a gran velocidad sobre la chivichana. En corte directo la cámara comprende un plano entero de unos hombres que suben arrastrando su chivichana y va cerrando hasta un medio del primero, que se aprovecha para la entrevista. Entra un primerísimo primer plano de una patente de la ONAT, que corta a un plano entero de la fachada de la panadería. En plano medio corto se entrevista a un hombre, su administrador, que explica el trabajo del cuentapropista. Le sucede un plano general de varios hombres a pie con la chivichana. Entra otra entrevista, en plano medio corto, a un obrero de mantenimiento de viales. Para graficar, se inserta un primerísimo primer plano de la pala limpiando el contén de la vía, que va abriendo hasta un plano medio de la chivichana donde lleva sus instrumentos. Vuelve la cámara al medio corto de la entrevista. Un zoom back lleva la imagen hasta un plano general que comprende una chivichana cargada de madera, al fondo las montañas. En primer plano ocurre otra entrevista, esta vez a un maestro. Las ruedas de una chivichana en movimiento se muestran en primerísimo primer plano. El

hombre que la lleva a rastras aparece en un plano medio que baja otra vez a un primer plano de la chivichana cargada con un saco. Entra el plano medio corto del administrador de la panadería, que habla sobre la necesidad que llevó a emplear la chivichana como medio de transporte. Le sucede un plano conjunto de cuatro niños sobre una chivichana, que abarca luego un panorámico de la vía, los chicos, las montañas. Un corte directo pasa al primer plano de una chivichana. En un plano entero el obrero de mantenimiento de viales arrastra la suya para subir y un grupo de niños le entona un corito a la chivichana en un plano conjunto, con corte a plano medio de una que lleva un racimo de plátanos. Vuelve la cámara a los niños en otro plano conjunto. Se suceden dos planos enteros de niños en chivichana.

Para la entrevista se emplea el primer plano de un señor mayor que habla sobre cómo los adultos tomaron la chivichana de los juegos infantiles. Se grafica con un plano general de la vía y una chivichana en movimiento que entra en el encuadre. Le sucede un plano entero lateral de un hombre en chivichana y vuelve la cámara al primer plano de la entrevista. En corte directo aparece el plano medio de una chivichana y los pies del chofer, que abre a plano entero. Se inserta un plano general de la vía y dos hombres en chivichana. El plano entero siguiente los acerca para luego volver al general anterior.

Un corte directo inserta dos primerísimos primeros planos de una chivichana que culminan en un entero del hombre que la lleva a rastras. Entra el plano detalle de un tornillo. Le sigue un plano medio corto de una señora asomada a la ventana. Un primerísimo primer plano de la vía funciona como plano detalle de la parte frontal de una chivichana. Un plano general de personas que bajan en chivichana se mueve en panning hasta un panorámico que corta al primerísimo primer plano del rostro sonriente de un niño. Entra un plano general del caserío y su gente. Le sigue un panorámico que abarca dos casas y una vista del paisaje. Se insertan tres primerísimos primeros planos de una sierra cortando madera y el carpintero que realiza el trabajo, comprendido en un plano americano. En plano medio corto se entrevista al administrador de la panadería. Se cierran otra vez los encuadres para reflejar las partes componentes de la chivichana y su fabricación. Llega un primerísimo primer plano de las manos del carpintero que dan

forma a una pieza. Un tilt up sube hasta un medio corto del carpintero y vuelve otra vez a un primerísimo de la pieza de rodamiento. En primer plano explica un hombre los diferentes tamaños de las chivichanas. Para graficar se inserta un primerísimo primer plano de las manos del carpintero, que miden la madera y entra un primer plano de los frenos de atrás, en otro primer plano de las manos de un hombre, explicando el mecanismo, hasta dos planos detalles de las ruedas. Un tilt up en medio corto describe toda la chivichana, recostada verticalmente a una fachada. Le suceden un plano medio de una chivichana en el taller, un primer plano de los frenos delanteros y el timón y otro primer plano del brazo de un hombre que explica la disposición de las partes. La cámara se remite al señor que habla, en plano medio corto. Un plano entero de otro hombre que se acerca en chivichana lo introduce para la entrevista, en plano medio corto. Aparece una chivichana en plano entero y corta a otro entero de un campesino sentado sobre la suya que argumenta sobre la diversidad de modelos y recursos. Un primer plano abarca una señal de tránsito. Vuelve la cámara a un medio del entrevistado y se grafica con detalles de la rueda. Entra un primerísimo primer plano de otra señal de tránsito. En corte directo se muestra un plano general de un arria de mulos circulando por la carretera. Un primerísimo primer plano comprende el rozamiento y la velocidad de la chivichana, que se reafirman en un plano general de un hombre cuesta abajo.

Un travelling por la vía en plano cerrado sirve como cortina para iniciar una nueva secuencia temática que se anuncia con el plano medio de una señal de peligro (Cuidado, bajada muy peligrosa). Entra un entrevistado en primer plano y corta a un panorámico en panning por la carretera empinada. Un plano entero muestra a un joven descalzo acostado bocabajo sobre su chivichana, a gran velocidad. En primeros planos se entrevista a dos jóvenes que hablan sobre las necesarias precauciones. En primerísimo primer plano entran en el encuadre las botas de un hombre que frena en seco. Se suceden cuatro entrevistas en primeros planos, a tres personas implicadas en un accidente de chivichana. El corte directo lleva a otra entrevista en medio corto del administrador de la panadería, que habla de las ventajas y desventajas de la chivichana. Un plano entero muestra a un campesino cargando leña, un medio corto refleja el esfuerzo físico de ese hombre para subir su chivichana, lo que se reafirma con un tilt down hasta sus piernas, la chivichana

cargada y un corte a un primer plano de las manos que halan el vehículo. Aparece un plano panorámico de la vía, curva y pendiente, la señal de peligro, el paisaje. El hombre se muestra de frente en plano entero, sentado sobre su pila de leña. El policía explica cómo la chivichana no interfiere en la circulación de la vía, en una entrevista en plano medio corto. Entra un entero de cinco personas que bajan en dos chivichanas, con corte a otro plano entero de la vía y tres de las personas moviéndose dentro del encuadre. En plano medio corto se entrevista otra vez al administrador de la panadería, que explica las ventajas de la chivichana como ambulancia. En primer plano aparece el hombre de los espejuelos oscuros en la cabeza, para reforzar este comentario. Un corte directo introduce a una madre con su niña en plano medio, que explica cómo la chivichana intervino en su segundo parto, graficado con un entero de una doctora bajando en chivichana.

Un plano general abarca la vía y dos hombres sobre sus carros de madera. Le suceden un plano panorámico del caserío y las montañas y un plano conjunto del hombre con la leña y niños jugando. Entra el plano general de una mujer en una mula por el caserío. Los músicos de Sonido Providencia acomodan sus instrumentos en la chivichana en un plano entero, que corta a otro de un hombre a caballo por el camino. Entra un primer plano de pies y chivichana en movimiento. Le sigue un entero de hombres conversando, uno de ellos sobre un caballo. En corte directo se muestra un primer plano de los instrumentos musicales sobre la chivichana, que corta a plano general de un arria de mulos. El anciano del comienzo se entrevista otra vez en primer plano que abre, con un panning, a plano general. Entra otro general de dos personas sobre chivichana y un grupo detrás, corta a plano general de la vía. Se insertan dos planos cerrados, un primerísimo del cencerro y un primero del cantante. A partir de aquí se suceden una serie de planos medios y enteros que comprenden a varias personas en chivichana y regresa otra vez al grupo musical, en primeros planos de las maracas, el tresero, el cantante. Un plano general muestra una competencia de chivichanas y en otro extenso plano general, dos hombres descienden en sus chivichanas hasta perderse en la pendiente. La imagen se va en fade a back color negro y ruedan créditos.

3.1.2- Movimientos de cámara y angulación

En este material se emplea con frecuencia la cámara fija, que abarca movimientos dentro –o que entran y salen- del encuadre para captar el paso de una chivichana, ya sea a toda velocidad en la bajada o arrastradas por sus dueños para subir la pendiente. De esta forma, por lo irregular del terreno, predominan los ángulos picados y contrapicados, según la posición del camarógrafo. La carretera es muy empinada (la Carretera a la Plata es una de las más empinadas de Cuba), los entrevistados refieren todo el tiempo el hecho de “subir” o “bajar” y esta rutina se refleja especialmente en el montaje y la angulación. En la presentación, la cámara con mueve en un dolly in improvisado sobre una chivichana. Abundan también los tilt up y down para mostrar la disposición de las personas en chivichana, el rostro, las manos llevando el timón, los pies sobre los frenos y el rodamiento del vehículo sobre la vía, así como las partes componentes de una chivichana, dispuesta en posición vertical. Los panning son frecuentes y se usan por lo general para abarcar la carretera, la gente caminando o bajando en las chivichanas y la propia chivichana detenida, en encuadres cerrados de sus piezas.

Para todas las entrevistas, la cámara fija se ubica de frente, en una angulación normal sin otros significados ni distinciones entre los entrevistados, más que sus palabras. Ausentes quedaron los zooms, que hubiesen aportado a la fotografía del material.

3.1.3- Representación de los sujetos implicados

a)- sujeto:

Niños: pioneritos que cantan a la chivichana, algunos juegan con ella, otros aparecen transportando leña.

Trabajadores: carpintero, policía, obrero, maestro, cuentapropista, doctora, campesino, etc.

Amas de casa y otros que no especifican su función y se reflejan para contar alguna experiencia personal sobre la chivichana, algún criterio.

b)- vestuario: Los niños visten su uniforme escolar. Los cuatro pequeños, solos, que llevan leña en la chivichana visten shorts. Se calzan con chancletas y zapatos colegiales,

uno va descalzo. La niña usa una blusita de tirantes, dos varones llevan camisas –uno la lleva abierta- y otro va con el torso desnudo. En la ciudad, no es común que los niños usen camisas para sus actividades diarias.

Los trabajadores llevan ropa común, bastante usada. Destacan algunos uniformes como en el caso del policía, la doctora o el obrero de mantenimiento de viales con su casco y machete. El campesino anciano que viene con el arria de mulos, usa el típico sombrero de guano, camisa de mangas largas, pantalón gastado y botas. El hombre que va a buscar leña luce un pullover bastante deteriorado y manchado, con pantalón en las mismas condiciones y botas altas: ropa de trabajo. El maestro viste una camisa blanca, muy sencilla, pantalón verdeolivo y botas. La madre que aparece con la niña lleva una bata de casa. Las otras dos mujeres lucen ropa floreada.

En general, los vestuarios se identifican con los diversos roles de los sujetos que intervienen en el material, que se rueda en plena faena diaria.

c)- escenografía: En este documental no se fabrican escenografías. Se filma en exteriores, sin adornos ni elementos ajenos a la realidad. La chivichana constituye el principal elemento escenográfico, construido por la comunidad y no por el realizador. Se toman las fachadas, los caminos, los diversos escenarios que aparecen en el material, sin alterar ni añadir elementos del ambiente.

d)- iluminación: La luz utilizada es la luz del sol. El material se rueda de día y en exteriores por lo que no se necesita de iluminación artificial. En las escenas de la carpintería, más oscuras, también se aprovechó la luz natural.

3.1.4- Recursos visuales

En el documental no se emplean recursos visuales significativos, el único efecto resalta en la presentación, que aparece en perspectiva sobre la carretera.

3.1.5- Tipografía

Los caracteres que aportan la ubicación del lugar (Bartolomé Masó, Sierra Maestra y Carretera a la Plata) aparecen dispuestos en el extremo inferior izquierdo, en color blanco, con el único objetivo de brindar una información adicional. La presentación, también en blanco y con caracteres estándares, se despliega sobre la carretera por donde baja una chivichana, un efecto de gracia, que introduce el movimiento del protagonista principal –la chivichana-. El título se muestra en caracteres rústicos y una textura que simula madera, rasgos distintivos de este singular medio de transporte. Los créditos se ruedan en caracteres estándares, sobre back color negro. La otra tipografía proviene del ambiente, parte del sistema de señalización de las carreteras de la zona: el cartel de bajada muy peligrosa, con fondo rojo, como señal de peligro. Los entrevistados se presentan a sí mismos, en respuesta a las preguntas del entrevistador, no se identifican con caracteres, no importan sus nombres, no son personalidades ni interesa distinguirlos del resto, representan roles más que individualidades.

4- Edición (formas locales del texto)

4.1- Secuencias, orden y duración de los planos:

De acuerdo al tratamiento del tema y la disposición de los planos se distinguen seis secuencias que aportan coherencia a la estructura del material:

-Una primera secuencia donde se describe el paisaje, la carretera empinada, los elementos del ambiente y se introduce el tema, a partir de una entrevista al campesino que se acerca con un arria de mulos. Esta secuencia comprende la presentación del material, el título y las primeras imágenes que muestran a las personas montadas en chivichana. Predominan los planos panorámicos y generales para la descripción del lugar, la gente bajando la loma en chivichana, la carretera. También se usan planos medios en la señora que toma la chivichana y primeros planos para la entrevista; la niña que conduce una chivichana, los pies de un hombre que arrastra la suya para subir la pendiente.

- Con un ciclo de entrevistas se compone la segunda secuencia, que refleja los diferentes roles de los habitantes de la zona, y cómo se ha hecho general el uso de la chivichana, indistintamente del papel desempeñado en la comunidad. Predominan los planos medios de las entrevistas.

- El plano general de cuatro pequeños que bajan una carga de leña sobre la chivichana, a gran velocidad, introduce una tercera secuencia que remite a los niños, inventores y primeros usuarios de la chivichana para sus juegos. Aquí se inserta una entrevista que explica cómo la chivichana se fue adaptando a las necesidades de los adultos hasta convertirse en un medio de transporte habitual en la zona.

- A tono con la letra de la canción, se inicia una nueva secuencia con las partes integrantes de la chivichana, su modo de fabricación, las diferentes variantes para fabricarla, modelos. Esta secuencia se basa en entrevistas a los pobladores de la zona, que en este caso no explicitan su rol. Predominan los primeros planos y planos detalles para mostrar en paneo los componentes de la chivichana. Aparecen planos generales del paisaje y la carretera, primeros planos de la sierra y el carpintero, que también se abarca en un plano americano. Los planos medios se emplean en las entrevistas.

