



**Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas
Facultad de Humanidades**

Especialidad Periodismo

El documental: ¿Género en extinción?

(El género documental en Telecubanacán entre los años 2000 y 2005.)

Tesis de Diploma

Autoras:

**Naislet Rojas Rojas
Gricelys María Moreno García**

Tutor:

M.Sc. Israel Silverio Crego Gómez

Curso 2006 - 2007

Resumen.....	3
Introducción.....	4
Capítulo Teórico Referencial.....	9
La comunicación y los medios audiovisuales.....	9
· <i>Imagen, sonido y movimiento: llegó la televisión.....</i>	10
· <i>La Televisión: heredera del Cine.....</i>	13
El periodismo y los medios de comunicación.....	16
· <i>El periodismo en la televisión.....</i>	18
· <i>Procesos productivos en televisión.....</i>	20
· <i>Las rutinas productivas en televisión.....</i>	21
· <i>Etapas del proceso de producción.....</i>	23
· <i>Géneros periodísticos.....</i>	27
El documental: sus inicios.....	29
· <i>¿Género periodístico o cinematográfico?.....</i>	33
· <i>El documental televisivo. Identificación de un género periodístico.....</i>	37
La Televisión en Cuba: un recuento necesario.....	39
El documental cubano.....	42
· <i>El documental en la Televisión Serrana.....</i>	50
· <i>Cine Club Cubanacán: aporte al documental villaclareño.....</i>	52
· <i>Acercamiento a la documentalística en Telecubanacán.....</i>	54
Capítulo Metodológico.....	56
Análisis de los Resultados.....	65
Detrás de la pantalla.....	65
· <i>Cada semana, un nuevo plan.....</i>	66
· <i>¿Y qué sucede con las rutinas?.....</i>	68
· <i>Pero, si no te interesa.....</i>	69
Todos los caminos...conducen a Roma.....	70
· <i>“Sólo el amor”.....</i>	71
· <i>“Los Fakires”.....</i>	72
· <i>“Los tesoros de un jardín”.....</i>	73

· “ <i>Para una sonrisa</i> ”	74
· “ <i>Memorial del Che</i> ”	75
· “ <i>Madrigal guajiro</i> ”	76
· “ <i>Una luz en mi vida</i> ”	78
· “ <i>Heraldos de la esperanza</i> ”	79
· “ <i>El sembrador</i> ”	80
· “ <i>¿Pilongos?</i> ”	81
· “ <i>Joyas de la arquitectura</i> ”	82
· “ <i>Duendes del sonido</i> ”	83
· <i>Varios caminos, un mismo fin</i>	84
Conclusiones	88
Recomendaciones	92
Bibliografía	94
Anexos	103

La investigación “*El documental: ¿Género en extinción?*”, realiza una aproximación al desarrollo del género en Telecubanacán entre los años 2000 y 2005 y registra qué tratamiento le concedió el telecentro a la documentalística en este período.

Para cumplir su objetivo se realiza un análisis del género desde sus inicios en el cine y un estudio de su desarrollo en Cuba. Se definen una serie de conceptos importantes en el plano teórico, así como diferentes posiciones con respecto al tema.

Se caracteriza el tratamiento que ofreció Telecubanacán al documental entre los años 2000 y 2005, se identifican los recursos periodísticos que se utilizaron en la realización de estos, se determinan los factores que incidieron en el tratamiento del género y se propone un instrumento de medición para analizar documentales televisivos.

Este, es sólo un primer acercamiento al tema, abre las puertas a otras interrogantes e intenta trazar una vía para que el camino no sea ya, tan desconocido.

Captar imágenes en movimiento fue uno de los anhelos más antiguos del hombre; testimonios quedan en cuevas, cuando nuestros antepasados intentaron atrapar en dos dimensiones todo lo que acontecía en su mundo circundante.

Desde los inicios de la humanidad, los individuos acechan la imagen para soplarle vida, torrearle un cuerpo y mandarla por el mundo desequilibrando almas. Cuando encontró su identidad perfecta, se hizo acompañar del sonido y exigió que todos la llamaran televisión, quiso reinar en el universo y auxiliada por sus antecesores se coronó en la primera mitad del siglo veinte, al salir al aire sus primeras transmisiones.

Luego de la Segunda Guerra Mundial la televisión llegó a afianzarse como medio de comunicación aunque no tan adulto, al menos maduro para tomar conciencia de sus propios cambios, se dispuso a crecer, llegó a Latinoamérica, y Cuba le abrió sus puertas el 24 de octubre de 1950 por el Canal 4 (Mastrini y Becerra, 2003).

Entre los hijos adoptivos del nuevo medio estuvo el documental que viera la luz gracias a Luis Lumière, precursor del género con el film documental, el plano secuencia “*Trabajadores saliendo de la Fábrica Lumière*”, de 1895. El noticiero cinematográfico también tuvo una notable influencia en la creación de los primeras obras documentales. Desde un punto de vista histórico los orígenes del género se sitúan en el cine informativo realizado a comienzos del siglo XX. Aunque películas como “*Scott's Antarctic Expedition*” asumían las normas del documentalismo su consideración teórica no se vio reflejada hasta febrero de 1926, cuando John Grierson empleó por vez primera el término **documental** en la reseña que dedicó a la película “*Moana*” (1925), de Robert Joseph Flaherty, a quien se considera el padre del cine documental por su primera película, “*Nanook of the north*” (1922) (Barraza, 2006).

Autores como Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, Dziga Vertov, Marc Allégret y el propio Grierson aportaron nuevas posibilidades a la fórmula cuando ésta comenzaba a deslindarse del periodismo cinematográfico. Desde la década de 1930 se generalizó la presencia de unidades de documentalistas patrocinadas por los gobiernos con fines educativos o propagandísticos. Joris Ivens, Jean Renoir y otros cineastas tomaron el

género como base para prolongarlo, a través de sus distintos códigos, hacia una personal ética de la mirada. Al introducirse luego en el medio televisivo, el documental fue diversificándose, dando lugar a híbridos como el docudrama, en el cual se reconstruyen acontecimientos reales de la mano de sus auténticos protagonistas (Gutiérrez y Aguilera, 2006).

Por lo común, la práctica documental en cine y televisión es definida de acuerdo con una serie de convenciones, entre las cuales destacan la ausencia de un argumento predeterminado y el menor control del realizador sobre las imágenes que rueda. Sin embargo, esta definición general adquiere un carácter engañoso, pues esta forma cinematográfica hace claras reivindicaciones acerca de su relación con el mundo histórico pero no puede separarse limpiamente de las estrategias de la narrativa o la fascinación de la ficción, aunque el documental pretende reflejar realidades objetivas, nunca desdeña esa línea narrativa que sirve para encauzar su discurso y aproximarlos a los espectadores. La función principal para el desarrollo del género la cumplen tanto el montaje como la edición.

En el documental televisivo y cinematográfico se advierten dos corrientes básicas: una expositiva, caracterizada por el hecho de que el equipo realizador no aparece ante la cámara; y otra interactiva o participativa, donde los autores acaban siendo testigos y protagonistas de los hechos filmados. Una segunda diferencia estriba en el punto de vista del realizador, pues cabe plantear una oferta documental a partir de la observación imparcial de un fenómeno, pero también es posible alterar el proceso para aproximarlos a fines dramáticos sin romper el patrón de verosimilitud.

Desde que conocimos este género y estudiamos sus características, decidimos ahondar en sus cualidades estéticas y éticas. A partir de la asignatura *Realización Televisiva* dimos los primeros pasos dentro del medio audiovisual. Comenzamos a experimentar los rigores del oficio, y poco a poco, la satisfacción del reconocimiento público y profesional. La televisión es el medio más popular, reconocido y con mayor número de seguidores, sin embargo, el periodismo que se hace en la pequeña pantalla es subvalorado y algunos lo tachan de poco profundo en relación con otros medios; pero, ¿a

quién se le ocurriría comparar el teatro con el cine, o el periodismo con la literatura en detrimento de uno de ellos? Es un error establecer paralelos entre medios que poseen lenguajes tan diferentes.

En el periodismo televisivo la ciencia conjuga imagen y sonido y el televidente puede presenciar casi cualquier acontecimiento del pasado o el presente. Muchas veces los espectadores solo creen lo que pueden ver, de ahí la importancia de este medio que constantemente desarrolla nuevas formas de decir y mostrar. En nuestro país contamos con excelentes realizadores pero queda mucho camino por recorrer en cuanto a la utilización óptima de nuevas tecnologías.

Creemos que en Telecubanacán, nuestros periodistas prácticamente no trabajan el género documental, tan rico en posibilidades y que tanto agradece el público cuando se realiza con inteligencia y calidad. Al vivir fuera de la capital, no somos partícipes de grandes acontecimientos noticiosos con frecuencia, por lo que se deben explotar otros géneros periodísticos además de la noticia o el reportaje; nos corresponde elaborar mensajes que los televidentes sientan cercanos, interesantes y necesarios. Es alarmante que durante los últimos dos años no se realizara en el Telecentro ningún documental para publicar. En un principio esto se entendía pues el tiempo de transmisión era escaso, pero hoy, con la creación de los canales municipales y la ampliación de la programación para Santa Clara, las horas de emisión aumentan y hasta el momento la programación se sustenta en productos extranjeros o revistas informativas, sólo el sábado en la noche se puede disfrutar de un espacio referente a la producción documental pero en su mayoría corresponde al trabajo del Cine Club Cubanacán o al de aficionados de otras provincias.

Con el presente estudio se pretende contribuir a la base bibliográfica de la carrera de Periodismo en la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas para la asignatura *Realización Televisiva*, al tiempo que se podría incentivar la práctica del género documental en Telecubanacán y beneficiar a estudiantes y profesionales de la televisión.

El tema que motiva la investigación es el desarrollo del género documental en Telecubanacán entre los años 2000 y 2005. El problema que se plantea la tesis es conocer

qué tratamiento le concedió el telecentro villaclareño a la documentalística en este período de cinco años. Para el desarrollo del estudio nos trazamos un objetivo principal: caracterizar la forma en que este medio de prensa trató el género documental en determinado ciclo de tiempo, además pretendemos identificar los recursos periodísticos que se utilizaron en la realización de los documentales, determinar los factores que incidieron en el tratamiento del género y diseñar un instrumento de medición para analizar documentales televisivos

Para facilitar el estudio lo articulamos de la siguiente manera:

En el capítulo primero (Teórico-Referencial) se sistematizan las principales concepciones acerca del documental en el mundo y varios de los requisitos claves de este género. En este capítulo se exponen aspectos esenciales relacionados con el surgimiento e importancia del cine, la televisión y el género documental, así como las dicotomías existentes acerca de la práctica documental en uno y otro medio. Finalmente está dedicado al desarrollo del documental en Cuba y se sistematizan determinadas características del telecentro insigne en la creación de documentales: Televisión Serrana. Concluye esta parte con un acercamiento a la labor documentalística en la provincia de Villa Clara y específicamente en Telecubanacán.

El segundo capítulo (Metodológico) es el de los cómo; ha sido la guía en cada momento de la investigación. Este capítulo concreta la coherencia y la continuidad entre todas las partes. En él se plantean el problema de investigación, los objetivos, las hipótesis, la definición de las variables y las técnicas utilizadas para indagar en la búsqueda de los resultados.

El tercer capítulo (Análisis de los Resultados) contiene el razonamiento de la información recogida en el curso de este estudio a través de la investigación bibliográfica, el análisis de contenido y las entrevistas a especialistas y a personas partícipes de los procesos de realización. Los resultados de la investigación se organizan de acuerdo a las variables e hipótesis planteadas en el capítulo metodológico.

Las Conclusiones puntualizan los criterios hasta donde nos lleva el análisis de los resultados y las Recomendaciones ofrecen propuestas sobre lo que queda por hacer para que el género no desaparezca totalmente de nuestro canal de televisión.

La comunicación y los medios audiovisuales.

La comunicación es un sistema de conformación de conciencias, opiniones y actuaciones históricas consiguientes. Con el paso del tiempo se ha convertido en material estratégico de primera categoría, lo que repercute en su condición actual de sutil, pero real manipulación por parte del poder. A su vez, la tecnología propicia la aparición de medios audiovisuales creando una red de comunicaciones casi instantáneas y ha provocado que el “poder de la comunicación” se convierta realmente en “el poder de controlar la comunicación”.

El análisis sobre el establecimiento, la estructuración y génesis funcional de los medios de comunicación modernos describe una aparente disolución de sus vínculos con la teoría en relación con las nuevas formas de relación sociocultural que estos inauguraron. Las nuevas tecnologías (impresión, radio, televisión, Internet...) han contribuido a que se consolide la comunicación de masas. Este es un tipo de comunicación que se da entre un emisor y un receptor, pero a nivel masivo (o multitudinario). Es decir, los receptores se convierten en audiencia, lectores y espectadores.

Los medios de comunicación de masas pueden convertir sus informaciones en opinión pública; la gente acude a estos medios para saber qué es lo que ocurre en el territorio nacional e internacional, generando crítica y opinión.

El “boom” de los medios audiovisuales trae aparejado su sometimiento a los intereses del orden establecido. Las legislaciones televisivas o las prácticas fomentadas a partir de 1950 han impedido en casi todo el mundo un posible escape de manos del sistema. Su control es una inestimable herramienta de parálisis o regresión histórica por su propia capacidad de superar las barreras del analfabetismo y las fronteras entre los países. La circulación de aparatos de radio y televisión es uno de los hechos que dan carácter a la lucha ideológica planetaria en estos últimos treinta años (Vázquez, s.a.).

Ya en la década de los ‘60, en su obra “*Historia de la televisión*”, el autor Werner Reens, enumeró y analizó las ilusiones que proporcionaban a este medio de información, su enorme repercusión y crecimiento vertiginoso; en ese entonces la televisión era el medio

que atraía, que sugestionaba, que ganaba cada vez más adeptos hasta llegar a ser el medio por excelencia. Las seis ilusiones que ejercían la fascinación en los espectadores y deparaban un futuro prometedor a la televisión eran:

1. La ilusión de no sentirse solo. La televisión, gracias al fetichismo con el que la mente humana puede cargar las relaciones por los objetos, determinaba que era un aparato para escapar de la soledad.

2. La ilusión de la supuesta inmediatez de los acontecimientos. Gracias a la televisión creemos estar donde algo ocurre, lo que se denomina el mito dinámico de la telepresencia, estar donde algo ocurre nos asemeja a un dios que estuviera en todo lugar, omnipresente.

3. La ilusión de tener amigos deseados. En la televisión se genera la ilusión que tenemos muchas amistades, siempre amables y simpáticos, y cuando molestan podemos deshacernos de ellos apagando el equipo.

4. La ilusión de ser parte del grupo. Se nos acepta en la charla, tenemos algo que decir aunque sea insensato repetitivo y sin originalidad, además de que es grato que el grupo nos acepte porque compartimos un mismo programa, de este modo nos integramos y nos creemos aceptados por la comunidad.

5. La ilusión de ser importantes. Somos requeridos para hacer cosas poco grandiosas y heroicas, pero que engrandecen nuestra autoestima. En esta creencia se fundamentan las telemaratones y las llamadas a los telespectadores para que acudan al canal.

6. La ilusión de manejar el mundo con simplicidad. La televisión nos pone en contacto con un mundo que no es problemático, que manipulamos a nuestro antojo, la televisión nos hace creer que con imágenes y palabras el mundo ya está resuelto (Citado en Vázquez, s.a.).

Imagen, sonido y movimiento: llegó la televisión.

La fotografía lograba transmitir imágenes fijas, mediante el correo postal, el telégrafo y las comunicaciones sin hilos, el hombre podía llevar sus experiencias e ideas a otros hombres. Pero la inconformidad humana es tal que quiso llegar aún más lejos, quiso

darle movimiento a esas imágenes, que sus letras tuvieran voz y su voz, un rostro...soñó con la televisión.

El término *televisión* significa visión a distancia, y fue pronunciada por primera vez en el Congreso Internacional de Electrónica en el año 1900. Desde entonces los países tecnológicamente más avanzados concentraron sus experimentos para lograr que el sonido fuese acompañado por imágenes (Camiroaga, 2006).

La maravilla de la pequeña pantalla es resultado de tres grandes descubrimientos: los referidos a la fotoelectricidad (la capacidad de ciertos cuerpos de transformar energía eléctrica en energía luminosa), los referidos a los procedimientos de análisis de fotografías transformadas en líneas de puntos claros u oscuros y, por último, los que han permitido utilizar las ondas hertzianas para la transmisión de las señales eléctricas correspondientes a cada punto de una imagen (Albert y Tudesq, 1995).

La historia de la televisión está ligada a la búsqueda de nuevos medios técnicos para explorar las imágenes. El primero de ellos fue el disco Nipkow, patentado por el inventor alemán Paul Gottlieb Nipkow el 6 de junio de 1884 (Vázquez, s.a.). Sin embargo, debido a su naturaleza mecánica al disco Nipkow le faltaban “una serie de eslabones técnicos que hicieran posible no ya la descomposición de la imagen a transmitir, sino la posibilidad de descomponerla en un aparato receptor comercializable” (Vázquez, s.a.: 122).

Durante los años veinte, el desarrollo de la televisión gozó de un avance importante con el perfeccionamiento de sistemas que superaban las deficiencias mecánicas del disco de Nipkow. La paternidad de la televisión electrónica, tal y como la conocemos hoy, es muy discutida, los japoneses se la atribuyen a Kenjito Takayanagi de Tokio, que en 1926 realizó la primera transmisión usando un tubo de rayos catódicos. Los rusos la piden para sí, porque fue un inmigrante ruso en Estados Unidos, Vladimir Zworykin, que desarrolló el iconoscopio en 1923, el primer tubo de cámara práctico (Pérez y San Miguel, 2006). Similar importancia alcanzó el tubo disector de imágenes, del ingeniero de radio estadounidense Philo Taylor Farnsworth en 1928, en el que la imagen era generada por un

haz de electrones al igual que el iconoscopio, que eran modulados mediante unos campos horizontales y verticales. (Barros y Bravo, 2006).

En 1926 el ingeniero escocés John Logie Baird inventó un sistema de televisión que incorporaba los rayos infrarrojos para captar imágenes en la oscuridad. Baird fue el primero en hacer una demostración pública de su primitivo sistema de televisión el 26 de enero de 1926, en el Soho, Londres. En el transcurso de ese mismo año sería el primero en transmitir imágenes de objetos en movimiento, en el Royal Institute de Londres. La Compañía Baird para el Desarrollo de la Televisión, de su propiedad, suministró el primer programa para la BBC el 30 de septiembre de 1929. (Vázquez, s.a.).

La definición del equipo era de 30 líneas, empleando un canal normal de radiodifusión. La totalidad del canal estaba ocupada por la señal de video, por lo que la primera transmisión simultánea de audio y video no tuvo lugar sino hasta el 31 de diciembre de 1930. Hacia fines de 1932, ya se habían vendido más de 10.000 receptores. Esta televisión era del orden mecánico (Camiroaga, 2006).

Las emisiones con programación se iniciaron en Inglaterra en 1936, y en Estados Unidos el día 30 de abril de 1939, coincidiendo con la inauguración de la Exposición Universal de Nueva York. Estas emisiones se interrumpieron durante la II Guerra Mundial, reanudándose a su término. Con el fin de la guerra la industria de la televisión tomó un nuevo ímpetu. La carrera por la conquista del medio estaba plenamente planteada a comienzos de la década del 30. Entre 1930 y 1939 se van sucediendo los hitos para la conversión de la televisión en un *mass media* (Albert y Tudesq, 1995).

La verdadera revolución en el medio no llegaría sino hasta el comienzo de la televisión electrónica, iniciada con los experimentos de Sworykin. Hacia fines de los años 40, la televisión electrónica de Sworykin había desplazado por completo a la mecánica. En ese año comenzó la guerra por la televisión a color. Ya antes de esta, Sworykin había sugerido la idea de estandarizar los sistemas de televisión que se estaban desarrollando paralelamente en todo el mundo. A principios de 1940, Estados Unidos creó la *National Television System Comitee* (NTSC) el cual velaba porque las normas de fabricación de los

aparatos de televisión fueran compatibles entre las diferentes empresas americanas dedicadas a su fabricación. Así, en julio de 1941 se estandarizó el sistema de 325 líneas para todo EE.UU. (Albert y Tudesq, 1995).

A medida que los servicios televisivos se regularizaron fueron aumentando sus adeptos y se estableció un novedoso equilibrio en relación a los otros medios de comunicación de masas (prensa, cine y radio). Al mismo tiempo se perfilaron dos modos diferentes de entender la televisión: en los EEUU, y luego en Iberoamérica, la industria televisiva se asentó en redes de empresas privadas y comerciales en competencia¹ y en la Europa del Oeste de posguerra la reconstrucción implicó la edificación de fuertes sistemas públicos y nacionales de radio y televisión (Cagliani, 2004).

Los años 50 han sido calificados por muchos analistas como aquellos del gran salto de la televisión en el mundo, puesto que es entonces cuando los servicios regulares de televisión se extendieron gradualmente por las grandes urbes planeta. La incorporación del color a las transmisiones televisivas constituyó un importante avance técnico. Las grandes compañías estadounidenses fueron las primeras en proponer un sistema de televisión color que estaba contemplado dentro del NTSC. En 1953 EEUU se convirtió en el primer país en contar con televisión a color. Posteriormente en Europa se pusieron en marcha una serie de investigaciones para perfeccionar el sistema estadounidense. Los resultados de estas dieron lugar a dos sistemas de televisión a color. En 1959, el gobierno galo puso en marcha un sistema denominado SECAM; mientras que en Alemania, Telefunken ideó el sistema PAL en 1963 (Albert y Tudesq, 1995).

La Televisión: heredera del Cine.

La televisión heredaría la experiencia de la radio y el cine y todo lo que a su vez, radio y cine habían heredado de la dimensión comunicacional de la cultura humana. Mientras la radio envía mensajes ciegos desde un centro emisor, el cine impone la evidencia de la imagen, el metalenguaje del gesto o la mueca intencionada al servicio de la imposición de un repertorio de verdades-evidencias. El cine va a crear las normas

¹ Las principales cabeceras de la televisión en EE.UU. fueron la ABC, la NBC y la CBS.

culturales necesarias con una dimensionalidad universal, que a su vez, acompañarían a la televisión en su desarrollo.

Tanto en el cine como en la televisión se conseguía la ilusión perceptiva del movimiento porque al ojo llegaba una nueva imagen fija antes que la anterior se hubiese borrado y la fusión de ellas dos provocaba su continuidad visual.

El cine tuvo el privilegio de grandes figuras como Chaplin, Eisenstein, Meliés, Griffith y otros, que desde su nacimiento le brindaron una estética propia y le otorgaron la condición de arte. En el caso de la televisión no existen nombres trascendentes de los primeros hombres que la conformaron ni es considerada por muchos como un medio de expresión artística (González, 1997).

Las personas que hacían y hacen la televisión no tienen, en la mayoría de las ocasiones, la posibilidad de formarse en escuelas ni instituciones que proporcionen el basamento teórico. Para este medio se necesita más de habilidades naturales: “el talento creador, la agilidad, la sagacidad, la audacia, la velocidad en la toma de decisiones, la seguridad personal y, además, la capacidad de reorganizarlo todo ante cualquier imprevisto, a veces ante la mirada de millones de espectadores en una transmisión por satélite” (González, 1997:13).

Los primeros productos televisivos se consumían dentro de cada país casi con carácter provincial pues, en ocasiones, ni siquiera cubrían toda la nación. El mensaje se transmitía en vivo y se esfumaba con el fin del programa, no se guardaba ningún tipo de archivo y el trabajo se perdía sin remedio. La grabación de la señal televisiva la acercó más al cine puesto que el proceso de edición permitía limpiar el producto de momentos y sonidos indeseados sin necesidad de grabar nuevamente las escenas.

El cine tiene atributos que no han sido superados por ningún medio de comunicación: el enorme tamaño de la proyección abarca menos que el área de visión del espectador, que puede concentrar su atención en diferentes zonas, la oscuridad de la sala hace que la atención se centre en la zona iluminada por la pantalla, fotográficamente la imagen tiene una alta resolución visual y los colores que fueron imaginados y retocados

por el realizador permanecen inalterables de un cine a otro además, el sonido se multidimensiona en el cine. Para acudir a “la gran sala oscura” existe un acondicionamiento psicológico previo del individuo que se aprovecha positivamente para el disfrute del espectáculo y los actores del medio se consolidan como seres ideales, inalcanzables.

La televisión nunca gozó de esos privilegios, la pantalla es demasiado pequeña, aun en los receptores grandes queda comprendida dentro del área visual del ojo humano, por lo que no puede haber en ella nada que no sea necesario, “la televisión es el arte de los primeros planos, de poca gente en escena, de una fotografía simple, no simplista, clara y nítida” (González, 1997: 20). La iluminación debe ser similar o ligeramente inferior que la de la propia pantalla, estas condiciones de iluminación hacen que el oído no disponga de la misma receptividad del cine y su capacidad discriminadora disminuya.

Pero en los últimos años las técnicas de alta resolución permiten hacer filmes con las prácticas de la televisión usando varias cámaras a la vez, revisando de inmediato las escenas, editando en video, corrigiendo las imágenes o haciendo efectos especiales que luego se transforman en material fotográfico mientras que, los sistemas de proyección de imágenes de video, llamados video-proyectores, consiguen proyectar una imagen de gran tamaño en un salón a un costo menor que el cine.

El cine es más costoso, requiere laboratorios lentos, las escenas deben ser muy bien ensayadas y montadas para evitar gastos innecesarios de filme. En el video se puede improvisar más, al final todo el material es reciclable, se borra y se vuelve a grabar. El video es mejor para los documentales basados en entrevistas espontáneas, donde la duración de las filmaciones puede prolongarse hasta que la persona entrevistada entre en situación emocional y aporte lo verdaderamente extraordinario de su historia.

El cine es muy caro, pero ofrece excelentes matrices, permite trabajar con el compromiso de la trascendencia. La forma de hacer determina sobre la dramaturgia, la dirección escénica, el ritmo, el tiempo y el *tempo*. La dramaturgia de la televisión es más compactada, el tiempo es oro, la atención se dispersa más rápidamente y es necesario jugar

con las curvas de acción y distensión con mucha soltura para que el televidente no se aburra. El *tempo* televisivo es más ágil, más seductor.

El periodismo y los medios de comunicación.

El periodismo es el oficio o la profesión que tiene como fin buscar noticias e información para que la sociedad siempre esté enterada de lo que ocurre a su alrededor. Para hacer un buen periodismo no basta con estudiar en las universidades, se necesita práctica, mucho trabajo y, sobre todo, verdadera pasión por lo que se está haciendo, pues si bien es cierto que conseguir una noticia puede ser relativamente sencillo, la dificultad que implica el oficio del periodismo reside en darle un adecuado manejo, en saber cómo, cuándo y dónde va a ofrecerla a su público.

El periodismo es una especie de espejo donde se puede intentar entender lo que le pasa al ser humano en cualquier parte del mundo; es una manera de saber qué ocurre en lugares lejanos que no es posible visitar, en las ciudades que ni siquiera sabemos que existen; es la forma más práctica de conocer el mundo y lo que sucede con él.

Desde sus inicios, el periodismo ha sido parte fundamental de la sociedad y de todo lo que ocurre en ella. Gracias a él es posible saber algo de lo que sucedió en el pasado, a la vez que registra el presente y esboza el futuro. Tanto el periodismo como los medios de comunicación cumplen un papel primordial pues, es por intermedio de ellos que conocemos los hechos, de lo que se puede concluir que su veracidad, transparencia y honestidad depende de que el mundo que nos muestran sea el verdadero.

Siempre se ha hablado de la triple finalidad que tienen los medios de comunicación: informar, formar y entretener. Pero también deben reflejar lo que ocurre en el mundo así como, construir la realidad. La función de los medios de comunicación, tanto al obtener por sí mismos, como al seleccionar información, consiste en producir un reflejo de la realidad social, pero se trata de un reflejo selectivo, operado de acuerdo con criterios latentes o explícitos (Segura et al., 1991).

