



**RIDAA**  
Repositorio Institucional  
Digital de Acceso Abierto de la  
Universidad Nacional de Quilmes



**Universidad  
Nacional  
de Quilmes**

González, Néstor Daniel

## Audiovisual



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

*Cita recomendada:*

González, N. D. (Coord.) (2019). *Audiovisual*. Bernal, Argentina: Universidad Virtual de Quilmes. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1327>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

## **Audiovisual**

*Néstor Daniel González  
(Coordinador)*

*Alejandra Pía Nicolosi*

*Leonardo Murolo*

*Natalia García*


*Cristian Verón*

*Leonardo Mora Doldán*





Universidad  
**Virtual**  
de Quilmes

Índice de contenidos 

Introducción 

Unidad 

Unidad 

Unidad 

Unidad 

Versión digital de la  
**Carpeta de trabajo**



Universidad  
Nacional  
de Quilmes

Página siguiente

Audiovisual / Néstor Daniel González... [et al.];

coordinación general de Néstor Daniel

González. - 1a ed. - Bernal : Universidad

Virtual de Quilmes, 2019.

Libro digital, HTML

Archivo Digital: online

ISBN 978-987-774-028-8

1. Audiovisual. 2. Géneros Cinematográficos. 3. Cámara  
Cinematográfica. I. González, Néstor Daniel, coord.

CDD 778.59028

**Procesamiento didáctico:** Bruno De Angelis y Stella Maris Cao

**Diseño original de maqueta:** Hernán Morfese, Marcelo Aceituno y  
Juan Ignacio Siwak

**Diagramación:** Juan Ignacio Siwak

**Primera edición:** abril de 2019

**ISBN:** 978-987-774-028-8

© Universidad Virtual de Quilmes, 2019

Roque Sáenz Peña 352, (B1876BXD) Bernal, Buenos Aires

Teléfono: (5411) 4365 7100 <http://www.virtual.unq.edu.ar>

La Universidad Virtual de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes se reserva la facultad de disponer de esta obra, publicarla, traducirla, adaptarla o autorizar su traducción y reproducción en cualquier forma, total o parcialmente, por medios electrónicos o mecánicos, incluyendo fotocopias, grabación magnetofónica y cualquier sistema de almacenamiento de información. Por consiguiente, nadie tiene facultad de ejercitar los derechos precitados sin permiso escrito del editor.

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723

## Íconos



**Leer con atención.** Son afirmaciones, conceptos o definiciones destacadas y sustanciales que aportan claves para la comprensión del tema que se desarrolla.



**Para reflexionar.** Propone un diálogo con el material a través de preguntas, planteamiento de problemas, confrontaciones del tema con la realidad, ejemplos o cuestionamientos que alienten la autorreflexión.



**Texto aparte.** Contiene citas de autor, pasajes que contextualicen el desarrollo temático, estudio de casos, notas periodísticas, comentarios para formular aclaraciones o profundizaciones.



**Pastilla.** Incorpora informaciones breves, complementarias o aclaratorias de algún término o frase del texto principal. El subrayado indica los términos a propósito de los cuales se incluye esa información asociada en el margen.



**Cita.** Se diferencia de la palabra del autor de la Carpeta a través de la inserción de comillas, para indicar claramente que se trata de otra voz que ingresa al texto.



**Ejemplo.** Se utiliza para ilustrar una definición o una afirmación del texto principal, con el objetivo de que se puedan fijar mejor los conceptos.



**Para ampliar.** Extiende la explicación a distintos casos o textos como podrían ser los periodísticos o de otras fuentes.



**Actividades.** Son ejercicios, investigaciones, encuestas, elaboración de cuadros, gráficos, resolución de guías de estudio, etcétera.



**Audio.** Fragmentos de discursos, entrevistas, registro oral del profesor explicando algún tema, etcétera.



**Audiovisual.** Videos, documentales, conferencias, fragmentos de películas, entrevistas, grabaciones, etcétera.



**Imagen.** Gráficos, esquemas, cuadros, figuras, dibujos, fotografías, etcétera.



**Recurso web.** Links a sitios o páginas web que resulten una referencia dentro del campo disciplinario.



**Lectura obligatoria.** Textos completos, capítulos de libros, artículos y papers que se encuentran digitalizados en el aula virtual.



**Lectura recomendada.** Bibliografía que no se considera obligatoria y a la que se puede recurrir para ampliar o profundizar algún tema.