- El plano medio de la señal de peligro (Cuidado bajada muy peligrosa), reforzado con la nota grave de un piano, introduce otra secuencia que abarca un nuevo aspecto del tratamiento del tema: los accidentes, los conflictos que pueden producirse por el empleo de este medio de transporte. Se entrevista a varias personas. Aparece el policía, que explica cómo la chivichana tiene su vía de circulación sin afectar el paso de los vehículos tradicionales. Al final, la necesidad le otorga más ventajas que problemas al uso de la chivichana.

- La última secuencia abarca imágenes diversas del uso de la chivichana, que se alternan con otras de personas a caballo. Se establece una interrogante: ¿desplazará la chivichana al caballo o al mulo? Las palabras del campesino del arria de mulos proponen una conciliación. Le suceden imágenes del grupo musical, acomodando sus instrumentos en la chivichana, otras personas que la utilizan con fines diversos, el mismo grupo (Sonido Providencia) que interpreta el tema en vivo y lo que parece ser un momento festivo, juego o competencia de chivichanas. El documental termina en un plano panorámico que abarca dos hombres loma abajo en sus chivichanas y el paisaje serrano de fondo.

El orden de los planos se justifica a partir de este esquema secuencial. En general, se usan planos medios cortos para las entrevistas, planos generales de las carreteras y panorámicos para abarcar su disposición en el paisaje. Para reflejar las chivichanas se emplean todo tipo de planos, según la función, la estructura, la fabricación o el

movimiento de este inusual vehículo. Los planos, en general, son largos. Predomina la entrevista, que aunque graficada, mantiene durante un tiempo prudencial al entrevistado en cámara. Se abarcan las bajadas y subidas de las chivichanas por la pendiente. Las secuencias son extensas y se introducen con planos largos y fondo musical.

4.2- Tipos de Montaje:

Según la totalidad del relato, el montaje empleado entra en el esquema narrativo clásico, no se producen saltos en el tiempo ni se muestran realidades paralelas, todo ocurre en el mismo lugar, a través de varias secuencias de planos, entrevistas, que recogen la voz de los habitantes de la zona, el paisaje, el uso de la chivichana ante la carencia de otra vías de transporte, sin otros significados adyacentes. Estamos en presencia de un montaje lineal, que de acuerdo con la escala y duración de los planos se clasificaría como sintético, a base de planos con gran profundidad de campo, que aportan secuencia y movimiento.

4.3- Efectos de montaje:

La primera imagen del material abre en un fade in que muestra un paisaje de las montañas al amanecer, donde se distingue una carretera empinada y varias personas en ella. Un cross-fade nos lleva a un plano general de una loma. Más adelante se emplea una disolvencia entre dos planos que abarcan la carretera y el fondo montañoso, el paisaje verde. Apoyados en el sonido instrumental estos efectos buscan un ambiente de calma y equilibrio en el paisaje del amanecer. El resto de los planos y secuencias se suceden en cortes directos, que aportan gran ritmo al material.

4.4- Sonido

En La Chivichana, las voces de los habitantes de la zona, constituyen el elemento sonoro fundamental, que alterna con el tema musical. En las primeras imágenes, se mezcla el sonido de los pájaros con una pieza instrumental para sugerir la quietud y la calma de la Sierra al amanecer. Entre los sonidos de ambiente, el rodar de las chivichanas por las carreteras de la zona cobra protagonismo y resalta superpuesto a la música. En el sonido directo se encuentran varios problemas como la inclusión de otras voces y ruidos

parásitos. La voz del entrevistador fue imposible de suprimir en el proceso de edición. Sin embargo, estas dificultades, que no demeritan al material en sentido general, suponen a su vez un valor agregado: la inexperiencia de un Grupo que se iniciaba en la realización, la factura del principiante.

4.4.1- música

Para introducir el tema y el lugar, el material inicia con una serie de imágenes del paisaje y las carreteras, que se complementan con una pieza instrumental a tono con el ritmo atenuado del amanecer. En la secuencia sobre los peligros de la chivichana resaltan las notas graves de un piano para reforzar la sensación de peligro, duda, acecho, conflicto. La canción empleada como banda sonora: “La chivichana”, del grupo aficionado local “Sonido Providencia”, se introduce como un elemento que explica con voz propia y natural el uso de la chivichana, su modo de fabricación. La estructura secuencial del material está dada a partir de este tema musical: entran en el encuadre las partes componentes que se van mencionando en la canción, así como acciones o actitudes de los habitantes con respecto a la chivichana. La música es objetiva, diegética. Al final del documental se muestran los propios artistas interpretando el tema.

4.4.2- efectos sonoros

En este material no se emplean efectos sonoros. Predomina la entrevista y los sonidos y ruidos del ambiente. En las primeras imágenes, donde se muestra el amanecer, el ruido de los pájaros cobra volumen y se mezcla en la edición con el instrumental de fondo. Las notas graves del piano pueden considerarse como un efecto para destacar el significado de la señal y marcar otro punto de giro en el tratamiento del tema.

5- Estrategias discursivas (estilo y retórica)

5.1- Recursos Expresivos

En La Chivichana predomina el lenguaje directo. Se centra la atención en un objeto de la realidad. No abundan los recursos expresivos, aunque el material como totalidad pudiera considerarse un eufemismo. La distinción de chivichanas "modernas", con chasis y

carrocería, viene a ser un elemento irónico, a modo de sana “auto-burla”. En la voz del campesino con el arria de mulos, así como en la disposición de planos que alternan entre el uso de la chivichana y los mulos y caballos, aparece la comparación, para distinguir las ventajas de ambos medios, a modo de conciliación.

5.2- Formas elocutivas:

En el documental predomina el diálogo. Todos los elementos e historias sobre la chivichana, su modo de construcción, ventajas y problemas, se explican a través de entrevistas a los habitantes de la zona. En estas conversaciones se escucha la voz del entrevistador que saluda, pregunta, invita. Los escasos elementos narrativos aparecen en el diálogo, a través de los propios entrevistados: el administrador de la panadería cuenta cómo se fue haciendo general el uso de este medio de transporte a raíz del Período Especial y otras personas narran su experiencia en un accidente en chivichana. El material es muy descriptivo, las entrevistas se grafican con imágenes de las chivichanas circulando por la vía, planos detalles de sus partes componentes, caseríos, carreteras, montañas. La argumentación y la exposición también aparecen en las entrevistas, a partir de una presentación de ideas sobre las ventajas de la chivichana, su uso, la ejemplificación y enumeración de sus partes componentes, las razones que han hecho de esta un medio de transporte, aprobado incluso por las autoridades de la zona.

6- Cognición social y contexto socio-cultural

6.1- Apropiación e incorporación de los lenguajes, de la religiosidad, costumbres y otras características de la comunidad.

En este documental predomina el diálogo, a través del cual se evidencian los registros lingüísticos, populares, informales y estándares, que funcionan entre esa comunidad de hablantes. La irregularidad del paisaje y las distintas locaciones donde se desarrolla el material se manifiestan a través de los propios habitantes de la zona que constantemente se refieren a las acciones de “subir” y “bajar” dentro de sus actividades diarias. La cámara no constituye un elemento ajeno, los entrevistados conversan familiarmente con

ella. Se aprecian en general, facilidades de expresión, apoyadas en la entonación y la comunicación no verbal. La oralidad se impone como un campo discursivo por el que transitan cómodamente los habitantes de la zona. El lenguaje, desprovisto de formalismos y estructuras complejas, se enriquece con cada nuevo elemento de la realidad. La entonación ascendente y la omisión de las eses intermedias, son marcadores que distinguen el habla en la región.

No aparecen símbolos ni otros elementos de religiosidad. El trabajo, la laboriosidad, el sacrificio, son rasgos característicos de la comunidad. Las personas tienen que recorrer grandes distancias en una geografía irregular: subir y bajar todos los días para buscar leña, mantener los viales, atender a los pacientes, llevar el pan, impartir y recibir clases. La chivichana se inserta como un medio para facilitar estas rutinas. La cooperación y la solidaridad también se hacen visibles: a pesar de lo rústico de este medio de transporte, la gente “da botella” en la chivichana, se construyen modelos más grandes no solo para montar la carga, si no también para llevar a otros. Los doctores acuden en chivichanas a atender a los necesitados.

El reconocimiento a la iniciativa constituye otro rasgo distintivo. La propia chivichana surgió a partir de los juegos infantiles. Ante una necesidad, los adultos reconocieron su validez y la asumieron como medio de transporte. Los entrevistados refieren con admiración la creatividad de otros que han logrado inventar modelos más útiles y “modernos” de chivichanas. La comunidad aprende de sus miembros.

El apego a la tradición cobra voz en la entrevista al campesino del arria de mulos, un anciano que se niega a emplear la chivichana. Aquí se propone un posible dilema: ¿sustituirá la chivichana al mulo, al caballo? Pero el material se encarga de despejar cualquier interrogante: la necesidad nunca borrarán la tradición, como no lo hizo la abundancia.

6.2- Utilidad pública a la hora de tratar problemáticas de interés para la comunidad.

La chivichana aborda una situación concreta, que afecta a toda la comunidad: la falta de transporte. Esta es una carencia general en el país, pero en esas zonas -donde se recorren diariamente largas distancias en una geografía que se convierte en obstáculo, donde los habitantes deben desplazarse hasta la cabecera municipal u otros poblados para adquirir productos básicos- la falta de transporte cobra otras dimensiones e interfiere directamente y a gran escala, en las rutinas laborales y domésticas. Sin embargo, la principal utilidad de este material radica en que, más que el problema, comprende una solución, temporal e improvisada pero asumida por todos. La comunidad se visualiza a sí misma como productora de respuestas, como gestora de iniciativas propias, como ente activo capaz de transformar su propia realidad para el beneficio común. La experiencia de la chivichana puede traducirse a otras situaciones problemáticas que afectan al colectivo y al mismo tiempo, sirve como referencia para otras comunidades.

6.3- Reconocimiento de jerarquías, élites socioculturales y grupos sociales dentro de la comunidad.

Este material abarca la diversidad de roles que desempeñan los habitantes de la zona, sin comprender privilegios ni diferencias. Todos, sea cual sea su trabajo, su procedencia o color, emplean la chivichana como alternativa a la falta de transporte. En la entrevista al trabajador de mantenimiento de viales, éste se autocalifica como “obrero” en un consciente reconocimiento de clase que cada vez se hace menos frecuente en el discurso popular urbano. Del mismo modo se menciona al campesino desde su propia voz, lo que evidencia que en estas zonas existe un mayor reconocimiento discursivo de las estructuras y clases sociales, sin marcar diferencias. La denominada “inversión de la pirámide social” en la sociedad cubana, a raíz del Período Especial, provocó una dispersión de clase y la aparición de nuevos grupos emergentes. Este fenómeno también llegó a la Sierra Maestra, sin embargo, la fuerza de la tradición oral mantiene tales códigos vigentes en el plano discursivo. El material se remite en varias ocasiones a la entrevista del administrador de la panadería, que expone criterios generales, pero este no aparece en su rol de funcionario, destaca el reconocimiento a la expresión, a la gracia, al

carisma, que junto a la capacidad de inventiva y la creatividad, funcionan como elementos de validación colectiva.

Se menciona la figura del “dirigente”, por parte de un entrevistado que parece detectar un privilegio: los dirigentes, para sus viajes al municipio y otros poblados, hacen sus chivichanas de una sola plaza, para que sean más livianas y con esto, se ven imposibilitados de llevar a nadie. Aquí se distingue cierto privilegio, un “lujo que no pueden darse otros”. Esta podría ser la traducción de un conflicto general en la sociedad cubana, una traducción esencialmente simbólica. Los “dirigentes” de la Sierra Maestra también andan en chivichana, padecen la misma necesidad de todos.

Los encuadres cerrados en planos medios cortos y primeros planos de angulación normal, constituyen el esquema básico para las entrevistas. La cámara toma a todos por igual, no hace distinciones.

6.4- Convergencia.

La chivichana proviene de los juegos de los niños, en el campo y la ciudad. No es una invención local. Su uso para el transporte por parte del resto de la comunidad constituye la iniciativa. Este material demuestra la utilidad de compartir todo tipo de experiencias, de asimilar otros conocimientos y adaptarlos a una situación concreta. Su difusión en comunidades diversas favorece el intercambio. La idea de La Chivichana, surgió y fue desarrollada por parte del Grupo Alternativo de Creación Audiovisual de Bartolomé Masó: miembros de la comunidad que convergieron en la tecnología del video y la experiencia de Televisión Serrana para visualizar su propia realidad.

Freddy o el sueño de Noel.

1- Superestructura (forma global del texto)

1.1- Freddy o el sueño de Noel

Documental de TVS

Duración: 7:15 min.

Fotografía: Luis A. Guevara

Director: Waldo Ramírez



1.2- El documental tiene lugar en la presa Buey, muy cerca de la sede de Televisión Serrana. Por primera vez en en los veinticinco años de creado el embalse, las lluvias lo hicieron aliviar. La TVS captó inevitablemente las imágenes de la pesca. Seis meses después, una vez desarrollada la idea y los objetivos del realizador, se rodaron las escenas del niño y la presa vacía. Noel es un pequeño de la comunidad, que como otros, visita diariamente la Televisión Serrana y mantiene una estrecha relación con sus integrantes.

1.3- Año 2003

2- Macroestructura semántica, significado global del mensaje.

2.1- Tema

Las dificultades y carencias de la vida serrana. Los hombres hacen todo tipo de cosas para comer, incluso arriesgan su vida.

2.2- Títulos y exergos

En este material, el mismo título complejiza y diversifica los significados de la imagen. Primeramente introduce la figura de Freddy, que desde el comienzo de la canción se adivina que no es otro que Freddy Mercury. Del mismo modo, el título propone la idea del sueño, la duda entre sueño y realidad, la incredulidad de Noel con respecto a lo que ocurre a su alrededor. La vista es tan abrumadora e increíble que Noel pudiera estar soñando.