A pesar de que a diario vemos, escuchamos, leemos y, en general, estamos en contacto con diversos medios de comunicación, definirlos es una tarea compleja por la cantidad de significados y conceptos que éstos implican. Para algunos, los medios de comunicación son la manera más eficaz y rápida de transmitir un mensaje, para otros, son un vehículo de manipulación social mediante el cual los diferentes poderes de la sociedad se hacen escuchar, así como también hay quienes piensan en los medios de comunicación como si fueran un reflejo de la sociedad, como en un medio gracias al cual es posible manifestar lo positivo y lo negativo de una situación o de un contexto determinados (Cagliani, 2004).

Sin embargo, es preciso definir a los medios de comunicación desde su condición más esencial; es decir, desde el origen de su naturaleza, pues es por intermedio de esta delimitación que es posible comprender el significado y la manera en que entendemos a los medios de comunicación.

Los medios de comunicación son un poder innegable en la sociedad mundial. Son los instrumentos mediante los cuales se informa y se comunica de forma masiva; son la forma en que las personas, los miembros de una sociedad o de una comunidad se enteran de lo que sucede a su alrededor a nivel económico, político, social, etc. Los medios de comunicación son la representación física de la comunicación en nuestro mundo. Es decir, el canal mediante el cual la información se obtiene, se procesa y, finalmente, se expresa, se comunica (Fernández, 2004).

Por su estructura física se dividen en:

✘ Medios impresos: Éstos son las revistas, los periódicos, los magazines, los folletos y, en general, todas las publicaciones impresas en papel que tengan como objetivo informar.

✘ Medios radiofónicos: la radio es el medio que constituye este grupo. Su importancia radica en que quizás es el medio que con más prontitud consigue la información, pues, además de los pocos requerimientos que implican su producción, no

necesita de imágenes para comunicar, tan sólo estar en el lugar de los hechos, o en una cabina de sonido y emitir.

✘ Medios audiovisuales: los medios audiovisuales son los que se oyen y se ven; es decir, son los medios que se basan en imágenes y sonidos para expresar la información.

✘ Medios digitales: también llamados "nuevos medios" o "nuevas tecnologías". Son los medios más usados actualmente por los jóvenes y, en general, por las personas amantes de la tecnología. Habitualmente se accede a ellos a través de Internet, lo que hace que todavía no sean un medio extremadamente masivo (Biblioteca Luis Ángel Arango, 2006).

El periodismo en la televisión.

En las últimas décadas la forma de percibir las cosas y de comunicarlas se ha transformado de manera impresionante, buena parte de esos cambios se deben a la aparición de la televisión, ya que jamás un medio de comunicación alteró tanto la vida cotidiana de todos los sectores sociales. La televisión se ha convertido en uno de los moldeadores de la cultura moderna, al poner una gran parte de los contenidos e información al alcance de la gran mayoría, creando una situación que no tiene precedente en toda la historia de la humanidad.

La televisión mueve resortes psicológicos y obtiene a través de ellos cambios más profundos y duraderos en la memoria y en la imaginación que el sistema oral y el escrito. La gente tiene fe en las imágenes que se presentan, los medios avalan hechos, situaciones, opiniones o personas, la pantalla y el micrófono hacen visibles a las personas y validan sus criterios. Sólo lo que los medios publican es verdadero y lo que no aparece en las pantallas es ignorado. El impacto de la televisión es tan grande que necesariamente se convirtió en un medio para informar, en un nuevo soporte del periodismo.

Podemos considerar que el periodismo en televisión surge con los noticieros hace más de 50 años, el formato que sigue concentrando a miles y miles de personas frente al televisor y el que menos cambios ha sufrido durante estos años. Televisiones pequeñas,

medianas y grandes, públicas y privadas, locales o alternativas, todas deben tener un espacio informativo. Y todas con un formato de noticias prácticamente idéntico mucho antes de que los mismos medios audiovisuales nos contaran qué era la globalización (González, 1997).

La televisión es en la actualidad el medio de más fuerza por su rapidez, por la cantidad de recursos que utiliza y sobre todo, por la posibilidad que le ofrece al público de ver los hechos y a sus protagonistas sin necesidad de estar presente. Noticieros, documentales, reportajes, entrevistas, programas culturales, científicos y ambientales, etc., conforman la gran variedad de formatos de índole informativa que se emiten a través de los medios audiovisuales.

La figura del periodista como observador neutral es la más extendida por la ideología profesional; el reportero de televisión, el que mejor la encarna; pretende comunicar a la audiencia la idea de periodista neutral, objetivo, aséptico, un profesional con criterio para detectar los hechos importantes y trasladarlos al telespectador.

El cambio fundamental en la televisión consiste en que ahora es accesible y posible tecnológicamente para todos. La tecnología brinda la posibilidad de abrir y diversificar el acceso a la producción de imágenes y a la difusión de historias. Este cambio tecnológico ha llevado a democratizar la expresión en televisión y a la experimentación de sus formas de contar (Segura et al., 1991).

Esta transformación de sentido, narración y uso del medio televisivo es posible desde el momento en que se reconozca que el periodista, el cronista y su pequeña cámara modifican lo observado. La televisión hace funcionar el mundo para sí, lleva a que la gente no se quede callada y quiera expresarse.

Hay que tener en cuenta, eso sí, que cada medio de comunicación tiene sus condiciones de narración, que las formas de contar historias en televisión marca diferencias (no absolutas) con el periodismo escrito.

La prensa escrita tiene interés informativo, trabaja sobre la palabra, su temporalidad es lenta, recurre al testimonio, a la palabra, al recuerdo, es más afirmativa y argumentativa y permanece en el tiempo y materialmente para su recepción, el propio lector determina el ritmo, el tiempo y el lugar de lectura. La televisión tiene mayor interés en lo afectivo, trabaja sobre la imagen, su temporalidad es rápida, la imagen crea más pluralidad de significados, y la recepción es efímera e inestable, impone sus condiciones de recepción (Caparrós, 2002).

Procesos productivos en televisión.

Sin lugar a dudas, el proceso productivo de la información televisiva comienza en el momento en que tiene lugar el suceso susceptible de ser noticia y su realidad llega hasta la redacción del informativo. ¿Cómo llega la información al medio?; ¿por qué se seleccionan unos acontecimientos y no otros?; son preguntas que han sido analizadas por numerosos teóricos de la comunicación desde más de una perspectiva o centrando la atención en uno u otro aspecto del proceso de producción de la noticia.

En un acercamiento primario y simple a la función periodística en la sociedad, se diría que esta se basa en la selección y posterior publicación de acontecimientos que se consideran periodísticamente importantes, pero con el estudio de esta actividad, las investigaciones realizadas a partir del auge e influencia de los Medios de Comunicación Masiva (MCM) en el público, y las diversas teorías formuladas acerca de la función que estos deben ejercer y la que realmente practican en la sociedad, han puesto de manifiesto que la actividad periodística forma parte de un complejo “proceso industrial” realizado en una institución que posee sus propias normativas productivas. Particularmente, a finales de los años setenta, se empieza a estudiar la profesionalidad periodística describiendo el proceso de producción en el que está inserta (Segura et al., 1991).

El estudio del periodismo, sus prácticas, géneros y modalidades exige considerar la naturaleza primordialmente organizacional en que las noticias son producidas. Esto permite poner atención a las exigencias, determinaciones, negociaciones y consensos que se originan en el proceso de construcción noticiosa.

A pesar del reconocimiento social conferido a las instituciones informativas, la etapa productiva constituye la fase oculta de la construcción de la noticia, por lo que estudiar el basamento sobre el que se realizan los productos comunicativos, así como el proceso mediante el cuál los medios reconstruyen la realidad, resulta pertinente para comprender el contexto de la producción de sentido acerca del entorno.

Las rutinas productivas en televisión.

La realidad está llena de hechos, previsibles o inesperados, a partir de los cuales los MCM construyen el acontecer mediático que representan. Pero cuál escoger, cómo hacerlo y presentarlo son disyuntivas que los medios resuelven a través de la estandarización de ciertas normas, principios e intereses, a través de la generalización de métodos y formas de hacer. La producción de noticias incluye todo un proceso ininterrumpido y dinámico de actividades y operaciones por donde transcurre el emisor en la determinación, búsqueda, elaboración y presentación de los acontecimientos.

A modo de ser coherente y facilitar la comprensión y la interrelación de las ideas expuestas en esta investigación, consideramos pertinente, antes de continuar con este planteamiento, dejar esclarecido que al referirnos a producción de noticias o hechos noticiosos, no nos limitamos a los acontecimientos de inmediatez periodística que se recogen en notas u otros géneros de corte informativo, sino que hablamos también de géneros periodísticos tales como el documental, que recorren, de una u otra forma, todo el proceso productivo de las organizaciones mediáticas, con el mismo o mayor rigor que otros productos comunicativos, por la profundización de sus contenidos y su características estéticas.

Ahora bien, las empresas periodísticas establecen particulares métodos y formas para organizar esta producción. Esta rutinización permite crear un ciclo por el que transcurre cada posible acontecimiento susceptible de ser publicado, permitiéndole al medio prever la distribución y utilización de sus recursos, tanto profesionales como materiales. Es necesario destacar que, aunque la dinámica de los procesos productivos es común, en su generalidad (función, fases, importancia, significación), a todos los medios,

cada uno de estos presenta sus particularidades en dependencia de su perfil editorial, su soporte, su periodicidad, etc. (Segura et al., 1991).

“Las rutinas productivas son todos los esquemas de percepción, de apreciación y de acción inculcados por el medio social en un momento y lugar determinado; es decir son todas las disposiciones socialmente adquiridas mediante el aprendizaje, que las encontramos mediando entre las condiciones objetivas y las conductas de los individuos y las advertencias como viejas costumbres, repeticiones o hábitos” (Naya, 2003: 42).

El carácter normativo de las rutinas las convierte en un instrumento de control social. A través de su implementación, se observa la labor de control social, por parte de niveles jerárquicos superiores con la posible intención de evitar fugas de sentido en los productos publicados.

Al ser normas establecidas por una institución, actividades específicas, características de una profesión, varios autores han coincidido en denominarlas conscientes e inconscientes. Se denomina rutinas conscientes a las prácticas que se realizan cuando se hace un trabajo por primera vez. Aprender las formas y maneras de una institución determinada lleva tiempo y práctica, por lo que durante este primer tiempo, llamémoslo de familiarización, las actividades de la organización son realizadas de forma consciente, pues aún no forman parte de la cotidianidad, de las costumbres y hábitos de los profesionales. Por el contrario, las rutinas inconscientes son aquellas que se presentan cuando el trabajo comienza a realizarse por repetición y la labor se hace mecánicamente, pues ya han sido asumidas por los periodistas, ya han pasado a formar parte de su quehacer diario (Wolf, 2000).

La rutinización de la actividad periodística, y la posterior construcción de los productos comunicativos, se manifiesta a lo largo de todo el ciclo productivo. Este está diseñado para lograr una estabilidad desde el inicio hasta el final del proceso. Cada una de las fases o etapas por las que pasa un acontecimiento es determinante en el resultado final, como participe o no de la representación social, de la construcción del acontecer que realizan los MCM.

Etapas del proceso de producción

En la obra de Golding y Elliot se describe la producción de la noticia a partir de cuatro momentos esenciales:

- ✘ Planificación: en la que se fijan a largo plazo los acontecimientos previsibles para prever los recursos y asignarlos, y a corto plazo para fijar las coberturas del día a día.

- ✘ Recopilación: mediante la cual los reporteros y corresponsales recogen material para futuras noticias y lo llevan a la redacción.

- ✘ Selección: a través de ella se recoge el material de los reporteros, corresponsales, el difundido por las agencias hasta un número determinado de ítems.

- ✘ Producción: los ítems seleccionados se ordenan y tratan para una presentación adecuada y se preparan para salir. (Golding-Elliot, 1979; citado por Segura et al., 1991)

Por su parte el investigador Mauro Wolf, ilustra el proceso productivo a partir de tres fases principales, las que se dan en todos los aparatos e inciden más en la calidad de la información: recogida, selección y presentación (Wolf, 2000: 133). Llegado a este punto, y sin entrar en total contradicción con los criterios antes expuestos, sí consideramos pertinente señalar que a nuestro juicio, la fase de selección se da durante todo el proceso productivo, pero más explícitamente, en dos momentos específicos: al decidir que acontecimientos serán cubiertos, y por tanto aceptados dentro del ciclo, y cuales no; y un segundo momento al decidir, de entre todos los materiales recopilados, cuales continúan en el proceso.

- ✘ Selección

Al seleccionar qué hechos serán atendidos por los periodistas, se toma en consideración el juicio de editores u otros superiores acerca de lo que ellos creen más importante de la realidad noticiosa, criterios que están condicionados por los intereses,

principios e intenciones de la institución. “Las posibilidades del medio de elegir de la realidad un hecho y convertirlo en noticia, constituye una forma de imposición de este a la sociedad y a lo imprevisto de sus acontecimientos” (Naya, 2003: 31).

✘ Determinación de la cobertura

Según Wolf, “es noticia lo que es susceptible de ser trabajado por el aparato sin excesivas alteraciones y subversiones del normal ciclo productivo (...). La noticiabilidad de un acontecimiento es valorada en relación con el grado de integración que presenta respecto al normal rutinario curso de las fases de producción” (Wolf, 2000: 117).

Dentro de la noticiabilidad se encuentran los valores noticia, conjunto de criterios que definen la importancia de la noticia y que se encuentran difundidos a lo largo de todo el proceso de producción. En el género documental, la determinación de los acontecimientos que pudieran convertirse en un trabajo de esta modalidad o no, excluye casi totalmente los criterios de noticiabilidad y valores noticia, pues toma en cuenta otros aspectos, entre ellos el valor testimonial del tema, su permanencia y las posibilidades de trascender el espacio y el tiempo. Este debe ser complejo, requiere de un tratamiento especial, profundo para ofrecer una visión lo más completa posible al público y así este no sólo conozca el hecho como información, sino también como fenómeno.

✘ Recogida del material informativo

“La fase de recogida de los materiales noticiables está influenciada por la necesidad de disponer de una afluencia constante y segura de noticias, de cara a poder confeccionar cada vez el producto exigido. Naturalmente esto lleva a dar prioridad a los canales de recogida y a las fuentes que más satisfacen dicha exigencia” (Wolf, 2000: 134).

Es por esto que la estructura de planificación del proceso productivo hace necesaria la existencia de redes informativas que suministren de forma regular y estable, datos sobre los sectores, ramas o temas que el medio quiera publicar. “Esto permite a los medios hacerse de acontecimientos noticiables de manera previsible y programada, y a los hombres de prensa les permite cubrir las exigencias que les impone su organización, tales

como una determinada cuota de noticias diarias y además, tener lista esa cuota a una determinada hora de entrega” (De León, 2003: 41).

Después de recabadas las informaciones que cumplen los requisitos establecidos por los medios, los acontecimientos noticiables entran a las fases del ciclo productivo que se desarrollan dentro de la institución.

× **Procesamiento del material informativo.**

Una vez recaba la información a través del acercamiento a las fuentes es necesario que reciba un tratamiento para su presentación al público. Este tratamiento también está conformado por actividades rutinarias en las que se lleva a cabo una selección y jerarquización de las noticias disponibles. En el procesamiento de la información que se convertirá en producto publicable, los acontecimientos pasan por varios períodos que determinan su status final dentro del ciclo. Ellos son la selección, exclusión y jerarquización de la información (Naya, 2003).

Selección:

“La selección será entendida como los actos de distinción, opinión y preferencia que se establece sobre el material informativo durante el proceso de producción” (Naya, 2003: 35). “El proceso de selección de las noticias puede ser comparado a un embudo, en el que son introducidos muchos datos y solo una cantidad limitada pasará el filtro; también podría compararse a un acordeón, ya que algunas noticias son añadidas, cambiadas de sitio, incorporadas en el último momento” (Wolf, 2000: 146). Esta situación está condicionada por la necesidad de atender a restricciones de espacio que cada medio periodístico enfrenta para destacar aquello que supuestamente tendrá mayor impacto en el público.

“(…) no puede explicarse la selección sólo como elección subjetiva del periodista (aunque sea profesionalmente motivada), sino que hay que verla como un proceso complejo, que se desarrolla a lo largo de todo el proceso productivo, realizado por distintas instancias (desde las fuentes hasta el redactor individual) y con motivaciones que no

siempre obedecen inmediatamente a la directa necesidad de escoger que noticias deben ser publicadas” (Wolf, 2000: 145)”.

Como referíamos anteriormente, la selección está presente durante todo el ciclo productivo, pero ya en el procesamiento de la información, la selección funge como la rejilla delimitadora, por la que sólo pasan los acontecimientos que reúnen las características exigidas por la organización. La selección está determinada por los diferentes valores que defiende cada medio.

Exclusión:

Los acontecimientos que no entraron en la selección del ciclo productivo, no se convertirán en noticias, y por tanto no formarán parte de la representación social que construyen los medios. De esta forma el conocimiento de una parte de la realidad social estará limitado a las personas cercanas a su contexto e implicados en ellos.

“La exclusión será concebida como la acción de decantación, omisión o rechazo que actúa sobre el material informativo, y a través de la cual se descartan los ítems que no cumplen los requisitos de la noticiabilidad” (Naya, 2003: 35).

Antes de llegar al próximo paso que proponen los teóricos, nos parece prudente aclarar que en el caso de la producción documentalística televisiva los pasos de selección y exclusión tienen lugar en el momento en que el realizador escribe el guión y comienza a editar, en ese instante delimita qué información va a utilizar, a qué materiales recurrirá y cómo lo va a hacer. A partir de ahí el proceso productivo continúa con el próximo paso.

Jerarquización:

Por último, el material que ya ha pasado por el filtro, y por lo tanto se encuentra avalado para conformar el formato final de la publicación, deberá pasar un último resquicio: su importancia dentro del conjunto de programas.

“(…) la jerarquización es el acto de gradación, ordenación o subordinación impuesto al material informativo (...)” (Naya, 2003: 35).

“Al llevar a cabo la selección, los editores al mismo tiempo jerarquizan la información hasta tener el material suficiente para llenar el espacio disponible en la edición del día, autorizando cierta información, destacando algunas noticias sobre las demás (...)” (De León, 2003: 46). La jerarquización se da, no sólo en la ubicación espacial dentro del medio, sino además en el tiempo reservado para el producto y su presentación.

En la presentación y publicación del material informativo, se encuentra el resultado de la labor de contextualización y reconstrucción de la realidad que realizan los MCM. Es aquí dónde la organización intenta anular los efectos de “producción”, devolviéndole a la información su aspecto de reflejo de lo que sucede en la realidad exterior, independiente de la institución.

Esta fase no es reconocida por muchos de los autores citados como una etapa más del proceso de producción informativa, pero en esta investigación sí decidimos tomarla en cuenta, por ser el soporte que llega al público, y que es el colofón, el resultado de todo un periplo, desconocido por el destinatario. Con la publicación se cierra todo un proceso, (o quizás se abra), de conformación de un mundo, de una realidad, de un acontecer.

Géneros periodísticos

Toda la actividad periodística está guiada por el propósito más o menos explícito de encajar los hechos en un formato predeterminado de noticia o de programa informativo. Desde el momento en el que el editor decide cubrir una noticia y el reportero comienza a recoger datos o imágenes, en sus mentes está más presente el tipo de formato al que se deberá adecuar el producto final, que la realidad de la que se extrae el acontecimiento. Se trata, al fin y al cabo, del nuevo marco en el que los acontecimientos toman sentido. Los géneros televisivos se dividen globalmente en dos grandes grupos:

✘ Los informativos: abarcan todos los géneros televisivos que constituyen los programas de carácter informativo, independientemente de que la información conlleve o no opinión e interpretación.

✘ Los de ficción: formados por todos los programas de entretenimiento, ocio o diversión (Pinto, 2006).

Hoy existen decenas de denominaciones para los géneros periodísticos, según la clasificación que dan los numerosos autores y estudiosos del tema. Desde notas informativas hasta reportajes y análisis periodísticos, pasando por entrevistas, reseñas, críticas, columnas y un largo etcétera, el periodismo nunca tuvo como ahora tantas formas de expresión.

Pese a ser un fenómeno extendido y que data de los orígenes del periodismo, los estudios de los géneros no han llegado ni de cerca a consensos o generalizaciones respecto de la identificación de éstos. Casi se puede decir que cada autor presenta su propia categorización.

El chileno John Müller señala que "hoy, cuando se habla de géneros periodísticos, se hace referencia a un verdadero caos de tipologías que incluye denominaciones ambiguas, inciertas y en la mayoría de los casos -por esas mismas razones- incoherentes" (citado en Peñaranda, 2000).

Diversos autores y estudiosos han efectuado tipologías sobre los géneros, las mismas que han ido evolucionando y cambiando con los años. A continuación ofrecemos algunas definiciones:

✘ María Julia Sierra divide a los géneros entre periodismo noticioso (crónicas, columnas, reportajes, entrevistas, editoriales, artículos de fondo y noticia) y periodismo literario (semblanza y cuento de la vida real).

✘ Martín Vivaldi menciona tres géneros, que son el reportaje, la crónica y el artículo, y establece las siguientes subdivisiones: gran reportaje, noticia, reportaje-detective, reportaje-cronológico, columna, suelto y artículo de costumbre.

✘ José Luis Martínez Albertos plantea tres estilos: (informativo, de sollicitación de opinión y ameno) y cuatro géneros (información, reportaje, crónica y artículo).

✘ Esteban Morán señala cuatro "géneros informativos" (la noticia, la entrevista, la crónica y el reportaje) y "cuatro géneros de opinión o interpretativos" (el editorial, la crítica, la columna y el comentario).

✘ Juan Gargurevich identifica la nota informativa, la entrevista, la crónica periodística, el testimonio periodístico, los géneros gráficos, la campaña, el folletón, la columna, la reseña, el reportaje y el editorial.

✘ John Müller establece tres géneros: informativos, opinativos e interpretativos, aunque no señala sub-clasificaciones (citado en Peñaranda, 2000).

En la televisión los géneros se entremezclan constantemente por lo para el presente estudio centramos nuestra atención en los que consideramos como géneros periodísticos principales en el medio, ellos son: la noticia, el reportaje, la entrevista, el testimonio, la crónica, el comentario, la crítica y el documental.

El documental: sus inicios.

Luis Lumière podría considerarse el precursor del documental, no sólo con su gran invento del cinematógrafo, sino también con el primer film documental, el plano secuencia "*Trabajadores saliendo de la Fábrica Lumière*", de 1895. Luego vendría la presentación pública del invento donde Lumière proyectó dicho film. Después de esa presentación siguieron otras en diferentes partes de Francia, creando una gran incertidumbre. Su personal se encargó de capturar filmes de un solo plano, llamados "películas de actualidad", donde se retrataban momentos tales como la llegada de botes a un puerto, la aproximación de un tren, gente trabajando, etc. De esta manera, esta etapa temprana del nacimiento del cine estuvo marcada por la moda de mostrar un evento en cortos lapsos de tiempo, debido principalmente a que las cámaras solo podían contener pequeñas cantidades de film, muchos de ellos de un minuto o menos de duración. El noticiero cinematográfico también tuvo una notable influencia en la creación de las primeras obras documentales (Barraza, 2006).

Si los hermanos Lumière fueron los encargados de sentar las bases de la relación del cine con el mundo mirando a lo que tenían más cerca, su consideración teórica no se

vio reflejada hasta febrero de 1926, cuando John Grierson empleó por vez primera el término *documental* en la reseña que dedicó a la película “*Moana*” (1925), de Robert Joseph Flaherty que junto Dziga Vertov, fueron de los primeros en adoptar el género naciente y defender su esencia cinematográfica. La película más célebre de Vertov, “*El hombre de la cámara*”, recoge su idea de filmar la vida de improviso, y supone una de las cumbres de la cinematografía mundial por su experimentación formal, su montaje acelerado y su movimiento del plano y no dentro del plano, como venía siendo habitual. Flaherty es considerado el padre del cine documental. Su primera película, “*Nanook of the north*” (1922), tuvo que rodarla dos veces, tras perder todo el material rodado durante años en un incendio en el laboratorio. Decidió no limitarse a registrar la realidad, para pasar a intervenir en ella más activamente, creando, a partir de materiales reales, una narración compleja (Barraza, 2006).

Con los años, el cine se convirtió en una vía de comunicación con valor propio y con más influencia que ningún otro medio, hasta entonces, en el cambio de actitudes y hábitos sociales. El cine se convirtió, al mismo tiempo, en una forma de entretenimiento y en un instrumento de información. A la vez que se experimentaba con la ficción, las técnicas para capturar la realidad fueron perfeccionando el contacto de primera mano con la historia que antes no había sido posible contar con imágenes.

La producción del centro y del este de Europa fue esporádica en el periodo previo a la II Guerra Mundial, reduciéndose en Alemania a películas de propaganda nazi como el documental “*Triumph des Willens*” de Leni Riefenstahl. En la Unión Soviética, el documental se centró en recreaciones de ópera y ballet (Gutiérrez y Aguilera, 2006).

Aparte de los primeros trabajos del director Alfred Hitchcock, que empezó a hacer largometrajes en Hollywood en 1939, y el trabajo durante la posguerra del director Carol Reed, con obras como “*Larga es la noche*”, la contribución más peculiar del cine británico en las décadas de 1930 y 1940 fue la escuela documentalista dirigida por John Grierson, que acuñó el término documental, definiéndolo como “el tratamiento creativo de la realidad” (citado en Pinto, 2006), para diferenciarlo de los noticiarios y de las películas de viajes. Como resultado del apoyo estatal, se rodaron “*Song of Ceylon*”, “*Housing*

problems” o “*Night Mail*”, con las que el género maduró, estableciendo una relación más cercana con el público mediante la inclusión de entrevistas y recreaciones dramatizadas de hechos, en un estilo precursor de los actuales docudramas televisivos (Pinto, 2006).

Las películas de Grierson influyeron de forma importante en los documentales rodados en Estados Unidos, especialmente en los de Pare Lorente. Durante la guerra, los cineastas estadounidenses combinaron el estilo documental con formas de ficción para producir reconstrucciones de historias reales en películas de suspense. El movimiento documentalista también influiría en Hollywood, sobre todo en la realización de películas más realistas (Alfamedia, 2006).

Autores como Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, Dziga Vertov, Marc Allégret y Grierson aportaron nuevas posibilidades a la fórmula cuando ésta comenzaba a deslindarse del periodismo cinematográfico (ver anexo 1). Desde la década de 1930 se generalizó la presencia de unidades de documentalistas patrocinadas por los gobiernos con fines educativos o propagandísticos.

Joris Ivens, Jean Renoir y otros cineastas tomaron el género como base para prolongarlo, a través de sus distintos códigos, hacia una personal ética de la mirada. Invocando ese criterio de autenticidad, corrientes como el *free cinema* inglés, el neorrealismo italiano y el *cinéma vérité* impulsaron la fusión del hallazgo espontáneo con la secuencia dramatizada. Al introducirse luego en el medio televisivo, el documental fue diversificándose, dando lugar a híbridos como el docudrama, en el cual se reconstruyen acontecimientos reales de la mano de sus auténticos protagonistas (Peralta, 2004).

En Latinoamérica también el documental marcó pautas. Uno de los primeros países en conocer la invención de los hermanos Lumière fue Argentina. La primera exhibición pública se organizó el 18 de julio de 1896, el Teatro Odeón de Buenos Aires. Hasta 1909 la mayoría de los filmes realizados se limitaron a noticiarios y esbozos documentales. En 1959 la realización de documentales fue aprobada con un respaldo oficial y muchos recibieron premios en certámenes internacionales, entre ellos “*Buenos Aires*”, de David

Kohon, “*Tire diê*”, de Fernando Birri, “*La hora de los hornos*”, de Fernando Solanas y “*Hospital Borda: un llamado a la razón*”, de Marcelo Céspedes (Acosta, s.a.).