**Código.** Incorpora al material un determinado lenguaje de programación.



**Línea de tiempo.** Se utiliza para comprender visualmente una sucesión cronológica de hechos.



## Índice

Los autores .....	7
Introducción.....	9
Reflexiones acerca del aprendizaje en un entorno virtual .....	9
Objetivos del curso.....	11
<b>1. Los medios audiovisuales.....</b>	<b>13</b>
Objetivos .....	13
1.1. Historia de la imagen como representación social .....	13
1.1.1. Pintura .....	13
1.1.2. Fotografía .....	18
1.1.3. Cine .....	19
1.1.4. Televisión .....	20
1.1.5. Video .....	24
1.1.6. Lo nuevo y lo viejo del audiovisual en internet .....	25
Referencias bibliográficas .....	29
<b>2. El lenguaje audiovisual .....</b>	<b>31</b>
Objetivos .....	31
2.1. Nociones de composición y movimientos de cámara.....	31
2.1.1. Encuadre .....	31
2.1.2. Profundidad de campo.....	32
2.1.3 Gramática audiovisual .....	34
2.2. Reglas de composición.....	46
2.2.1. Centro de interés .....	46
2.2.2. Regla de los tercios.....	47
2.2.3. Regla del horizonte.....	48
2.2.4. Regla de la mirada .....	48
2.2.5. Regla de curva en S .....	49
2.2.6. Regla de repetición .....	49
2.2.7. Regla de enmarcado.....	50
2.2.8. Regla de espacio negativo .....	51
2.3. La iluminación.....	51
2.3.1. Tratamiento .....	51
2.3.2. Formas de iluminación.....	57
2.3.3. Esquemas de iluminación .....	60
2.4. La posproducción .....	64
2.4.1. El cine sin montaje.....	64
2.4.2. Primeros aportes.....	67
2.4.3. El montaje .....	70
2.4.4. David Wark Griffith. El montaje paralelo y alterno .....	72
2.4.5. Montaje invisible .....	73
2.4.6. El Efecto Kuleschov.....	75
2.4.7. Sergei Eisenstein y el montaje de atracciones.....	76
2.5. La edición.....	79
2.5.1. Montaje de sentido, edición lineal/no lineal .....	80
2.5.2. Planilla de visualización y guion de edición.....	81

Referencias bibliográficas .....	85
Referencias filmográficas .....	86
Referencias en línea.....	87
<b>3. Géneros televisivos .....</b>	<b>89</b>
Objetivos .....	89
3.1. Géneros y formatos para la televisión .....	90
3.1.1. Géneros informativos .....	91
3.1.2. Los noticieros televisivos.....	92
3.1.3. Hibridación de la información .....	95
3.2. Documental .....	96
3.3. Géneros ficcionales.....	98
3.3.1. Géneros y formatos de la ficción televisiva .....	100
3.3.2. Clasificación de la ficción televisiva .....	100
3.3.3. La ficción televisiva en tiempos de internet .....	115
Referencias bibliográficas .....	119
<b>4. Entre el documental y la televisión.....</b>	<b>121</b>
Objetivos: .....	121
4.1. El documental.....	121
4.1.1. Los primeros documentales .....	122
4.1.2. Documental y política: la mirada de Dzica Vertov .....	125
4.1.3. El documental entre las vanguardias: Jean Vigo y el punto de vista documental .....	127
4.1.4. Documental argentino en el contexto latinoamericano.....	130
4.1.5. Del cine a la televisión .....	132
Referencias bibliográficas .....	139
Referencias filmográficas en línea .....	140

## Los autores

### **Néstor Daniel González (coordinador)**

Magíster en Periodismo y Medios de Comunicación Social (UNLP). Profesor de grado y posgrado en las Universidades Nacionales de Quilmes y La Plata. Vicedirector del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes.

Director del Proyecto de Investigación “Contenidos Audiovisuales en el contexto de los nuevos servicios de comunicación audiovisual” (UNQ). Director del Programa de Extensión “Comunicación, Participación y Ciudadanía” y del Proyecto de Extensión “Cronistas Barriales”.

Ha sido conferencista, panelista o expositor en Universidades de España, Portugal, México, Cuba, Costa Rica, Perú, Colombia, Brasil, Chile, Uruguay y Argentina. Ha publicado libros y artículos académicos referidos al campo de la comunicación audiovisual.