Madre, no quise hacerte llorar si no regreso mañana. Un exergo de Freddy Mercury, del texto de la canción que sirve de banda sonora, Bohemian Rhapsody, del grupo Queen. El documental está dedicado a Freddy, en una referencia que se sugiere desde el título. Este exergo, que reafirma la posible analogía de lo que ocurre en esa presa con el texto de la canción, es casi un golpe de estocada. La situación es dura, la carencia ha llevado a esos hombres a actuar de forma salvaje, poniendo la vida en juego por llenar el plato. El peligro hace pensar en la posibilidad del no regreso. La mirada del niño padece esa realidad y no logra escapar de ella.

2.3- Argumento

Un niño mira un embalse vacío desde lo alto de un puente. Avanza entre espinas por el agua. La presa comienza a aliviar y empiezan a llegar hombres, jóvenes y niños, con sacos, machetes, palos, redes, y se preparan para la llegada de los peces. Empiezan a caer los peces y se desata una cacería. Algunos en grupo, otros solos, dan golpes e intentan atraparlos. Cuando la mancha de peces disminuye y la corriente se hace cada vez más fuerte, los hombres se van retirando con su carga. El niño aparece sentado dentro del embalse vacío, mira otra vez desde lo alto, y se aleja.

3- Selección de imágenes

- a)- roles: En este documental no importan los roles. La carencia es general. Se muestra a un niño, evidentemente estudiante -porque las enseñanzas primaria y secundaria son obligatorias en Cuba-, y el resto de los hombres, adultos, jóvenes y niños, que en ese instante no son más que seres humanos, desesperados por garantizar la comida.
- b)- edad: La edad parece jugar aquí un papel más significativo, aunque solo desde la mirada de Noel, el niño que observa y funciona como una representación de la sensibilidad humana. En la cacería participan también niños, junto a jóvenes y adultos que comparten el mismo objetivo.
- c)- sexo: Este es otro elemento importante en el documental. Tanto el niño que observa, como todos los participantes en la matanza de peces, son hombres. Este intento desesperado por la comida, el riesgo, la brutalidad, no corresponden a la mujer, que no aparece en ningún momento del material. En la vida serrana, la mujer tiene otras funciones, aunque esto no se muestra en Freddy... El hombre es el encargado de garantizar el alimento.
- d)- locación: Todo el material se filma en exteriores. Una presa vacía que comienza a llenarse, un espacio público: el paisaje.
- e)- ambiente: el ambiente es totalmente rural. Imágenes del paisaje, planos generales del niño y los hombres en el embalse, demuestran la ruralidad.
- f)- color de la piel: aquí no importa el color de la piel. El niño que observa es más bien mestizo, o de piel curtida por el sol. Los hombres son de cualquier raza, no importa, están allí juntos, por una carencia general que no distingue esa clase de diferencias.

3.1- Macroproposiciones de la composición de la imagen (significados implícitos)

3.1- Planos

El material comienza con un plano entero de un árbol que baja y se abre a un plano general cerrado de un paisaje árido, con piedras y suelo arenoso. Un corte directo lleva al primer plano de una parte del puente y la acera. Allí se mantiene la imagen, que sigue en el mismo plano los pasos del niño. La cámara sube hasta un plano medio corto, que muestra al niño de espaldas. Entra en corte directo un primerísimo primer plano del rostro del pequeño. Se emplea entonces un plano entero cerrado, que muestra toda la figura de

Noel, a través de su sombra, para definir su ubicación, sentado en el puente. Vuela un ave en un plano medio sugerente que se siente mirado por el niño, lo que se reafirma con un plano detalle de sus ojos inclinados al cielo. Del propio cielo se abre un gran plano general del embalse vacío. A lo lejos se distinguen, apenas, las montañas. Entra en corte directo un plano medio corto de Noel, otra vez de espaldas mirando a lo que ya se ha mostrado, es un embalse vacío, frente y debajo del lugar donde se encuentra. Luego se dispone el primer plano de una planta espinosa que nace del agua. Vuelve la cámara al plano detalle de los ojos del niño, en una constante referencia que apunta a observar toda la realidad circundante, y los futuros sucesos, a través de la mirada del pequeño. Un leve parpadeo y el cansancio en los ojos, reafirma ese significado e introduce los códigos establecidos del sueño. Entra un plano medio cerrado de un árbol rodeado de espinas, corte a tronco cercenado que nace del río y corte a plano medio de Noel desplazándose entre los espinos. Sus pies descalzos en el agua se enfocan en primer plano. El entorno también es hostil pero apacible y silencioso. El niño se desplaza suavemente en él y lo descubre. En este momento entra un plano conjunto del cielo, donde resalta una gran nube gris, con forma de dragón o caimán, que reafirma el proceso de ensoñación del pequeño, una dualidad entre realidad o sueño que se sugiere desde el título. En disolvencia se suceden cuatro planos que terminan esta primera secuencia de imágenes de ambiente, la ubicación, el silencio, la naturaleza en sí misma, que apenas parece notar la presencia del niño: un plano general que muestra una orilla empedrada y espinosa y detrás la presa y las montañas; un plano medio de un torrente de agua que corre; plano medio de una parte baja del agua, donde se reflejan las plantas y por donde antes habían pasado los pies del muchacho, lo que nos acerca otra vez a él, en un plano medio que lo toma de espaldas y termina en su mirada repentina hacia atrás, como adivinando que algo va a suceder, notando una presencia que altera la calma del entorno. Con este plano, muy breve, se marca una ruptura definitiva.

Un plano conjunto muestra el acercamiento de tres hombres, armados con palos. Un plano americano, abarca otros tres de ellos, también con palos y sacos de nylon. Entra el primer plano de unas manos que sostienen y casi juegan con una cabilla. Un plano entero muestra un hombre corriendo, con un palo en la mano, descalzo y con el torso desnudo.

Ropas raídas, un saco y una vara de hierro entre las manos, que asciende hasta la altura del cuello, se aprecian en un panning de primerísimo primer plano. Un plano medio captura a un hombre de espaldas, mejor vestido pero también con saco y palo al hombro. Otras manos, esta vez de niño -por lo que todo indica que sean de Noel-, reconocen una cabilla en un plano detalle. Luego la referencia se hace obvia y un gran plano general entra en zoom a plano entero abierto con la figura del pequeño, sentado en el medio del embalse vacío, moviendo sus piernas, como impaciente, y mirando alrededor. Un plano general cambia el punto de vista a los ojos del niño o del realizador, para abarcar una mirada al puente y las laderas del mismo embalse vacío. Un corte directo vuelve a un primer plano de Noel, que mira hacia el lado para introducir un plano general del aliviadero que vuelve al anterior donde el chico mira al otro lado, hacia un plano cerrado del agua. Aquí se suceden dos planos mezclados que muestran una corriente de agua que empieza a correr y aliviar para introducir lo que va a ocurrir a continuación, la causa del conflicto. La transición musical se cubre con un plano medio del niño caminando por toda la ladera del aliviadero, en panning vertical hasta un entero que abarca al muchacho de pie y de espaldas; al fondo las montañas. Entra un primerísimo primer plano del rostro de Noel, contemplativo, casi con dolor, que advierte algo terrible. Con la música entra un plano entero de dos hombres, muy jóvenes, que se tiran al agua. A partir de aquí comienza a prepararse la cacería, ese hecho terrible que el niño ya empieza a vislumbrar. Un plano medio muestra un hombre luchando contra la corriente, con un palo en la mano, sus pies haciendo resistencia al agua, el peligro se hace visible y este sentimiento se refuerza con el plano siguiente, general y cerrado en un grupo de hombres que avanzan dificultosamente, ayudándose unos otros, sosteniéndose de las paredes de la presa, el agua a la cintura pero cuidando sus armas improvisadas que con suerte le permitirán conseguir algo de comida. Vuelve el primer plano del rostro de Noel, este se repetirá numerosas veces a lo largo del material, para reafirmar el punto de vista en sus ojos. Es el chico el que observa, con dolor, con juicio, pero al mismo tiempo sin extrañamiento. Una transición introduce un primer plano del torrente de agua que cae y empieza a llenar la presa. Aquí se abre un gran plano general muy descriptivo, donde por primera vez se muestra el número de hombres que intervendrán en la pesca, el nivel del agua, su fuerza, en una imagen poética que establece una proporción, los hombres lucen minúsculos ante

la fuerza de la naturaleza, de la que tratan de sacar alguna ventaja por la supervivencia, sin poder dominarla. Se cierran otra vez los planos, esta vez en un entero de un hombre sentado, machete en mano, esperando sobre un tronco, que ya el agua prácticamente cubre. Un corte directo introduce un plano americano de un hombre con una red. Al fondo, el torrente de agua espumosa. Entra un plano medio de varios hombres con redes y sacos, contra la corriente. Abre la imagen a un plano general cerrado de otro hombre con las mismas características, de pie, resistiendo la fuerza del agua. Entra otro plano general de hombres corriendo, hacia la caída. Vuelve la imagen a un plano medio corto de Noel, que mira. Un corte directo muestra un plano medio de tres hombres en el agua, que parecen mirar a la cámara, junto a ellos, un niño, con un palo en la mano. Como enlace o cortinilla se introduce un plano medio corto del agua. Entra un americano de dos hombres que sostienen una red y un saco y le sucede otro de cuatro jóvenes, adolescentes, que caminan en el agua. El material continúa con tres planos enteros de grupos de hombres con redes y sacos preparándose para la llegada de los peces. Aquí la cámara entra a un plano detalle de los ojos de Noel, que marcan otra ruptura, al ritmo de la música.

Esta nueva secuencia comienza con un plano entero de un hombre con un palo, presto a atacar. En corte directo aparece Noel en un plano conjunto, sentado en el embalse vacío. Entra un plano americano de otro hombre, con un gran machete. Vuelve la cámara a Noel en plano general y corta a un medio de un muchacho con un palo entre las manos y una boina verdeolivo para regresar a otro plano general en el que apenas se distingue el niño, acostado en el medio de la presa sin agua. La cámara entra en un primerísimo primer plano del rostro de Noel, que precede a un medio corto del chico, detrás el muro. Un plano entero muestra a tres hombres corriendo por el agua hacia un mismo lugar, el panning llega a otros tres que ya comienzan a alzar sus jamos, junto al torrente de agua. En una serie de cuatro planos enteros, con una duración condicionada por la música, se muestra a Noel recostado a uno de los muros de la represa, luego sobre el puente, vuelve al muro del lado opuesto y otra vez al puente, en una sensación de ser parte, de identificarse, por su presencia física, con ese embalse vacío. Él es ese que mira desde lo alto y al igual que los hombres, también está dentro, habita el mismo espacio, pero en otras condiciones, desde otra perspectiva. Entra un plano entero de tres hombres que

avanzan contra la corriente. Tres planos consecutivos -primer plano, primerísimo primer plano y plano detalle- muestran dos peces intentando respirar fuera del agua, como un recurso irónico que además, sirve para anunciar la llegada inmediata de la presa. Un plano entero desenfoca a Noel, que corre sobre el muro. Lo imitan los hombres, que se desplazan en un plano general hacia el aliviadero. El panning muestra toda la acción. Un plano conjunto ubica a un grupo alistando la red y un primerísimo primer plano vuelve al pez. Comienza la acción.

El plano medio encuadra un grupo de peces que caen inevitablemente por el muro, lo que se muestra en el siguiente plano panorámico. A partir de este momento, se suceden una serie de planos americanos y generales que alternan con medios de los peces cayendo para comprender la cacería en toda su magnitud: los grupos de hombres con redes, otros solos, con jamos, palos o machetes; golpes y atrapadas, se repiten jugando con el tono operático del tema musical. Un gran plano general introduce la variación a ritmo de rock y se repite el anterior esquema de planos. El plano entero de un hombre que lleva un saco trabajosamente por la corriente de agua, anuncia una nueva secuencia de enteros, que abarca el fin de la pesca: los hombres se retiran con su carga.

Un gran plano general encuentra a Noel, sentado en medio del embalse vacío. La cámara vuelve al niño, dos planos medios lo regresan al puente, punto de partida del material. El primer plano de sus manos sugiere un estado de distracción que juega con la música. Entra un plano detalle de sus ojos. Un entero lo muestra sentado en el puente, donde todo comenzó. Un primer plano se acerca otra vez a su expresión reflexiva, lo que se reafirma en otro plano detalle de los ojos, para completar esa constante referencia a su mirada. Un plano medio baja hasta los pies y sus pisadas, alejándose por el camino que lo vio llegar. El documental termina en un gran plano general del paisaje, la presa detrás del muro, la calma del entorno solitario.

3.1.2- Movimientos de cámara y angulación.

En Freddy o el sueño de Noel, los usuales cortes directos y la poca duración de los planos, limitan el movimiento de la cámara. El ojo artificial alterna entre el realizador y

Noel. Cuando el niño aparece en escena y se desplaza fuera del encuadre, la cámara se mueve con él en un travelling; más que seguirlo, lo acompaña en una angulación normal, paralela al suelo. Cuando aparece dentro del embalse vacío, los ángulos caen en picada y la cámara entra en zoom in. Para devolverlo al puente, otro zoom in lo encuadra en contrapicado. La cámara lo busca y lo encuentra entre la soledad e inmensidad del paisaje. Esta fuerza natural se realza en los tilt up y tilt down que muestran sus elementos en una verticalidad abrumadora: el árbol que inicia el material, el muro de la presa.

Las imágenes de la cacería -los hombres preparándose para la llegada de los peces, el ataque, la captura- se muestran por lo general en picado. El foco se sitúa en Noel, el pequeño que observa desde el puente. La cámara se queda en él, divisa el acontecimiento a través de panning que comprenden a los diversos individuos implicados. Desde esta perspectiva, los planos generales que abarcan una visión panorámica de la presa y los hombres dentro de ella, salen hacia Noel en zoom out picado. Es el niño el que observa, la cámara está en sus ojos.

3.1.3- Representación de los sujetos implicados

a)- Sujetos

-Noel, un niño que observa desde lo alto, sensible, imaginativo, reflexivo.