El nacimiento y desarrollo de la cinematografía boliviana ha estado signado por el sello peculiar que le imprime una sociedad raquílica en lo económico y lo social. Las primeras tomas en Bolivia datan de 1886 y fueron captadas por el lente de un extranjero. En este país Jorge Ruiz y Jorge Sanjinés son las figuras claves en el documental, de este último es “*Revolución*”. En Brasil la primera sesión de filmaciones se remonta a 1898, entre 1950 y 1953, la Compañía Vera Cruz produjo 18 filmes de largometraje y varios documentales. Relevante trabajo realizaron los jóvenes de Cinema Novo a mediados de los 50, caracterizado por un alto compromiso con la verdad. Algunas obras relevantes en el género documental brasileño son “*Aruanda*”, de Linduarte Noroña, “*Mayoría absoluta*”, de León Hirszman y “*Jango*”, de Silvio Tendler (Acosta, s.a.).

El cine chicano ha sido básicamente de denuncia política, al mismo tiempo que refleja el compromiso del artista chicano en su lucha social. Es, además, un cine donde predomina el género documental, obras como “*I am Joaquin*”, de Luis Valdez, “*The unwanted*”, de José Luis Ruiz y “*Chicana*”, de Sylvia Morales, representan lo mejor de la documentalística chicana. Colombia forma parte de los países que poseen la cultura del subdesarrollo. Su cine ha sido obra de figuras un tanto aventureras y solitarias, entre los documentales más importantes están “*El páramo de Cumanday*”, de Gabriela Samper, “*Oiga vea*”, de Carlos Manolo y Luis Ospina y “*¿Qué es la democracia?*”, de Carlos Álvarez (Acosta, s.a.).

En general, en el mudo audiovisual se crearon dos modalidades bien diferenciadas: El Documental propiamente dicho y el Noticiero. Los noticieros mostraban de manera breve y objetiva los sucesos actuales y de interés general, mientras que los documentales tenían una variedad de propósitos, desde informes imparciales, hasta intencionales mensajes sociales. Con el noticiero y el documental, el cine dio inicio al periodismo audiovisual, una meramente informativa y otra más reflexiva e interpretativa, ambas formas se crearon como nuevas maneras de acercarse a la realidad y de informar y reflexionar sobre ella, esto, hasta la llegada de la televisión (Leal, 2006).

La necesidad del cine como instrumento de información inmediata se hizo menos importante. Los noticieros cinematográficos pasaron a un segundo plano, pues ahora podían ser noticieros televisivos. Con la llegada de la televisión, el cine perdió una parte importante de su natural vocación periodística, sin embargo, no la abandonó del todo. El hecho de que la televisión asumiera la responsabilidad de los noticieros le dio al cine la oportunidad de convertir al documental en un género más reflexivo de lo que se había permitido ser hasta entonces.

Con los años, se crearon rasgos que diferencian el periodismo cinematográfico del televisivo y que han conducido al cine documental a otro nivel en el que asume una función más ética que informativa. Hoy el cine es sobre todo un medio de entretenimiento en el que se producen más películas de ficción que documentales. Esto, en gran parte se debe a que la televisión, con su capacidad de acceso inmediato a una mayor cantidad de público, ha terminado por arrebatarse al cine la función de informar.

La supremacía taquillera de la ficción, la confusión respecto al género, y la apropiación del término por parte de los reportajes televisivos, han relegado al cine documental a una posición casi marginal (Barraza, 2006). Los festivales han sido, y cada vez lo son más, la manera de mantener vivo el género. Además, constituyen el principal punto de encuentro entre directores, aficionados y público (ver anexo 2).

¿Género periodístico o cinematográfico?

La secuencia cronológica de los materiales, el tratamiento de la figura del narrador, la naturaleza de los materiales -completamente reales, recreaciones, imágenes infográficas, etcétera — dan lugar a una variedad de formatos tan amplia en la actualidad, que van desde el documental puro hasta documentales de creación, pasando por modelos de reportajes muy variados, llegando al docudrama (formato en el que los personajes reales se interpretan a sí mismos).

Con frecuencia, los programas de ficción adoptan una estructura y modo de narración muy cercanas al documental, y a su vez, algunos documentales reproducen recursos propios de la creación de obras de ficción.

Hoy cuando nos referimos al reportaje o al documental, estamos hablando de modos de tratamiento de la realidad, de narraciones audiovisuales que tienen como objeto dar cuenta de algo, pero que lo hacen con actitudes e intereses diferentes. El documental se interesa más por explicar la realidad de los hombres y de los lugares, ofrece una interpretación creativa de la realidad.

Kracauer plantea que la actividad periodística en el cine no se limita a representar lo que describe, sino que también incorpora estos objetos a los procesos de la vida real. Se trata de un periodismo interpretativo que es más que noticioso, pues toma la realidad y la traduce para el público, según objetivos específicos e intencionales. Por su parte Stefan Kaspar, reconocido cineasta del medio audiovisual, agrega que para hacer buen cine documental, es básico tener una actitud frente a la sociedad y desarrollar una mirada sensible hacia lo que nos rodea. Dice que, de alguna manera se trata de poner en la agenda noticiosa temas que, aunque son actuales, el periodismo del día a día deja pasar a causa de la gran preocupación por la inmediatez en la transmisión de las noticias. A la vez, argumenta que el periodismo que se hace en la televisión no es periodismo audiovisual, sino prensa leída e ilustrada con imágenes. Sin embargo, no critica este hecho, pues considera que actualmente la televisión y el cine son medios que satisfacen necesidades totalmente distintas (citado en Barraza, 2006).

Otros investigadores plantean que la televisión no ha logrado hacer uso del lenguaje que se inventó con el cine, donde no hay necesidad de una voz en *off* que explica lo que se está viendo y la que la imagen, habla por sí misma, producto de su naturaleza de consumo rápido y de producción casi instantánea. Para Jorge Vignati cuando se habla de documental, se habla del lenguaje que reflexiona a través de la imagen bien compuesta y no de la palabra. Característica de la que se ha desligado por completo el periodismo televisivo. Para reflexionar se necesita tiempo y en la televisión lo único que no hay es tiempo (citado en Peralta, 2004).

Cuando se había dicho que la televisión era una expresión artística, que la pantalla de televisión podía ser fabulosamente buena para servir de soporte a cualquier expresión o manifestación del arte, hubo quienes no creyeron una palabra, y entonces aparecieron

decenas de tratados de estética, se consumieron horas de discusión en debates teóricos y a partir de ahí, el mundo audiovisual se dividió en dos: los artistas y los que trabajan en la televisión.

Sea como fuere, el documental cinematográfico y el reportaje televisivo son dos modos de tratamiento de la realidad que aunque tienen como objetivo dar cuenta de algo, lo hacen con actitudes e intereses diferentes. El reportaje televisivo se encarga de contar e investigar hechos noticiosos, tal y como lo hacían los noticieros cinematográficos anteriormente. El documental, en cambio, se interesa más por explicar la realidad e incluso por descubrir "el alma" de las personas (Gutiérrez y Aguilera, 2006).

Quizás sea el momento de que los periodistas regresen la mirada al arte del periodismo cinematográfico que ofrece otra ventana de expresión para el periodismo. “¿Si los cineastas hacen uso del periodismo para hacer documental, por qué los periodistas no pueden hacer uso del cine para sus propios fines?” (Barraza, 2006).

Los cambios y transformaciones revolucionarias ocurridas en las últimas décadas en el campo de la información y sus tecnologías, la nueva condición geopolítica de la unipolaridad como característica del nuevo orden mundial, los procesos de globalización en lo económico y en lo técnico, con sus efectos de desterritorialización e interconexión, la reestructuración del capitalismo y su más reciente engendro el neoliberalismo y sus secuelas en los llamados países en desarrollo, son condiciones históricas que afectan en mayor o menor intensidad nuestro comportamiento y formas de vida (Gutiérrez y Aguilera, 2006).

Durante el reinado de la televisión el lenguaje empleado para plasmar la realidad en forma de noticia ha pasado del análisis profundo a la breve exposición del hecho y sus protagonistas. Dada la constante limitación de tiempo en la exposición noticiosa, las notas apenas abarcan unos cuantos segundos de imagen, obligando a los realizadores a producir segmentos de video tan sintéticos como sea posible, creando también una estética de la imagen que, aunque no ha sido analizada a profundidad, nutrió al documental de técnicas

equivalentes en cierto sentido al movimiento del Nuevo Periodismo que en la segunda mitad del siglo XX le dio nuevos enfoques al periodismo escrito (González, 1997).

Con la llegada de los formatos de *reality TV* en la segunda mitad de la década de 1990 aparecen nuevas técnicas y encuadres destinados a potenciar la testimonialidad de la imagen, emulando la baja calidad de las imágenes provenientes de cámaras caseras o de vigilancia, agregando elementos de dramatismo que en cierto sentido reconcilian la estética noticiosa con la diversión de la televisión comercial contemporánea.

Numerosos factores hacen que la práctica del documental se encamine en un nuevo derrotero. El principal, es precisamente el desarrollo tecnológico y comercial que ha alcanzado la televisión y el video en el mundo, lo que ofrece mayores posibilidades para el documental sin los costos del cine. La producción de equipos mucho más ligeros, y en esta medida más dúctiles y aptos para rodajes sujetos a veces a difíciles condiciones de producción, han convertido al video en el soporte preferido por los documentalistas. A la vez, la televisión ha agregado al género nuevas posibilidades narrativas y estéticas que, junto a la invención de nuevos dispositivos tecnológicos que subvierten el estatus clásico del montaje y la fotografía del lenguaje cinematográfico, dotan al documental de nuevos efectos icónicos y sonoros que se producen en la industria del video.

El documental de televisión permite gestar una nueva escena audiovisual en la que se incorporan y hacen visibles nuevos actores sociales, hasta entonces olvidados por la rapidez de las noticias y los elevados costos de las producciones cinematográficas. La marginalidad de numerosos sectores, tanto en las periferias urbanas como rurales, pasan a través del género a formar parte de nuestra memoria audiovisual.

Eclécticos y pragmáticos, los nuevos activistas del video documental incorporan la sofisticación del video-clip con la cobertura en directo de fragmentos de vida en los diferentes escenarios urbanos, yuxtaponiendo la calidad del *DV-Cam*, con otros equipos de video y apropiándose de toda una gama estéticas de la ficción documental y el video arte. A la par que acerca el género a un grueso de la población que hasta entonces se encontraba al margen de poder expresarse a través de un medio de comunicación. “(...) las prácticas

con el video en los últimos veinte años nos ha demostrado su capacidad democratizadora dentro del circuito comunicacional por énfasis dado a la participación del sujeto popular en la producción y la difusión de sus productos y a partir de esto su capacidad para incorporar nuevos códigos culturales de percepción, narración y sensibilidad” (Sanjinés, 1998; citado en Gutiérrez y Aguilera, 2006).

Aunque es cierto que el documental es un género audiovisual nacido en el cine, también lo es que con el paso del tiempo fue desplazado de las salas por el cine de ficción. Desposeído de la potencia dialógica con las masas, sin hogar, el documental encontró un segundo nicho en la televisión, un soporte provisto de enormes potencialidades y de un probado éxito dentro de la comunicación masiva, pese a que aun hoy es considerado artísticamente inferior al cine. Desacralizado el género y accesible casi las 24 horas del día, el discurso del documental subordina la potencia comunicativa y expresiva en aras de insertarse en el macrodiscurso televisivo.

Este desplazamiento de la gran pantalla a la pequeña pantalla implicó cambios evidentes, y el documental tuvo que sufrir mutaciones para adaptarse al nuevo lenguaje, al recorte de presupuesto, la disminución de los tiempos de rodaje y la circunscripción a formatos de duración precisa. Podemos decir que el documental nació nuevamente, ajustándose a nuevas reglas que convirtió en potencialidades. Aquel documental ligado a la contemplación morosa, al acto ensimismado de contemplar la pantalla entre las penumbras y el sosiego de las salas de cine resulta, en la televisión, anacrónico e inoperable.

El documental televisivo. Identificación de un género periodístico.

Consideramos como sustento de esta investigación que el documental es, eminentemente, un género periodístico, cuya mayor diferencia del reportaje radica en el tratamiento artístico de la realidad. Si bien el género surgió en el cine, en la televisión encontró un espacio más económico y de mayor alcance, el mérito de los realizadores consiste en no desvirtuar el arte de este género.

Se podrían describir seis tipos de documentales:

1. Documentales de investigación: no existe una puesta en escena, se utilizan imágenes de archivo, un narrador en *off* y entrevistas.
2. Docudrama: la historia es dramatizada por los protagonistas de los hechos o por actores, pueden utilizarse imágenes de archivo.
3. Documental de ficción: la puesta en escena predomina en casi toda la obra.
4. Documental testimonial: se basa en entrevistas, encuestas y puede utilizar algunos elementos del Docudrama.
5. Documental experimental: prima la subjetividad del realizador, en esta corriente se inscriben los “video arte”.
6. Documental didáctico: tiene un fin educativo, ofrecen abundante información, son en su mayoría científicos, sociales o históricos (Zaldívar, 2007).

El documental es una obra de arte. Debe posibilitar la transmisión de cualidades a través de los sentidos, necesita de una relativa autonomía en su estructura y la de su creador y conformar una expresión individual. Las claves para el trabajo de un realizador consisten en encontrar un tema interesante, buscar y dominar toda la información posible para discriminar lo menos significativo, explotar el valor humano de la historia, atraer la mayor cantidad de espectadores y ayudar a que estos reflexionen.

Según la realizadora Belkis Vega es el género audiovisual que documenta, toma una parte de la realidad y la elabora de una forma artística. Adolfo Guzmán argumenta a su vez que tiene un incalculable valor histórico, “un país sin documentales es como una familia sin álbum de fotografías” (citado en Zaldívar, 2007).

Para organizar su trabajo los realizadores preparan una ficha técnica en cada proyecto, explica Belkis Vega, en ella se ubica el tema (idea central), la tesis (mensaje, objetivo, superobjetivo), sinopsis (narración breve, resumen de la historia que se pretende contar en el guión), fundamentación (qué lograremos hacer con el producto, por qué vale la pena realizarlo), punto de vista (óptica del realizador ante lo que quiere reflejar) e interpretación de la realidad (escaleta o pre guión, cómo vamos a reflejar la realidad de forma artística) (citado en Zaldívar, 2007).

El realizador debe dominar la dramaturgia para la organización del relato según los personajes y los hechos bajo un línea progresiva que generalmente sigue la clásica aristotélica: punto de arranque (ubica al espectador en el tema, responde a las preguntas de dónde, cuándo, cómo, por qué y quién), exposición (potencializa lo antes planteado), punto de giro (es donde se complica la historia), desarrollo (se desarrolla la mayor parte de la acción dramática), el pre clímax (momento en que la historia se organiza para avanzar al clímax), el clímax (momento cumbre de la acción dramática) y el desenlace (acción conclusiva). Aunque esta es la generalidad, actualmente los realizadores tienden a la experimentación y violentan la línea dramática en busca de nuevas reacciones. Los recursos expresivos, como elementos que apoyan la estructura dramática del documental y la enriquecen artísticamente, están dados por la intencionalidad del testimonio y el hecho en sí. Los principales recursos son la investigación en profundidad del tema, las entrevistas, la dramaturgia del relato, los tiros de cámara, el ritmo de edición, los efectos visuales, el montaje y la banda sonora (Zaldívar, 2007).

La Televisión en Cuba: un recuento necesario.

En América Latina México se convirtió en el sexto país a nivel mundial en disponer de la televisión en 1950 y Venezuela en el decimoprimer en 1953 (en Brasil la primera transmisión fue en 1950; en la Argentina en 1951). Este hecho señala una rápida asimilación de las nuevas tecnologías informacionales disponibles por parte de las élites locales, aunque no su desarrollo, con la consecuente dependencia tecnológica que esto supone (Mastrini y Becerra, 2003).

La década del 50 puede ser ubicada entonces como la de los pioneros que intentaron establecer la televisión frente a las dificultades que suponía la escasez de aparatos receptores. Hubo que esperar hasta fines de la década, y especialmente durante los 60, para que el modelo desarrollista consolidara el proceso de "modernización" económica y renovación cultural.

A partir de estas lógicas, los medios audiovisuales en América Latina tuvieron una tradición de proximidad con el mercado de fabricantes de equipos, en una suerte de

temprana edición de fenómenos de integración vertical. La gestión de los medios tuvo un desarrollo familiar, patriarcal y artesanal hasta la extensión del factor informacional, como medular en la estructura económica, coincidente con el crecimiento de la envergadura económica de los medios y su integración en un sistema global comercial.

La llegada del cine a Cuba fue en fecha temprana (1897) si lo comparamos con las primeras proyecciones del 28 de diciembre de 1895, en el Salón Indien del sótano del “Gran Café” en París. Procedente de Veracruz (México), llegó un representante de la casa Lumière –Gabriel Veyre–. Un domingo 24 de enero de 1897, se ofreció la primera función de cine en Prado 126, entre los títulos se reseñan: “*La llegada del tren*”, “*Transformador de tipos*”, “*Escena del jardinero*” y “*Los bebés*” (Pack, 2006).

También en fecha temprana llegó la televisión y ese inicio está marcado por dos nombres: Gaspar Pumarejo y Goar Mestre, además por la representación de dos monopolios transnacionales: Dumont y RCA Víctor. Gaspar Pumarejo era el dueño de la Unión Radio Televisión y se propuso traer la televisión a la isla antes que Mestre, que llevaba tiempo fabricando el gran edificio de 23 y M. Mientras Goar Mestre, formado en la Universidad de Yale, fabricaba un edificio, el de Radiocentro, concebido como un complejo de cine, radio y televisión, con una galería de tiendas, al estilo de Radio City de Nueva York, Pumarejo improvisaba unos estudios de televisión, en su propia casa de Mazón 52, esquina a San Miguel (Herranz, 2005).

El día 24 de octubre de 1950 se inauguró Unión Radio Canal 4. Las primeras imágenes transmitidas fueron la publicidad de la “Cerveza Cristal” y los cigarros “Competidora Gaditana”. Esta presentación contó con el primer control remoto en televisión desde el Palacio Presidencial, donde el entonces Presidente de la República, Carlos Prío Socarrás, emitió un breve discurso. El 18 de diciembre de ese mismo año salió al aire el Canal 6, de Goar Mestre, con un programa dramático de tensión escrito por Marcos Behmaras y protagonizado por Alejandro Lugo (Herranz, 2005).

El 29 de septiembre de 1954 un grupo de técnicos cubanos lograron por primera vez en el mundo la comunicación visual directa entre los Estados Unidos y Cuba, al

transmitir imágenes en vivo de los Juegos de las Grandes Ligas, a través de un avión que voló en forma de ocho entre las ciudades de Cárdenas, en Cuba y Cayo Hueso, en Estados Unidos. En 1957 cuando alrededor de 50 países tenían televisión, en Cuba ya se contaba con 7 años de experiencia. En 1958 el país tenía 25 transmisores de televisión con una potencia de 150,5 Kw., instalados en La Habana, Matanzas, Santa Clara, Ciego de Ávila, Camagüey, Holguín y Santiago de Cuba (Figueras y Jiménez, 1994).

El servicio estaba organizado en tres cadenas nacionales con 7 transmisores cada una, estas eran CMQ Televisión, Unión Radio Televisión y Telemundo. Los 4 transmisores restantes estaban instalados, 3 en La Habana y 1 en Camagüey. Para llevar la señal televisiva desde los estudios, en La Habana, hasta los distintos transmisores, se contaba con una cadena de microondas de vieja tecnología instalada entre La Habana y Camagüey, de una sola dirección. La señal continuaba hasta Santiago de Cuba por radioenlaces inadecuados, lo que incidía desfavorablemente en la salida y la confiabilidad de las transmisiones (Figueras y Jiménez, 1994).

Con el triunfo revolucionario de enero de 1959 ocurren una serie de transformaciones en el país. El 6 de agosto de 1960 fue nacionalizada, junto a otras compañías norteamericanas, la *Cuban Telephone Company* y su filial *Equipos Standard de Cuba S.A.*, esta última creada para el ensamblaje de centrales y aparatos telefónicos. El resto de las empresas privadas fueron nacionalizadas paulatinamente, para pasar a formar parte del Ministerio de Comunicaciones. Las filiales de las empresas extranjeras que operaban los servicios internacionales pasaron a ser supervisadas por el Ministerio, aunque las empresas mantenían su independencia económica (Muñiz, 1985).

La Radiodifusión y la Televisión, después de la nacionalización pasaron a integrar el ICRT (Instituto Cubano de Radio y Televisión) y en 1968 los transmisores de radio y televisión, así como los enlaces, comenzaron a ser operados por el Ministerio de Comunicaciones (Torres, 1967).

Con el triunfo de la Revolución se convierte la televisión en el portavoz oficial de la voluntad política del Estado cubano, desaparecen por completo los programas

patrocinados y los comerciales intercalados de la televisión comercial, aparecen numerosos programas educativos y algunos importados de Europa del Este y de la Unión Soviética. En la década de los 90, al aumentar los canales de televisión de dos (canal seis y canal dos) a cuatro (Cubavisión, Telerebelde, Canal Educativo1 y Canal Educativo 2) surge el concepto de clases por televisión.

El documental cubano.

Los orígenes del documental en Cuba, aunque preceden al año 1959, algunos autores se esfuerzan en situarlo entre las primeras vistas exhibidas y producidas desde finales del siglo XIX. Realmente, en la primera mitad de esa centuria se hicieron muy pocos y casi ninguno con corte social (ver anexo 3). Situación comprensible, ya que excepto casos muy asilados no existía interés alguno por desentrañar los diversos aspectos que aquejaban a los sectores marginados de la población, con excepción de “*El Mégano*” (1955), de Julio García-Espinosa y otros colaboradores, que respondían a una preocupación social profunda (Álvarez, 2007).

En 1938, el Partido Comunista fundó la Cuba Sono Film que contó con medios de difusión como el periódico *Hoy* y la emisora Radio Mil Diez. La compañía filmó con regularidad el *Noticiero Gráfico Sono Film*. Entre sus colaboradores contó con intelectuales progresistas como Alejo Carpentier, Juan Marinello, Nicolás Guillén, Ángel Augier y Mirtha Aguirre. Tuvo un carácter histórico, pues no solo recogía la actualidad nacional, sino que dedicaba grandes espacios a la historia del movimiento sindical y obrero cubano, y a denunciar y testimoniar su lucha (Aguirre, 1988).

En la mayoría de estos años se realizaron producciones imitando los modelos de las cinematografías norteamericanas y europeas, entendidas en ese tiempo como formas verdaderas de la expresión cinematográfica. Esa tendencia mimética no deriva de una imposición abierta, y sí de una manipulación a partir de la ilusión de neutralidad, de transparencia, de evidencia; una búsqueda por reflejar la realidad que el cinematógrafo heredó de la fotografía (Douglas, 1996).

El ideal de una forma cinematográfica correcta fue introducido como un producto de importación, y como tal tenía su fin y su sello peculiar. Los contenidos eran filmados en lugares ajenos y la realidad de sus realizadores era ajena también al público cubano, pero las estructuras, derivadas de la comprensión de la cinematografía eran las mismas. La superación y el dominio tecnológico se tornaron desafíos de primera línea, dejando en segundo lugar los cuestionamientos surgidos de las nuevas realidades filmadas tan lejanas y tan diversas.

Con el triunfo de la Revolución esta panorámica cambió radicalmente. Se sientan las bases para una industria cinematográfica que condiciona la existencia del cine nacional, el cual se inserta, por derecho propio, en el rico entramado de la cultura cubana. En los primeros días de enero de 1959 se creó un departamento cinematográfico en la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde, este auspició la filmación de documentales como “*Esta tierra nuestra*”, de Tomás Gutiérrez Alea y “*La vivienda*”, de Julio García Espinosa. La creación del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC), en cumplimiento con la primera ley para el sector promulgada por el Gobierno Revolucionario, abrió un espacio de incalculable importancia para la producción documental (Acosta, s.a.).

Los años de la década de 1960, llamados "la época dorada del cine cubano", se caracterizaron por auténticas búsquedas en lo formal y lo conceptual y por un intenso reflejo de una realidad novedosa, sumamente cambiante y ciertamente contradictoria, pues emprender una revolución cultural, tal como se aspiraba, en un pueblo tantas décadas sumido, no era tarea fácil. La labor tesonera de Santiago Álvarez, ayudó a aglutinar ese fenómeno que derivó en la escuela documental cubana agrupando a importantes realizadores, algunos de los cuales se convertirían luego en directores de obras de ficción (Álvarez, 2007).

La Sección Fílmica de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (ECIFAR) se crea en diciembre de 1961 y produce a partir de la fecha filmes didácticos, documentales y el noticiero NOTIFAR, aunque su producción estaba destinada esencialmente a las Fuerzas Armadas, muchos títulos se exhibirían por la televisión a través del programa Farvisión,

en programas especiales de los cines y en festivales nacionales y extranjeros (Daicich, 2004).

La necesidad de un cine realista ávido de comunicar ideas, además de introducir una fuerte responsabilidad frente a su público, torna al espectador parte fundamental del film. Se establece una relación de intercambio, donde la obra modifica al destinatario y éste modifica a su vez la obra, aportando su experiencia humana y social. Se trata de un cine cuyo objetivo está en transmitir una enseñanza. Un cine que pretendía cambiar la pasividad del espectador en la expectativa de un despertar consciente.

En este escenario, los documentalistas de los años sesenta y setenta asumieron un compromiso abierto con los sectores de la sociedad más desfavorecidos. El cine-acción, defensor del pueblo, se entendía como un arma más al servicio de las luchas contra la injusticia y por las transformaciones de la sociedad que ya imperaban en los primeros años de la Revolución. Siendo parte de una vanguardia intelectual, estos cineastas se identificaron con lo que Sartre llamó “voz universal que toma partido” (citado en Valenzuela, 2003), donde el intelectual, concientizado de su contradicción de clase, se coloca al servicio de las masas para contribuir a la constitución de la toma de conciencia proletaria.

En los años 60 se realizaron la mayoría de los títulos más significativos que, hasta el presente, se hayan producido por los cineastas cubanos. Entre esas piezas se encuentran dos del maestro Santiago Álvarez: “*Now*” y “*Hanoi, martes 13*” y también otros clásicos del género: “*Vaqueros del Cauto*” de Oscar Valdés y “*Por primera vez*”, de Octavio Cortázar (ver anexo 4). Debemos señalar que estos tres realizadores, los más destacados documentalistas cubanos del período y creadores de piezas antológicas, también incursionaron por la ficción, aunque su obra más trascendente ha sido dentro del lenguaje documental (García, 2002).

Si bien al primer año de creado el ICAIC se hicieron cuatro documentales, ya al siguiente ascendieron a trece y, diez años después, rebasaban los 30. En la segunda década del nuevo cine cubano, en los llamados años 70, la producción documental no mermó en

cantidad, sin embargo para algunos autores no logró mantener y, muchos menos, enriquecer lo alcanzado en el decenio anterior aunque se produjeron algunas piezas valiosas. Estos años se expresan marcadamente dentro del registro político y la manifestación de la actualidad, sin alcanzar por eso las cotas artísticas de los 60, ni siquiera por el maestro Santiago Álvarez quien tomaría en este lustro el camino del largometraje en el cine documental (ver anexo 5) (Santos, 2005).

En la segunda mitad de los años 70 se mantiene la tendencia del documental sobre temas sociales y políticos y se producen pocas búsquedas de naturaleza artística aunque comienza a avizorarse algunos signos de renovación de un lenguaje que parecía estancado. En este cierre de los 70, el realizador Humberto Solás produce un documental de trascendencia estética, tanto por su tema como por su plasmación audiovisual: “*Wifredo Lam*”, de 1979, donde la sensibilidad del cineasta devela la grandiosa obra de uno de los mayores pintores cubanos, de un maestro del surrealismo en la pintura universal (ver anexo 6) (Santos, 2005).