### **Alejandra Nicolosi**

Licenciada en Comunicación Social (UNQ) y magíster por la ECA-USP de San Pablo, Brasil. En la UNQ, se desempeña como docente e investigadora, dirige el proyecto Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública, el Programa Transversal de Adaptación y Desarrollo de la TV Digital y las carreras de posgrado Especialización y Maestría en Comunicación Digital Audiovisual. Ha publicado numerosos artículos y ponencias sobre telenovela y ficción televisiva, tanto a nivel nacional como internacional.

### **Leonardo Murolo**

Doctor en Comunicación (UNLP), Licenciado en Comunicación Social (UNQ), Director de la Licenciatura en Comunicación Social UNQ, director del proyecto de investigación “Nuevas pantallas: usos y narrativas de las tecnologías digitales”. Autor de artículos académicos y de divulgación en temáticas ligada a los usos de las tecnologías y las narrativas audiovisuales.

### **Natalia García**

Licenciada en Comunicación Social (UNQ) y Técnica Universitaria en Publicidad (UCA). Fotógrafa formada en el IMDAFTA, en la UBA, en la UP y en el Centro Cultural Municipal “León F. Rigolleau”.

Profesora de la Escuela Universitaria de Artes, el Departamento de Ciencias Sociales y la Secretaría de Extensión Universitaria en asignaturas de Fotografía.

Fotógrafa institucional en la Dirección de Prensa en la Universidad Nacional de Quilmes.

### **Cristian Verón**

Especialista en Comunicación Digital Audiovisual (UNQ) y Licenciado en Comunicación Social (UNQ), con más de diez años de experiencia en los medios (públicos y privados) y especialista en edición y postproducción de video.

Jefe de Departamento de Producción del Programa de Producción Televisiva (UNQ).



Profesor de la Tecnicatura Universitaria en Producción Digital (UNQ) y la Licenciatura en Artes y Tecnologías desde 2015 (modalidad a distancia)

**Leonardo Mora Doldán**

Licenciado en Comunicación Social (UNQ) con experiencia en medios gráficos, audiovisuales y radiales. Jefe del Departamento Técnico y Pañol del Programa de Producción Televisiva (UNQ).

Profesor de Licenciatura en Comunicación Social y la Tecnicatura Universitaria en Producción Digital.

Desde la investigación y la extensión aborda tópicos vinculados a las nuevas tecnologías, la comunicación audiovisual inclusiva y las publicaciones autogestionadas del conurbano.

Los autores agradecen a **Gastón Rodríguez** por su asesoramiento en materia didáctica.

## Introducción

La inclusión del campo audiovisual en la formación de comunicadores sociales ha tenido una gran diversidad de abordajes a lo largo de la historia de los estudios del campo, como así también diversas transformaciones producto de los cambios sociales, culturales, políticos y tecnológicos.

El audiovisual ha sido abordado desde la caracterización del lenguaje, la semántica y la sintaxis, la historización de los medios audiovisuales, la influencia de dichos medios en el comportamiento social, las transformaciones tecnológicas y las prácticas sociales y discursivas.

Este material se propone ser una contribución para pensar el audiovisual desde algunas de esas perspectivas, focalizando en el lugar de los medios audiovisuales populares, comunitarios o que, a lo largo de la historia, ocuparon un lugar crítico de los modelos hegemónicos.

## Reflexiones acerca del aprendizaje en un entorno virtual

De las potencialidades y virtudes de la educación en entornos virtuales se ha dicho mucho, sin embargo, no en todos los campos resulta tan valioso como en el estudio del audiovisual.

Este material tiene, además de las características bibliográficas tradicionales, una recurrencia permanente a citas audiovisuales que no solo sirven como propuesta didáctica sino también como acercamiento a obras culturales y narrativas que permiten un abordaje completo al campo del audiovisual.



## Objetivos del curso

### Objetivos del curso

El propósito de este material en relación con el curso es presentar núcleos conceptuales que permitan identificar los componentes del campo audiovisual, con preponderancia en la producción. Asimismo, nos proponemos reconocer experiencias de producción audiovisual en el contexto de los medios comunitarios, populares y de contrainformación.

- Adquirir una competencia lingüística audiovisual, reconociendo su semántica y sintaxis.
- Desarrollar habilidades para elaborar y producir formatos en el ámbito de los medios audiovisuales.
- Estimular la interpretación, el diagnóstico y la realización audiovisual.