-Hombres adultos, jóvenes y niños diferentes que se unen con un objetivo común, sin que se particularice en otras cualidades personales.

b)- Vestuario

En este material, que muestra un momento prácticamente salvaje, una cacería, una forma más de buscar la comida; los vestuarios consisten en ropas de trabajo, algunas agujereadas o raídas. Abundan las camisetas y otros andan con el torso desnudo, usando shorts, especialmente los más jóvenes. Predominan en general las gorras, sombreros y botas de goma. Se distinguen, en algunos casos, sin que esto llegue a constituir un elemento que resalte, algunos hombres con ropas en mejor estado, varios con su pantalón, cinto y camisa por dentro, como una muestra de preocupación por seguir los cánones tradicionales y locales de la buena apariencia. Llama la atención, a quien observa con detenimiento, un niño que participa de la “pesca” vistiendo su uniforme escolar de

enseñanza primaria, sin la pañoleta. El pequeño Noel, que se mantiene fuera de la cacería, usa zapatos colegiales, limpios y en un buen estado, al igual que su camisa, el short un poco más deteriorado: un vestuario bien cuidado aunque distinto del que usan los niños de su edad en las ciudades. Durante la escena en que se desplaza a través de las plantas espinosas del río, anda descalzo y sin camisa, lo que evidencia una conciencia de cuidar las prendas de vestir, a pesar del riesgo de cortarse o hacerse daño.

c)- Escenografías

No se emplea escenografía alguna. Se filma en exteriores sin ningún tipo de adornos. El escenario es el propio embalse, ya sea lleno o vacío, el agua un recurso natural. Los hombres llegaron hasta allí por su cuenta, con sus propios instrumentos.

d)- Iluminación

La única fuente de luz es el sol. Se filma en exterior y a pleno día, no hace falta luz artificial. El agua cayendo, en torrentes espumosos, le proporciona gran claridad a la imagen.

3.1.4- Recursos visuales

En “Freddy...” no aparecen efectos visuales. Los recursos que alteran y complejizan la comprensión de la realidad funcionan en el plano conceptual, no hacen falta adornos en la imagen. La cámara lenta se emplea escasamente para destacar la importancia de la llegada de los hombres y jugar con la variación en el ritmo musical, que se hace más lento y reflexivo, adquiere un tono más grave, del mismo modo que la letra.

3.1.5- Tipografía

La tipografía, empleada solo en la presentación, la dedicatoria final y los créditos, es bien sencilla, sin ornamentos innecesarios y aprovechando las posibilidades que brinda la edición digital. Un elemento a destacar es la ubicación del título: el nombre de Freddy, dispuesto en una de las partes del puente y el resto -El sueño de Noel- tendido en la acera, que el propio niño pisa al reiniciarse el movimiento. Menos el título, en azul para

contrastar con el fondo y evocar una representación del agua, la tipografía es de color blanco.

4- Edición (formas locales del texto)

4.1- Secuencias, orden y duración de los planos

En este material no abunda el plano secuencia, que se distingue en los pasos del niño, su llegada y posicionamiento en el lugar de observación. Los planos están determinados para funcionar con la música. Por los cambios de ritmo que distinguen al tema Bohemian Rhapsody, se da una variación en la duración de los planos: al inicio son más extensos, en coincidencia con la balada, luego el acento operático acelera el ritmo y ya con el rock los planos se suceden de forma aún más rápida. Estas variaciones truncan las secuencias y hacen que se pierda la necesidad de justificar con planos intermedios un corte de plano general a primer plano. En “Freddy...” estos cambios ocurren todo el tiempo, apoyados en los movimientos de cámara.

Aunque truncas, se distinguen aproximadamente ocho secuencias delimitadas:

- El primer minuto y medio del documental comprende la llegada del pequeño, su ubicación en el entorno, su mirada a ese ambiente que le rodea, sus pasos en el agua, detrás del muro de la represa.
- Un cambio de ritmo en el tema musical inserta una segunda secuencia que abarca la llegada de los hombres al lugar. Con planos medios y enteros se describen los atuendos, instrumentos, expresiones, la espera.
- La tercera secuencia, que se inserta a partir de una subida de tono en la voz del cantante, vuelve otra vez a Noel, para reafirmar su presencia en la historia. Se emplean planos generales en la descripción del ambiente –el embalse vacío- , combiandos con primeros planos que apuntan a la mirada del niño, una referencia constante.
- Más que con la música, la cuarta secuencia aparece dada por el significado de la letra. La cámara vuelve a los hombres en planos abiertos muy descriptivos que indican la cantidad de sujetos implicados, el trabajo para ubicarse en una posición favorable contra la corriente del agua. Los planos enteros reflejan esta misma situación de forma individual. El agua aparece en planos diversos, por lo general enteros, cerrados. En dos ocasiones la cámara recoge la mirada del pequeño, en primeros planos.

- La quinta secuencia, que al igual que otras aprovecha la variación musical, podría comprenderse como dos secuencias en una. El paralelismo del montaje, la variación constante de la música, la corta duración de los planos y el propio ambiente, evidencian dos momentos diferentes que ocurren en el mismo lugar.
- Una sexta secuencia, también a ritmo de la música (Galileo, Galileo...), trunca y alterna, ubica al pequeño y con él, los límites de la presa. Los hombres se acercan al aliviadero. Aparece un primer plano de los peces, simbólico y grotesco, que introduce la alarma. El niño corre, los hombres se aproximan rápidamente para llegar a donde caerán, de un momento a otro, los peces.
- En otra variación musical, con una cámara lenta en un plano muy breve, se introduce la séptima secuencia. Un plano detalle de un pez fuera del agua, introduce lo que será el clímax dramático del documental: la llegada de los peces, el comienzo de la cacería. La música también llega a un punto de máxima intensidad. En una combinación de varios tipos de planos que se suceden en cortes directos, se muestra el acontecimiento en toda su magnitud, hasta el último momento.
- La octava y última secuencia propone un desenlace. Se repite el esquema de imágenes del primer minuto, la cámara vuelve al punto de partida. De esta forma se reafirma la idea del sueño, lo anterior nunca ocurrió. El pequeño aparece en el mismo lugar, el vehículo que se anunció con el claxon pasa a sus espaldas. Solo han transcurrido segundos. La cámara termina en un plano general de un paisaje donde predomina lo seco, se distinguen las plantas espinosas de detrás del aliviadero de la presa, que luce un nivel muy bajo de agua. El suceso, el hecho real, se propone como metáfora. Todo no fue más que un sueño de Noel.

4.2- Tipo de montaje

El montaje viene a ser otra pieza clave en este material. Se emplea un montaje no lineal, paralelo, analítico y psicológico. La realidad se representa desde dos instancias, dos situaciones paralelas interconectadas que se muestran como si ocurrieran de forma simultánea. Los planos del niño, del embalse vacío, se tomaron seis meses después del alivio de la presa.

El paralelismo del montaje, de acuerdo con la totalidad del relato, se refuerza con el uso del montaje analítico, según la escala y duración del plano: predominan los encuadres cercanos y de corta duración, que refuerzan la carga expresiva, sin excluir el uso ocasional y justificado de planos generales que complementan la descripción.

El montaje psicológico ayuda a pre-interpretar la realidad. La preocupación, la mirada crítica, el estado emocional de Noel se reconstruye ante el perceptor del mensaje, de forma tal que apenas se percata de la fragmentación espacio-tiempo, de la presentación de dos realidades diferentes.

4.3- Efectos de montaje

Los efectos de montaje, su componente formal, se emplean para dar secuencia, ruptura, continuidad; para articular en un todo la diversidad de imágenes que conforman el documental. En “Freddy...” predomina el corte directo, a tono con el ritmo musical y la duración de los planos, especialmente en las escenas de la cacería, para sugerir rapidez, velocidad, ritmo. En las imágenes iniciales, que abarcan una descripción, una enumeración de los elementos del paisaje, se emplean disolvencias y mezclas, para atenuar el ritmo y reafirmar el equilibrio natural. Con el mismo fin, aparecen también los cross-fade, que destacan entre los planos del agua. El agua, ese elemento tan significativo, que aporta belleza, quietud o desastre, luz, vida, alimento, sirve como especie de cortinilla en este documental, apoyada por su propio sonido, superpuesto al fondo musical.

4.4- Sonido

En “Freddy o el sueño de Noel” el sonido es un elemento clave. Los ruidos del ambiente se refuerzan como efecto y se disuelven en la pieza musical. El documental se extiende a lo largo de la canción, solo las imágenes de presentación y un plano general del cierre aparecen fuera del fondo musical. No hay diálogos. La dedicatoria final y los créditos se ruedan en silencio, no cabe otra música después de la identificación que el realizador sugiere entre la imagen y la banda sonora. Los dos momentos del documental -el mundo del pequeño y el mundo real, o al revés; el mundo real habitado por Noel y otro mundo soñado donde se produce la cacería- se recrean especialmente a partir del sonido: ruido

ambiente y efecto de aves trinando en la descripción inicial del paisaje, el claxon de un vehículo que se acerca, las pisadas del niño. A lo largo del material se escucha en ocasiones el sonido natural del agua corriendo y al final, como continuidad de ese primer momento, de ese claxon que se oyó a lo lejos, el sonido y la imagen recogen el paso del vehículo, que el niño observa. Todo ocurrió en un golpe de vista, fue como un sueño. Otra vez los pájaros de fondo, el sonido de ambiente y el niño, que se aleja por donde llegó.

4.4.1- Música

La banda sonora empleada es la canción *Bohemian Rhapsody*, del grupo Queen. Los significados que aporta la inclusión de este tema se explicitan desde el título, que incluye a Freddy (Freddy Mercury), el cantante y autor del tema, en una evidente propuesta de analogía. El tema musical que se inserta como música descriptiva no diegética, funciona en lo que pudiera ser un tercer plano de la narración. Por su importancia, se cita a continuación la letra íntegra de la canción y una traducción de las investigadoras:

"Bohemian Rhapsody" by Queen from CD "A night at the opera" 1975

(Freddy Mercury)

Is this the real life / Is this just fantasy / Caught in a landslide / No escape from reality / Open your eyes / Look up to the skies and see / I'm just a poor boy, I need no sympathy / Because I'm easy come, easy go / A little high, little low / Anyway the wind blows, doesn't really matter to me, / to me /.

Mama, just killed a man / Put a gun against his head / Pulled my trigger, now he's dead / Mama, life had just begun / But now I've gone and thrown it all away /

Mama, ooo / Didn't mean to make you cry / If I'm not back again this time tomorrow / Carry on, carry on, as if nothing really matters / Too late, my time has come / Send shivers down my spine / Body's aching all the time / Goodbye, everybody - I got to go / Gotta leave you all behind and face the truth /

Mama, ooo / I don't want to die / I sometimes wish I'd never been born at all / I see a little silhouette of a man / Scaramouch, Scaramouch, will you do the Fandango / Thunderbolt and lightning - very very frightening me / Galileo, Galileo / Galileo, Galileo / Galileo, figaro -

Magnifico / But I'm just a poor boy and nobody loves me / He's just a poor boy from a poor family / Spare him his life from this monstrosity / Easy come easy go -, will you let me go / Bismillah! No / we will not let you go / let him go / Bismillah! We will not let you go / let him go / Bismillah! We will not let you go / let him go / We will not let you go / let me go / We will not let you go / let me go/ No, no, no, no, no, no, no / Mama mia, mama mia, mama mia let me go / Beelzeboub has a devil put aside for me / for me/ for me /

So you think you can stone me and spit in my eye / So you think you can love me and leave me to die / Oh baby - Can't do this to me baby /Just gotta get out - just gotta get right outta here / Nothing really matters / Anyone can see / Nothing really matters / nothing really matters to me / Anyway the wind blows...

Es esto la vida real / ¿Es solo fantasía? / Atrapado en un derrumbamiento / No hay escape de la realidad / Abre tus ojos / Mira a los cielos y observa / Soy solo un pobre muchacho, no necesito compasión / Porque fácil vengo, fácil voy / Un poco arriba, un poco abajo / Adonde sea que sople el viento/ nada realmente me importa /

Mamá, acabo de matar a un hombre / Puse un arma contra su cabeza / Presioné mi gatillo, ahora él está muerto / Mamá, la vida ha comenzado / Pero ahora me he ido y lo dejé todo / Mamá, ooo / No quise hacerte llorar / Si no regreso mañana / Sigue, sigue, como si no importara nada / Demasiado tarde, mi tiempo ha llegado / Envía escalofríos bajo mi columna / El cuerpo duele en todo momento / Adiós a todos / Me tengo que ir / Tengo que dejarlos atrás y enfrentar la verdad /

Mamá, ooo / No quiero morir / A veces deseo nunca haber nacido / Veo la pequeña silueta de un hombre / Scaramouch, scarmouch, ¿formarás el fandango? / Rayos y relámpagos / asustándome mucho, mucho / Galileo, Galileo / Galileo, Galileo / Galileo Fígaro – magnífico / Pero soy solo un pobre muchacho / y nadie me ama / Él es solo un pobre muchacho de una pobre familia / Perdónale su vida de esta monstruosidad/ Fácil viene fácil va / ¿me dejarás ir? / Bismillah! No - no te dejaremos ir / déjenlo ir/ Bismillah! no te dejaremos ir / déjenlo ir / Bismillah! no te dejaremos ir / déjenme ir / No te dejaremos ir / déjenme ir / Nunca te dejaremos ir / déjenme ir / No, no, no, no, no, no, no / Oh, mamá mía mamá mía / mamá mía, déjame ir / Belcebú tiene un demonio reservado para mi / Para mi / Para mi /

Así que crees que puedes apedrearme y escupirme en el ojo / Crees que puedes amarme y dejarme morir / Oh nena / no puedes hacerme esto nena / Simplemente tengo que irme / tengo que salir de aquí / Nada realmente importa / Nadie puede ver / Nada realmente importa / Nada realmente me importa a mí / De cualquier manera que sople el viento...

Esta canción ha tenido muy diversas interpretaciones. Algunos han dicho que tiene que ver con la enfermedad de SIDA de Freddy Mercury, aunque la verdad es que el tema salió mucho antes de que esto sucediera. Otros indican una referencia al libro *El Extranjero*, de Albert Camus, por evocar momentos previos a una ejecución. La banda lanzó una pequeña interpretación en idioma farsi, durante una gira por Irán. En ella explican que *Bohemian Rhapsody* trata de un joven que mató a alguien accidentalmente o producto de una situación desesperada y al igual que Fausto, vendió su alma al Diablo, pero en la noche de su ejecución llama a Dios (*Bismillah*, en árabe) y recupera su alma con la intervención de los ángeles.