En 1972 se funda el Departamento de Cinematografía Educativa (CINED) de la Dirección de Medios de Enseñanza del MINED, que varios años después se convertiría en la empresa de películas y diapositivas didácticas de ese organismo. Dicha institución ha producido desde entonces documentales para el sistema nacional de enseñanza, que en ocasiones se han mostrado por la pequeña pantalla y han llegado a competir en festivales nacionales e internacionales (Daicich, 2004).

Desde 1978 el ICAIC comenzaría a prestar atención metodológica al movimiento de aficionados. Tras la experiencia de más de un lustro de trabajo con la Dirección Nacional del Movimiento de Aficionados y las Casa de Cultura, y los diversos grupos de aficionados, se crea, en noviembre de 1984, la Federación Nacional de Cine Clubes, donde se conjugan los esfuerzos de los creadores y los grupos tanto de apreciación como de creación en la Isla (Albalat, 2006).

En los años 80, y dentro del universo del cine cubano, nuevos y talentosos directores comienzan a producir documentales, donde, tanto el humor, como la búsqueda

de otros costados de la llamada “cubanía”, se develan. El grupo de realizadores, mayoritariamente hombres, proviene de esa verdadera escuela que fue, para todos, el Noticiero ICAIC Latinoamericano y su mentor, el maestro Santiago Álvarez. Esta es una década que, para los críticos, sobre todo en el cine de ficción, resultará polémica ya que algunos la consideran de naturaleza menor, y lastrada de “populismo” (ver anexo 7) (Santos, 2005).

En el segundo lustro de los años 80, y en el género documental, sobresale indudablemente la obra de Enrique Colina quien, ya en la primera mitad de esa década había enseñado sus “armas”, las mismas que luego desarrollará: el humor y la ironía, en piezas como “Vecinos”, “Jau”, “Chapucerías” y “Más vale tarde que nunca”. Otro notable documentalista de este período lo es Gerardo Chijona, con trabajos sobre figuras del deporte, como su “Chocolate” y personajes cotidianos, como la protagonista de la historia de “Ella vendía coquitos”, obras marcadas por la crítica, y el humor cubanos. También aparece Jorge Luis Sánchez, joven realizador procedente del movimiento alternativo del cine aficionado, y que realizará una pieza memorable: “El fanguito”. Otro elemento sobresaliente de este período es la producción de las documentalistas, muchas premiadas en Cuba y en el exterior, como Rebeca Chávez, Miriam Talavera, Irene López Kuchilán, Estela Bravo, Belkis Vega y Mayra Vilasís (ver anexo 8) (Caballero 2001).

Desde mediados de los años 80, pero mayormente en los 90, se crean casas productoras de video para dar respuesta a la necesidad de la filmación de audiovisuales a un costo más bajo. Entre ellas las más conocidas son Mundo Latino, del Partido Comunista de Cuba, que no solo circunscribe su producción a la esfera político—ideológica, sino que incluye otras temáticas como las del arte, el folclor, la ciencia, la ecología y el medio ambiente; Televisión Latina, de la Agencia Informativa Prensa Latina, que ha procurado trabajos valiosos como “Fe” (1989) de Cristina González, “Miami- Habana” (1992) de Estela Bravo y “Mujeres diferentes” (1997) de Niurka Pérez; Hurón Azul, de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), con títulos significativos como “Gracias a la vida” (1998) de Lisette Vila y “Bajo la noche lunar” (1998) de Lourdes Prieto y Producciones Trimagen S.A., surgida a partir de los antiguos Estudios Cinematográficos y de Televisión de las FAR. Al mismo tiempo la producción audiovisual en general y la

documentalística en particular entre los jóvenes avanza significativamente con el apoyo de la Asociación de Hermanos Saíz (AHS) (Daicich, 2004).

Una de las expresiones más sólidas del nuevo cine cubano fue la escuela documental, al iniciarse la década de los 90 del siglo XX resultaría fuertemente contraída en medio de la crisis económica, a raíz de la desaparición de la Unión Soviética y del campo socialista, así como del recrudecimiento del bloqueo norteamericano. Sin embargo, en el primer lustro, muchos realizadores emergen, provenientes del Noticiero ICAIC Latinoamericano, aunque este desaparece en junio de 1990. Una nueva promoción aparece con las voces de José Padrón, Lázaro Buría y Jorge Luis Sánchez, entre otras. Las obras de estos documentalistas llevarán una mirada incisiva sobre los problemas sociales, la cultura y las tradiciones, en un proceso de renovación del lenguaje (ver anexo 9) (Caballero, 2001).

Uno de los grandes del género en Cuba es Roberto Chile, quien ha registrado hechos y momentos trascendentales del acontecer nacional y que constituyen parte de la historia revolucionaria. Al legarnos la impronta cotidiana de Fidel, Chile nos deja también la memoria universal de una época, de un pueblo. Entre sus obras más importantes están “*Lennon en La Habana*” (1994), “*Desafío*” (2005), “*Con el alma en las manos*” (2006), “*Cuba va*” (2006) y “*Hágase la luz*” (2006) (Daicich, 2004).

En la segunda mitad de la década de los años 90 en el cine cubano y contraída la producción por carencias financieras, una vía de expresión para los documentalistas lo será el soporte del video. “Creo que el video fue un poco la salvación para los documentalistas, para los cineastas en sentido general. Fue una posibilidad de seguir haciendo un trabajo. El video, la pequeña cámara VHS, alguna que otra cámara digital, permitían con muy pocos recursos enfrentar un tipo de trabajo como este. Las computadoras y los programas de computación que posibilitaban editar, hicieron que el documental y los realizadores se refugiaron y brindaron la posibilidad de seguirse expresando. El ICAIC dejó de hacer documentales en 35 mm. y prácticamente dejó de hacer películas, entonces un grupo de cineastas pasamos al video”. (Cortázar, 2002; citado en Zamora, 2002). Un elemento a destacarse es el papel relevante que alcanzan las documentalistas, particularmente, la

desaparecida Mayra Vilasís, así como Lizette Vila, Lourdes de los Santos y Marina Ochoa, entre otras (ver anexo 10) (Santos, 2005).

El documental cubano encontró algún espacio dentro de la programación televisiva, al mismo tiempo que mantuvo una plaza estable en festivales de cine y cine-clubes. El documental televisivo, hecho generalmente por encomienda, se transformó en un producto homogéneo adecuado al perfil de los canales. Este género ya en los años ochenta se exhibía en los cines junto a los largometrajes y el noticiero ICAIC, al desaparecer en formato de cine y pasar al video, se crean las salas de videos. Se mostraban en algunos programas de la televisión, fundamentalmente en Prismas, pero no tenía posibilidades de verse en otros espacios, cuestión que con el tiempo fue agravándose debido al aumento de los documentales. En los años 90 Vicente González Castro exhibe “*Hasta el último aliento*”, serie de documentales sobre la historia de la televisión cubana en boca de sus protagonistas. En estos momentos un espacio para la documentalística lo constituye “*Pantalla Documental*”, continuación de “*El realizador y su obra*”, una emisión televisiva que se estuvo haciendo durante algunos años para divulgar la obra de nuestros realizadores (Zamora, 2002).

El siglo XXI abre las puertas del documental cubano con gran fuerza, y con particular énfasis en la presencia de las realizadoras, en un género donde la mujer sí ha tenido posibilidades de mostrar su talento en el cine cubano, como no ha sucedido, lamentablemente, todavía con la ficción y se produce, igualmente, la irrupción de los jóvenes para dar un giro al lenguaje de la documentalística cubana (ver anexo 11) (Santos, 2005).

Luego de “*Suite Habana*”, que alcanzó gran reconocimiento del público y de la crítica especializada, el documental cubano continúa traspasando, cada vez más, las fronteras del cine de ficción y se apropia de las técnicas de puesta en escena de este último. Ahora, los avances tecnológicos de la era digital inciden en el género, lo dotan de nuevos efectos, aceleran el ritmo de la edición y permiten que la difusión sea mayor a menor costo. A partir del año 2000, aumentan las producciones alternativas, algunos realizadores se inclinan por el video arte y la experimentación con las imágenes. Sin dudas,

el documental gana nuevos talentos y los más consagrados también se entregan a estas novísimas formas del género (ver anexo 12).

Los telecentros que se crearon en todo el país también se sumaron impetuosamente a la corriente documentalística. Tele Pinar consigue en un inicio, estar en la vanguardia, pues alcanzó en la Tercera Muestra de Cine Joven un primer premio en video, con el documental “*Juanito*” (1999), del realizador Ramón Rodríguez. Poco a poco la producción de materiales procedentes de las televisoras provinciales se amplía y comienza el documental a ganar terreno, tal es el caso de TV Camagüey y Televisión Serrana, incorporándose más tarde CHTV, actual Canal Habana (Naito, 2004).

Algunos ejemplos reflejan los talentos audiovisuales que en el interior del país consiguen dar importantes pasos a favor del documental. Gustavo Pérez, realizador camagüeyano, en 1996 expone su obra “*La tejedora: su extensa realidad*”. Mientras en el oriente cubano, la Televisión Serrana iría preparando su espacio para consolidarse en un contexto donde reinaría el género documental (Naito, 2004).

Por su parte en CHTV es destacable la labor de estudiantes de la Facultad de Arte y Medios de Comunicación Audiovisuales del Instituto Superior de Arte (ISA): “*Y todavía el sueño*” (1998), realizado de forma independiente, “*Los zapaticos me aprietan*” (1999), de Humberto Padrón y “*El gusto exquisito*” (2001) de Lluís D. Heren Vilaró, por solo citar algunos ejemplos. En la Escuela Latinoamericana de Cine de San Antonio de los Baños también los jóvenes se destacan por su aporte al documental con su participación en concursos y festivales (Naito, 2004).

Instituciones como el Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, entidades religiosas y otras asociaciones no gubernamentales, como el centro Martin Luther King, la Organización Católica Cubana para la Comunicación, el grupo promocional del Barrio Chino, han conseguido rodar interesantes documentales relacionados con su esfera. Otra variante de producción es la de algunos documentalistas e instituciones oficiales que han fundado sus propios grupos de video independiente unidos al Movimiento Nacional de Video. En esta situación se encuentra Marina Ochoa y Félix de la Nuez fundadores del

desaparecido Trivisión y realizadores del documental “*Blanco es mi pelo, negra es mi piel*” (1996), coproducido con el ICAIC y CINED, y galardonado en Cinemafest 97, con sede en Puerto Rico (Naito, 2004).

La Primera Muestra Nacional del Audiovisual Joven, promovida por el ICAIC devenida luego en Muestra Nacional de Nuevos Realizadores, en las ediciones correspondientes al 2003, 2004, y 2005, ayudó a divulgar aún más varios nombres de los noveles talentos en el género. En el 2001, se crea en la Televisión Cubana el Grupo de Creación de Documentales para fortalecer y dar continuidad a la producción en este medio, de obras del género concebidas por realizadores experimentados. También con la intención de que el documental cubano continuara su búsqueda innovadora en permanente experimentación artística. Este grupo aglutina también a artistas procedentes de otras entidades con lo cual se propicia el intercambio y la retroalimentación profesional (Daicich, 2004).

En los últimos años se crearon dos espacios fundamentales para la exhibición y competición de obras documentales: en Festival Nacional de Telecentros y el Festival Nacional de Televisión, ambos encuentros se destacan por la valoración de la producción documental cubana.

“A partir de esa herencia fértil, renovada, el documental tiene el deber y el derecho de continuar ofreciendo las sugerencias de sus imágenes, la urdimbre de sus creaciones y sus re-creaciones a la cultura del país, probando que los documentalistas no son una raza en extinción, sino un oficio que, más allá de soportes, coyunturas o locaciones, tiene mucho que ofrecernos, que preguntarnos, que ayudarnos a responder” (Casaus, 2000).

El documental en la Televisión Serrana.

La sede de la Televisión Serrana se encuentra situada en San Pablo de Yao, comunidad campesina del municipio Buey Arriba, en la provincia de Granma, en la vertiente norte de la Sierra Maestra. La iniciativa toma forma a partir de 1993, auspiciada por el Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT), la Asociación Nacional de Agricultores Pequeños (ANAP), la Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para

América Latina y el Caribe (ORCALC) y la Oficina de la UNESCO en Jamaica. El mentor de la idea fue Daniel Diez, periodista, sonidista y musicalizador que trabajó durante años junto al prestigioso documentalista Santiago Álvarez (Reyes, 2007).

Los documentales en videos tuvieron desde su inicio una intención formadora, didáctica y educativa, en un área antes abandonada a su suerte, sin luz eléctrica, caminos o agua potable. Antes del triunfo revolucionario en este medio hostil, carente de recursos predominaba el latifundio y no existían escuelas ni facilidades sociales. Esta zona fue, precisamente, el principal escenario de las luchas rebeldes y donde comenzaron a reflejarse grandes cambios con la derrota de la dictadura militar en 1959.

Los realizadores del proyecto, técnicos procedentes del Instituto Cubano de Radio y Televisión, convivieron y se compenetraron con la población serrana para poder identificar sus intereses y aspiraciones, ganar su confianza y reflejar su realidad. Durante este período se han realizado más de 350 videos (Carranza, 2001).

Asimilaron la manera de vivir del campesino de esa zona y la llevaron como estética cotidiana en sus realizaciones. Se basaron en un inicio en el concurso de los pobladores para la selección de temáticas e hicieron sus producciones a partir de mucho talento, intuición y sentido común que los llevó a la vinculación absoluta con la comunidad donde se enclava la televisora (Rey, 2002).

La Televisión Serrana ha establecido intercambios con niños y comunidades autóctonas de América Latina y el Caribe y recibido numerosos galardones y premios por sus trabajos en concursos y eventos nacionales y extranjeros, en los que se ha destacado su originalidad y profesionalismo. Entre estas distinciones figuran las obtenidas en los Festivales de Telecentros, Festivales Nacionales de Televisión, el Concurso Caracol de la Unión de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC); el Premio Abril de la UJC; el Premio Vitral; el Premio al Mejor Documental del Encuentro Iberoamericano y Caribeño; y el Premio al Mérito de las Televisoras del Caribe (Trujillo, 2002).

En un contexto donde prima la interacción cercana con el televidente los creadores de la Televisión Serrana le imprimen una excelente línea artística a sus producciones, tal es

el caso de “*Tocar la fama*” (1996), de Marcos Bedoya, “*Video cartas a islas Baleares*” (1998), “*La Tierra conmovida*” (1999) de Daniel Diez, “*La chivichana*” (2000), de Waldo Ramírez; y “*Al compás del pilón*” (2002), de Carlos Rodríguez (Naito, 2004).

La Televisión Serrana no funciona a través de una señal sino que los propios pobladores ven los documentales en comunidad, debaten, transmiten sus inquietudes y de la discusión surgen nuevos temas para elaborar trabajos televisivos. En plena Sierra Maestra funciona la escuela de la TV Serrana. A su vez, los hijos de campesinos de la Sierra Maestra son capacitados en esa escuela como sonidistas, musicalizadores, productores, editores, asistentes de edición y camarógrafos. Tras casi década y media de su fundación, la TV Serrana se ha transformado en uno de los referentes obligatorios dentro del documental cubano contemporáneo (Ranzani, 2004).

Cine Club Cubanacán: aporte al documental villaclareño.

El Cine Club Cubanacán se dedica a la creación, apreciación superación y promoción cinematográfica y a la realización del Festival de Invierno. Sus integrantes realizan documentales, ficciones, dibujos animados, videos arte, videos clips, spot sobre las temáticas de las tradiciones culturales, obras de arte, personalidades y aspectos de la vida cotidiana, y debate filmes de diferentes países, desarrolla cursos y promueve la labor cinematográfica del Cubanacán y de todo lo relacionado con el séptimo arte.

Este órgano de relaciones pertenece al Centro Provincial de Cine. Se constituyó como asociación humana el 2 de noviembre de 1976 para la apreciación y creación cinematográficas de sus miembros y la comunidad que recibe dichos beneficios por el trabajo de promoción conjuntamente con organismos, organizaciones e instituciones. Desde su inicio contó con más de 100 asociados. Con recursos personales (cámaras y proyectores de 8 mm) y especialistas se comenzaron los cursos, ciclos de conferencias, talleres y cine debates que constituyeron la formación estética de los miembros (Machado, 2006).

Cuenta en la actualidad con más de 140 miembros, aficionados en su mayoría. Es un proyecto apoyado por el Centro Provincial de Cine y la Casa de Cultura “Juan

Marinello” fundamentalmente, así como de la Biblioteca Provincial “José Martí”, la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, la Universidad Pedagógica “Félix Varela”, la Embajada de España y otras instituciones y organismos que patrocinan su actividad (Machado, 2006).

Desde su fundación el Cine Club Cubanacán ha trabajado intensamente la línea documentalística, donde se aprecia el estilo de sus realizadores: elementos y códigos que utilizan, planos, imágenes, secuencias, iluminación, la música y los ruidos, movimientos de cámara y la curva de interés que mantiene al espectador concentrado. Ya en 1976 Miguel Secades había realizado “*Motocross*” y Antonio Albalat “*Ahorro*”. En la segunda mitad de los años 70 se producen muchos documentales de carácter didáctico e histórico, entre los documentalistas se destaca Raúl Sordo (Albalat, 2006).

Varias obras han marcado pautas en la creación cinematográfica del Cubanacán: “*Cara a cara*” (1996) y “*Alud*” (2000), de Miguel Secades y Osvaldo Marcial y “*En defensa*” (2000), de Elvis Toledo y Antonio Albalat. Diferentes documentales como “*Marta*” (1993) y “*En el centro del alma*” (1994), de Miguel Secades y Osvaldo Marcial, “*Bichos*” (1993), de Roberto Ávalos y Susana Trueba, “*Dominar el tiempo*” (1997), de Rolando Rodríguez y Rogelio Mora y “*SOS Vanguardismo*” (2003), de Elvis Toledo, expresan con claridad las ideas, hay un buen balance en la composición de planos y secuencias, el movimiento progresivo en las acciones dramáticas tienen un poder sugestivo por la correcta mezcla de elementos plásticos que las integran (Albalat, 2006).

Durante estos años numerosos realizadores aficionados han encontrado un espacio en este club y con el tiempo se han convertido en casi profesionales de la creación documental, entre ellos se encuentran Elsa Orgueira, Rogelio Mora, Aristóteles Simón, Lourdes Abril, Rafael Peláez y Gelacio Domínguez.

A pesar de la escasez de recursos, de redundar en estilos y utilizar reiteradamente los mismos códigos, muchas de estas obras, defectuosas en cuanto a su valor estético y técnico, descubren el comportamiento humano a través de historias cuya poética personal se expresa a través de imágenes coherentes. El Cubanacán ha permitido que sus creadores

hagan cine en difíciles condiciones, pues con casi 31 años de trabajo en esta actividad, señala con su esfuerzo en la promoción, la apreciación, la superación y la creación, una forma auténtica de realización cinematográfica que incluye más de 200 documentales.

Acercamiento a la documentalística en Telecubanacán.

El canal de televisión local Telecubanacán se fundó en Santa Clara, cabecera de la provincia de Villa Clara, el 5 de noviembre de 1984 y fue el tercer telecentro del país en crearse, después de Santiago de Cuba (1968) y Holguín (1976). En sus inicios se convirtió en Centro Regional de Información del canal nacional Telerebelde para el territorio central de Cuba, que incluye a las provincias de Cienfuegos, Sancti Spíritus y Villa Clara. Durante 14 años Telecubanacán se convirtió en voz e imagen del impetuoso desarrollo económico, político, social y cultural del centro del país. El 13 de agosto de 1998 nace Centrovisión Yayabo para el territorio espirituario y el 5 de septiembre de 2000 Perlavisión para los cienfuegueros. Una vez que se crearon esos canales, Telecubanacán pasó a ser una televisora de carácter local para la central provincia de Villa Clara, con transmisiones diarias de lunes a viernes de 12 a 12:30 y 5 a 6 de la tarde (Vidal, 2007).

Los primeros años del Telecentro estuvieron marcados por un espíritu de trabajo excepcional. Con pocos recursos se explotaban al máximo las posibilidades creativas de la televisión. Durante este tiempo se realizaron en el canal excelentes documentales que mostraban el empuje revolucionario de las transformaciones que ocurrían en el país desde una perspectiva local así como, lo más autóctono de nuestra cultura e identidad. Los realizadores trabajaban día y noche, sin abandonar la producción diaria de noticias, en los proyectos que surgían por iniciativa propia o sugerencia de las instituciones y organismos, para llevar al público obras como “*Manatí*”, “*Píntate María*” y “*Naturaleza villaclareña*” de Rafael Plasencia Jorge, “*En pos de la montaña*” y “*Bastión 84*”, de Gelasio Vidal, “*Tesoro Blanco*”, “*Los mogotes*”, “*Cayo Fragoso: tierra virgen*” y “*Flamencos de Cayo Picúa*”, de Emilio García Borroto o “*La generalísima*”, “*Huracán*”, “*Detrás de la huella del huracán*” y “*Como la mariposa sus alas*”, de Lourdes Rey Veitía. Numerosos premios obtuvo el telecentro con sus documentales y durante muchos años se fueron conformando como memoria histórica de la provincia.

En la última década el género documental no ha sido el más beneficiado en la labor del Telecentro. La producción documental ha perdido su esencia, lo que se agudizó durante los años 90 con la crisis económica que envolvió al país. Se sentaron así las bases para un periodismo muy “acomodado”, que no va más allá de las informaciones y algún que otro reportaje largo. Tan grave es esta situación que en el último año no se realizó en el canal ningún documental para publicar. En un principio esto se entendía, pues el tiempo de transmisión era muy poco, pero hoy, con la creación de los canales municipales y la ampliación de la programación para Santa Clara, las horas de emisión aumentan y hasta el momento su programación se sustenta en programas extranjeros o revistas informativas, sólo el sábado en la noche se puede disfrutar de un programa sobre la producción documental, pero que en su mayoría corresponde al trabajo del Cine Club Cubanacán o de aficionados de otras provincias.

Tema: El género documental en Telecubanacán entre los años 2000 y 2005.

Objetivos de investigación:

- **Objetivo general:** Caracterizar el tratamiento del género documental en Telecubanacán entre los años 2000 y 2005.

- **Objetivos específicos:**

1. Determinar los factores que incidieron en el tratamiento del género documental en Telecubanacán entre los años 2000 y 2005.

2. Identificar los recursos periodísticos que se utilizaron en la realización de los documentales de Telecubanacán entre los años 2000 y 2005.

3. Diseñar un instrumento de medición para analizar documentales televisivos.

Problema: ¿Qué tratamiento le concedió Telecubanacán al género documental entre los años 2000 y 2005?

Tipo de investigación:

La investigación comenzó con un sondeo exploratorio pues no se encontraron investigaciones anteriores del tema y la revisión de la literatura arrojó que sólo existían ideas vagamente relacionadas con el problema de estudio. Primero se buscó aumentar el grado de familiaridad con el documental televisivo, condiciones para su realización y características del medio audiovisual e identificar conceptos y variables importantes para el desarrollo inicial del estudio.

Como la investigación exploratoria no constituye para nosotros un fin en sí misma, se continuó con un estudio descriptivo a través de la medición de las diferentes variables que se definieron en un principio, entre ellas el documental televisivo, la preparación profesional, el tratamiento periodístico al género, las rutinas productivas, el interés de los periodistas y los recursos materiales y periodísticos para su realización.

Hipótesis:

1. Las rutinas productivas y el escaso interés de los periodistas de Telecubanacán por el documental demeritaron el tratamiento del género entre los años 2000 y 2005.
2. La insuficiencia de recursos periodísticos incidieron negativamente en la realización de documentales en Telecubanacán entre los años 2000 y 2005.

Variables (definición conceptual):

1. Tratamiento: Es el modo de trabajar ciertas materias para su transformación. Aplicación sistemática de uno o varios programas sobre un conjunto de datos para utilizar la información que contienen (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, 2006). En el periodismo televisivo corresponde al procesamiento del material informativo desde su selección, condiciones de realización y elaboración del producto final (Zaldívar, 2007). Para nosotros el *tratamiento* es la suma de todos los factores subjetivos y objetivos que intervienen en la realización de los documentales, desde la idea inicial, hasta su exhibición pública.

2. Rutinas productivas: Es la secuencia invariable de instrucciones que forma parte de un programa y se puede utilizar repetidamente (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, 2006). “Se refiere a todos los esquemas de percepción, de apreciación y de acción inculcados por el medio social en un momento y en lugar determinado. Son todas las disposiciones socialmente adquiridas mediante el aprendizaje, que las encontramos mediando entre las condiciones objetivas y las conductas de los individuos y las advertencias como viejas costumbres, repeticiones o hábitos” (Naya, 2003:42). Conceptualizamos como *rutinas productivas* las pautas de comportamiento consolidadas en la profesión, asimiladas por costumbre y habitualmente ejecutadas de forma mecánica que están presentes en todo el proceso de producción informativa.

3. Interés: “El interés profesional es una formación motivacional predominantemente intrínseca que expresa como tendencia una orientación de la personalidad hacia el contenido esencial de la profesión y que en el orden funcional puede manifestarse en diferentes niveles de desarrollo” (González y López, 2002). Para esta

investigación el *interés* es la inclinación que presentan o no los periodistas para la realización de documentales, la orientación activa, persistente y selectiva hacia este género y la repercusión del producto final en su ámbito de trabajo.

4. Documental televisivo: “El documental es un género cinematográfico que tiene la intención de documentar o informar sobre determinado aspecto. En oposición al cine de ficción, no recrea las situaciones, sino que las capta directamente del mundo real. A diferencia del reportaje, el documental es mucho más elaborado en cuanto a la forma y, sobre todo, al contenido. En todo documental se encuentran bien definidos el tema, la idea, el punto de vista, los objetivos y la tesis” (Grierson, 1929; citado en Álvarez, 2007). “Es el trabajo fílmico o en video-tape, que nos ofrece un detallado y profundo análisis, o una completa propuesta sobre determinado tema. A diferencia del reportaje, mucho más sencillo, el documental corresponde a una investigación con todos sus aspectos. Independientemente de su extensión -casi siempre mayor que el reportaje- el documental debe tener peso, con su correspondiente conclusión aleccionadora” (Moros, 2003: 71). Para nuestra investigación tomaremos como *documental televisivo* los trabajos periodísticos televisivos con una investigación sólida que, sin importar su duración, capten parte de la realidad y la muestren mediante una elaboración artística.

5. Recursos periodísticos: Estos recursos están constituidos por la serie de herramientas profesionales con las que cuenta el periodista para la elaboración de un producto comunicativo final (Zaldívar, 2007). Para acercar esta definición a nuestra investigación consideramos como *recursos periodísticos* las herramientas profesionales que puede utilizar el realizador de televisión para la creación de un documental.