# 1

## Los medios audiovisuales

Néstor Daniel González y Leonardo Murolo

Los medios audiovisuales han logrado una sustancial presencia en la sociedad desde su aparición, hasta convertirse hoy en una de las principales fuentes de información y en modos privilegiados de circulación de mensajes. La producción de mensajes con imagen y sonido de manera simultánea y sincronizada se configura como un potente modo de comunicar.

La aparición del cine, luego de la televisión y más recientemente de otras pantallas han establecido formas propias de comunicar, con un lenguaje propio como es el audiovisual.

### Objetivos

- Conocer la historia de la imagen como representación social: sus orígenes, su historia y su desarrollo.
- Proponer una mirada a los modelos contemporáneos hegemónicos de producción.
- Reconocer los distintos medios audiovisuales: el cine, la televisión, la televisión digital, el video y las nuevas pantallas.

### 1.1. Historia de la imagen como representación social

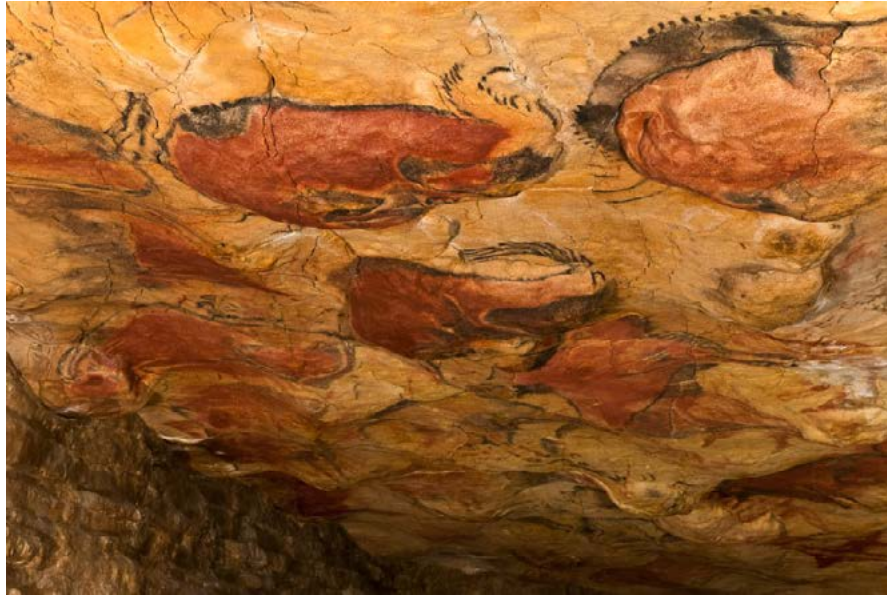
La humanidad buscó expresar y documentar los distintos momentos de su historia, episodios y sensaciones de la vida histórica mediante el uso de la imagen en diferentes lugares y con distintas técnicas. Descripciones realistas de la vida cotidiana, la organización social, productiva, la caza, la vida sexual; representaciones religiosas, oníricas y abstractas en paredes, piedras, huesos, telas y con diferentes técnicas de pintura, arquitectura y escultura.

Transversal a distintas culturas, los primeros registros hallados del uso social de la imagen en el mundo refieren a unos 60 mil años a. C. en sepulturas y frescos, catacumbas, cerámicas y tumbas, Regis Debray (1994) expresa que la imagen nació funeraria. “Las imágenes depositadas allí debían ayudar a los difuntos a seguir sus actividades normales”, proyectarlos a otras vidas.

#### 1.1.1. Pintura

En el reconocimiento de la historia iconográfica, una de las referencias más importantes la acapara la pintura rupestre. Se trata de una de las manifestaciones artísticas más antiguas de las que se tiene constancia. Existen testimonios datados de hasta 60 mil años de antigüedad. Del primero de los periodos citados son las extraordinarias pinturas de la cueva de Chauvet, en el sur de Francia, donde