Bohemian Rhapsody fue una canción muy revolucionaria para su tiempo, por las seis partes que la componen: introducción, balada, ópera, solo de guitarra, rock y final. Cualquiera que haya sido la intención del autor, lo que aquí importa es la estrecha relación de la letra con lo que ocurre en el material y por tanto, la diversidad de significados que aporta. Las dos primeras líneas descubren la carga metafórica en el tratamiento del tema: ¿Es esto la vida real? ¿Es sólo fantasía? Desde aquí se justifican las dos instancias en que se desarrolla el documental: por una parte, el niño que observa, duda o sueña y por otra, la inusual y salvaje “cacería” de peces.

Los gestos y acciones de Noel, en varias partes, obedecen a lo que dice la letra: Abre los ojos, mira a los cielos y observa o fácil vengo, fácil voy, cuando se presenta al niño abriéndose camino cautelosamente entre las plantas espinosas de la represa.

La letra habla de un muchacho, ese pobre y solitario muchacho, de una pobre familia, que a pesar de que duda de la veracidad de los acontecimientos, no encuentra escape de la dura realidad y apela a su madre como refugio, como llamado urgente de la fragilidad del ser humano en busca de protección; ese pobre muchacho que descubre el peligro ante la hostilidad y la violencia exterior y comprende que realmente nada importa. Ese es el Freddy del título, la única voz que se escucha en el documental, cómplice, culpable y víctima, una voz que se deja comprender a través de la presencia del pequeño Noel. Al

final, el chico se larga, vuelve por donde vino, escapa: Simplemente tengo que irme / tengo que salir de aquí / Nada realmente importa. Esta última imagen evoca un escape hacia otras realidades, que puede consolidarse en emigración, un tema muy fuerte en el campo, especialmente en las nuevas generaciones.

Con el uso de la música, Freddy o el sueño de Noel se carga de nuevos significados que el perceptor puede asumir de formas muy diversas; se marcan las curvas dramáticas, los momentos de intensidad, las transiciones; al ritmo de la pieza musical.

4.4.2- Efectos sonoros

Con la fuerza y la gran carga simbólica que otorga la banda sonora, no se requiere de efectos. En las primeras imágenes del documental, que se ruedan sin música y describen un paisaje sereno y armónico, se refuerza, a modo de efecto, el ambiente natural, el trinar de los pájaros, para distinguir la calma, el equilibrio de un entorno en donde no aparece, todavía, la presencia del hombre.

5- Estrategias discursivas (estilo y retórica)

5.1- Recursos expresivos

En “Freddy...” destaca el empleo de recursos expresivos o figuras retóricas. El documental, como un todo, es una gran metáfora que se intuye desde el título. La realidad se mira desde los ojos de un niño y se propone como sueño, la propia realidad se convierte en metáfora. El acontecimiento (la captura de peces) se muestra como símbolo y del mismo modo la mirada de Noel, que a su vez devuelve un nuevo significado, una imagen figurada en tanto sueño, un tercer nivel en la representación metafórica.

Por otra parte, el Freddy personaje también se convierte en metáfora, Freddy es la metáfora de Freddy Mercury y al mismo tiempo funciona como alter-ego de Noel, que a través de su voz, sugiere una sensibilidad paralela en la mirada del niño, un nuevo significado.

El documental contiene también un profundo sentido alegórico. El suceso en sí, la cacería de peces, se muestra como representación de la necesidad, del hambre, de la violencia y resistencia humanas, mientras que la figura de Noel, su mirada, evoca la ingenuidad, la sensibilidad, la reflexión.

Los peces respirando fuera del agua, que parece que cantan junto al coro de Queen, se nos presentan como un recurso irónico; del mismo modo, en el tono operático que sirve de fondo a una cacería salvaje en medio de la Sierra Maestra, con cortes directos y ritmo acelerado, no pasa de largo la ironía.

5.2- Formas elocutivas

En “Freddy...” predomina la descripción, así se justifica en el material desde el primer plano. Los planos panorámicos, generales, conjuntos, aportan elementos visuales del paisaje, los planos medios ponen el énfasis en el hombre. El uso de primeros planos, exclusivo para el rostro de Noel, busca una descripción más íntima y emotiva. También aparece la narración, el material comprende un acontecimiento, una sucesión de hechos que se comprende de principio a fin: la presa comienza a aliviarse, llegan los hombres, capturan los peces y se largan. En el documental no hay diálogos, la palabra articulada aparece solo a través de la voz de Freddy, un personaje ajeno que, convertido en metáfora, entra en la trama como un símbolo de interacción con el protagonista.

6- Cognición social y contexto sociocultural

6.1- Apropiación e incorporación de los lenguajes, la religiosidad, costumbres y otras características de la comunidad.

En “Freddy...” no hay presencia de diálogo. La letra de la canción, donde único se escucha la palabra, está en inglés, lo que limita la percepción del mensaje a determinados públicos, aunque este tema en particular, por su trascendencia, es capaz de aportar significados de acuerdo a su estructura, variaciones de ritmos, etc. El lenguaje es corporal, gestual, no articulado y denota fuerza, destreza, desesperación y hasta cierto

divertimento, motivado tal vez por la presencia de la cámara. Los primeros planos hacen énfasis en la mirada del niño, de gran carga expresiva. No aparecen símbolos ni manifestaciones religiosas. Todo lo que se conoce de la comunidad es que sus habitantes viven en la carencia y la padecen. Asumen estrategias y salidas pensadas o improvisadas desde la colectividad. San Pablo de Yao se descubre como una comunidad unida. Esta unidad se extiende también al intercambio generacional. Los niños, los jóvenes y los más adultos conviven en relaciones de cooperación y entendimiento, con intereses comunes, especialmente -como se aprecia en este caso-, entre individuos del mismo sexo: hombres que desde niños tienen que asumir la responsabilidad masculina de garantizar la comida, sin perder la sensibilidad infantil y al mismo tiempo, no exentos de juicios o contradicciones.

6.2- Utilidad pública en el momento de tratar problemáticas de interés para la comunidad. “Freddy...” es un llamado de alerta o de auxilio de la propia comunidad, que se observa a sí misma y es observada por grupos e individuos con otros contextos y formas de vida. Este documental es una muestra de que el campo, especialmente en esa zona, es más que café, esfuerzo y guateque. Los campesinos, por ser productores de alimentos, no tienen la comida garantizada. Aquí se evidencia la escasez, la desesperación por obtener un recurso elemental para el hombre, que ante tal carencia empieza a perder su capacidad transformadora -distintiva del ser humano- y se reduce a un simple depredador que no puede más que esperar el ofrecimiento casual de la naturaleza. Sin embargo, este hombre serrano, disminuido por una fuerza mayor, todavía no se ha vuelto egoísta. Resalta el colectivo por encima del individuo, la unidad como una estrategia importante y útil. Todo esto aparece en “Freddy...”, sin palabras ni cifras, en busca de un mensaje más contundente.

Nunca antes los cubanos habíamos presenciado una cacería semejante. Se sabe que existe, se intuye, se imaginan todo tipo de iniciativas para conseguir alimento, en la Sierra o en La Habana, pero visualizar estas realidades a través del ojo mediador de una cámara, visualizar contextos y actitudes diferentes en una sociedad que se proclama mestiza pero supuestamente igualitaria y homogénea, supone el reconocimiento de una heterogeneidad social que, particularmente en el campo, concentra a ese “otro” iconizado

por los códigos urbanos. La principal utilidad de este material se mueve en el plano conceptual y emotivo, no busca movilizar ni resolver un problema específico. “Freddy...” es un acto de presencia, de inclusión, de convergencia.

6.3- Reconocimiento de jerarquías socioculturales, élites y grupos sociales dentro de la comunidad.

En “Freddy o el sueño de Noel” no se muestran jerarquías. Un elemento distinto en este material es precisamente la igualdad de condiciones entre todos aquellos hombres, que nunca se sabe quienes son, a qué se dedican, cuál es su rol en la comunidad. Solo se muestra la necesidad, la desesperación, como un signo de unidad, una verdad que los moviliza como colectivo. Aunque muchos andan solos, resalta la ventaja del grupo con la red, porque obtiene mayor número de peces con menos trabajo. Este parece ser el único elemento posible donde se distingue el privilegio, un privilegio obtenido sólo a partir de la iniciativa, la inventiva, la estrategia de grupo, un privilegio que no presupone dominación.

¿Y Noel? ¿Por qué aparece desde lo alto, distante? ¿Acaso pertenece a una familia de mejor situación económica? No se explicita en el material, pero nada apunta a comprenderlo así. En Noel se representa la ingenuidad, la inocencia; que se recrea, se asombra y se lastima ante el panorama hostil de la realidad, una realidad que no es ajena. Aquí no hay diferencias sociales, el niño es solo otra mirada dentro de la propia comunidad, una mirada que intenta descifrar la vida que le toca.

6.4- Convergencia

En “Freddy o el sueño de Noel”, el punto de vista del realizador converge en la mirada del niño, su alter-ego, junto a Freddy, que ofrece su visión particular. El hambre, la necesidad, la carencia, la iniciativa desesperada de buscar la comida a toda costa, son elementos muy particulares que pueden caracterizar a la comunidad –en este caso, por la cantidad de sujetos que intervienen en la captura de peces, se muestra como un problema

general-, sin embargo, siguen siendo problemas globales que no por tratarse desde una perspectiva o situación local determinadas, parte de una sociedad y un sistema característico, dejan de tener un sentido universal. El mensaje funciona para todo tipo de públicos. La inserción de un tema musical extranjero, más aún un tema de rock con elementos operáticos –nada menos parecido a la tradicional música campesina- aporta un significado global, muestra de la validez de los préstamos culturales, de una integración consecuente a la experiencia universal y su utilidad para producir mejores resultados, para dispersar los límites que conducen al aislamiento.

Los ecos y la niebla.

1. Superestructura (forma global del texto):

1.1 Los ecos y la niebla

Documental de TVS

Duración: 17:41 min.

Guión y dirección: Rigoberto Jiménez.

Fotografía: Luis Guevara.



1.2 En la investigación previa a una serie sobre Ernesto Che Guevara, el realizador se encuentra a Sonsón, el cual le pareció un buen personaje por las particularidades de su vida. Casualmente, el anciano conoció a la familia de Rigoberto Jiménez y se estableció entre ellos una relación de empatía y amistad. Se sostuvieron varios encuentros previos al rodaje del documental, que se filmó durante cuatro días en los cuales el equipo de realización convivió con Antonio Civil, comieron lo que él y compartieron su rutina para llevarla exactamente al material.

1.2.1 fecha: 2004

2. Tema (macroestructura semántica, significado global del mensaje):

2.1 tema

La soledad y el aislamiento acercan al hombre a sus miedos.

2.2 títulos y exergos

El título del documental “Los ecos y la niebla”, resume la esencia del trabajo y describe el ambiente en el cual se desenvuelve la historia. Sugiere al receptor que se va a enfrentar a un trabajo sensible y desgarrador, sobre la soledad, el aislamiento (físico y emocional) y la lejanía.

2.3 Argumento

Antonio Civil se levanta en la mañana, hace el café y se prepara para enfrentar su día. Atiende a sus animales (afectivos y de corral), trabaja en su parcela, descansa, fuma y conversa sobre su soledad. En el camino a su casa, se asea en un manantial y encuentra dos ñames. Cuando regresa al hogar prepara los alimentos, fuma sus cigarrillos y se acuesta para esperar la llegada del nuevo día.

3. Selección de imágenes (significados locales de ellas):

a- roles: En este documental, el rol que desempeña el sujeto es muy importante. Sonsón es un campesino: trabaja la tierra para asegurar el alimento.

b- edad: En este documental, la edad complejiza el tratamiento del tema: Sonsón es un anciano. Por una parte, se reconoce la fortaleza de Antonio Civil, para la edad que aparenta (nunca se menciona) y por otra, las inevitables asociaciones acerca de los riesgos que corre una persona (sobre todo un anciano) en un lugar tan alejado del contacto humano.

c)- sexo: El sexo en este documental no constituye un elemento significativo porque los conflictos que se presentan se asocian con el ser humano en general. Aunque tal vez para una mujer pudiera resultar más difícil adaptarse a este modo de vida, en el material no aparecen elementos que marquen una distinción de género a la hora de enfrentar la soledad y el aislamiento.

d)- locación: Las locaciones que presenta el material aparecen desde una perspectiva intimista. Aunque los exteriores sean lugares públicos en teoría, la interacción de Antonio Civil con la naturaleza supone un sentido de pertenencia por ser prácticamente el único ser humano que habita en la zona. Sonsón se desenvuelve entre las montañas como si estuviera en casa. Por otra parte, los interiores resaltan la intimidad, la soledad. La manera en que se enumeran sus pertenencias y las condiciones de la vivienda revelan la carencia en que vive.

e)- ambiente: El énfasis en la soledad y la inmensidad del ambiente resulta uno de los principales aspectos a tener en cuenta en el documental, que subraya la crudeza de la vida en la montaña. El ambiente es totalmente rural. Sonsón vive solo, muy cerca del Pico Turquino. Los ecos, la niebla, reafirman la lejanía. El lugar es tan intrincado que el ambiente se presenta con un halo de misterio.

f)- color de la piel: Sonsón es negro, descendiente de haitianos. El color de la piel no constituye un elemento trascendente. La realidad que muestra el documental no está asociada a raza alguna: la soledad, el aislamiento, la valentía de enfrentar la vida diariamente sin tener una persona con quien hablar.