Operacionalización de las variables:

1. Tratamiento periodístico.

1.1. Condiciones de realización.

1.2. Voluntad de los medios.

1.2.1. Perfil editorial del medio con respecto al género.

1.2.2. Prioridad dentro del proceso productivo.

2. Rutinas productivas.

2.1. Determinación de suceso o tema a investigar.

2.1.1. A propuesta del periodista.

2.1.2. A propuesta de la administración.

2.1.3. A propuesta de factores externos.

2.2. Asignación de la investigación.

2.2.1. A solicitud del periodista.

2.2.2. Asignación directa.

2.2.3. A un equipo creativo.

2.3. Procesamiento del material recopilado.

2.3.1. Selección.

2.3.2. Exclusión.

2.3.3. Jerarquización.

2.3.3.1. Espacio de exhibición.

2.3.3.1.1. Programas especializados.

2.3.3.1.2. Programas informativos.

2.3.3.1.3. Programas de entretenimiento.

2.3.3.1.4. Como relleno en la transmisión.

3. Interés.

3.1. Escaso interés.

3.1.1. Documentales realizados entre el 2000 y el 2005.

3.1.1.1. Ninguno.

3.1.2. Reconocimientos en el género documental.

3.1.2.1. Ninguno o uno.

3.1.3. Superación profesional.

3.1.3.1. Cursos de realización televisiva.

3.1.3.1.1. Ninguno o uno.

3.2. Interés normal.

3.2.1. Documentales realizados entre el 2000 y el 2005.

3.2.1.1. Uno o dos.

- 3.2.2. Reconocimientos en el género documental.
 - 3.2.2.1. Dos.
- 3.2.3. Superación profesional.
 - 3.2.3.1. Cursos de realización televisiva.
 - 3.2.3.1.1. Dos.
- 3.3. Alto interés.
 - 3.3.1. Documentales realizados entre el 2000 y el 2005.
 - 3.3.1.1. Tres o más.
 - 3.3.2. Reconocimientos en el género documental.
 - 5.3.2.1. Tres o más.
 - 5.3.3. Superación profesional.
 - 5.3.3.1. Cursos de realización televisiva.
 - 5.3.3.1.1. Tres o más.

Categorías e indicadores:

4. Documental televisivo.

- 4.1. Caracterización.
 - 4.1.1. Título.
 - 4.1.2. Tema.
 - 4.1.3. Duración.
 - 4.1.4. Tipo.
 - 4.1.4.1. Documentales de investigación.
 - 4.1.4.2. Docudrama.
 - 4.1.4.3. Documental de ficción.
 - 4.1.4.4. Documental testimonial.
 - 4.1.4.5. Documental experimental.
 - 4.1.4.6. Documental didáctico.

5. Recursos periodísticos.

- 5.1. Investigación en profundidad.
 - 5.1.1. Consulta bibliográfica.

- 5.1.2. Consulta a expertos.
- 5.1.3. Utilización de fotos y materiales audiovisuales anteriores.
- 5.2. Entrevistas.
- 5.3. Dramaturgia.
 - 5.3.1. Punto de arranque.
 - 5.3.2. Exposición.
 - 5.3.3. Punto de giro.
 - 5.3.4. Desarrollo.
 - 5.3.5. Pre clímax.
 - 5.3.6. Clímax.
 - 5.3.7. Desenlace.
- 5.4. Montaje.
 - 5.4.1. Lineal.
 - 5.4.2. Paralelo.
 - 5.4.3. Psicológico.
 - 5.4.4. Mixto.
- 5.5. Tiros de cámara.
 - 5.5.1. Planos.
 - 5.5.1.1. Two shot.
 - 5.5.1.2. Contrapicada.
 - 5.5.1.3. Picada.
 - 5.5.1.4. Generales.
 - 5.5.1.4.1. Full shot.
 - 5.5.1.4.2. Long shot.
 - 5.5.1.4.3. Big long shot.
 - 5.5.1.5. Medios.
 - 5.5.1.5.1. Medium close up.
 - 5.5.1.5.2. Medium shot.
 - 5.5.1.5.3. Medium full shot.
 - 5.5.1.6. Cercanos.
 - 5.5.1.6.1. Close up.

- 5.5.1.6.2. Big close up.
- 5.5.2. Movimientos.
 - 5.5.2.1. Dolly side.
 - 5.5.2.1.1. Derecho.
 - 5.5.2.1.2. Izquierdo.
 - 5.5.2.1.3. Circular.
 - 5.5.2.2. Zom in.
 - 5.5.2.3. Zoom back.
 - 5.5.2.4. Dolly in
 - 5.5.2.5. Dolly back.
 - 5.5.2.6. Till dow.
 - 5.5.2.7. Till up.
 - 5.5.2.8. Paning.
 - 5.5.2.9. Wip paning.
 - 5.5.2.10. Traveling.
- 5.6. Ritmo de edición.
 - 5.6.1. Adecuado al tratamiento del tema.
 - 5.6.2. Divergente con el tratamiento del tema.
- 5.7. Efectos visuales.
 - 5.7.1. De transición.
 - 5.7.1.1. Disolvencia.
 - 5.7.1.2. Corte directo.
 - 5.7.2. De campo.
- 5.8. Banda sonora.
 - 5.8.1. Parlamentos.
 - 5.8.2. Música de apoyo.
 - 5.8.3. Sonido ambiente.
 - 5.8.4. Efectos sonoros.
 - 5.8.5. Silencio.

Diseño de Investigación:

Durante la investigación no se manipularon las variables, se observó el fenómeno en su ambiente natural, en este caso, la producción documental en el Telecentro villaclareño en un período de tiempo, no se construyeron las situaciones, el diseño de investigación es entonces **no experimental**. Se recolectaron los datos en un solo momento, en un tiempo único, entre los años 2000 y 2005, se describieron las variables y se analizó su incidencia e interrelación en un momento dado, el estudio es **transversal**. Se indagó en la incidencia y los valores en que se manifiesta una o más variables, se midieron en un grupo de personas y objetos las variables de la investigación para proporcionar una descripción donde se presentara un panorama del estado de las variables en un momento determinado, el diseño de investigación es finalmente **descriptivo**.

La investigación es **cuantitativa**, en ella se midió y contó un grupo de variables mediante su descripción, al tiempo que se establecieron predicciones que se verificaron o no en el transcurso del trabajo. Es un estudio objetivo, con una perspectiva desde fuera, a través de la medición de casos múltiples y que se orienta a los resultados. También se utilizaron técnicas de la investigación **cuantitativa** que se acercaban a los objetivos de la investigación y permitieron estudiar el proceso mediante un acercamiento de este tipo, que admitiera indagar en los escenarios naturales donde se desenvolvían las personas y que facilitara una mirada integradora a los procesos.

Métodos y técnicas de investigación empleadas:

Para la familiarización con el tema de la investigación y para fundamentar los criterios en teorías ya establecidas, se apoyó el proceso en la **Investigación Documental y Bibliográfica**. Se consultaron clásicos teóricos de la producción informativa. También se revisaron artículos de medios digitales y de revistas temáticas o especializadas, así como investigaciones que marcaron precedentes en el tema que se aborda. Durante el mes de febrero tuvimos la oportunidad de cursar un postgrado de realización de documentales con la Lic. Mayra Zaldívar lo que significó una aporte fundamental para el estudio.

Se empleó, además, la **Encuesta** con el objetivo de reforzar los datos obtenidos a través de las restantes técnicas empleadas. La encuesta es un método de obtención de información primaria sociológica basado en el planteamiento de preguntas orales o escritas al conjunto de personas investigadas, en este caso se aplicó un cuestionario (ver anexo 13) a los ocho periodistas que trabajan de forma permanente en el telecentro.

Con el objetivo de lograr obtener criterios que aporten matices diversos en cuanto a la situación del género documental en Telecubanacán, se entrevistó a Emilio García Borroto, Director de Telecubanacán, a María de las Nieves Estévez Pestano, Jefa del Departamento de Programación (ver anexo 14), y en la consulta a especialistas se entrevistó a Lenia Sainiut Tejera y Rigoberto Jiménez Hernández, realizadores de TV Serrana, y a Mayra Zaldívar, realizadora del ICRT (ver anexo 15). Para ello se aplicó la técnica de la **Entrevista Semi-estructurada y Estructurada** ya que son esenciales para la recopilación de información (Alonso y Saladrigas, 2002).

Se realizó también un **Análisis de Contenido** de los productos comunicativos mediante una descripción objetiva y sistemática del contenido manifiesto de los documentales. Este constituye el método de investigación fundamental en la investigación. El universo o población de nuestra investigación está formado por los documentales que se realizaron en Telecubanacán para publicar entre los años 2000 y 2005 y que actualmente están en su videoteca. Estos constituyen un total de 12 trabajos que conforman a su vez la muestra de la investigación, ya que fueron analizados en su totalidad (ver anexo 16).

Detrás de la pantalla...

Durante el reinado de la televisión, que se extiende por más de 40 años, el lenguaje empleado para plasmar la realidad en forma de noticia ha pasado del análisis profundo a la breve exposición del hecho y sus protagonistas. Dada la constante limitación de tiempo en la muestra noticiosa, las notas apenas abarcan unos cuantos segundos de imagen, obligando a los realizadores a producir segmentos de video tan sintéticos como sea posible. La decisión de los temas a abordar, el género que se utilizará, así como su lugar dentro del ciclo productivo y la emisión final del producto estarán determinados por las líneas generales del medio.

Telecubanacán es un canal de televisión provincial con una hora y media de transmisiones diarias. Su perfil editorial es el de un medio dirigido a satisfacer las necesidades informativas, educativas, culturales y de entretenimiento de la población, con una programación portadora de valores políticos, ideológicos, sociales, éticos y estéticos de nuestra sociedad socialista.

Sus lineamientos generales son garantizar que la vida de la provincia sea reflejo obligado y mayoritario dentro del medio y tributar al Sistema Informativo de la Televisión Cubana. Dentro de las líneas principales de trabajo es fundamental incrementar los contenidos que por su relevancia, constituyan patrimonio de la nación; reconocer que la presencia de la vida provincial se garantiza cuando la temática y el lenguaje responden a nuestra identidad e idiosincrasia, tanto en forma como en contenido.

Al canal corresponde profundizar con rigor y seriedad en los conflictos propios de los diversos sectores sociales, sin descuidar el reflejo en ellos del contexto universal y mantener en toda la programación un adecuado balance étnico, representativo de nuestra sociedad, en el que se sostengan todos sus valores políticos, éticos y estéticos, sin permitir ningún tipo de discriminación.

Los objetivos editoriales del medio son estudiados y reelaborados anualmente por su dirección y colectivo en general, siempre bajo las *Direcciones Principales de la Labor Político Ideológica y de Propaganda* dictadas, para cada año, por el Grupo de Trabajo del

Buró Político del Comité Central. A partir de de estos lineamientos generales cada dirigente del trabajo periodístico tiene la prerrogativa de decidir lo que difundirá su medio de prensa, que implica la estricta observancia de las limitaciones impuestas por la ley del secreto estatal o las orientaciones específicas de la alta directiva del partido.

El director de cada medio de comunicación es responsable, de modo personal e intransferible, de la ejecución de la política editorial e informativa trazada por cada órgano. Para ello debe asegurarse la participación creadora en el planeamiento editorial y temático de todo el colectivo, una adecuada planificación de los contenidos que cierre el paso a la improvisación, y la especialización y superación constante de los realizadores.

Durante mucho tiempo el telecentro villaclareño fue cuna de excelentes documentales, aun en los años más difíciles los periodistas batallaban con las necesidades materiales y lograban conjugar el trabajo diario con la realización audiovisual de más profundidad. Al paso de los años el espíritu creativo descendió y con él, la producción y calidad de este género.

Durante los últimos dos años no se ha realizado en Telecubanacán ningún documental para publicar y desde el año 2000 a esta fecha solo vieron la luz 12 materiales de este género, con muchas deficiencias y una calidad que dista de ser excelente. Antes de comenzar con el análisis de estos trabajos es oportuno explicar cómo se desarrollan las rutinas productivas en el medio y de que forma influyen en la producción documentalística.

Cada semana, un nuevo plan.

El telecentro cuenta con un total de 8 periodistas, estos tributan al Noticentro (emisión informativa principal del canal), al Sistema Informativo de la Televisión Cubana y tres de ellos, a emisiones de otro tipo en la programación provincial, esto conlleva una significativa carga de trabajo, si tomamos en cuenta las propias características editoriales del medio que tiene una transmisión diaria y además, posee una página Web que actualizan los propios periodistas.

Los lunes en la tarde, el Consejo de Dirección del canal se reúne para organizar el plan de trabajo de la semana. A partir de las propuestas del Comité Provincial del Partido y las peticiones de los periodistas y directores de programas se establecen las prioridades de los próximos siete días.

En cada cobertura el periodista puede elegir en qué género va a presentar la información que obtuvo a partir de las diferentes fuentes. Con mucha frecuencia el Sistema Informativo exige una noticia de dos minutos como máximo y ese mismo producto es el que se publica en el noticiero provincial, restándole posibilidades a otros géneros más profundos y complicados como el documental.

Emilio García Borroto, Director del canal en Villa Clara, comenta al respecto: “El telecentro responde a muchos intereses: a una política informativa muy violenta con acontecimientos que suceden en la provincia, al Sistema Informativo de la Televisión Cubana, a lo que el telecentro tributa al Sistema Informativo y a lo que este pide. Esto interrumpe constantemente los planes de producción, las rutinas productivas del telecentro y se hace muy difícil enmarcar, dirigir, concentrar en un plan el género documental”.

Por su parte Lenia Sainiut Tejera, realizadora de TV Serrana, advierte una apertura mayor hacia este género a nivel nacional, “(...) incluso se han creado nuevos espacios televisivos dedicados a él exclusivamente, lo cual indica el reconocimiento de su importancia para reflejar una realidad, en función de hacer reflexionar sobre esta y señalar un fenómeno hasta el momento ignorado, criticar, mostrar o demostrar, como su nombre lo indica, documentar, y sobre todas las cosas, sensibilizar”.

Si en el país se incentiva la creación documental, ¿qué sucede en los telecentros con este género? Rigoberto Jiménez Hernández, también realizador de TV Serrana, piensa que en los canales provinciales no se prioriza esta producción: “Se presentan muchos trabajos que se nombran “documentales” y no lo son, pero tampoco se crean programas en estos lugares para exhibir audiovisuales de este tipo y los realizadores sufren las consecuencias al ver que sus obras sólo se transmiten una vez y pasan al olvido”.

Al respecto María de las Nieves Estévez Pestano, Jefa del Departamento de Programación en Telecubanacán, esgrime una justificación hasta cierto punto válida: “Si nuestros realizadores no hacen documentales no tiene sentido crear un espacio para su promoción, por eso sucede que hoy en el programa que se dedica a este tipo de productos solo se exhiben obras del Cine Club Cubanacán o de aficionados de otras provincias. Otro aspecto negativo, es que cuando se hace algún documental prácticamente no se le da promoción, se utiliza como programación de relleno y la mayoría del público villaclareño no lo puede disfrutar”.

Para los periodistas de Telecubanacán constituye casi imposible pensar en un documental sin tener apoyo de la administración, el 75% (seis encuestados) de ellos coinciden con que no es un género priorizado dentro de la política editorial del medio, el periodista 1 agrega que “se hace complejo mover todos los entramados burocráticos para que la balanza se incline hacia él y logres contar con el apoyo de tiempo, materiales y recursos humanos que se necesita”. El 100 % de los periodistas concuerdan en que las rutinas productivas del medio también entorpecen la realización de documentales.

¿Y qué sucede con las rutinas?

El telecentro surge en el año 1984 básicamente con una función: informativa, después se fueron incorporando otras tareas, otras misiones con el mismo personal y e igual estructura. Según Mayra Zaldívar, realizadora del ICRT, “(...) para hacer buenos documentales necesitas de realizadores que piensen, que ideen un guión, que dediquen un tiempo, a veces muy largo, para concebir el producto y las rutinas productivas de la televisión no permiten que un creador se sienta a pensar demasiado”.

García Borroto explica que: “(...) las rutinas productivas están montadas en función de la información, casi todo está montado con el fin de informar, de transmitir para los espacios nacionales y reflejar el acontecer de la provincia, y esto afecta la producción del género que es más pausada, más creativa, que necesita tiempo”.

Realmente las rutinas productivas de los telecentros no favorecen la realización de este género, a propósito Sainiut Tejera manifiesta que por las propias características de la realización documental, la cual requiere mucho más tiempo en su concepción que la de los programas habituales de las parrillas de los canales provinciales, no puede estar comprometida a una rutina de frecuencias y horarios.

Pero, si no te interesa...

“Quizás un periodista puede hacer un trabajo por encargo u obligación y el producto final sea decoroso, pero un realizador tiene que amar su trabajo, necesita pensar solo en él y entenderlo como lo más importante de su vida en ese momento. Ahí encontramos otro de los factores que influyen en el auge o no del género, y considero que uno de los más importantes: el interés de los realizadores” expresó Jiménez Hernández.

Según Emilio García es un género que interesa poco a los periodistas porque conlleva tiempo y dedicación, “(...) el realizador no se siente a concebir una idea porque esta pensando en el trabajo que va a pasar para materializarla: en los problemas del transporte, casetes, equipamientos, tecnologías y no se detiene a pensar en que esa obra trasciende la rutina diaria de un periodista”.

Los realizadores han de ser personas con una sensibilidad tal, que sean capaces de percibir la realidad sin perder detalles y traducirla de una manera creativa a través de su obra. Lenia Sainiut opina que “(...) además han de tener valores como la ética, el respeto y la sinceridad, puesto que un buen documental no ha de manipular la realidad ni ha de tratarla con fines negativos. Creo que no puede faltarles el ahínco, el interés, el altruismo y el amor al trabajo que realizan. Los documentalistas han de ser gente enamorada de su trabajo, por todos los sacrificios que implica”.

Después de estas valoraciones generales se impone una interrogante: ¿a nuestros periodistas les interesa trabajar el género documental? Según un cuestionario realizado en el Departamento Informativo el 87,5% (7 encuestados) de los reporteros identifican como un factor que incide en la producción documental el interés de los realizadores por este tipo de audiovisual. El mismo cuestionario arrojó como resultado que al 75% (seis encuestados)

de los periodistas les interesa muy poco explotar este género, un 12,5% (un encuestado) presenta una inclinación normal hacia él y sólo otro 12,5% (un encuestado) mantiene un interés elevado por la realización audiovisual.

Todos los caminos...conducen a Roma.

Los factores que propician o no la creación documental influyen a su vez en la calidad de los audiovisuales, cuando se llegó al momento de la investigación en que se imponía revisar los productos de este género publicados en Telecubanacán entre los años 2000 y 2005, para identificar los recursos periodísticos que se utilizaron, fue necesario recurrir nuevamente a los especialistas.

Solo el 50% (cuatro encuestados) de los periodistas pudieron enumerar correctamente los recursos periodísticos que se utilizan para el género, el resto los desconocen o confunden las técnicas propias de la realización televisiva con las posibilidades materiales del medio.

Mayra Zaldívar considera que existen recursos imprescindibles para hacer un buen documental. “El realizador debe dominar la dramaturgia para la organización del relato según los personajes y los hechos bajo un línea progresiva que generalmente sigue la clásica aristotélica. Aunque esta es la generalidad, actualmente los realizadores tienden a la experimentación y violentan la línea dramática en busca de nuevas reacciones, no siempre efectivas, pero finalmente novedosas; fundamentales también son la correcta utilización de las entrevistas y la conjugación de imagen y sonido que lleven el ritmo del relato a contar”.

Para Rigoberto Jiménez los recursos periodísticos, “(...) como elementos que apoyan la estructura dramática del documental y la enriquecen artísticamente, están dados por la intencionalidad del testimonio y el hecho en sí. Los principales recursos son la investigación en profundidad del tema, las entrevistas, la dramaturgia del relato, los tiros de cámara, el ritmo de edición, los efectos visuales, el montaje y la banda sonora”.

Lenia Sainiut agrega que en el caso de la indagación previa debe ser en extremo rigurosa: “La investigación para la creación de un documental es un momento fundamental y determinante en los resultados de la obra, puesto que ofrecerá los elementos que facilitarán la realización. Mientras más conocimiento se tenga del tema a tratar, aumentarán las posibilidades para seleccionar correctamente los recursos periodísticos que podremos explotar, ya sea durante las entrevistas, la escritura del guión o la edición final”.

A partir de los valiosos criterios de los especialistas, el apoyo de varios técnicos del canal y la escasa experiencia de las investigadoras en la televisión fue posible elaborar una ficha para el análisis independiente de los documentales que permitiera identificar los recursos periodísticos utilizados en su realización y generalizar el tratamiento de este género entre el 2000 y el 2005. A continuación se exponen los resultados de este estudio.

“Sólo el amor”

Este documental tiene una duración de 12 minutos. Su tema central es el trabajo que se desarrolla en una de las casas para niños sin amparo filial en la ciudad de Santa Clara. El trabajo constituye un documental testimonial, pues se basa en las entrevistas a educadoras, trabajadoras sociales y a los niños que viven allí.

La investigación no es profunda, no se evidencia consulta bibliográfica o a expertos, aunque se utilizan algunas fotos de los niños en sus primeros años de vida. Las entrevistas no se explotan al máximo, lo que muestra poca preparación previa del realizador. Se entrevistaron a seis personas, cuatro de ellas eran trabajadoras del centro y solo dos eran niños sin amparo filial que ofrecieron intervenciones muy cortas, lo que concentra la atención en las primeras y aísla un poco a los pequeños.

La línea dramática no se consuma, queda en el mero desarrollo de los hechos o historias sin llegar a un clímax en el audiovisual, esto atenta contra el propio dramatismo inherente al tema, restándole efectividad al audiovisual. El montaje es lineal, la historia se desarrolla de forma cronológica.

Hay un uso muy pobre de los planos y movimientos, todos padecen de una carencia de sentido artístico en la fotografía, esencial para que este género se realice con éxito. Dentro de los planos generales se maneja reiteradamente el *full shot* (12 ocasiones), el *two shot* se emplea para revelar la relación entre niños y educadoras (en ocho ocasiones), el *medium close up* para las seis entrevistas, el *close up* atrapa algunos rostros, siempre inexpresivos (cuatro ocasiones), y el *medium shot* (en dos ocasiones). No se explota ningún movimiento de cámara, lo que resta eficacia al audiovisual y hace que la atención se disperse ante tantas imágenes fijas.

El ritmo de la edición es lento, incluso para el tema se hace monótono y aburrido. En los efectos visuales hay un abuso de la disolvencia que se aplica en todas las transiciones, no se utiliza el corte directo en ninguna ocasión, ni aun cuando sería más efectivo para ganar la atención del televidente y buscar dinamismo en lo que se cuenta. En los efectos de campo solo se utiliza la cámara lenta (en siete ocasiones) que densifica mucho la historia.

En la banda sonora sólo se utilizan los parlamentos, no se maneja el sonido ambiente del hogar lleno de niños, los efectos sonoros o el silencio que puede dar mayor fuerza a las escenas o momentos de las entrevistas, finalmente la música de apoyo de Silvio Rodríguez no está bien utilizada pues no se ajustan los temas que se escuchan con lo que se quiere mostrar.

“Los Fakires”

Este audiovisual tiene una duración de 12 minutos y 15 segundos. El tema central es la vida y obra del grupo santaclareño de música tradicional “Los Fakires”. Es un documental testimonial donde se utilizan varias entrevistas a adeptos de este grupo y al director del mismo.

Se evidencia cierta investigación a partir de la consulta bibliográfica y de materiales audiovisuales, así como fotos de la agrupación en sus giras por diversos países. Se entrevistan a nueve personas, pero de la agrupación sólo al director, lo que

consideramos le puede restar riqueza al testimonio al contarse la historia desde un solo punto de vista.

La línea dramática se desarrolla, sin grandes pretensiones, en todos sus niveles: punto de arranque, exposición, punto de giro, desarrollo, pre clímax, clímax y desenlace. El montaje es lineal, los hechos se exponen de forma cronológica.

Los planos y movimientos están bien balanceados en función de la historia y su ritmo. Se utiliza el *close up* para buscar expresiones en los rostros (en 11 ocasiones), el *big close up* (en 10 ocasiones), el *zoom in* (en ocho ocasiones), el *full shot* para mostrar a los bailarines (en seis ocasiones), el *zoom back* (en seis ocasiones), *dolly back* (en seis ocasiones), la contrapicada para engrandecer a los músicos (en cinco ocasiones), el *dolly in* (en cuatro ocasiones), el *dolly side* (en tres ocasiones), el *two shot* (en tres ocasiones) y el *medium close up* para la entrevista al director.

El ritmo de edición es adecuado al tema. Los efectos visuales se complementan entre la disolvencia (en 18 ocasiones) y el corte directo para agilizar en determinados momentos (en 13 ocasiones), los efectos de campo que se utilizan son la cámara rápida durante casi la totalidad del producto, excepto en la entrevista al director donde se utiliza un recorte, y la transparencia para mostrar la interrelación entre la música y el baile (en cuatro ocasiones).

Los parlamentos, la música de apoyo y el sonido ambiente (las cuatro canciones que se utilizan son en vivo) se fusionan cabalmente, no se utilizan efectos sonoros o silencios.

“Los tesoros de un jardín”

Este documental tiene una duración de 9 minutos y 20 segundos. Su tema central se concentra en el descubrimiento ante el público de las especies más importantes que habitan en el Jardín Botánico de la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas. Es un documental didáctico- científico.

Se evidencia una profunda investigación, se consulta a expertos, se muestra dominio del tema, se utilizan materiales audiovisuales y fotos anteriores del lugar. Se entrevista a una sola persona, uno de los trabajadores del Jardín, esto quizás puede restar riqueza al testimonio. No hay una curva dramática definida. El montaje es lineal.

La fotografía se presenta con un buen balance. Los planos y movimientos están en función de mostrar los elementos de la naturaleza. Se utiliza el *big close up* para algunos detalles de las flores (en siete ocasiones), el *till dow* y el *till up* para enseñar los árboles (en siete y cinco ocasiones respectivamente), el *long shot* (en cinco ocasiones), la contrapicada para exhibir la magnitud de los árboles (en cuatro ocasiones), el *zoom back* (en dos ocasiones) y el *medium close up* para la entrevista.

El ritmo de la edición es adecuado al tema, sobre lo lento para mostrar detalles de interés para un público especializado o no. Los efectos visuales se concentran en la disolvencia (en 19 ocasiones) y el corte directo (en cinco ocasiones), se utiliza la cámara lenta para presentar el tema y el blanco y negro para hacer una retrospectiva en el tiempo, quizás funcionaría mejor un sepia leve, pues el blanco y negro no da, en este caso, sensación de envejecimiento en la imagen, sólo de ausencia de color.

En la banda sonora no se explotan los sonidos del Jardín, lo que posibilitaría un acercamiento más íntimo con el entorno, se utiliza música instrumental, los parlamentos del entrevistado y el locutor.

“Para una sonrisa”

Este audiovisual tiene una duración de 13 minutos y 22 segundos. Pretende recoger las vivencias del proyecto “Para una sonrisa”, que se desarrolla en el Hospital Pediátrico “José Luis Miranda” de Santa Clara. Es un documental testimonial que se basa en las experiencias de los médicos, artistas y psicólogos que trabajan con el proyecto y algunas opiniones de padres y niños hospitalizados.

No hay una investigación profunda del tema, no se evidencia una preparación anterior del realizador, no se explotan a los entrevistados, lo que muestra desconocimiento

e improvisación, se utilizan algunas fotos del proyecto. Se entrevistan a 10 personas, pero se hace mucho hincapié en la figura de su director y muy poco en los niños que reciben los beneficios del proyecto. No existe un desarrollo de la dramaturgia en el relato. El montaje es psicológico.

Existe un cierto balance entre los tiros de cámara, pero falla el montaje de los mismos. Se utiliza el *medium close up* para todas las entrevistas, el *close up* para mostrar los rostros de los niños y sus padres (en nueve ocasiones), se abusa de este plano, pues no se cuida de enseñar particulares a veces grotescas de las personas, el *long shot* (en siete ocasiones), el *paning* casi seguido uno de otro, lo que desorienta al televidente (en cinco ocasiones), el *two shot* (en dos ocasiones), el *zoom in* (en dos ocasiones) y el *traveling* (en una ocasión).

El ritmo de la edición se hace lento incluso para el tema. La disolvencia se utiliza durante todo el trabajo y resta energía a algunos momentos de la historia, sobre todo cuando los niños interrelacionan con los payasos o artistas, no se utiliza el corte directo nunca. La cámara lenta en el inicio del trabajo cumple con una función emotiva, pero cuando se reitera en momentos innecesarios pierde efectividad, esto sucede en seis ocasiones.