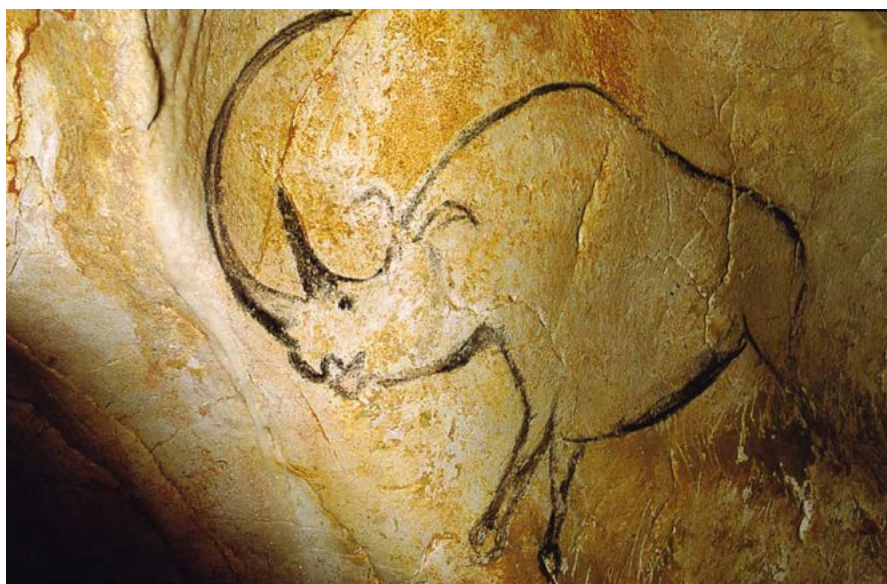
en 1994, científicos descubrieron las cavernas y en ellas encontraron cientos de pinturas rupestres en perfecto estado. Obras de arte espectaculares que tienen más de 36.000 años (casi el doble que cualquier descubrimiento de estas características). Hasta entonces, el reconocimiento del principal valor histórico es el de la Cueva de Altamira (descubierta en 1879) en el norte de España y que data del 15 mil a. C. La cueva de Cardales, en cercanías de Málaga, cuenta con pinturas de más de 65.500 años. No tienen la misma calidad expresiva que las anteriores, pero el valor histórico es, sin duda, más importante.



Sala de polícromos en la Cueva de Altamira (España)

Fuente: Museo de Altamira. Disponible en:

<http://museodealtamira.mcu.es/web/imagenes/grandes/ConjuntoBisontes.jpg> [Consulta: 10 de abril de 2017]



Rinoceronte pintado en la cueva de Chauvet (Francia)

Fuente: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rhinoc%C3%A9>

[ros\\_grotte\\_Chauvet.jpg#/media/File:Rhinoc%C3%A9ros\\_grotte\\_Chauvet.jpg](#) [Consulta: 10 de abril de 2017]

Estas pinturas revelan que el ser humano organizó un sistema de representación artística que se halla relacionado con prácticas de carácter mágico-religiosas para propiciar la caza y también de orden abstracto.



Pero el apetito visual humano posee todavía un grado más elevado de formalización cognitiva, manifestado en lo que podríamos denominar pulsión icónica, que hace que veamos formas figurativas en los perfiles aleatorios en las nubes, en los puntos luminosos de las constelaciones o en las manchas de las paredes. O aprovechar el aprovechamiento por el artista rupestre primitivo de las formas naturales en las paredes de las cuevas del paleolítico superior para construir la imagen de un bisonte o un jabalí.

La pulsión icónica revela la tendencia natural del hombre a imponer orden y sentido a sus percepciones mediante proyecciones imaginarias. Si bien tales orden y sentido aparecen ampliamente diversificados según el grupo cultural al que pertenezca el sujeto perceptor y según la historia personal que se halla tras cada mirada. (GUBERN, 1996: 11)

Y más allá de las distintas sistematizaciones y conceptualizaciones emitidas en torno al papel de la imagen y la iconografía vertidas por la más diversa intervención de disciplinas científicas, el arte o las artes es una de las muchas actividades que fijan, transmiten o problematizan valores de una comunidad, colectivo, región, etc. Y con ello, las distintas etapas de la historia de la humanidad y los estudios del arte han encuadrado en géneros, tradiciones, escuelas y estilos sus normas y comportamientos. Es decir, un establecimiento de convenciones que por su aceptación o repetición alcanzan una legitimidad socialmente aceptada. Y allí también las tensiones por transformar dichas convenciones.