3.1 Macroproposiciones de la composición de la imagen (significados implícitos):

3.1.1 Planos

3.1.2 Ángulo

3.1.3 Movimientos de cámara

El documental comienza con una sucesión de planos generales en disolvencia: el amanecer, las montañas, los árboles, que finalizan en un plano general de una casa rústica entre las montañas, como una comparación entre la majestuosidad del paisaje y lo insignificante de la vivienda. A continuación disuelve a un plano medio de la puerta como invitando a entrar al interior, donde Sonsón se afana con el desayuno. De ahí, corta a unos planos medios: la perrita despertándose, un tocororo cantando, una gallina con sus pollitos. Entra un panning del fogón donde se calienta el agua para el café. Corta directo a un plano medio de la gata que se encarama en un armario mirando a Sonsón colar el café. Un zoom back desde un plano detalle de los rayos de sol por entre las hendijas hasta el protagonista colando el café refuerza la idea en que se viene trabajando desde el comienzo: el día comienza para Sonsón y todo se pone en función de ello, desde el propio sujeto, hasta sus mascotas. Corte directo a Sonsón avivando la candela, luego a plano detalle del colador rústico, más adelante a plano medio corto del café en el jarro del colador: una secuencia que continúa la idea anterior interrumpida por un plano detalle de los zapatos de Sonsón en el piso de tierra, para luego presentarlo tomándose el café. Corte directo a tilt down de Sonsón amarrándose el zapato que termina en un primer plano de estos. Este movimiento de cámara, como casi todos los del material cumplen una función descriptiva, los ojos del espectador o del realizador recorren la escena con la curiosidad propia de quien observa por primera vez. Corte directo a primer plano del rostro de Sonsón, quien se levanta de su silla y enciende un cigarro. Toda la secuencia del interior de la casa se desarrolla casi en penumbras, sin más iluminación que la natural, por eso el plano en disolvencia a continuación ofrece un contraste significativo por la luz: un travelling en un plano entero que sigue al protagonista desde la vivienda hasta el corral de las gallinas donde les da de comer. Entra en corte directo el mismo movimiento de cámara en un plano americano de Sonsón que va con una palangana de palmiche a alimentar a un cerdo, seguidamente aparece en corte directo un primer plano del cerdo comiendo. Luego aparece en corte directo un plano entero de Sonsón entrando a su casa. Corte directo a un plano medio corto del anciano sentado de espaldas y fumando, después entra un primer plano, esta vez de perfil y en cámara lenta de Sonsón que se pasa la mano por la cara. Entra en disolvencia un primer plano del protagonista rascándose la nuca y

finalmente, el anciano de perfil y fumando como punto de partida de un zoom back que termina en un plano entero de Sonsón sentado frente a su casa contemplándola.

Entra en disolvencia un gran plano general de las montañas, le sigue un plano medio corto de la perra asomada en la ventana. Corte directo a tilt down hasta plano medio de Sonsón. Aparece un plano medio corto de la perra saltando por la ventana, le sigue en la misma secuencia un panning que recorre los movimientos de Sonsón cuando la desenreda. Corte directo a plano entero de Sonsón que camina de espaldas a la cámara, se va al campo y entra un plano medio corto de la perra acostada.

Corte directo a gran plano general del cielo con la luna donde empieza un zoom in hasta un plano entero de la casa, que disuelve al plano medio de los agujeros en el techo. Luego aparece, en disolvencia un plano entero de la casa desde otro ángulo, que corta a tilt up por una pared.

Corte directo a plano medio de una gallina, al que se sucede un panning hacia la derecha que recorre los calderos en el fogón. Luego corta al mismo plano medio de la gallina con unos pollitos en el interior de la casa.

En un corte directo, le siguen un plano general de Sonsón brincando una cerca, un plano americano del anciano en ángulo contrapicado, un plano americano de Sonsón por un sendero.

Más adelante pasan en corte directo dos primerísimos primeros planos: una hoja con gotas de rocío y una araña en su tela, que a su vez cortan a un plano medio corto de una flor en el arroyo.

Corte directo a tilt up por un palo hasta plano medio corto de un pollo muerto enredado en un alambre. Suceden después, en corte directo, un plano general de las montañas y un plano medio la rama de un árbol.

Aparece un zoom back desde un alambre hasta un plano entero de Sonsón en su parcela, que corta a uno americano del protagonista. Corte directo a plano medio de un pájaro en lo alto de una palma y luego a un medio corto de Sonsón encendiendo un cigarro. Entra en disolvencia un plano medio corto del protagonista en la misma posición desde otro ángulo, hasta otro medio corto de Sonsón que escarda la tierra.

Corte directo a plano detalle del bolso de Antonio Civil colgado en su cintura que comienza un tilt up hasta un primer plano del rostro de perfil. Corta a un plano medio de un palo seco, luego a primer plano del rostro de Sonsón y a primerísimo primer plano de las rocas en el piso y las manos del anciano.

Se presentan, en corte directo, un plano medio corto de Sonsón, otro desde otro ángulo, un plano detalle de las manos de Sonsón en la tierra. Esta secuencia corta a un plano general de las montañas, que por su parte, corta a plano entero del protagonista sentado, a plano general de Sonsón entre los árboles y a un medio de Sonsón inclinado. En una secuencia descriptiva, se suceden, en corte directo, un plano medio corto del rostro de Sonsón, plano detalle de sus manos de y primer plano de su rostro.

Corte directo a primer plano de los pies mientras camina la cámara lo sigue y corta a plano detalle de sus ojos. Aparece un plano general de la parcela y sigue un tilt up desde los pies hasta un primer plano del rostro.

Le sigue un primer plano de los pies en cámara lenta mientras sube por una loma y quita las malas hierbas de vez en cuando, luego un plano medio de Sonsón. Aparece un panning de un palo quemado hasta primer plano de una mata de maíz, que corta a un primero de sus manos escardando la tierra, otros dos medios de la misma acción.

Corte directo a primer plano de la guataca que comienza un tilt up por la funda del machete hasta el mango del mismo, panning hasta primer plano del rostro. Corta a plano medio de Sonsón apoyado en un tronco, luego a un primer plano de su rostro en una

secuencia de 35 segundos de entrevista que termina en un zoom back a hasta un plano medio corto del anciano.

Un primer plano de la bolsa en la cintura inicia un plano secuencia de 8 segundos de un primer plano de los pies mientras camina, la cámara tras él.

Entra un plano medio de Sonsón con dos ñames, corta a primer plano del arroyo, un plano medio de Sonsón de espaldas que al parecer, orina. Entra en corte directo un plano medio del manantial con la sombra del anciano que inicia un movimiento de la cámara para seguir la acción de lavarse las manos y la cara.

Corte directo a plano medio de sus pies subiendo una loma y luego a un plano general de la misma escena, con corte a primer plano del rostro de perfil hasta un plano secuencia de 33 segundos de entrevista.

Corta a un plano entero de unas auras posadas en la rama seca de un árbol, disuelve a plano entero de un tocororo. Entran, en corte directo, un plano entero de Sonsón entre la maleza. Disolvencia a back color negro con fade in a un plano entero del cielo, marcando el inicio de una nueva secuencia. Este plano disuelve a un plano entero de la perra, y corta a un plano entero de Sonsón entrando a la casa.

Corte directo a plano entero de la perra y una gallina, le sigue un primerísimo primer plano de la cola moviéndose. Aparecen un plano medio corto de Sonsón de perfil que revuelve la comida en el caldero, un primer plano de la perra y otro de la comida que inicia un zoom back a plano medio corto de Sonsón junto al fogón.

Aparece un primer plano del rostro del anciano con corte a un plano detalle de sus ojos. Le sigue un plano entero del techo que inicia un tilt down hasta plano entero de la cama. En disolvencia entran dos primeros planos: un molino de café, y una tinaja para el agua. Le sigue un plano americano de un armario con la vajilla, en una secuencia descriptiva.

Corte directo a panning de las telarañas en la pared, plano general del cielo con un aura volando. Entra un plano medio corto de Sonsón comiendo que inicia un tilt down hasta un primer plano de la perra. Corte directo a primer plano de la gata en zoom back hasta plano americano de Sonsón, le sigue un plano medio corto de la gata y un tilt down a plano medio de Sonsón que le echa comida a la gata y la perra. Se suceden primeros planos de las mascotas comiendo.

Entra un plano medio corto de Sonsón sentado a la mesa y fumando un cigarro que cierra a un primer plano.

Corte directo a plano general de las montañas, luego, a uno entero de los árboles y a otro gran plano general de las montañas, que corta a primer plano de la cara de la perra. La cámara hace un panning por un despeñadero, entra un plano entero del mismo con el desprendimiento de un pedazo de tierra.

Entra un primer plano de la cara de la gata hasta un plano entero de la gallina y sus pollitos subiendo por un palo. Se muestra un plano general de un avión y corta a plano medio corto de Sonsón reclinado sobre la mesa.

Aparece un plano general de las montañas en corte directo, al que le sigue un plano entero de la casa y disuelve a otro entero de Sonsón, parado en el portal.

Corte directo a otro plano general del crepúsculo, sucedido por un plano medio de Sonsón en el portal. Entra plano medio de Sonsón sirviéndole la comida a la perra. Aparece un plano americano de Sonsón con una botella y luego a un primer plano del anciano sirviéndose un trago de ron.

Entran en corte directo un primer plano del protagonista que enciende un cigarro con el farol, un primer plano de Sonsón fumando que disuelve plano entero de la luna. Termina con una dislovenia a back color negro con los créditos.

3.1.5 Representación de los sujetos implicados

3.1.5.1 sujeto

Antonio Civil Félix: un anciano que vive solo en un lugar apartado de la Sierra Maestra.

3.1.5.2 vestuario

El vestuario en este documental no aporta nuevos significados. El protagonista aparece en ropa de trabajo, de acuerdo con las actividades que desarrolla: cultivar la tierra, buscar alimento. Las características de su modo de vida, su aislamiento, otorgan al vestuario un papel secundario: todo lo que necesita es una ropa útil, cómoda, que proteja su cuerpo.

3.1.5.3 escenografías

El material no utiliza más escenografía que la propia naturaleza y la casa de Sonsón. Todas las escenas filmadas en exteriores utilizan los elementos del entorno (muchas veces los destacan) mientras que la vivienda y sus alrededores se muestran sin accesorios ni cuidados previos a la filmación (la casa deteriorada, el piso de tierra a medio apisonar, telarañas y agujeros en las paredes, los calderos tiznados, etc).

3.1.5.4 iluminaciones

Para las escenas en exteriores, se utiliza la iluminación natural del sol y la luna. Las secuencias en el interior de la vivienda se presentan en semipenumbra, solo iluminadas por los rayos del sol que se cuelan por los agujeros durante el día y en la noche por las llamas del fogón o de una lámpara artesanal de petróleo. Destacan planos del amanecer y la puesta de sol con la luz propia de cada momento.

3.1.6 Recursos visuales

En “Los ecos y la niebla”, como en casi todos los documentales de Televisión Serrana, no se utilizan recursos visuales significativos, no hay animaciones, efectos digitales ni especiales. El material se construye a partir de las herramientas de la cámara, el montaje, el sonido y el personaje, mediados por la creatividad del realizador.

3.1.7 Tipografía

La tipografía de la presentación, el título y los créditos, es sobria, tal como lo requiere el tema y como es costumbre de la TVS. El material se subtitula porque a veces resulta difícil entender las palabras de Sonsón, este texto también usa una letra seria y legible.

4. Edición (formas locales del texto):

4.1 Secuencias, orden y duración de los planos.

En este documental aparecen delimitadas cuatro secuencias fundamentales:

- la primera, narra las actividades matutinas del personaje, cuando prepara el desayuno, alimenta a los animales.
- una segunda secuencia comprende el trabajo en el campo, sus momentos de descanso -cuando se permite sentarse un rato, fumar un cigarro, conversar-.
- otra secuencia definida es la del camino a la casa después del trabajo, se lava la cara en un arroyo, encuentra “dos ñames para la comida”, orina.
- y una última secuencia de las tareas de la casa, por la tarde y al caer la noche. Hace la comida, alimenta a los animales, fuma, se sirve un trago de ron. Resalta el tedio del horario nocturno, cuando no hay más que hacer que esperar la luz del día para volver al campo.

Cada secuencia se interrumpe con planos descriptivos, tanto de las montañas, como detalles de la naturaleza. Muchos de estos son anticipados por el sonido del ambiente, por ejemplo, se escucha un tocororo cantando y luego se muestra un plano medio del ave. En “Los ecos y la niebla”, casi todos los planos son bastante largos, con especial interés en mostrar en su totalidad las actividades diarias de Sonsón, o, por otra parte, abarcar la inmensidad del paisaje (con planos panorámicos y panning de la Sierra, el cielo). Se emplean varios planos secuencia que muestran los acontecimientos en tiempo real, y dan un ritmo lento, sosegado. El orden de los planos está dado de manera interrumpida: se intercalan planos generales y primeros planos o se suceden planos generales sin que esto obstruya el ritmo del documental.

4.2 Tipo de montaje

El tipo de montaje en este documental, según la escala y duración de los planos, es intético: a base de encuadres que contienen planos generales descriptivos y planos secuencia. De esta forma se ofrece una visión más completa de la realidad. Según la totalidad del texto, el montaje es narrativo lineal, sin grandilocuencias, de manera que la lectura del audiovisual no supone grandes competencias: el material describe un día de Sonsón a través de la enumeración de sus exiguas pertenencias (tres platos, un cerdo, un molino de café, una tinaja, un machete) y la presentación de sus actividades en una jornada, a la vez que establece una comparación entre la insignificancia del personaje y la majestuosidad aplastante de la Sierra.

4.2 Efectos de montaje

Los efectos de montaje, dados por la transición de un plano al otro sugieren una métrica pausada. Los cortes directos se usan para enumerar los objetos que rodean a Sonsón, para establecer una secuencia descriptiva. Las disolvencias se emplean a la hora de enmarcar un ambiente psicológico, de meditación en algunos casos, para enfatizar cambios en la sucesión temporal o la interacción del protagonista con el ambiente y resaltar lo minúsculo del individuo solo ante la majestuosidad del medio.

4.3 Sonido

El sonido en “Los ecos y la niebla” se supone fundamental desde el título. Sin lugar a dudas, las secuencias sonoras ocupan roles protagónicos como un recurso que representa los “ecos” de la Sierra y los “espejismos” de un hombre solo en un lugar tan apartado que parecerse escucharse desde allí la voz o el murmullo de la montaña.

4.5.1 música

La música transmite las mismas sensaciones de Sonsón: la melancolía, la soledad, pero también el misticismo, la incertidumbre, la exaltación. La música apoya al desarrollo de la narración y asiste a la asimilación de los conflictos del protagonista.