En la banda sonora se conjugan los parlamentos, el sonido ambiente, efectos sonoros y la música de apoyo, esta última a veces conspira contra la propia emotividad de las escenas, restándole sensibilidad al audiovisual por la selección superficial de los temas musicales.

“Memorial del Che”

Este documental tiene una duración de 11 minutos y 8 segundos. El tema central es la edificación y trascendencia del Conjunto Escultórico “Ernesto Che Guevara”. Es un documental de investigación.

Se evidencia una amplia investigación sobre el tema, existe una consulta bibliográfica extensa y prima la utilización de materiales audiovisuales anteriores, los que

nutren de información importante para el desarrollo del producto. Se entrevista a una sola persona, la directora del Memorial; la ausencia de otras entrevistas que aporten matices y emociones le resta sensibilidad al trabajo, sobre todo en el momento de expresar la trascendencia del Memorial y lo que significa para los santaclareños. No hay una curva dramática definida. El montaje es lineal.

Se utiliza el *full shot* para mostrar el Memorial en toda su extensión (en siete ocasiones), el *medium shot* para acercarnos a la estatua (en seis ocasiones), con frecuencia la contrapicada para resaltar la estatua del Che desde ángulos diferentes (en cinco ocasiones), el *paning* para recorrer todo el panorama (en cuatro ocasiones), el *log shot* (en dos ocasiones), el *zoom back* (en dos ocasiones), el *medium close up* para la entrevista, pero el micrófono permanece todo el tiempo en el encuadre, lo que le resta nivel artístico, el *close up* (en una ocasión) y el *traveling* (en una ocasión).

El ritmo de edición es muy rápido para el tema que se quiere tratar, los planos apenas duran tres segundos, lo que provoca un exceso de dinamismo en la consecución de las imágenes; esto se agudiza por el uso exclusivo del corte directo para las transiciones y la ausencia de efectos de campo que suavicen o impriman emoción a las imágenes.

La banda sonora se limita al uso de los parlamentos y a la música de apoyo, en el caso de esta última quizás la selección no proporciona toda la carga emotiva que necesita el trabajo.

“Madrigal guajiro”

Este audiovisual tiene una duración de 18 minutos, su tema central es la vida y obra de Ernestina Trimiño. Este producto comunicativo es un documental testimonial que se basa en las entrevistas a su protagonista y a las personas que profesionalmente la apoyaron y la apoyan.

Existe una investigación profunda por parte del realizador, lo que le permite explorar en los sentimientos y sueños de la entrevistada principal, se presenta dominio del tema a partir de consultas previas con expertos y revisión de materiales bibliográficos,

fotos de Ernestina en sus primeros años de vida e imágenes audiovisuales de su presentaciones en diferentes espacios de la televisión provincial y nacional.

Se entrevistan a seis personas, ellos son los integrantes del Quinteto Criollo, el padre de la figura principal y la propia protagonista. Todas las entrevistas aportan matices significativos en función de la historia central. El montaje del documental se desarrolla de forma lineal. Se desarrolla la curva dramática con exactitud pero pierde eficacia al demorar excesivamente el clímax del relato, al llegar ese momento, el realizador no sabe como concluir y continúa divagando sobre aspectos que ya se habían expresado y que no aportan nada nuevo al testimonio.

La fotografía es atractiva, existe un balance entre los planos y movimientos. Se utiliza el *full shot* para mostrar la totalidad del escenario, en este caso un ambiente campestre, en concordancia con el tema (en once ocasiones), el *close up* para momentos emotivos y contradictorios dentro del desarrollo dramático (en ocho ocasiones), el *two shot* para mostrar a la figura principal y algunos de los músicos (en siete ocasiones), el *medium close up* para todas las entrevistas y la contrapicada para engrandecer a los músicos (en seis ocasiones). Los movimientos de cámara se concentran en el uso discreto del *zoom in* y *zoom back*, para acercarnos o alejarnos de los personajes (en dos y tres ocasiones respectivamente) y el *paning* para recorrer el escenario (en seis ocasiones).

El ritmo de la edición es adecuado al tema. Los efectos visuales más utilizados son, el caso de las transiciones, la disolvencia en el 100 % del trabajo, lo que no lo hace monótono y juega un rol importante en el tratamiento artístico del producto, en el caso de los efectos de campo, el tratamiento de las fotos (tres veces), las imágenes fijas (dos veces), el uso de transparencias en tres ocasiones y la cámara lenta en momentos de elevada intención (cinco veces), aportan una carga dramática importante al audiovisual.

La banda sonora es un personaje más del documental, en ella se conjugan los parlamentos, los cuantiosos sonidos de la campaña cubana y las décimas y canciones para reforzar siempre lo que quieren decir los protagonistas y el realizador.

“Una luz en mi vida”

Este documental con tiempo de duración 12 minutos y 45 segundos, presenta como tema la vida de un radio aficionado ciego. Es un documental testimonial, pues el hilo conductor del producto lo lleva el propio protagonista.

Tiene una buena realización artística, apoyada fundamentalmente en la consulta de materiales audiovisuales y sobre todo en la exposición de fotos relacionadas con el pasado del entrevistado, esto evidencia cierta investigación y preparación para asumir el audiovisual.

Usa únicamente dos entrevistas: la figura principal y otro radioaficionado que ofrece sus valoraciones a través de los propios equipos de la radio afición, lo que le atribuye al producto comunicativo un toque distintivo. El documental exhibe un montaje lineal y su dramaturgia está muy bien lograda desde el punto de arranque hasta el desenlace. Logra un clímax extraordinario.

El plano más usado es el *full shot* (16 veces), mostrando casi la generalidad del set, visualiza el entorno donde se desarrolla el personaje protagónico de la historia. El *medium close up* (10 veces) se usa en todos los cortes de entrevista y el *close up* (cinco veces), para mostrar más de cerca las expresiones. El *big close up* (tres veces) se utiliza con la intención de revelar detalles importantes en función de la dramaturgia, o sea los ojos, manos y lentes del actor fundamental en el documental.

El *zoom in* y el *zoom back* se usan en dos ocasiones, así como el *two shot*, la contrapicada para acrecentar la figura y el *till up* para mostrar la totalidad de la imagen. También se usa la picada, el *criss cross* y el *till dow*, evidenciando el balance en cuanto a planos y movimientos de este documental, lo que resulta vital en el desarrollo positivo del mismo.

El ritmo de la edición es adecuado al tema. Las transiciones están dadas en un 100% por la disolvencia, en ningún momento se usa el corte directo, lo que no resulta monótono, pues conjugan muy bien con los recursos sonoros utilizados. La edición se

enriquece con efectos de campo como el tono sepia (dos veces), para envejecer la imagen, la cámara lenta (tres veces) y algunas transiciones (tres veces), sobre todo entre los cortes de entrevistas, que pudieran ser sustituidos por otras que concuerden más con la concepción artística del producto.

La banda sonora del trabajo está bien lograda: la música de apoyo, muy acorde con los parlamentos, los efectos sonoros y el silencio juegan un rol fundamental en función de la dramaturgia.

“Heraldos de la esperanza”

Esta obra con tiempo de duración 13 minutos aborda la atención a los discapacitados en el Escambray villaclareño. Es un documental testimonial con un montaje paralelo ya que cuenta el **antes** y el **ahora** de tres discapacitados.

Este documental no posee ninguna consulta a materiales audiovisuales, tampoco utiliza investigación bibliográfica, que aunque pudieran enriquecer el producto final, en este tipo de trabajos no son tan importantes. En el caso de la consulta a expertos sucede todo lo contrario, pues sí aportaría valoraciones significativas, tal es el caso de psicólogos o sociólogos, profesionales capaces de evaluar situaciones expuestas en el documental, que sin dudas, mejorarían el producto comunicativo.

Se presentan nueve entrevistas a médicos, vecinos, familiares y a los propios discapacitados. No logra una curva dramática, las historias podían explotarse más en función de las emociones, sobre todo en aquellas llenas de sensibilidad por su contenido.

El plano más usado es el *medium close up* para las entrevistas (nueve veces), pero conspira el poco tratamiento artístico de la fotografía como es el caso del micrófono en el encuadre. En siete ocasiones se usó el *close up* para mostrar las expresiones de los especialistas de la medicina incluidos en el material y los discapacitados entrevistados. Otro de los planos muy utilizados fue el *paning* para mostrar la escena donde conviven los vértices esenciales del documental (seis veces) y el *zoom back* (tres veces). Equivalentemente se usa el *two shot* (es el caso de una madre con su hijo discapacitado que

ofrece una entrevista donde la imagen del muchacho es fundamental), el *big long shot* que muestra casi la totalidad del Escambray villaclareño, así como el *zoom in* y el *till dow*.

El ritmo de la edición es adecuado al tema, no usa el corte directo aún cuando en ocasiones este recurso de transición sería el más propicio para agilizar algunos momentos del trabajo. El 100% del producto se editó usando la disolvencia y efectos de transición del AVID poco artísticos en este tipo de producciones audiovisuales (cinco veces). Solo se usó un efecto de campo, la cámara lenta (en tres ocasiones), que lejos de favorecer el documental le otorga un tono melodramático innecesario.

A su favor tiene el buen uso de los sonidos ambientes, aprovechando cada sonoridad del Escambray, lo mismo sucede con los parlamentos y la música de apoyo.

“El sembrador”

El presente documental trata el tema de la emigración canaria en el territorio central de Cuba. Tiene un tiempo de duración de 11 minutos y 42 segundos.

Es un documental testimonial, ya que tiene ocho entrevistas que llevan el peso fundamental de la historia. El material expone consulta a expertos y una exhaustiva revisión bibliográfica. Se apoya fundamentalmente en la consulta a audiovisuales y en la ponencia de fotos en forma cronológica.

La curva dramática jamás llega a desarrollarse. La consecución de planos y movimientos también conspira contra la dramaturgia del producto audiovisual al carecer de sentido artístico.

Exhibe el *full shot* (14 veces), el *medium close up* (11 veces) y el *paning* (nueve veces). Se usó además el *medium shot* y el *big close up* (3 veces). El *traveling* pudo usarse para apoyar los textos del narrador/locutor en escena. También el *dolly in*, *dolly back* o *dolly back* para imprimirle agilidad a la historia y lograr una mayor concepción artística.

La idea de un narrador o locutor en escena es buena, pero el personaje es mal interpretado por la carencia de técnicas, tanto de locución como de proyección escénica, lo que atenta en gran medida contra la calidad del documental.

El montaje es lineal y el ritmo de la edición es divergente con el tema, se abusa de la disolvencia (18 veces). Es un trabajo donde el corte directo (nueve veces) pudo ser más efectivo. Casi no se usan los efectos de campo, únicamente el tono sepia para envejecer la imagen (dos veces).

La música de apoyo es muy buena, sin embargo solo se enriquece con los parlamentos. Están ausentes los sonidos ambientes y los efectos sonoros que sin dudas le aportarían mucho a la noción artística del material.

“¿Pilongos?”

“¿Pilongos?” es un documental que tiene un tiempo de duración de ocho minutos con 26 segundos y trata el tema de las tradiciones locales. Es un producto audiovisual testimonial con un montaje lineal.

Muestra consulta a expertos, bibliográfica y se auxilia en gran medida de la ponencia de fotos relacionadas con la historia de Santa Clara. Utiliza siete entrevistas, dos de ellas a expertos, muy importantes en la contraposición de fuentes para impregnarle lógica a la palabra pilongos presentada entre signos de interrogación.

Las otras entrevistas realizadas en los diferentes sectores de la sociedad, buscan el significado de ser pilongos y son expuestas en múltiples cuadros de forma simultánea a través de un efecto AVID.

El material logra una buena dramaturgia, se delimita con precisión el punto de arranque, exposición, punto de giro, desarrollo, pre clímax, clímax y desenlace, que unida al balance de los planos y movimientos consiguen un discurso atractivo e interesante.

El *full shot* (11 veces) se emplea para mostrar las diferentes escenas que mejoran la historia. El *medium close up* (siete veces) se usa en todas las entrevistas, el *zoom in* (cuatro

veces) con el objetivo de acercarse a determinados puntos esenciales, el *till dow* y el *till up* (dos veces), para mostrar una figura o persona en su totalidad. Además se emplea el *paning*, el *close up* y la *contrapicada*, todos usados de forma balanceada, construyendo así una buena historia a través de las imágenes.

El ritmo de la edición es adecuado al tema usando en un 100% la disolvencia. Emplea también efectos de campo para marcar determinado punto de la imagen y en algunas ocasiones pasar de un entrevistado a otro (4 veces).

Los parlamentos, la música de apoyo y los efectos sonoros de este documental se conjugan para lograr del sonido la pareja perfecta de la imagen y buscar desenfadamente la interrogante que significa ser pilongos.

“Joyas de la arquitectura”

Este material pone en consideración edificaciones que constituyen joyas de la provincia de Villa Clara. Tiene un tiempo de duración de 12 minutos y 44 segundos. Es un documental didáctico con una profunda investigación. Su montaje es lineal.

Aunque no tiene entrevistas se evidencia la consulta a expertos y a materiales audiovisuales, pues el locutor en off ofrece un sin número de valoraciones que demuestran el gran dominio del tema y el rigor científico. Se apoya en la ponencia de fotos y mapas que le confieren al trabajo un discurso lógico desde el inicio hasta el final.

En este tipo de documentales generalmente es difícil caracterizar, y en ocasiones hasta definir la curva dramática, lo que no quiere decir que no se pueda concebir. En este caso, cada una de las subtramas se desarrolla con igualdad de importancia pero el realizador no consigue imprimirles un sentido dramático a la exposición.

El balance de planos y movimientos es excepcional. Logra mostrar cada detalle de las edificaciones, así como las generalidades imprescindibles en la sensatez de las historias. El *paning* (19 veces) y el *close up* (17 veces). El *big close up* y el *full shot* (15 veces). El *till dow* (14 veces), el *till up* (12 veces). Mientras el *zoom back* (nueve veces), el

traveling (siete veces), y la contrapicada (cinco veces). También conforman la lista el *long shot* (4), el *big long shot* (2).

El ritmo de la edición es adecuado al tema. Se usó en un 100% la disolvencia y se empleó como único efecto de campo la vuelta de hoja (cinco veces). La música de apoyo está muy bien utilizada a tono con cada uno de los lugares: la Biblioteca Provincial José Martí, la Universidad Central “Marta Abreu” de las Villas, el Palacio de Justicia, el Conjunto Escultórico Ernesto Guevara de la Serna y el Teatro La Caridad. Igualmente los parlamentos están colocados en función de lo que se quiere contar y de la música.

“*Duendes del sonido*”

Este documental tiene un tiempo de duración de 23 minutos. Trata acerca del Grupo Dramático de la CMHW y algunas de sus interioridades. Se considera en material testimonial pues son los propios actores los que llevan el hilo conductor del trabajo.

En “*Duendes del sonido*” se usa mucho la exposición de fotos que acuden a los inicios y al progreso del grupo dramático. Se plantean un total de 26 entrevistas que incluyen a todos los actores y a un grupo de radio oyentes. Posee un montaje lineal muy bien concebido.

La dramaturgia de este documental se logra en un ciento por ciento. Desde el punto de arranque se percibe la fortaleza e intencionalidad de la imagen y el sonido, hasta lograr un final, aunque esperado, espectacular.

Combina muy bien los planos y movimientos. El *medium close up* es el más usado (15 veces) y luego el *medium shot* (13 veces). El *close up* (12 veces) y el *big close up* (nueve veces) revelan las expresiones que desempeñan un importante papel en pos de mantener representación artística inicial.

Se explota también la contrapicada (ocho veces) para engrandecer la figura de los artistas y el *two shot* (siete veces) para llevar a la pantalla escenas de grabación del cuadro dramático. El *full shot* y el *zoom back* (también siete veces) se disponen para

mostrar la escena. Mientras el *till up* (seis veces) descubre la imagen dándole elegancia al producto comunicativo y el *dolly back* se emplea un total de cuatro veces.

El ritmo de la edición es adecuado al tema. La utilización del corte directo y la disolvencia está en consecuencia con la dramaturgia, o sea, cada uno de estos efectos se usa en el momento propicio, cumpliendo el objetivo con que fue esgrimido. Se complementa la edición con los efectos de campo de cámara lenta (seis veces) y transparencia (tres veces).

El realizador logra captar a los actores en su set de grabación lo cual le imprime al documental dinamismo. Esos sonidos ambientes ligados a los efectos sonoros y parlamentos de los entrevistados logran una consecución precisa de las acciones en función de la dramaturgia.

Varios caminos, un mismo fin.

Mediante la ficha de contenido elaborada se analizaron los 12 documentales de Telecubanacán que se realizaron entre los años 2000 y 2005 y actualmente están en su videoteca.

De la totalidad de materiales el 33,3% (cuatro documentales) corresponden a temas sociales, el 25% (tres documentales) a temáticas culturales, otro 25% (tres documentales) a cuestiones históricas y el 16,6% (dos documentales) a contenidos especializados en diferentes áreas de las ciencias. Se evidencia un balance en cuanto a temas abordados, pero una de las características de este género es reflejar de forma crítica el entorno económico-social y solamente en uno de los documentales analizados se observa cierta revisión crítica de la realidad ("*Heraldos de la esperanza*").

El tiempo de duración de los documentales está en dependencia de lo que se quiera transmitir. No existe ninguna reglamentación que defina cantidad de minutos y segundos. Los audiovisuales del telecentro oscilan entre los 8 y 23 minutos, el 66,6% (ocho documentales) están entre los 10 y 15 minutos, el 16,6% (dos documentales) tienen menos de 10 minutos y otro 16,6% (dos documentales) poseen más de 15 minutos.

De los 12 materiales el 75% (nueve documentales) es testimonial, el 16,6% (dos documentales) didáctico y 8,3% (un documental) investigativo, lo cual pone de manifiesto un desbalance en la tipología. No se trabajan los documentales de ficción, los experimentales ni los docudramas.

La investigación antes de enfrentarse a la realización de un documental es de vital importancia para llegar con profundidad a cualquier tema. De esta forma se evitan errores de contenido, confusiones o imitaciones a materiales anteriores. Solo en el 58,3% (siete documentales) de los trabajos la investigación fue realmente profunda, pues se demuestra un dominio del tema por parte del realizador. El 16,6% (dos documentales) tiene cierta investigación y en un 25% (tres documentales) se nota improvisación y no expone ninguna investigación previa, lo que atenta contra la calidad del audiovisual.

Las entrevistas siempre que aporten testimonios valiosos al documental, son un recurso que al igual que el tiempo no tienen limitantes. En los materiales analizados existe desde aquel que no utilizó ninguna intervención, hasta el que se auxilió de 26 para recopilar las vivencias de todo un colectivo. El 91,6% (11 documentales) usó la entrevista, de este total el 63,6% (siete documentales) utilizaron entre seis y 10 entrevistas; el 27,3% (tres documentales), entre una y dos, mientras que el 9% (un documental), empleó 26 entrevistas.

El respeto a la línea dramática durante un relato audiovisual de este tipo es de máxima importancia para que la obra pueda considerarse un documental auténtico. Comúnmente sucede que los realizadores no saben delimitar los niveles dramáticos por lo que transita la historia y se limitan a una simple exposición de acontecimientos. De los documentales revisados el 58,3% (siete documentales) no presentan ningún desarrollo dramático, lo que resta valor artístico al material, solo el 41,6% (5 documentales) asumen una concepción dramática de los productos.

En el momento en que se escribe el guión, ya el realizador piensa en el tipo de montaje acorde a su documental. El 83,3% (10 documentales) de los materiales analizados presentan un montaje lineal, el 8,3% (un documental) es del tipo psicológico y otro 8,3%

(un documental), paralelo. El ritmo de la edición es otro recurso que puede sumar o restar calidad al producto, en dependencia de su concepción. El 66,6% (ocho documentales) de los trabajos tuvieron un ritmo de edición adecuado al tema, mientras que en el 33,3% (cuatro documentales) no hay un equilibrio entre lo que se quiere mostrar y la forma en que se hace.

A la hora de editar un trabajo no solo se necesitan buenas imágenes, es esencial también que su enlace sea igualmente efectivo. En los 12 documentales que se analizaron, el 58,3% (siete documentales) tienen un buen balance de planos y movimientos, el 25% (tres documentales) se califican de regular en cuanto a los tiros de cámara utilizados y el 16,6% (dos documentales) presentan una mala distribución de las imágenes, lo que interfiere con los cánones artísticos de este género.

La selección de los efectos visuales que acompañan a un producto no pueden ser pura casualidad o experimentación, deben estar en consonancia con el fin artístico. En el 50% (seis documentales) de los materiales la selección de los efectos aportaba un valor atractivo al audiovisual, en el 8,3% (un documental) la elección se puede calificar de regular y en el 41,6% (cinco documentales) los efectos restaron calidad artística por su indiscriminada utilización.

En un documental la banda sonora que lo acompaña debe ser un personaje más y muchas veces lleva la dramaturgia del relato. El 58,3% (siete documentales) de los trabajos revisados tienen una acertada conjugación en los elementos de la banda sonora, el 16,6% (dos documentales) presentan algunos desaciertos en los componentes de esta y en el 25% (tres documentales) el enlace entre los parlamentos, sonido ambiente, música de apoyo, efectos sonoros y el silencio provocan una pérdida incalculable del nivel artístico en el audiovisual.

El valor de los documentales no reside en el análisis por separado de cada una de sus partes, sino en la armonía de estas para lograr un material verdaderamente artístico. Con esta premisa a lo largo del estudio se pudo constatar que sólo el 16,6% (dos documentales) de los productos constituyen verdaderas obras de mérito por la utilización

de todos los recursos periodísticos y la conjugación correcta de estos. El resto de los audiovisuales no cuentan con un rigor en la realización que garantice su éxito de forma integral.

A partir de las experiencias como parte de la investigación se puede definir que el documental es una ruta para abordar la realidad, que forma parte de nuestro pasado y presente de una forma artística, con sus contradicciones, matices y polémicas. Nuestra sociedad, por su alto nivel cultural, político e ideológico, requiere y necesita de un periodismo que no se limite a la exposición noticiosa de los hechos sino que vaya a su esencia, que contribuya al razonamiento de ellos y que conforme el patrimonio histórico del país.

Tras efectuar el análisis de la información que se obtuvo mediante los diferentes métodos y técnicas se puede arribar a las siguientes conclusiones:

1. El género documental no ha sido el más beneficiado durante los últimos siete años de Telecubanacán, en los dos años anteriores no se creó ninguno para publicar y su tratamiento entre el 2000 y el 2005 se vio demeritado por varias condicionantes, tanto en cantidad como en calidad.

2. Un elemento importante en la práctica del género documental es la voluntad que presente el medio hacia estos trabajos. Por el costo de los proyectos, la disponibilidad de recursos que requiere cada uno de ellos, además de la repercusión que puedan tener, hacen que el apoyo de la dirección sea imprescindible en su ejercicio. En el caso de Telecubanacán, la política editorial no prioriza este tipo de producto más que otros géneros en el trabajo diario.

3. Por otra parte, al estar subordinados los intereses editoriales del canal a una centralizada y normada política informativa del país, que excluye o regula tópicos en la agenda de los medios, atenta contra una mayor amplitud temática en los proyectos, así como en la manera de abordar otros. Circunstancias estas que hace más importante la voluntad que un medio y su dirección tengan ante la práctica del documental.

4. Durante la investigación, a partir de los diferentes instrumentos que se aplicaron, se pudo determinar que a lo largo del ciclo productivo de Telecubanacán están creadas las condiciones materiales para la creación de documentales, las nuevas

tecnologías han invadido la televisión y el realizador dispone en dos metros cuadrados de espacio donde se hace postproducción, se graba voz, se edita, se hace diseño visual, lo que era impensable hace unos años.

5. Las características del medio, así como sus rutinas de producción condicionan notablemente el ejercicio de esta modalidad. Las rutinas de trabajo impiden la planificación consecuente del género junto a las otras responsabilidades de los periodistas, no favorecen la práctica de este, debido a las propias características de la realización de los documentales que requieren mucho más tiempo en su concepción que la de los programas habituales de las parrillas de los telecentros, urgidos siempre por la inmediatez, para su transmisión.

6. Al no contar con una planificación temática que organice la realización y publicación de los documentales, se entorpece su divulgación, pues no existen espacios fijos para su exhibición dentro del canal y la mayoría de las veces se presentan como programación de relleno. Esto provoca frustración en los periodistas porque saben que el esfuerzo que requiere cada uno de estos trabajos terminará muchas veces olvidado luego de un estreno fugaz.

7. Aparte de su exhibición en el canal provincial, estos audiovisuales no tienen otro espacio de divulgación, lo que entorpece las posibilidades de los televidentes y especialistas de la crítica audiovisual para acceder a los documentales, dilapidando su utilidad social.

8. Por decreto no se puede pedir a un periodista que haga un documental, depende del interés que tenga el realizador. Algunos trabajos especiales pudieran parecerse a este género y están montados en un nivel de premura importante pero no constituyen un documental artístico.

9. La producción documental se muestra muy deprimida, algunos realizadores exploran por iniciativa propia en este tipo de audiovisual, pero en la mayoría de los casos

no con todas las características que exige esta modalidad y a veces con una dosis de confusión con otros géneros periodísticos.

10. Los periodistas de Telecubanacán presenta poco interés por explorar en las posibilidades de este género. Con el paso de los años la práctica consecuente del documental pasó a un segundo plano y se impuso cierta antipatía entre los profesionales para enfrentar la responsabilidad que implica hacer un documental verdadero.

11. En ninguno de los documentales que se analizaron se evidencia un tratamiento crítico de la realidad de una forma innovadora y constructiva. La función interpretativa que acompaña la observación fiel de los acontecimientos, debe expresarse de forma creativa por medio de la habilidad de la imaginación humana para planear y organizar lo que ha sido visto por el ojo, darle forma y significado para el público, pues la crítica es arte y mediante el arte se promueve conciencia.

12. No todos los temas que se tratan en estos trabajos son de importancia medular para la sociedad, e incluso la complejidad de muchos de ellos no amerita que se aborden desde el género documental, pues al proponer una visión profunda que no será cumplida, se peca, en ocasiones, de superficialidad en el resultado final.

13. En cuanto a los recursos periodísticos que utilizan y el dominio que de ellos tienen los periodistas, resultó insuficiente el conocimiento y preparación teóricos que poseen estos profesionales en la mayoría de los casos, lo que en la aplicación práctica demuestran un manejo poco competente de los instrumentos utilizados.

14. Los recursos periodísticos más empleados por estos profesionales se centran, principalmente, en la investigación poco profunda, las entrevistas a personalidades o protagonistas de hechos, el uso muy inexperto de la dramaturgia, los montajes lineales, los tiros de cámara con deficiencias en cuanto a fotografía, pocos efectos visuales y bandas sonoras muchas veces aisladas de los contenidos. Esta relativa insuficiencia de recursos incide negativamente en la calidad de los documentales.

15. El instrumento de medición que se diseñó con el fin de analizar los documentales, mostró su validez para reconocer los recursos que se utilizan y valorar el manejo de estos en el producto de forma integral, ya que permite mediante el estudio independiente de los recursos, la conformación de una opinión general con respecto al audiovisual, incluso, es conveniente para determinar tendencias de la comunicación en cuanto a la producción documentalística si se aplica a grupos de documentales como en el caso de esta investigación.

El ejercicio del documental no sólo requiere de voluntad, sino de práctica. El periodismo es una profesión de oficio, por tanto no le pidamos a ninguna de sus expresiones, ni a quienes la ejercen que porten en la mano la perfección sin haberla trabajado. Los errores que se cometen por el realizador están en el punto de mira de todos, son públicos pero útiles y necesarios siempre que se trabaje para corregirlos y perfeccionarlos. En la práctica del documental en la televisión villaclareña se ha cometido muchos desaciertos, pero otros tantos aciertos dan cuenta de lo importante que puede resultar esta modalidad en nuestra sociedad.