De ellas, en el corazón de las artes visuales, la pintura posterior a los descubrimientos rupestres encuentra los siguientes momentos históricos:

### ***Pintura de la Antigüedad***

Los **egipcios** utilizaban la pintura para ilustrar los muros de las tumbas de los faraones con representaciones mitológicas y escenas de actividades cotidianas, como la caza, la pesca, la agricultura o la celebración de banquetes. En primer lugar, las imágenes, más conceptuales que realistas, presentan los rasgos anatómicos más característicos, combinando las vistas frontales y de perfil de la misma figura; en segundo lugar, la escala de las figuras indica la importancia de las mismas, y así el faraón aparece más alto que su consorte, hijos o cortesanos. Por ejemplo, describe Gubern (1996) que el canon de proporciones de la figura humana en el antiguo Egipto era el de una altura de siete cabezas y media y tal canon no podía transgredirse. El desarrollo de la etapa se ubica en el 3000 a. C.





Pintura mural en la tumba de la princesa Itet, en el Museo de El Cairo.  
Fuente: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura\\_del\\_Antiguo\\_Egipto#/media/File:Malder\\_Grabkammer\\_der\\_Itet\\_002.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_del_Antiguo_Egipto#/media/File:Malder_Grabkammer_der_Itet_002.jpg)> [Consulta: 10 de abril de 2017]

### ***Pintura de la Edad Media***

En el **gótico**, en correspondencia con las nuevas tendencias filosóficas y religiosas, se tendió a aproximar la representación de los personajes religiosos (pasajes bíblicos, los santos, ángeles, la Virgen María, Cristo) en un plano más humano que divino, dejándoles demostrar emociones y sentimientos.

La pintura **románica** se desarrolló en casi toda la Europa de entonces, en los muros de las iglesias, con fuertes reminiscencias bizantinas. Se representan figuras humanas, escenas religiosas con características antinaturalistas, desproporcionadas y sin movimiento.

### ***Pintura moderna***

El **Renacimiento** es fruto de la difusión de las ideas del humanismo, que determinaron una nueva concepción del hombre y del mundo.

Esta nueva etapa planteó una otra forma de ver el mundo y el ser humano, también mostró el interés por las artes, la política y las ciencias, revisando el teocentrismo medieval.

El desmembramiento de la cristiandad con el surgimiento de la reforma protestante, la introducción de la imprenta y la consiguiente difusión de la cultura fueron uno de los motores del cambio. El determinante, sin embargo, de este cambio social y cultural fue el desarrollo económico europeo, con los primeros atisbos del capitalismo mercantil.

Esta etapa tiene epicentro en Italia (Florencia, Venecia, entre otras) con figuras emblemáticas como Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel Buonarroti, Sandro Botticelli, Rafael Sanzio y Tiziano, como así también en los Países Bajos, con su principal referencia en Pieter Brueghel, el Viejo.



La Gioconda (s. XVI) por Leonardo Da Vinci.

Fuente: Museo del Louvre.

Disponible en: <[http://www.louvre.fr/sites/default/files/imagecache/278x370/medias/medias\\_images/images/louvre-portrait-de-lisa-gherardini-epouse-de-francesco-del-giocondo-dite-monna-lisa-la-gioconda-ou-la-jocon.jpg?1425444127](http://www.louvre.fr/sites/default/files/imagecache/278x370/medias/medias_images/images/louvre-portrait-de-lisa-gherardini-epouse-de-francesco-del-giocondo-dite-monna-lisa-la-gioconda-ou-la-jocon.jpg?1425444127)> [Consulta: 12 de abril de 2017]

### **Pintura contemporánea**

Si bien lo contemporáneo es “lo actual”, en el caso del arte identificamos, de manera extensiva, como pintura contemporánea a las obras desarrolladas desde el siglo XIX y más usualmente a las producidas en los siglos XX y XXI. Tienen lugar las vanguardias y suelen ser obras conceptuales.

El **cubismo** tiene origen en la primera década del 1900 en Francia. Son obras que se desprenden casi totalmente de la semejanza con la naturaleza, no tratan de interpretarla sino que expresan ideas. La obra tiene valor en sí misma. Se valoran los diferentes puntos de vista, se rompe con la mirada tradicional y la perspectiva clásica. Pablo Picasso, George Braque y Fernand Leger son artistas del movimiento.

También en Francia es donde nace la pintura **surrealista**. Todo el movimiento surrealista se aboca a la profundidad del ser humano, buscando comprender al hombre completamente, en su totalidad. Los sueños, lo subconsciente son plasmados en las obras surrealistas. Masson, Miró, Klee, Dalí, Magritte son fieles exponentes de este movimiento figurativo, rupturista.