4.5.2 efectos sonoros

Los efectos sonoros se encaminan a extremar los sonidos del ambiente, en clara alusión al título del documental y su idea central. Los trinos de las aves, los animales domésticos, el viento, los pasos; todos enfatizados por una resonancia que funciona como un eco, multiplicado en la majestuosidad del paisaje, como un diálogo que sostiene el personaje con la naturaleza.

5. Estrategias discursivas (estilo y retórica):

5.1 recursos expresivos

“Los ecos y la niebla” tiene un profundo carácter alegórico. El documental en su conjunto representa la soledad y la incomunicación, la reclusión voluntaria del sujeto hasta el punto de alejarse de cualquier vestigio de civilización. El concepto del hombre como ser social se transforma a su magnitud más individualista. Desde el título del material se

advierde una metáfora en el uso del sonido. Los murmullos, los ecos, las resonancias; se convierten en la voz de la Sierra misma.

5.2 formas elocutivas

La descripción es la principal forma elocutiva en el documental. Los planos generales y primeros planos muestran tanto los detalles de la naturaleza: las aves, el arroyo, los árboles; como su totalidad. También aparece la narración: el documental abarca un día cualquiera en la vida de este hombre, cuenta los acontecimientos cotidianos de manera cronológica, sin alterarlos ni sobreactuarlos.

El diálogo merece un acercamiento especial. En el material, el protagonista conversa con un interlocutor que puede ser el entrevistador, pero también puede ser el perceptor, y por ello, no participa de la conversación de manera explícita. De otra forma, bien pudiera ser un monólogo donde Sonsón cuenta su vida, sus rutinas, sus miedos, sus experiencias, a un ser u objeto inanimado, a la Sierra misma. Salta de un tema a otro sin un orden aparente, después de las preguntas que se infieren. La plática es coloquial, empática, fluye sin obstrucciones ni imposiciones, pero se aprecia que el anciano es un hombre parco, discreto. Sus palabras se subtitulan porque son muy difíciles de entender, lo cual se corresponde con el aislamiento en que vive. Él mismo afirma que no conversa con nadie, salvo algún visitante de paso esporádicamente lo visitan y con sus mascotas.

6. Cognición social y contexto sociocultural

6.1 La apropiación e incorporación de los lenguajes, de la religiosidad, costumbres y otras características de la comunidad.

El lenguaje en “Los ecos y la niebla” enmarca al sujeto en su ruralidad, su origen humilde, iletrado. Sin los subtítulos, sus palabras serían muy difíciles de entender, su articulación es pobre, se omiten letras (*pa'l carijo*), la conjugación de los tiempos verbales es aleatoria, a veces en pasado o en presente en una misma idea. La incorporación de palabras vulgares (*miel'da, carijo*), un refrán del imaginario popular

(*trabajar en seca pa' comer en tiempo de agua*) y del texto onomatopéyico “*Juan, el mío*”, para aludir al maullido del gato cuando pide la comida; demuestran particularidades del lenguaje propias de las tradiciones orales de la región. El trato a los animales también se relaciona con las costumbres campesinas: alimentar a los animales de corral pues son fuente de comida, mientras que a las mascotas se le acostumbra a que busquen su propio sustento o se conformen con lo que hay. Por otra parte, se muestra a Sonsón como un hombre religioso, con determinadas creencias, en espíritus y otros seres sobrenaturales, que bien puede adjudicarse a la soledad en que vive, o bien a las costumbres rurales y la herencia cultural de sus antepasados. En el material no se explicitan datos sobre el protagonista, su pasado, su familia; pero en los créditos se especifica que es descendiente de haitianos, lo cual pudiera sugerir una relación con el vodú. Se muestran también imágenes de un tótem de madera cerca de la casa, y un ave (presumiblemente un pollo) muerto enredado en una cerca, elementos que pudieran asociarse a ritos religiosos, aunque no se explica en el material.

6.2 Utilidad pública en el momento de tratar problemáticas de interés para la comunidad.

El documental funciona como un llamado a la sensibilidad, toca un tema profundo, íntimo y universal: la soledad, el aislamiento. A partir de este material surgen preguntas ineludibles -¿por qué este anciano vive solo? ¿y su familia?¿por qué no tiene mujer, hijos? ¿lo abandonaron a su suerte?- que no se tratan en el documental. El realizador tenía otros objetivos: entrar y descubrir un modo de vida diferente. “Los ecos y la niebla” alerta también sobre la rudeza de la vida en la montaña o en el campo, de manera general. En los medios masivos se muestra al campesino como un hombre trabajador, sencillo, rústico, pero con todas las condiciones necesarias para garantizar sus necesidades. Impacta la vivienda semidestruida, sin agua corriente ni electricidad, el piso de tierra, las escasas pertenencias. El campesino cubano es mucho más que un individuo trabajador y sencillo; es un sujeto con carencias (tanto afectivas como materiales), con conflictos, dilemas y miedos.

6.3 Reconocimiento de jerarquías socioculturales y grupos sociales dentro de la comunidad.

En el documental no se reconocen grupos sociales: se trata de un hombre completamente solo en las montañas, la única jerarquía posible aparece en la fuerza de la naturaleza y su poder sobre el individuo, que deviene parte insignificante, sin poder para modificarla; solo utiliza, en la medida de sus posibilidades, lo que la naturaleza le ofrece.

6.4 - Convergencia.

La soledad es un referente universal. Este material trata sobre los conflictos de un individuo, su modo de vida, aislado y remoto. Funciona para cualquier tipo de públicos. De la misma manera que se subtitula al español, puede hacerse a cualquier idioma y no son necesarias otras referencias para comprenderlo. La comunidad puede visualizar una opción de vida, una alternativa diferente, funcionando en un contexto común, propio, cercano, geográfica y culturalmente.

Turiru's

1- Superestructura (forma global del texto)

1.1- Turiru's

Documental de TVS

Duración: 6:50 min.

Idea Original: Carlos Y. Rodríguez

Fotografía: Luis A. Guevara

Director: Roberto Renán



1.2- Como parte de una Cruzada Audiovisual, los integrantes de Televisión Serrana llegaron a cada municipio de la provincia Granma. En anteriores visitas a Niquero, habían escuchado sobre la familia y decidieron llevar a cabo un documental, como parte del evento. Roberto Renán asumió la dirección pero por las características de la Cruzada y la llegada del huracán Dennis, la obra no pudo acabarse. Con las imágenes filmadas se concibió un material. Pocos meses después, uno de los hermanos de Turiru se integró a un taller audiovisual impartido por Televisión Serrana.

1.3- Año 2005

2- Macroestructura semántica, significado global del mensaje.

2.1- Tema

La crisis económica del Período Especial trajo un deterioro en la remuneración y las condiciones laborales, lo que obligó a muchos profesionales y técnicos a abandonar sus empleos para enrolarse con sus familias en pequeñas iniciativas privadas.

2.2- Títulos, exergos y dedicatorias

El título del material responde al nombre del negocio de helados de la familia: Turiru, un sonido onomatopéyico tomado del pito de un motor. El realizador lo devuelve apostrofado (Turiru's), en una acepción del inglés que denota propiedad. En muchas partes del mundo los negocios familiares o personales se llaman de esta forma.

No hay exergos. La dedicatoria no aporta otros significados más que una relación íntima o compromiso del realizador con dos personas ajenas al documental.

2.3- Argumento

Tres hermanos, Giraldo, Octavio y David, cuentan sobre sus empleos anteriores y cómo se enrolaron juntos en el negocio del helado. Octavio fue el precursor de la idea y Giraldo descubrió la fórmula de las barquillas. El nombre inicial era "Saborito" pero David aportó el sonido onomatopéyico, que se ganó el reconocimiento del público. Octavio explica la gran preocupación de la familia: por disposiciones estatales, cuando muera el padre, a cuyo nombre está la patente, Turiru está condenado a desaparecer.

3- Selección de imágenes

a)- roles: en este material, la distinción de roles es parte del pasado. Actualmente los tres hermanos trabajan junto a su padre en un negocio particular de helados. Hablan de sus empleos anteriores.

Giraldo trabajó como electricista de mantenimiento en un central. Se desempeñó también como luminotécnico en el cabaret del municipio y practicó la actuación como aficionado. Octavio estudiaba en la universidad y David estuvo en la escuela de artes, actuó como comediante del cabaret, fue director artístico de un grupo de teatro en Manzanillo y trabajó durante tres años en la radio. El padre estaba retirado cuando decidieron iniciar el negocio a su nombre. Actualmente todos son cuentapropistas, un nuevo tipo de productor que apareció como clase emergente dentro de la sociedad cubana. Aunque todos tenían ocupaciones diferentes, se manifiesta una inclinación artística en la familia, una gracia que han sabido trasladar al nuevo trabajo y les ha hecho merecer el reconocimiento del público.

b)- edad: La edad no aparece como un elemento significativo entre los hermanos. Los tres son hombres jóvenes, en edad laboral. En la figura del padre, la edad tiene otras implicaciones: es un anciano que aunque se muestra saludable, por ley natural se encuentra más próximo a la muerte. En la medida en que aumenta su edad se acorta también la vida de Turiru.

c)- sexo: Las cuatro personas que aparecen en el documental son hombres, cuatro hombres solos, como ellos mismos refieren, que decidieron abandonar sus trabajos para unirse en una actividad que les reportara mejores ingresos. David menciona a su hija, sin embargo, en el negocio se excluyen otras personas, como posibles esposas o compañeras. Tampoco aparece la madre. Estos cuatro hombres se las arreglan solos con el negocio y las tareas del hogar.

d)- locación: En el material se filma tanto en interiores como exteriores, en espacios públicos y privados. Los interiores abarcan lugares de la casa, el portal lateral donde se fabrica el helado, el patio trasero. Los exteriores comprenden las calles del pueblo, que alguno de los hermanos recorre en el carrito de Turiru, vendiendo helados.

e)- ambiente: El ambiente es urbano, aunque en general, las características del municipio son semirurales.

f)- color de la piel: Los cuatro hombres son blancos, trigueños. Este elemento no aporta distinción ni significación en el material.

3.1- Macroproposiciones de la composición de la imagen (significados implícitos)

3.1- Planos

El documental inicia con una sucesión de planos panorámicos y generales del pueblo, sus calles. Entra un plano entero de la glorieta del parque, que se abarca en un tilt up y corta a otro entero de unas bicicletas recostadas a la acera. Le sigue un plano americano de dos “amarillos” y un plano general de varios obreros de mantenimiento de viales. Tres planos enteros muestran dos puntos de venta y una máquina de frozen. A tono con la letra de la canción, la imagen disuelve a back color negro y se rueda el título.

La nueva secuencia cierra los encuadres para acercarse al hombre, Giraldo, el hermano mayor. Se inicia con un primerísimo primer plano de sus manos con la máquina de helados, que entra en zoom a un plano detalle de las piezas superiores. Cuatro primerísimos primeros planos repiten este esquema desde lugares diferentes para reflejar el proceso. El hombre saca el helado, en un zoom in hasta un plano detalle que corta a un primero de sus manos sacando la pieza interna. Entra un plano medio corto de Giraldo, y disuelve hasta un back color negro con su nombre. Aparece otra vez en fade in hasta un primer plano de Giraldo que empieza a contar sobre sus empleos anteriores. Le sigue un primerísimo de sus manos abriendo una guanábana. En plano medio bate la fruta. Entra un plano detalle del colador y le siguen dos planos medios de Giraldo que vierte la mezcla en un recipiente. Un corte directo introduce el plano entero de Octavio, otro hermano, depositando el termo en otra máquina. En plano detalle sus manos fijan un tornillo. Entra un primer plano de los interruptores y le suceden tres primerísimos de otros aparatos que intervienen en la fabricación: el motor, la máquina batiendo, el

medidor de temperatura. La imagen disuelve a un back color negro con el nombre del protagonista: Octavio.

Esta tercera secuencia abre con un primer plano del carrito de helados hasta un plano medio de Octavio pregonando su mercancía. Entra un primerísimo primer plano de la rueda, le sigue un plano entero del carrito y Octavio, se detiene a vender. A partir de aquí se inserta una secuencia de planos cerrados de las barquillas, las manos de Octavio despachando un helado, el dinero. Un zoom back abre otra vez el encuadre para abarcar el carrito de Turiru, avanzando por la carretera, y disuelve a back color negro. En fade aparece un plano general de la fachada de la casa, el padre y David salen con una tina de helado por la puerta lateral. Dos planos americanos en contrapicado muestran a los dos hombres preparando la mercancía para salir a vender. En primerísimo primer plano, las manos del padre colocan las barquillas. La imagen disuelve a back color negro, donde se presenta la historia del tercer hermano: David.

Abre una cuarta secuencia con plano general de un barrio, las calles de tierra. Un plano entero muestra a David en el carrito de helados, la imagen abre a plano general y cierra otra vez en zoom in a un entero de dos niños que corren detrás de Turiru. Aparece un primer plano de David de espaldas en el triciclo, en un plano entero con corte a uno general.

Una quinta secuencia se inicia con el primerísimo primer plano de las manos de Giraldo, colando la fruta, sube a un medio corto del hombre, que explica cómo descubrió la fórmula de las barquillas. En corte directo continúa David en un plano medio corto, donde cuenta como iniciaron la venta en un vagón de construcción y luego en el coche de su hija. Se suceden varios planos conjuntos de niños y personas mayores comprando helado. En primer plano, David despacha su producto, un primerísimo muestra sus manos, sirviendo el sirope. Dos planos generales abarcan a varios niños y mujeres en cola para comprar helado. Entra un plano medio corto de David, que explica como surgió el nombre de Turiru. Para graficar la entrevista, aparece un plano entero de David con el carrito, en contrapicado, hasta una angulación normal en primer plano del carrito. La imagen vuelve a su rostro en primer plano y un zoom back la lleva a plano medio. Aparece Octavio, en plano americano contrapicado, que corta a un plano general del

mismo hermano, despachando a los niños. En plano medio, una mujer con su pequeño en brazos cruza la calle para llegar al puesto de Turiru. Entra otro americano de Octavio, con su mercancía. En primerísimo primer plano, sus manos sirven el sirope. En plano medio, pasa un niño comiendo un helado, de la mano de un adulto. La imagen vuelve otra vez a la entrevista, en plano medio de Octavio, que explica cómo hicieron para sacar la patente. Se grafica con un primer plano del padre, sentado a la mesa y dos primeros planos de David y Giraldo, en cámara lenta. Vuelve la cámara al entrevistado, en un primer plano de Octavio que explica el gran problema de Turiru, la preocupación de la familia. En un cierre inolvidable, pasan en primer plano las ruedas del carrito, detrás, los pies del padre parado en la acera, la imagen sube en tilt up hasta su rostro y lo encuadra en plano americano: diluye hasta un a back color negro.