Concluyó la investigación y queda la inconformidad de lo que el tiempo impidió hacer. Igualmente surgieron ideas que de materializarse, le imprimirían vitalidad al género documental. Por lo que recomendamos:

- ✘ Ampliar esta investigación desde un enfoque cualitativo, con el objetivo de profundizar en las características del género documental y en los factores que afectan su proceso de realización.

- ✘ Crear nuevos espacios en el canal provincial para la difusión de los documentales concebidos por los realizadores villaclareños.

- ✘ Buscar vías de extensión para la muestra de los documentales dentro de la provincia de Villa Clara, por ejemplo: salas de video, centros de documentación de las diferentes instituciones, encuentros del Cine Club Cubanacán, así como eventos y coloquios promovidos por el Centro Provincial de Cine y otras vías.

- ✘ Facilitar y estimular en los periodistas del Telecentro y al colectivo en general del canal, los conocimientos teóricos sobre el género documental y su práctica en la televisión.

- ✘ Añadir otros recursos periodísticos al repertorio de los utilizados por el colectivo de realizadores que les permitan lograr mayor calidad en los trabajos.

- ✘ Ampliar la planificación temática, con la inclusión de tópicos más trascendentales de la realidad social de la provincia.

- ✘ Realizar, frecuentemente, talleres que debatan y expongan experiencias particulares e investigaciones teóricas en aras de extender los conocimientos sobre la modalidad.

✖ Utilizar la ficha de contenido diseñada en esta investigación para el análisis de documentales televisivos.

✖ Emplear el capítulo Teórico-Referencial como apoyo de la asignatura de *Realización Televisiva*.

✖ Valorar la ampliación de las horas clases de la asignatura de *Realización Televisiva* en el plan de estudios de la carrera pues al ser una materia con un gran peso en la práctica, se necesita de mucho tiempo para que los estudiantes desarrollen las habilidades.

Acosta, R., (s.a.) *Cien años de cine latinoamericano*. La Habana, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos.

Agramonte, A., (1966) *Cronología del cine cubano*. La Habana, Ediciones ICAIC.

Aguirre, M., (1988) *Crónicas de cine*. Tomo 2. La Habana, Letras Cubanas.

Albalat, A., (2006) “Cine Club Cubanacán: escuela del documental” en *Boletín 8/16*. Año 30, No. 27. Noviembre de 2006, pp. 18-20.

Albert, P., y A. Tudesq, (1995) *Historia de la radio y la televisión*. México, Fondo de Cultura Económica.

Alonso, M. y H. Saladrigas, (2002) *Para investigar en comunicación social. Guía Didáctica*. 2da Edición. La Habana, Pablo de la Torriente.

Álvarez, M., (2006) “Monteros 47 años después” en *CMBF Radio Musical Nacional*. [En Línea]. Disponible en: http://www.cmbfjazz.cu/cmbf/cine/cine_00290.html [Accesado el día 5 de diciembre de 2006]

Barraza, E., (2006) “Ese olvidado arte del periodismo cinematográfico” en *UPC*. [En Línea]. Disponible en: <http://www.upc.edu.pe/html/0/0/carreras/periodismo/hojas/EBarraza.htm> [Accesado el día 18 de noviembre de 2006]

Barros, P. y A. Bravo, (2006) “¿Cómo funciona?” en *Física Recreativa*. [En Línea]. México, disponible en: <http://fisicarecreativa.net/comofunciona/comofunciona18.html> [Accesado el día 23 de octubre de 2006]

Bermúdez, R., (2000) *La imagen constante. El cartel cubano en el siglo XX*. La Habana, Letras Cubanas.

Caballero, R., (2001) *Sedición en la pasarela*. La Habana, Arte y Literatura.

Cagliani, M., (2004) *Historia de la televisión*. Tesis de licenciatura. Buenos Aires, Departamento de Antropología Arqueológica e Historia en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires Victoria.

Camiroaga, P., (2006) “Los medios de comunicación” en *Icarito*. [En Línea]. Chile, disponible en: <http://icarito.aconcagua1.copesa.cl/especiales/medios/television.htm> [Accesado el día 5 de diciembre de 2006]

Caparrós, M., (2002) “Atrapando el mundo con una camarita” en *Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano*. [En Línea]. Colombia, disponible en: <http://www.fnpi.org/biblioteca/relatorias/caparros2005/1.asp> [Accesado el día 3 de enero de 2007]

Casaus, V., (2000) “Palabras para documentales” en *Victorcasaus.com*. [En Línea]. Disponible en: <http://vcasaus.trovacub.com/textos.html> [Accesado el día 3 de enero de 2007]

_____. (2007) “Cine Club Cubanacán” en *Centro Arte*. [En Línea]. Disponible en: <http://www.cenit.cult.cu/artbyid.php?what=g&id=19> [Accesado el día 8 de enero de 2007]

Colectivo de Autores, (2001) *Coordenadas del cine cubano*. Tomos 1 y 2. Santiago de Cuba, Oriente.

Colectivo de Autores, (s.a.) *En torno a la televisión*. La Habana, Pablo de la Torriente.

Daicich, O., (2004) *Apuntes sobre el nuevo cine latinoamericano. Entrevistas a realizadores latinoamericanos*. Córdoba, Delegación de Cultura y Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

De León, S., (2003) *La construcción del acontecer. Análisis de las prácticas periodísticas*. México, Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Douglas, M., (1996) *La tienda negra*. La Habana, Cinemateca de Cuba.

_____. (2006) “El nacimiento (1935-1941)” en *Media Televisión*. [En Línea]. España, disponible en: <http://recursos.cnice.mec.es/media/television/bloque1/pag2.html> [Accesado el día 5 de diciembre de 2006]

_____. (s. a.) *Evolución y retos de la televisión*. La Habana, Pablo de la Torriente.

Fernández, S., (2004) “El Debate en Torno a los Géneros Periodísticos en la Prensa: Nuevas Propuestas de Clasificación” en *La Iniciativa de Comunicación*. [En Línea]. Disponible en: <http://www.comminit.com/la/teoriasdecambio/lacth/lasld-245.html> [Accesado el día 16 de enero de 2007]

Figueras, O., (1994) *Las empresas televisivas cubanas en la década del '50*. Trabajo de Diploma. La Habana, Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana.

García, J., (2002) *La edad de la herejía*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente.

_____. (2007) “Géneros Periodísticos” en *Icarito*. [En Línea]. Chile, disponible en: http://www.latercera.cl/icarito/especiales/especial/canal/0,0,38035857_1_107,00.html [Accesado el día 16 de enero de 2007]

Gianandrea, M., (2004) “Síntesis sustractiva y síntesis aditiva” en *Light Education*. En Línea]. Disponible en: <http://www.lighteducation.com/article.php?sid=107> [Accesado el día 8 de enero de 2007]

González, V., (1997) *Para entender la televisión*. Edición de Fermín Romero Alfau. La Habana, Pablo de la Torriente.

Gutiérrez, A., y C. Aguilera (2006) “Producción documental en los años 90” en *UNIVALLE*. [En Línea]. Disponible en: <http://comunicacionsocial.univalle.edu.co/nexus/AFGutierrezCAguilera.pdf> [Accesado el día 8 de enero de 2007]

Hernández, S., (2004) *Metodología de la investigación*. Tomos 1 y 2, 2da edición. La Habana, Pablo de la Torriente.

Herranz, D., (2005) “La televisión en Cuba” en *Monografías.com*. [En Línea]. Disponible en: <http://www.monografias.com/trabajos37/historia-television/historia-television.shtml> [Accesado el día 18 de noviembre de 2006]

Herreros, D., (1997) “Objetivación cinematográfica, el documental” en *Edym*. [En Línea]. Disponible en: <http://www.edym.com/books/esp/cinedoc/contenido.html> [Accesado el día 16 de enero de 2007]

_____. (2007) “Historia del documental” en *Wikipedia*. [En Línea]. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Documental> [Accesado el día 18 de noviembre de 2006]

_____. (2006) “La "colorida" expansión mundial” en *Media Televisión*. [En Línea]. España, disponible en: <http://recursos.cnice.mec.es/media/television/bloque1/pag4.html> [Accesado el día 5 de diciembre de 2006]

_____. (2006) “La prehistoria de la televisión” en *Media Televisión*. [En Línea]. España, disponible en: <http://recursos.cnice.mec.es/media/television/bloque1/pag1.html> [Accesado el día 5 de diciembre de 2006]

Lagorio, J., (2007) “Film as film. Victor F. Perkins” en *Miradas de Cine*. [En Línea]. Disponible en: <http://www.miradas.net/2006/n51/estudios/articulo3.html> [Accesado el día 8 de enero de 2007]

Leal, D., (2006) “El documental cinematográfico y televisivo” en *La Coctelera*. [En Línea]. Disponible en: <http://www.lacoctelera.com/leadiego/posts/index/1> [Accesado el día 18 de noviembre de 2006]

Lesmes, M., (2001) *La prensa y su función social*. La Habana, Pablo de la Torriente.

Machado, L., (2006) “Cine Club Cubanacán: Su XXIII Festival de Invierno 2006” en *Periódico Vanguardia*. [En Línea]. 14 de Noviembre de 2006, disponible en: http://www.vanguardia.co.cu/index.php?tpl=design/secciones/lectura/cultura.tpl.html&new_sid_obj_id=10961 [Accesado el día 8 de enero de 2007]

Martín, R., (2002) “La dictadura del formato en las noticias de televisión” en *Revista Latina de Comunicación Social*. [En Línea]. N. 52, Año 5to, Octubre- Diciembre de 2002, disponible en: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/20025214msabaris.htm> [Accesado el día 16 de enero de 2007]

Martínez, E., (2005) “La televisión en Cuba” en *La Prensa*. [En Línea]. Edición N. 23757, Marzo 2005, disponible en: <http://www.laprensa.com.ni/archivo/2005/marzo/20/opinion/opinion-20050320-04.html> [Accesado el día 18 de noviembre de 2006]

Mastrini, G. y M. Becerra (2003) “50 años de concentración de medios en América Latina: del patriarcado artesanal a la valorización en escala” en *Sala de Prensa*. [En Línea]. Año IV, Vol. 5, disponible en: <http://www.saladeprensa.org/art387.htm> [Accesado el día 10 de enero de 2007]

May, R., (1959) *Cine y televisión*. Madrid, Ediciones RIALP S.A.

Moros, F., (2003) *Diccionario. Términos más utilizados en televisión*. Edición de Gilma González. Ciudad de La Habana, Prensa Latina.

Muñiz, M., (1985) “Así nació la televisión en Cuba” en *Bohemia*. No. 51. Diciembre 20, pp. 10-13.

Naito, M., (2004) “El documental cubano desde sus orígenes hasta nuestros días” en *La Jiribilla*. [En Línea]No. 165, disponible en: http://www.lajiribilla.cu/2004/n136_enero/2034_85.html [Accesado el día 8 de enero de 2007]

Naya, Z., (2003) *De los media a la Red*. Tesis de Licenciatura. La Habana, Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana.

Orozco, E., (2006) “Documental cubano: VII Festival Internacional Santiago Álvarez” en *CMKC*. [En Línea]. Disponible en: <http://www.cmkc.co.cu/2004/Cultura/a2304.htm> [Accesado el día 16 de enero de 2007]

Pack, M., (2007) “Centro Provincial de Cine” en *Portal de Cine La Habana*. [En Línea]. Disponible en: http://www.angerona.cult.cu/HABANA_CINE/rese%F1a.htm

Peñaranda, R., (2000) “Géneros periodísticos: ¿Qué son y para qué sirven?” en *Sala de Prensa*. [En Línea]. Año III, Vol. 2, disponible en: <http://www.saladeprensa.org/art180.htm> [Accesado el día 7 de febrero de 2007]

Peralta, L., (2004) “Documental Cinematográfico: Reality Shock” en *Razón y Palabra*. [En Línea]. Junio 2004, disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/inmediata/2004/junio.html> [Accesado el día 18 de noviembre de 2006]

Pérez, D. y J. San Miguel, (2006) “Resumen monográfico sobre tubos de cámara y CCDs” en *Alumnos UNICA*. [En Línea]. Argentina, disponible en: <http://www.alumnos.unican.es/~uc2129/> [Accesado el día 17 de octubre de 2006]

Pinto, M., (2006) “Cine Documental” en *Alfamedia*. [En Línea]. Disponible en: <http://www.mariapinto.es/alfamedia/cine/documental.htm> [Accesado el día 8 de enero de 2007]

Pinto, M., (2006) “Géneros Televisivos” en *Alfamedia*. [En Línea]. Disponible en: <http://www.mariapinto.es/alfamedia/television/generos.htm> [Accesado el día 8 de enero de 2007]

_____. (2006) “¿Qué es el periodismo?” en *Biblioteca Luis Ángel Arango*. [En Línea]. Colombia, disponible en:

<http://www.fnpi.org/biblioteca/relatorias/caparros2005/1.asp> [Accesado el día 15 de octubre de 2006]

_____. (2006) “Qué son los medios de comunicación” en *Biblioteca Luis Ángel Arango*. [En Línea]. Colombia, disponible en: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/ayudadetareas/periodismo/per2.htm> [Accesado el día 15 de octubre de 2006]

Quincose, M., (1999) *Estudio de la TV cubana entre enero de 1959 y mayo de 1962*. Trabajo de Diploma. La Habana, Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana.

Ramonet, I., (2006) “La información en la era de la comunicación” en *Revista Lamusa Digital*. [En Línea]. Monográfico nº 1, disponible en: <http://www.uclm.es/lamusa/paginas/monografico/Ramonet.htm> [Accesado el día 2 de diciembre de 2006]

Ranzani, O., (2004) “Televisión en Sierra Maestra” en *Periodismo Social*. [En Línea]. Disponible en: <http://www.periodismosocial.org.ar/notacompleta.cfm?id=2568> [Accesado el día 16 de enero de 2007]

Real Academia _____ (2006) *Real Academia Española* [En Línea]. España, disponible en: <http://www.rae.es/> [Accesado el día 23 de octubre de 2006]

Rey, L., (2002) *Crece con la Memoria, la televisión herramienta comunicativa para la comunidad*. Tesis de Maestría. La Habana, Facultad de Comunicación, Universidad de la Habana.

Reyes, D., (2007) “El documental en Televisión Serrana. Para un resumen del 2006” en *Portal del Cine y el Audiovisual Latinoamericano y Caribeño*. [En Línea]. Disponible en: <http://www.cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=350> [Accesado el día 18 de noviembre de 2006]

Rodríguez, M., (comp.), (2003) *Tendencias del periodismo contemporáneo. Selección de lecturas*. 2da edición. Edición de Fermín Romero Alfau. La Habana, Pablo de la Torriente.

Santos, M., (2005) “Los documentales más premiados del nuevo cine cubano” en *Cuba y el Cine*. [En Línea]. Disponible en: http://www.trabajadores.cubaweb.cu/sugerencias/cubayelcine/peliculas/010_documentales-htm [Accesado el día 16 de enero de 2007]

Santovenia, R., (1999) *Diccionario de cine*. La Habana, Arte y Literatura.

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

_____. (2002) “Televisión Serrana-Cuba” en *La Iniciativa de Comunicación*. [En Línea]. Disponible en: <http://www.comminit.com/la/cambiosocial/lahaciendoolas/lasld-394.html> [Accesado el día 16 de enero de 2007]

Torres, P., (1967) *Integración de la parte técnica de la radio y la televisión nacionales al Ministerio de Comunicaciones*. La Habana, Ministerio de Comunicaciones.

_____. (2006) “Un nuevo comienzo (1946-1949)” en *Media Televisión*. [En Línea]. España, disponible en: <http://recursos.cnice.mec.es/media/television/bloque1/pag3.html> [Accesado el día 5 de diciembre de 2006]

_____. (2006) “Una televisión internacional” en *Media Televisión*. [En Línea]. España, disponible en: <http://recursos.cnice.mec.es/media/television/bloque1/pag5.html> [Accesado el día 5 de diciembre de 2006]

Valenzuela, V., (2003) “Cine documental: yo te digo que el mundo es así” en *Piel de Leopardo*. [En Línea]. Disponible en: <http://www.pieldeleopardo.com/modules.php?name=News&file=article&sid=2877> [Accesado el día 8 de enero de 2007]

Vázquez, M., (s.a.) *Historia y Comunicación Social*. La Habana, Pablo de la Torriente.

Vera, E., (2001) *Mentira organizada y verdad dispersa*. Problemas esenciales del periodismo. La Habana, Pablo de la Torriente.

Vidal, G., (2007) “Así somos, así nacimos” en *Telecubanacán*. [En Línea]. Disponible en: http://www.telecubanacan.co.cu/Misc/Historia_Canal.htm [Accesado el día 8 de enero de 2007]

Villafañe, J. y E. Bustamante, (1987) *Fabricar noticias. Las rutinas productivas en radio y televisión*. Barcelona, Mitre.

Wolf, M., (2000) *La investigación de la comunicación de masas*. La Habana, Pablo de la Torriente.

Zaldívar, M., (2007) “El documental en televisión” conferencia dictada durante el *Curso de realización para televisión*. Telecubanacán, 15 de enero de 2007.

Zamora, O., (2002) “¡Buena suerte a mi pariente pobre!” en *La Jiribilla*. [En Línea]. Disponible en: http://www.lajiribilla.cu/2002/n86_diciembre/2031_86.html [Accesado el día 8 de enero de 2007]

Anexo 1

Algunos realizadores de documentales en el mundo.

África:

- ✗ Safi Faye
- ✗ Sorious Samura

Asia:

- ✗ Anand Patwardhan.
- ✗ Artavazd Ashoti Peleshyan
- ✗ Victor Kossakovsky
- ✗ Sergei Loznitsa
- ✗ Naomi Kawase
- ✗ Shohei Imamura
- ✗ Fumio Kamei
- ✗ Susumu Hani
- ✗ Toshio Matsumoto
- ✗ Noriaki Tsukimoto
- ✗ Shinsuke Ogawa
- ✗ Kazuo Hara
- ✗ Makoto Satô

Australia:

- ✗ Lyndal Davies

Europa:

- ✗ Félix Rodríguez de La Fuente
- ✗ Mercedes Álvarez
- ✗ José Luis Guerín
- ✗ Joaquín Jordà
- ✗ Werner Herzog
- ✗ David Attenborough
- ✗ Rithy Panh
- ✗ Sergio Oksman
- ✗ John Grierson
- ✗ Thomas Heise
- ✗ Joris Ivens
- ✗ Claude Lanzmann
- ✗ Jacques Perrin
- ✗ Alain Resnais
- ✗ Leni Riefenstahl
- ✗ Luc Jacquet
- ✗ Klaus Wildenhahn
- ✗ Jacques Cousteau
- ✗ Dziga Vertov
- ✗ Jean Vigo
- ✗ Klaus Wildenhahn
- ✗ José Luis Sáenz de Heredia

América del Norte:

- ✗ Alan Berliner
- ✗ Joe Berlinger y Bruce Sinofsky
- ✗ Nick Broomfield
- ✗ Ken Burns
- ✗ Merian C. Cooper and Ernest B. Schoedsack
- ✗ Robert J. Flaherty
- ✗ Mark Jonathan Harris
- ✗ Steve James
- ✗ Barbara Kopple
- ✗ Richard Leacock
- ✗ Kevin Macdonald
- ✗ Ron Mann
- ✗ Albert Maysles and David Maysles
- ✗ Ross McElwee
- ✗ Norman Mac Laren
- ✗ Michael Moore
- ✗ Errol Morris
- ✗ D. A. Pennebaker

Latinoamérica:

- ✗ Santiago Álvarez
- ✗ João Batista de Andrade
- ✗ Fernando Birri
- ✗ Sergio Bravo
- ✗ Raymundo Gleyzer
- ✗ Patricio Guzmán
- ✗ Miguel Littín
- ✗ Paul Leduc
- ✗ Marta Rodríguez y Jorge Silva
- ✗ Pino Solanas (Fernando E. Solanas)
- ✗ Gerardo Vallejo
- ✗ Jorge Prelorán
- ✗ Gilberto Avina

(Tomado de “*Historia del documental*” en Wikipedia, 2007)

Anexo 2

Algunos festivales de cine documental en el mundo.

España:

- × Docupolis.
- × Zinebi.
- × Festival Punto de Vista.
- × Docusur.
- × Cadiz.doc.

Europa:

- × IDFA.
- × Cinema du réel.
- × Visions du réel.
- × DocLisboa.
- × Viewpoint.
- × Etats généraux du film documentaire.
- × Thessaoloniki documentary festival.

América del Norte:

- × Silverdocs Hot docs Full Frame.

América del Sur:

- × Bafici.
- × Festival del Nuevo Cine Latinoamericano.
- × Festival de Cine de Caracas.
- × Festival Internacional de Documentales de Caracas.
- × Festival de Guadalajara.
- × Festival ICARO.
- × Festival de Mar de Plata.
- × Festival de cine de los pueblos indígenas de Oaxaca.

Asia:

- × Yamagata International Documentary Film Forum.

(Tomado de “*Historia del documental*” en Wikipedia, 2007)

Anexo 3

Relación preliminar de obras con valor documental en el cine silente cubano.

- × *Simulacro de incendio*. Realizado por el francés Gabriel Veyre en 1897.
- × *Cine y azúcar*. Realizado por Manuel Martínez Illas en 1906.
- × *El parque de Palatino*. Realizado por Enrique Díaz Quesada en 1906.
- × *La Habana en agosto de 1906*. Realizado por Enrique Díaz Quesada.
- × *La salida de Palacio de Don Tomás Estrada Palma*. Realizado por Enrique Díaz Quesada en 1906.
- × *Un turista en La Habana*. Realizado por Enrique Díaz Quesada en 1908.
- × *Un cabildo en ña Romualda*. Realizado por Enrique Díaz Quesada en 1908.
- × *Los festejos de la Caridad en Camagüey*. Realizado por Enrique Díaz Quesada en 1909.
- × *Salida de Mr. Magoon de Cuba*. Realizado por Enrique Díaz Quesada en 1909.
- × *Toma de posesión de José Miguel Gómez*. Realizado por Enrique Díaz Quesada en 1909.
- × *Los cruceros Cuba y Patria entrando en el puerto de La Habana*. Realizado por Enrique Díaz Quesada en 1910.
- × *Los funerales de Morúa Delgado*. Realizado por Enrique Díaz Quesada en 1910.
- × *El sueño de un estudiante de farmacia*. Realizado por Enrique Díaz Quesada en 1910.
- × *Vuelo del aviador Mc.Curdy sobre La Habana*. Realizado por Enrique Díaz Quesada en 1911.
- × *El epílogo del Maine*. Realizado por Enrique Díaz Quesada y José G. González en 1912.
- × *Festival infantil de Bohemia*. Realizado por Enrique Díaz Quesada en 1912.
- × *Salida de tropas para Santiago de Cuba durante la guerra racista o La campaña*. Realizado por Enrique Díaz Quesada en 1912.
- × *Los carnavales de Cienfuegos*. Realizado por Enrique Díaz Quesada en 1913.
- × *Industria del azúcar de caña*. Realizado por Enrique Díaz Quesada en 1913.

- × *Toma de posesión del General Menocal*. Realizado por Enrique Díaz Quesada en 1913.
- × *Polvorines de La Cabaña*. Se desconoce el director, filmado en 1914.
- × *La pelea de Johnson y Willard*. Realizado por Enrique Díaz Quesada en 1915.
- × *Inauguración de la estatua del General Maceo*. Realizado por Enrique Díaz Quesada en 1916.
- × *Convulsión liberal en Oriente*. No se conoce el director, filmado en 1917.
- × *La explosión de la Cabaña*. No se conoce el director, filmado en 1917.
- × *El soldado en Cuba*. No se conoce el director, filmado en 1919.
- × *Las regatas de Varadero*. No se conoce el director, filmado en 1919.
- × *La manifestación en honor de Estados Unidos*. No se conoce el director, fecha no definida.
- × *Cómo se hace un periódico*. Realizado por Enrique Díaz Quesada en 1920.
- × *La llegada de Alfonso XIII*. No se conoce el director, filmado en 1920.
- × *La fabricación del azúcar en Cuba*. No se conoce el director, filmado en 1920.
- × *Crónica social en cine*. No se conoce el director, filmado en 1921.
- × *Las regatas de Cienfuegos*. No se conoce el director, filmado en 1922.
- × *Noche azul*. Realizado por el norteamericano Lee De Forest en 1926.
- × *Reportaje sobre el ciclón de 1926*. Realizado por Manuel Andreu en 1926.
- × *Reportaje sobre el ciclón de 1926*. Realizado por Abelardo Domingo en 1926.
- × *Conozca a Cuba (No. 5)*. Realizado por Max Tosquella en 1929.
- × *¿Cuál es la cubana de los ojos más lindos?* Realizado por Ernesto Gallardo en 1929.
- × *Cultivo del tabaco*. Se desconoce el director, filmado en 1929.
- × *Pruebas de color de la B.P.P. Pictures*. Se desconoce el director, filmado en 1929.
- × *Viaje en tren*. Se desconoce el director, filmado en 1929.
- × *Conozca a Cuba*. Realizado por Max Tosquella en 1930.
- × *La última jornada del Titán de Bronce o La ruta de Maceo*. Realizado por Max Tosquella en 1930.
- × *Varona Suárez y el baile de las naciones*. Realizado por Max Tosquella en 1930.
- × *Paseo de carnaval*. Se desconoce el director, fecha no precisada.

- × *Refresco Orange Crush*. Se desconoce el director, fecha no precisada.
- × *Tabaco cubano*. Se desconoce el director, fecha no precisada.
- × *El terremoto de Santiago*. Se desconoce el director, filmado en 1932.
- × *Machado en los ferrocarriles de Camagüey*. Se desconoce el director, fecha no precisada.
- × *La epopeya revolucionaria cubana*. Se desconoce el director, filmado en 1933.
- × *Una página de gloria, (Vuelo Sevilla—Habana)*. Se desconoce el director, fecha no precisada.

(Tomado de “*Los documentales más premiados del nuevo cine cubano*”, artículo de Mercedes Santos Moray en *Cuba y el Cine*, 2005.)

Anexo 4

Algunos documentales del cine cubano: 1964 a 1969

- ✘ *Nosotros la música*. Dirigido por Rogelio París, en 1964. Es el precursor de los documentales dedicados a la música en Cuba.
- ✘ *Now*. Dirigido por el maestro Santiago Álvarez, en 1965. Se considera un clásico del género, a escala universal y, hasta el momento, la pieza más lograda estéticamente por la cinematografía cubana en toda su historia.
- ✘ *Ociel del Toa*. Dirigido por Nicolás Guillén Landrián, en 1965.
- ✘ *Vaqueros del Cauto*. Este documental dirigido por Oscar Valdés en 1965 ha sido considerado por la crítica como un clásico de la escuela documental cubana, y es una de las piezas más logradas en el conjunto de la obra de ese realizador cubano. Este cortometraje es, después de *Now*, el más recurrente en cuanta encuesta se ha realizado sobre la escuela cubana del documental.

(Tomado de “*Los documentales más premiados del nuevo cine cubano*”, artículo de Mercedes Santos Moray en *Cuba y el Cine*, 2005.)