En los créditos, se divide la pantalla. En la sección derecha, David aparece en plano medio, narrando una experiencia personal en el Coppelía habanero, que apunta a la fama y popularidad de Turiru.

3.1.2- Movimientos de cámara y angulación.

En el documental predomina la angulación normal. A diferencia de otros materiales, en este el paisaje es llano y no conduce a angulaciones picadas que no tengan una intención del realizador. En las escenas de la fabricación del helado, se emplea con frecuencia la cámara fija, que abarca el movimiento dentro del encuadre. Los panning en angulación normal describen el proceso. Para seguir el recorrido del carrito y abarcarlo en todas sus dimensiones, la fotografía hace uso de travellings, paneos, dollys y tilts up y down, con angulaciones picadas, contrapicadas y normales. En los planos generales del inicio, que muestran imágenes del pueblo, se angula en picada para abarcar más elementos de la descripción. Destaca la connotación de la imagen final, un tilt up del padre, que cambia la vista de la cámara mientras mira pasar el carrito de Turiru.

3.1.3- Representación de los sujetos implicados

a)- Sujetos

Giraldo: el hermano mayor, electricista. Después de varias pruebas, descubrió su propia fórmula para las barquillas.

Octavio: siendo estudiante universitario comprendió la necesidad familiar de inventar algo que le reportara más dinero.

David: de formación artística. Inventó el nombre de Turiru.

El Padre: un anciano retirado. La patente del negocio de helados está a su nombre.

b)- Vestuario

En este material el vestuario no constituye un elemento significativo. Los hermanos y el padre visten ropa común.

c)- Escenografías

No aparece una escenografía construida para la filmación. En el documental se abarcan los diferentes elementos de la realidad sin alterarlos: el carrito de helados, las máquinas donde se fabrican, el patio de la casa, las calles de Niquero; son los principales objetos visuales del material. El realizador no interviene en su existencia y ubicación.

d)- Iluminación

La única fuente de luz es el sol. Se filma a pleno día, no hace falta luz artificial. Los interiores de la casa son abiertos, lo que facilita la visibilidad.

3.1.4- Recursos visuales

En el material no abundan los efectos visuales. El título aparece al ritmo del sonido onomatopéyico que lo identifica. La cámara lenta se emplea en dos planos consecutivos de los hermanos y el padre, para estampar una imagen familiar que las leyes del gobierno y de la vida pueden romper.

3.1.5- Tipografía

La tipografía de presentación (sobre back color negro), los caracteres que indican el lugar y los nombres de las tres historias (también sobre back color) aparecen en blanco y con caracteres estándares. En la disposición del título, con un efecto de aparición que busca la sincronía con el sonido, se emplean caracteres en azul y una tipografía propia del anuncio publicístico, de acuerdo con el tema del material. Los créditos se ruedan sobre back color negro, mientras David relata una experiencia personal en la sección izquierda de la pantalla. La otra tipografía que se muestra en el material se toma del propio ambiente: el rústico cartel de Turiru y otros del mismo corte en puntos de venta callejeros.

4- Edición (formas locales del texto)

4.1- Secuencias, orden y duración de los planos

En Turiru's las primeras secuencias aparecen según el esquema de historias separadas. En la totalidad del material se distinguen al menos seis, de acuerdo con el tratamiento del tema y la disposición de planos:

- una primera secuencia introductoria a base de planos generales y enteros que describen el pueblo, los puntos de venta en la calle, la gente. El realizador juega con la letra de la canción para rodar el título.
- la segunda secuencia comienza con planos cerrados en las máquinas de helado. Se da inicio al tema, con la presencia de Giraldo, el hermano mayor, que se presenta en caracteres sobre back color negro. El hombre explica sus anteriores trabajos y cómo llegó al negocio del helado.
- la tercera secuencia cuenta la historia de Octavio, otro de los hermanos, su decisión de involucrarse en un negocio ante la necesidad de ganar más dinero.
- en la cuarta secuencia David, el tercer hermano, habla de su formación artística, su incursión en el humor, el teatro y la radio, hasta que por problemas económicos decide integrarse a la iniciativa familiar.

- una vez presentadas las tres historias, tiene lugar una quinta secuencia donde los hermanos explican los primeros momentos del negocio: el descubrimiento de la fórmula de las barquillas, la venta en un vagón de construcción y en el coche de la niña. Esta secuencia se enriquece con imágenes del carrito en la calle y termina con un tilt up de la figura del padre, mientras se escucha a Octavio explicar el gran problema de Turiru: cuando el anciano muera, el negocio está condenado a desaparecer.

- los créditos podrían clasificarse como otra secuencia del material: ruedan en la mitad derecha de la pantalla, sobre back color negro, mientras, en la sección izquierda, David cuenta una historia personal y graciosa que reafirma la aceptación que tiene el helado en la comunidad. En el Coppelia habanero, una niña lo reconoció como “Turiru” y lo llamaba a gritos pidiendo su helado.

Cuando se grafica con imágenes de la fabricación del helado, abundan los planos cortos introducidos en corte directo, que se suceden en distintos encuadres cerrados para abarcar los detalles del proceso casero. En las imágenes de la calle, los planos se hacen más extensos para captar el movimiento del carrito y las personas que se acercan a comprar el helado. Aquí predominan los planos generales, americanos y enteros, dispuestos de forma alterna para aportarle más ritmo al material.

4.2- Tipos de Montaje:

Según la totalidad del relato, el montaje empleado entra en el esquema narrativo clásico, no se producen saltos en el tiempo ni se muestran otras realidades, todo ocurre en el mismo lugar: la casa, con la pequeña e improvisada fábrica de helados, y el carrito de Turiru por las calles de Niquero. A pesar de que el realizador divide el tema en tres historias (Giraldo, Octavio y David) no puede hablarse de un montaje paralelo. Los hermanos trabajan juntos en el mismo negocio y cada uno cuenta su parte con una continuidad y coherencia que excluye el posible paralelismo. No hay versiones diferentes, las tres partes son sólo fragmentos de una misma historia y más bien, delimitan las secuencias de entrevistas, graficadas con imágenes diversas de la venta y fabricación del producto. El montaje es lineal y sintético, a base de planos amplios que otorgan secuencia y movimiento.

4.3- Efectos de montaje:

Entre los efectos de montaje destacan los fade in y out a back color negro. El realizador los emplea para separar las secuencias, de acuerdo a su estructuración del relato en tres historias. Tanto en la secuencia introductoria, como para graficar las entrevistas, se usa el corte directo. Algunos planos de la venta callejera en el carrito, con fondo musical, se emplean también como imágenes introductorias o cortinillas. Aparece el zoom in para cerrar al detalle de las máquinas de hacer el helado y el zoom back para abrir el encuadre del entrevistado.

4.4- Sonido

En este material el sonido es una pieza clave. Destaca la calidad y limpieza del sonido directo, las entrevistas, el ambiente, el pedaleo del triciclo, el ruido de las máquinas. El nombre del negocio, que a su vez da título al material, se deriva precisamente de un sonido -la onomatopeya del pito de un motor-, que se escucha con frecuencia y gran claridad. A la venta callejera de helados y otros dulces se asocia una tradición particularmente sonora: pregones, timbres de bicicleta, silbidos. Estos elementos no pasan de largo en el documental y se emplean con gracia, reforzados por la canción de Géma y Pável, que hace referencia directa al célebre “carrito de helados”.

4.4.1- música

La canción que sirve de banda sonora al documental guarda una estrecha relación con el tema: “La misteriosa desaparición del carrito del helado”, del CD “Trampas del tiempo”, de Géma y Pável. El propio título de la canción otorga un nuevo significado: la importancia de rescatar este tipo de venta callejera, la aceptación que tiene en el público y cómo, sin embargo, por disposiciones absurdas Turiru pudiera desaparecer. La canción es muy rica en efectos sonoros y aporta gran ritmo al material.

4.4.2- efectos sonoros

No se destacan efectos sonoros. La propia canción los incluye y el realizador aprovecha la música para recrear la imagen callejera del carro de helados.

5- Estrategias discursivas (estilo y retórica)

5.1- Recursos Expresivos

En este material se destaca la metonimia como recurso expresivo, a través de dos de sus variantes: la sinécdoque y la antonomasia. La parte es usada por el todo: el sonido onomatopéyico del pregón se emplea para distinguir al negocio y da título al documental. El realizador juega con eso todo el tiempo, lo incluye de fondo, grafica con el cartel en el carrito mientras los hermanos explican su iniciativa. La niña en el Coppelia habanero llama a David ¡Turiru!, en una sinécdoque que se convierte en antonomasia. El impuesto paralelismo entre la vida del padre y la existencia de Turiru, establece una metáfora con un acento irónico, que el realizador destaca visualmente en el plano de cierre.

5.2- Formas elocutivas

En el documental predomina la narración, en un esquema de tres historias estrechamente relacionadas, donde los hermanos cuentan sobre su pasado, el origen de Turiru y su posible final. Las entrevistas se grafican con secuencias de planos descriptivos que abarcan la realización del helado y el proceso de venta callejera. La narración, exposición y argumentación aparecen incluidas en el propio diálogo entre la cámara y los miembros de la familia.

6- Cognición social y contexto sociocultural

6.1- Apropiación e incorporación de los lenguajes, la religiosidad, costumbres y otras características de la comunidad.

El material se compone básicamente por tres entrevistas estructuradas según el tratamiento del tema. A través del diálogo destaca la facilidad de expresión de los hermanos, su inclinación por el arte, su creatividad para asumir una nueva iniciativa: Giraldo inventó su propia fórmula para producir el barquillo, David creó el sonido a partir de un elemento de la realidad. Se evidencia la unidad de la familia, que prevalece ante las dificultades y apoya a sus miembros a la hora de tomar importantes decisiones. Cuatro hombres solos sintieron la necesidad de inventar algún negocio que les reportara mayores ganancias. De esta forma, dejaron sus trabajos y pusieron sus inclinaciones artísticas y conocimientos en función de la iniciativa familiar: Turiru. No aparecen símbolos religiosos; la unidad parece ser su principal fé. En la persona de David se distingue, cómo el mismo comenta a modo de gracia, al “oriental” que viaja a la Habana, que conoce la capital sin que esta represente una aspiración. El negocio de helados se ha convertido para estos hombres en una actitud ante la vida. La comunidad lo reconoce y recibe su producto con agrado y simpatía. Turiru se ha hecho parte de ella.

6.2- Utilidad pública en el momento de tratar problemáticas de interés para la comunidad.

A raíz de la crisis del Período Especial, el Estado cubano se vio en la necesidad de abrir las puertas a la iniciativa particular de forma muy controlada, a partir de regulaciones de todo tipo. El cuentapropista viene a ser un grupo social emergente dentro de la sociedad cubana. Esta variante también ha llegado al Oriente del país y sus municipios más alejados. Turiru's comprende una mirada en la vida de cuatro hombres dedicados a la venta y fabricación de helado, una iniciativa que parece haber devuelto la unidad familiar: los hijos regresaron a la casa paterna para trabajar en el nuevo negocio. El carrito de helados se ha convertido en un elemento distintivo de la comunidad; sin embargo, una disposición estatal amenaza con ponerle fin: cuando el padre muera, Turiru desaparece, pues la patente de cuentapropista no se hereda y el gobierno no está concediendo nuevos permisos. El documental viene a ser una crítica a tales decisiones burocráticas y absurdas, que entorpecen el desarrollo de los negocios particulares y en este caso, cambiarían por completo la vida de una familia. La desaparición de Turiru tendría al mismo tiempo, una repercusión directa en la comunidad: la pérdida de un

elemento distintivo y de un servicio bien acogido, que por muchas razones, el estado no es capaz de facilitar. En sus pocos minutos de duración, el documental abarca una problemática social compleja, una voz de inconformidad ante regulaciones inútiles y disfuncionales.

6.3- Reconocimiento de jerarquías socioculturales, élites y grupos sociales dentro de la comunidad.

En este documental se refleja la vida de cuatro hombres que pertenecen a un grupo social específico: los cuentapropistas. Aquí se trata una importante contradicción vigente en la sociedad cubana: la emigración de muchos profesionales al sector de los servicios y los negocios de venta particular. Giraldo era técnico electricista de la industria azucarera, Octavio estudiaba en la universidad y David salió de una escuela de artes. Los tres hermanos dejaron sus empleos estatales para inscribirse como ayudantes del padre en la venta de helados. La cámara los observa desde dentro, en su propia casa, habla con ellos, comprende sus relaciones en otra institución social, que en este caso, cobra mayor importancia: la familia. Dentro de su núcleo, no se abordan contradicciones ni estructuras jerárquicas, los hermanos trabajan junto al padre de igual a igual, luchan unidos por conservar su negocio. Sin embargo, el clímax dramático del material, el punto de ruptura de ese sano equilibrio que prevalece en los primeros minutos, comprende un conflicto de primer grado entre dos cuerpos sociales específicos: el cuentapropista, que quiere mantener su negocio, y el estado, que implementa regulaciones absurdas para quitárselo.

6.4- Convergencia

Turiru's trata un tema de gran vigencia en la sociedad cubana actual. A través de una experiencia familiar, se refleja un problema general en todo el país. La Televisión Serrana extendió sus fronteras y llegó hasta Niquero para aportar una visión crítica sobre un aspecto de interés, a partir de un referente local. A la región serrana también se han trasladado estas inquietudes y la TVS ha sabido integrarlas en una imagen que va más allá del ambiente rural, la belleza y el cuidado del entorno y las carencias del campesino.

La comunidad de la Sierra converge a nuevas situaciones problemáticas de la sociedad a la que pertenece, las visualiza como colectivo y de esta forma se inserta con voz propia en un debate general a escala nacional.