Anexo 5

Algunos documentales del cine cubano: 1970 a 1974

- × *1868-1968*. Documental del realizador Bernabé Hernández, producido en 1970
- × *Bagazo*. Documental del realizador Juan Carlos Tabío, producido en 1970.
- × *Piedra sobre piedra*. Documental de Santiago Álvarez, producido en 1970.
- × *Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial*. Documental realizado en 1970 bajo la autoría de Julio García Espinosa, Miguel Torres y Roberto Fernández Retamar.
- × *¿Cómo, por qué y para qué se asesina a un general?* Documental realizado por Santiago Álvarez, en 1971.
- × *La estampida*. Documental realizado por Santiago Álvarez, en 1971.
- × *Muerte y vida en el Morrillo*. Documental dirigido por Oscar Valdés en 1971.
- × *Por accidente*. Documental realizado por Sergio Giral, en 1971.
- × *Sobre un primer combate*. Documental realizado por Octavio Cortázar en 1971.
- × *De América soy hijo... y a ella me debo*. Largometraje documental realizado por Santiago Álvarez en 1972.
- × *Del Escambray, el campesino*. Documental realizado por Rogelio París en 1972.
- × *Los factores de la vocación*. Documental realizado por Juan Carlos Tabío en 1972.
- × *Girón*. Largometraje documental del realizador Manuel Herrera, filmado en 1972.
- × *Hablando del punto cubano*. Documental realizado por Octavio Cortázar en 1972.
- × *No tenemos derecho a esperar*. Documental realizado en 1972 por Rogelio París.
- × *Los Pinos Nuevos*. Documental realizado por Melchor Casals en 1972.
- × *Un relato sobre el jefe de la columna 4*. Documental realizado por Sergio Giral en 1972.
- × *¡Viva la República!* Documental realizado por Pastor Vega en 1972.
- × *Asamblea de producción y servicios*. Documental realizado por Héctor Veitía en 1973.
- × *La emulación socialista*. Documental realizado por Oscar Valdés en 1973.
- × *Los medicamentos*. Documental realizado por Idelfonso Ramos en 1973.
- × *Micobrigadas: un diario*. Documental realizado por Héctor Veitía en 1973.
- × *Miriam Makeba*. Documental realizado en 1973 por Juan Carlos Tabío.

- × *Mundial de pesas*. Documental realizado por Luis Felipe Bernaza en 1973.
- × *La nueva escuela*. Documental realizado por Jorge Fraga en 1973.
- × *Panamá Un reportaje especial sobre la reunión del Consejo de Seguridad*. Documental realizado por Pastor Vega en 1973.
- × *Primera escuela del proletariado*. Documental realizado por Juan Carlos Tabío en 1973.
- × *El Programa del Moncada*. Documental realizado por Octavio Cortázar en 1973.
- × *Que bueno canta usted*. Documental realizado por Sergio Giral en 1973.
- × *Sobre horas extras y trabajo voluntario*. Documental realizado por Sara Gómez en 1973.
- × *El tigre saltó y mató... pero... morirá... morirá!!* Largometraje documental realizado por Santiago Álvarez en 1973.
- × *...y el cielo fue tomado por asalto*. Documental realizado por Santiago Álvarez en 1973.
- × *Análisis de un problema*. Documental realizado por Santiago Villafuerte en 1974.
- × *Arte del pueblo*. Documental realizado por Oscar Valdés en 1974.
- × *El arte del tabaco*. Esta breve pieza maestra fue realizada por Tomás Gutiérrez Alea, (Titón), en 1974.
- × *Con las mujeres cubanas*. Documental realizado por Octavio Cortázar en 1974.
- × *Golpe por golpe*. Documental realizado por Luis Felipe Bernaza en 1974.
- × *XV Aniversario*. Documental de José Massip, realizado en 1974, en colaboración con el mayor Abelardo Placeres Cambra.
- × *La quinta frontera*. Documental realizado por Pastor Vega en 1974.
- × *Simparalé*. Fue realizado en 1974 por Humberto Solás.
- × *Soledad Bravo*. Documental realizado por Juan Carlos Tabío en 1974.
- × *Sulkary*. Documental realizado por Melchor Casals en 1974.
- × *Trinidad*. Documental realizado por Héctor Veitía en 1974.
- × *Varadero*. Documental realizado por Miguel Fleitas en 1974.

(Tomado de “*Los documentales más premiados del nuevo cine cubano*”, artículo de Mercedes Santos Moray en *Cuba y el Cine*, 2005.)

Anexo 6

Algunos documentales del cine cubano: 1975 a 1979

- ✘ *Abril de Viet Nam en el año del gato*. Documental realizado por Santiago Álvarez, en 1975.
- ✘ *Apuntes para la historia del movimiento obrero cubano*. Documental realizado por Rigoberto López, en 1975.
- ✘ *La casita*. Documental realizado por Sergio Núñez, en 1975.
- ✘ *Crónica de la victoria*. Documental realizado a cuatro manos por Jesús Díaz y Fernando Pérez, en 1975.
- ✘ *Cuba de vacaciones*. Documental realizado por Miguel Fleitas, en 1975.
- ✘ *La familia*. Documental realizado por Idelfonso Ramos, en 1975.
- ✘ *El primer delegado*. Documental realizado por Santiago Álvarez, en 1975.
- ✘ *La primera intervención*. Documental realizado por Rigoberto López, en 1975.
- ✘ *Angola: victoria de la esperanza*. Documental realizado por José Massip en 1976.

(Tomado de “*Los documentales más premiados del nuevo cine cubano*”, artículo de Mercedes Santos Moray en *Cuba y el Cine*, 2005.)

Anexo 7

Algunos documentales del cine cubano: 1980 a 1984

- × *Los dueños del río*. Documental dirigido por Daniel Díaz Torres, en 1980.
- × *En tierra de Sandino*. Documental dirigido por Jesús Díaz, en 1980.
- × *La Gloria City*. Documental dirigido por Sergio Núñez, en 1980.
- × *Granada: pequeño país, gran revolución*. Documental dirigido por Víctor Casaus, en 1980.
- × *La guerra necesaria*. Documental dirigido por Santiago Álvarez, en 1980.
- × *Junto al golfo*. Documental dirigido por Rigoberto López en 1980.
- × *Llamadas al sol*. Documental dirigido por Jorge Sotolongo, en 1980.
- × *Madera*. Documental dirigido por Daniel Díaz Torres, en 1980.
- × *Mariano*. Documental dirigido por Marisol Trujillo, en 1980.
- × *Pedro cero por ciento*. Documental dirigido por el desaparecido Luis Felipe Bernaza, en 1980.
- × *¿Qué es...?* Documental dirigido por Pedro Chaskel, en Cuba, en 1980.
- × *Quincho Barrilete*. Documental dirigido por Rolando Díaz, en 1980.
- × *Riesgos eléctricos*. Documental dirigido por Sergio Núñez, en 1980.
- × *Rita*. Documental dirigido por el desaparecido Oscar Valdés, en 1980.
- × *Un trabajo cotidiano*. Documental dirigido por Manuel Herrera, en 1980.
- × *Vamos a caminar por casa*. Documental dirigido por Víctor Casaus, en 1980.
- × *A Bayamo en coche*. Documental dirigido por Constante Diego, realizador más conocido como “Rapi”, en 1981.
- × *A veces miro mi vida*. Documental dirigido por Orlando Rojas, en 1981.
- × *Las armas invisibles*. Documental dirigido por Fernando Pérez, en 1981.
- × *Así eres tú, mujer*. Documental dirigido por Constante Diego, en 1981.
- × *Belice*. Documental dirigido por Idelfonso Tamayo, en 1981.
- × *El canto de Icaro*. Documental dirigido por Orlando Rojas, en 1981.
- × *Comenzó a retumbar el Momotombo*. Documental dirigido por Santiago Álvarez, en 1981.

- × *Con sabor a caña, tabaco y ron.* Documental dirigido por Constante Diego, en 1981.
- × *Concierto latinoamericano.* Documental dirigido por Manuel Herrera, en 1981.
- × *En caliente.* Documental dirigido por Santiago Villafuerte, en 1981.
- × *Una foto recorre el mundo.* Documental dirigido por Pedro Chaskel en 1981.
- × *Gigantes en la montaña.* Documental dirigido por Santiago Villafuerte, en 1981.
- × *Historia de una descarga.* Documental dirigido por Melchor Casals, en 1981.
- × *Historia en dos tiempos.* Documental dirigido por Miguel Torres, en 1981.
- × *Imagen de un artesano.* Documental dirigido por Miguel Torres, en 1981.
- × *Islas sonantes.* Documental dirigido por Miguel Torres en 1981.
- × *Los Malagones.* Documental dirigido por Miguel Torres, en 1981.
- × *Mamaneé.* Documental dirigido por Orlando Rojas, en 1981.
- × *Mineros.* Documental dirigido por Fernando Pérez, en 1981.
- × *No van lejos los de adelante... si los de atrás corren bien.* Documental dirigido por Rolando Díaz, en 1981.
- × *Pequeño homenaje.* Documental dirigido por la realizadora Rebeca Chávez, en 1981.
- × *Tiempo libre a la roca.* Documental dirigido por Santiago Álvarez, en 1981.
- × *El aire no cuesta.* Documental dirigido por Idelfonso Ramos, en 1982.
- × *Algo más que una medalla.* (Centroamericanos '82). Documental dirigido por Rogelio París, en 1982.
- × *Camilo.* Documental dirigido por Fernando Pérez, en 1982.
- × *Con amor.* Documental dirigido por Santiago Villafuerte, en 1982.
- × *Constructor cada día, compañero.* Documental dirigido por Pedro Chaskel, en 1982.
- × *El corazón sobre la tierra.* Documental dirigido por Constante Diego en 1982.
- × *Crónica de una infamia.* Documental dirigido por Miguel Torres, en 1982.
- × *Habana Vieja.* Documental dirigido por el desaparecido Oscar Valdés, en 1982.
- × *Jíbaro.* Documental dirigido por Daniel Díaz Torres, en 1982.
- × *Nueva Sinfonía.* Documental dirigido por Santiago Álvarez, en 1982.
- × *La operación.* Documental dirigido por la realizadora Ana María García, en 1982.

- × *Operación Abril del Caribe*. Documental dirigido por los realizadores Santiago Álvarez y Lázaro Buría, en 1982.
- × *Los pies sobre la tierra*. Documental dirigido por el desaparecido Luis Felipe Bernaza, en 1983..
- × *Pura sangre*. Documental dirigido por Miguel Torres, en 1982.
- × *Semilla de hombres*. Documental dirigido por Rigoberto López, en 1982.
- × *Vaquero de montañas*. Documental dirigido por Daniel Díaz Torres, en 1982.
- × *Aquí... y en cualquier parte*. Documental dirigido por Luis Felipe Bernaza, en 1983.
- × *Con pura magia satisfechos*. Documental dirigido por Constante Diego, en 1983.
- × *Condenadme, no importa...* Documental dirigido por Miguel Torres, en 1983.
- × *La espera*. Documental dirigido por Orlando Rojas, en 1983.
- × *Granada, el despegue de un sueño*. Documental dirigido por Rigoberto López, en 1983.
- × *Los marielitos*. Documental dirigido por la realizadora de origen norteamericano Estela Bravo, en 1983.
- × *Mujer ante el espejo*. Documental dirigido por la realizadora Marisol Trujillo, en 1983.
- × *Omara*. Documental dirigido por Fernando Pérez, en 1983.
- × *Que levante la mano la guitarra*. Documental dirigido por Víctor Casaús, en 1983.
- × *Estética*. Documental dirigido por Enrique Colina, en 1984.
- × *Mamá se va a la guerra*. Documental dirigido por Guillermo Centeno, en 1984.
- × *Oración*. Documental dirigido por la realizadora Marisol Trujillo, en 1984.
- × *Qué se hizo de tu infancia*. Documental dirigido por Sergio Núñez, en 1984.
- × *La semilla escondida*. Documental dirigido por Lázaro Buría en 1984.
- × *Una vida para dos*. Documental dirigido por Gerardo Chijona, en 1984.
- × *Yo también te haré llorar*. Documental dirigido por Enrique Colina, en 1984.

(Tomado de “*Los documentales más premiados del nuevo cine cubano*”, artículo de Mercedes Santos Moray en *Cuba y el Cine*, 2005.)

Anexo 8

Algunos documentales del cine cubano: 1985 a 1989.

- × *Cuando termina el baile.* Documental dirigido por Gerardo Chijona en 1985.
- × *Cuando una mujer no duerme.* Documental dirigido por Rebeca Chávez en 1985.
- × *Elisa.* Documental dirigido por Sergio Núñez en 1985.
- × *Los que saben querer.* Documental dirigido por Sergio Núñez en 1985.
- × *Mi ciudad.* Documental dirigido por Sergio Núñez en 1985.
- × *Mi hijo el Che- Un retrato de familia de Don Ernesto Guevara.* Documental dirigido por el cineasta argentino Fernando Birri, entonces radicado en Cuba, en 1985.
- × *Niños desaparecidos.* Documental dirigido por Estela Bravo, cineasta norteamericana residente en Cuba en 1985.
- × *Rigoberto.* Documental dirigido por Rebeca Chávez en 1985.
- × *La soledad de los dioses.* Documental dirigido por el desaparecido Santiago Álvarez en 1985.
- × *Una pareja de oro.* Documental dirigido por Mayra Vilasís en 1985.
- × *Vecinos.* Documental dirigido por Enrique Colina en 1985.
- × *Yo soy la canción que canto.* Documental dirigido por Mayra Vilasís en 1985.
- × *Círculo del infierno.* Documental dirigido por Rigoberto López en 1986.
- × *Detrás del telón.* Documental dirigido por Santiago Villafuerte en 1986.
- × *Diario de una esperanza.* Documental dirigido por Miguel Torres en 1986.
- × *Ella vendía coquitos.* Documental dirigido por Gerardo Chijona en 1986.
- × *Esa invencible esperanza.* Documental dirigido por Rebeca Chávez en 1986.
- × *Jau.* Documental dirigido por Enrique Colina en 1986.
- × *Joven de corazón.* Documental dirigido por Octavio Cortázar en 1986.
- × *Más vale tarde que nunca.* Documental dirigido por Enrique Colina en 1986.
- × *Máximo.* Documental dirigido por Mayra Vilasís en 1987.
- × *Mientras el río pasa.* Documental dirigido por Guillermo Centeno en 1986.
- × *Qosqo.* Documental dirigido por Fausto Espinosa Farfán en 1986.
- × *Uno, dos, ese es.* Documental dirigido por Miriam Talavera en 1986.

- × *Buscando a Chano Pozo*. Documental dirigido por Rebeca Chávez en 1987.
- × *Corresponsal de guerra*. Documental dirigido por Belkis Vega en 1987.
- × *Chapucerías*. Documental dirigido por Enrique Colina en 1987.
- × *Esa mujer de tantas estrellas*. Documental dirigido por Mayra Vilasís en 1987.
- × *Kid Chocolate*. Documental dirigido por Gerardo Chijona en 1987.
- × *Médico de todo*. Documental dirigido por Luis Felipe Bernaza en 1987.
- × *Menos tiempo en la mirada*. Documental dirigido por Mario Crespo en 1987.
- × *Una mirada amistosa*. Documental dirigido por Octavio Cortázar en 1987.
- × *Mocha caliente*. Documental dirigido por Idelfonso Ramos en 1987.
- × *No es tiempo de cigüeñas*. Documental dirigido por Mario Crespo en 1987.
- × *Quietos... ¡Ya!* Documental dirigido por Guillermo Centeno en 1987.
- × *El viaje más largo*. Documental dirigido por Rigoberto López en 1987.
- × *Volvamos a empezar*. Documental dirigido por Guillermo Centeno en 1987.
- × *Campeonas*. Documental dirigido por Oscar Valdés en 1988.
- × *Con luz propia*. Documental dirigido por Mayra Vilasís en 1988.
- × *Escenas en contenedores*. Documental dirigido por Melchor Casals en 1988.
- × *Los que se quedan*. Documental dirigido por Idelfonso Ramos en 1988.
- × *Momentos de Tina*. Documental dirigido por Mayra Vilasís en 1989.
- × *Obataleo*. Documental dirigido por Humberto Solás en 1989.
- × *Octubre del 67*. Documental dirigido por Rebeca Chávez en 1988.
- × *Uno más entre ellos*. Documental dirigido por Rebeca Chávez en 1988.
- × *Canto a Matanzas*. Documental dirigido por Oscar Valdés en 1989.
- × *Hablas como si me conocieras*. Documental dirigido por Irene López Kuchilán en 1989.
- × *El jardín mágico*. Documental dirigido por Félix de la Nuez en 1989.
- × *El mensajero de los dioses*. Documental dirigido por Rigoberto López en 1989.
- × *Un pedazo de mí*. Documental dirigido por Jorge Luis Sánchez en 1989.
- × *Simulación*. Documental dirigido por Melchor Casals en 1989.

(Tomado de “*Los documentales más premiados del nuevo cine cubano*”, artículo de Mercedes Santos Moray en *Cuba y el Cine*, 2005.)

Anexo 9

Algunos documentales del nuevo cine cubano: 1990-1994.

- ✘ *A mis cuatro abuelos*. Documental dirigido por el joven realizador Aarón Yelín en 1990.
- ✘ *El Fanguito*. Documental dirigido por Jorge Luis Sánchez, una de las piezas más notables del período, en 1990.
- ✘ *Miradas*. Documental dirigido por Guillermo Centeno en 1990.
- ✘ *Los diarios del futuro*. Documental dirigido por Lázaro Buría en 1991.
- ✘ *Un día en Atarés*. Documental dirigido por José Padrón en 1990.
- ✘ *Dónde está Casals*. Revista cinematográfica no. 7, dirigida por Jorge Luis Sánchez, en 1991.
- ✘ *Hasta la reina Isabel baila el danzón*. Documental del desaparecido Luis Felipe Bernaza, realizado en 1991.
- ✘ *La última rumba de papá Montero*. Documental dirigido por Octavio Cortázar en 1991.
- ✘ *Identidad*. Documental dirigido por José Padrón en 1992.
- ✘ *El viaje más largo*. Documental dirigido por Rolando Díaz en 1993.
- ✘ *Atrapando espacio*. Documental dirigido por Jorge Luis Sánchez en 1994.
- ✘ *Silencio... se filma Fresa y chocolate*. Documental dirigido por Rebeca Chávez, el único premiado de una realizadora en el lustro, producido en 1994.
- ✘ *La virgen de la Caridad*. Documental dirigido por Félix de la Nuez en 1994.

(Tomado de “*Los documentales más premiados del nuevo cine cubano*”, artículo de Mercedes Santos Moray en *Cuba y el Cine*, 2005.)

Anexo 10

Algunos documentales del cine cubano: 1995-1999.

- × *Cien años de cine latinoamericano* Documental dirigido por José Padrón en 1995.
- × *El cine y yo* Documental dirigido por Mayra Vilasís en 1995.
- × *Cuerdas de mi ciudad* Documental dirigido por Mayra Vilasís en 1995.
- × *Del otro lado del cristal* Documental dirigido por Guillermo Centeno en 1995, junto a la realizadora Marina Ochoa, y también a Manuel Pérez y Mercedes Arce.
- × *Esther Borja* Documental dirigido por Idelfonso Ramos en 1995.
- × *El gran puente* Documental dirigido por José Padrón en 1995.
- × *Alicia, la danza siempre* Documental dirigido por Manuel Iglesias en 1996.
- × *La Habana del Festival* Documental dirigido por José Padrón en 1996.
- × *José María* Documental dirigido por José Padrón en 1996.
- × *Blanco es mi pelo, negra es mi piel* Documental dirigido por Marina Ochoa en 1997.
- × *Concierto mayor* Documental dirigido por el maestro de la escuela documental cubana, Santiago Alvarez junto a Ismael Perdomo en 1997.
- × *El making de Amor Vertical* Documental dirigido por el joven Ian Padrón en 1997.
- × *Che Documental* dirigido por Miguel Torres en 1998.
- × *Ernesto, mi amigo* Documental dirigido por Jacob Dakovic, de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en 1999.
- × *Hijo de pez gordo* Documental dirigido por Daniel Rocha, también de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, en 1999.
- × *Identidad Documental* dirigido por Lourdes de los Santos en 1999.
- × *Eso habría que verlo, compay* Documental dirigido por Ian Padrón en 1999.
- × *Memorias de fin de siglo* Documental realizado por Enrique Álvarez, Raquel Capote y Pedro Suárez en 1999.
- × *Yo no soy un santo* Documental dirigido por Lizette Vila en 1999.

(Tomado de “*Los documentales más premiados del nuevo cine cubano*”, artículo de Mercedes Santos Moray en *Cuba y el Cine*, 2005.)

Anexo 11

Algunos documentales del cine cubano: 2000-2003.

- × *Con todo mi amor, Rita* Documental dirigido por Rebeca Chávez en el 2000.
- × *Estado de gracia* Documental dirigido por Lourdes de los Santos en el 2000.
- × *Leo Brouwer*. Documental dirigido por José Padrón en el 2000.
- × *Las sombras corrosivas* de Fidelio Ponce. Documental dirigido por Jorge Luis Sánchez en el 2000.
- × *Van Van, empezó la fiesta* Documental dirigido por Liliana Mazure y Aarón Vega en el 2000.
- × *... y bien dentro de mí...* Documental dirigido por Hoari Chiong Muñoz en el 2000.
- × *Hasta que la muerte nos separe* Documental dirigido por Marilyn Solaya en el 2001.
- × *Habaneceres* Documental dirigido por Luis Leonel León en el 2001 y producido en el soporte del vídeo por este joven realizador.
- × *Luis Carbonell (Después de tanto tiempo)* Documental dirigido por Ian Padrón en el 2001.
- × *De mi alma recuerdos*. Documental dirigido por Lourdes de los Santos en el 2002.
- × *Son 43*. Documental dirigido por Gloria Argüelles en el 2002.
- × *Las manos y el ángel*. Documental dirigido por Esteban García en el 2002.
- × *Así como soy*. Documental dirigido por Carlos E. León en el 2002.
- × *Ay, mi amor*. Documental dirigido por Yamila Suárez y Ernesto Fiallo en el 2003.
- × *Bola de Nieve*. Documental dirigido por José Sánchez Montes en el 2003.
- × *Café con leche*. Documental dirigido por Manuel Zayas en el 2003.
- × *Candita Batista: la vedette negra de Cuba*. Documental dirigido por Manuel Jorge Pérez en el 2003.
- × *Charangas de Bejucal*. Documental dirigido por Marcia Olivares en el 2003.
- × *Suite Habana*. Del realizador Fernando Pérez, coproducido por el ICAIC con Wanda Films, de España en el 2003.

(Tomado de “*Los documentales más premiados del nuevo cine cubano*”, artículo de Mercedes Santos Moray en *Cuba y el Cine*, 2005.)

Anexo 12

Algunos documentales del cine cubano: 2004-2006.

- × *Adán y Eva*. Documental dirigido por María Caridad Caballero Cabrera y Adoniram Fontes Milian en el 2004.
- × *Anacaona, 70 años después*. Documental dirigido por Jorge Aguirre en el 2004.
- × *Casas en la pantalla*. Documental dirigido por Nelson Leonardo Oyarzua en el 2004.
- × *Daniel Santos: para gozar La Habana*. Documental dirigido por Lourdes Prieto y José Galiño en el 2004.
- × *Del Río Zaida*. Documental dirigido por Lourdes de los Santos en el 2004.
- × *Existen*. Documental dirigido por Esteban Insausti en el 2005.
- × *Hágase la Luz*. Documental dirigido por Roberto Chile en el 2005.
- × *Monteros*. Documental dirigido por Alejandro Ramírez Anderson en el 2005.
- × *Paradojas del deseo*. Documental dirigido por Juder Laffita en el 2005.
- × *Dale Mambo*. Documental dirigido por Jesús Dámaso González López en el 2005.
- × *A tempo*. Documental dirigido por Lourdes de los Santos en el 2006.
- × *Baja el telón, sube el telón*. Documental dirigido por Aram Vidal en el 2006.
- × *Buscándote Habana*. Documental dirigido por Alina Rodríguez en el 2006.
- × *CarHavana*. Documental dirigido por Pavel Giroud en el 2006.
- × *Carlos Acosta, su experiencia en Houston Ballet*. Documental dirigido por Adania D'Valle en el 2006.
- × *Con el alma en las manos*. Documental dirigido por Roberto Chile en el 2006.
- × *Cuba Va*. Documental dirigido por Roberto Chile en el 2006.
- × *El futuro es mi sueño*. Documental dirigido por Belkis Vega Belmonte en el 2006..
- × *¡Vampiros!* Documental dirigido Carlos E. León Belmonte en el 2006.
- × *Silvio Rodríguez*. Documental dirigido René Arencibia en el 2006.
- × *San Ernesto nace en La Higuera*. Documental dirigido Isabel Santos y Rafael Solís en el 2006.

(Tomado de “*Los documentales más premiados del nuevo cine cubano*”, artículo de Mercedes Santos Moray en *Cuba y el Cine*, 2005.)

Anexo 13

Cuestionario

“El Género Documental en Telecubanacán”

Fecha: 20 de febrero de 2007.

Institución: Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas.

Hora: 10: 00 a.m.

Lugar: Telecubanacán.

Estimado periodista:

Estamos realizando una investigación sobre el tratamiento del género documental en nuestro Telecentro. Con este fin solicitamos su contribución mediante el presente cuestionario, donde podremos evaluar el nivel de conocimiento y la preparación de los profesionales de la prensa televisiva acerca de este género. Gracias por su tiempo.

Edad: ____ Sexo: ____ Nivel de escolaridad: _____

Preguntas

1. ¿Es usted Licenciado en Periodismo?

Sí____ No____

1.1 En caso de ser negativa su respuesta, exponga qué título universitario posee:

_____.

2. ¿Ha realizado cursos de realización para televisión?

Sí____ No____

2.1¿Cuáles?:

2.2 De ser negativa su respuesta, diga las causas:

3. ¿Cómo usted define el documental televisivo?

4. ¿Ha participado en la realización de documentales televisivos entre los años 2000 y 2005?

En ninguno___ En uno o dos___ En tres o más___

4.1 ¿Qué temáticas ha abordado?

4.2 En caso de que su respuesta se “Ninguno”, explique por qué.

5. ¿Cuáles fueron las motivaciones que influyeron en la realización de sus documentales?

6. ¿Ha obtenido reconocimientos por alguno de sus documentales?

Sí___ No___

6.1 ¿Cuáles?

8. ¿Qué recursos periodísticos utiliza en la confección de documentales?

9. ¿Qué factores influyen en que no se realicen documentales hoy en el canal?

GRACIAS.

Anexo 14

Guía de Entrevista Semi-Estructurada a Directivos de Telecubanacán.

Nombre:

Responsabilidad laboral:

Preguntas.

1. ¿Qué es para usted el género documental?
2. ¿Qué lugar ocupa este género dentro de la política editorial del medio?
3. ¿En qué medida las rutinas productivas favorecen o no la creación documental?
4. ¿Es un género priorizado dentro del proceso productivo?
5. ¿El Telecentro cuenta con los recursos materiales para garantizar una producción documental mayor?
6. ¿Nuestros profesionales están preparados para asumir con éxito este género?
7. ¿Es interés de los periodistas explotar este género?
8. Durante los últimos siete años. ¿Cómo valora la producción documental en Telecubanacán?

Anexo 15

Guía de Entrevista Estructurada a Especialistas.

Nombre:

Lugar de trabajo:

Ocupación:

Preguntas.

1. ¿Cómo define usted al género documental?
2. ¿Lo considera un género cinematográfico o periodístico?
3. ¿Qué características tiene el documental en televisión?
4. ¿Cuáles son los objetivos de este género?
5. ¿Podemos hablar de una producción documental cubana de calidad? ¿Por qué?
6. ¿Las políticas editoriales de nuestros medios priorizan este género? ¿Por qué?
7. ¿Las rutinas productivas de los telecentros favorecen la realización de este tipo de producto?
8. ¿Qué condiciones materiales y humanas requiere la realización de documentales?
9. ¿Qué recursos periodísticos se utilizan en la elaboración de estos productos comunicativos?
10. ¿Cómo debe ser la investigación para la creación de un documental?
11. ¿Qué preparación profesional se requiere para la realización de documentales?
12. ¿Están nuestros periodistas preparados para asumir con éxito este género?
13. ¿Es interés de los profesionales de la prensa televisiva explotar este género?
14. ¿Cómo valora la producción documental cubana en estos tiempos?