El acento en el color, el sentimiento del artista, el dinamismo de la obra son características del **impresionismo**, movimiento nacido en Alemania en pleno siglo XX. Estos artistas rompen las formas del mundo que pintan y tratan de mostrar sus emociones y sentimientos.

La expresión de la pintura artística da lugar al **arte abstracto**, con obras que trabajan no a partir de un mundo real o figurativo sino de la imaginación y ensueño de los artistas, basadas en la subjetividad, la espontaneidad, el impulso, la ambigüedad y la improvisación.



Naturaleza muerta con gallo y cuchillo, por Pablo Picasso.

Fuente: Museo Picasso Málaga. Imagen disponible en: <[http://www.museopicassomálaga.org/sites/default/files/Obras/27\\_fg.jpg](http://www.museopicassomálaga.org/sites/default/files/Obras/27_fg.jpg)> [Consulta: 12 de abril de 2017]

### 1.1.2. Fotografía

En 1816 se obtiene la primera imagen negativa sobre papel con una cámara oscura.

La fotografía tuvo su auge comercial a partir de 1888 cuando Kodak sacó al mercado una cámara que utilizaba carretes de 100 fotos circulares y, sobre todo, debido a la industrialización del proceso de impresión de película fotográfica.

Para los aficionados a la fotografía en blanco y negro no ha habido prácticamente cambios desde la introducción al mercado de la Leica 35 mm en 1925 o la aparición de la fotografía color.

Los avances técnicos aplicados a la fotografía, el perfeccionamiento de los dispositivos de captura y la constante demanda de imágenes para uso comercial masificó el uso de cámaras entre los aficionados. Todo ello redundó en un fuerte impulso y desarrollo a todo el proceso.

La necesidad de acortar los tiempos de procesado entre la captura y la posterior publicación de la imagen, como así también la búsqueda del abaratamiento de los insumos, se logra en gran medida con la aparición de la fotografía digital. El modo de captura a través de la lente es similar a la fotografía fílmica, pero la impresión de la luz ya no se hace sobre una película sino que la información es recogida por un sensor, procesada por un chip y almacenada en un soporte digital.



Leica, 1927

Fuente: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LEI0060\\_186\\_Leica\\_I\\_Sn.5193\\_1927\\_Originalzustand\\_Front-2\\_FS-15.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LEI0060_186_Leica_I_Sn.5193_1927_Originalzustand_Front-2_FS-15.jpg)> [Consulta: 1º de abril de 2019]

### 1.1.3. Cine

El 28 de diciembre de 1895 es la fecha marcada como el “inicio formal” de las proyecciones cinematográficas. Ese día, los hermanos Louis y Auguste Lumière presentaron en París una serie de sus primeros registros cinematográficos. Si bien el registro de imágenes que semejaban el movimiento tenía antecedentes, no sucedía lo mismo con su reproducción.

De aquellos registros documentales iniciales se pasó a la filmación de representaciones, de escenas armadas, dando lugar también a la ficción.

El invento no tardó en conseguir éxito comercial en distintas partes del mundo que lo importaron, lo mejoraron y lo potenciaron en todos los sentidos: técnica, comercialmente y en el desarrollo de contenidos. Rápidamente logró éxito comercial y sus producciones también pasaron a ser consideradas parte de la producción artística.

El punto de inflexión en la producción se produjo a través de la incorporación del montaje. El reordenamiento de lo registrado para construir nuevos sentidos conforma un nuevo lenguaje con características y reglas propias.

Sobre fines de la década de 1920 el cine mudo deja lugar al cine sonoro que reemplaza a los relatores y la música en vivo durante las proyecciones.

El éxito comercial de la cinematografía provoca la conformación de una verdadera industria del entretenimiento, logrando tal vez su máxima expresión en Hollywood, pero también en Europa y otras partes del mundo con producciones que conforman nuevos movimientos, corrientes y reconocidos autores.

El cine documental se convierte en una de las más fieles expresiones y documentos que retratan, reflejan y construyen una memoria audiovisual de innegable e irremplazable valor para la memoria de los pueblos.

*Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959). Emblemática película francesa que reflexiona, desde las miradas personales de sus protagonistas, sobre la memoria, el olvido, la violencia y el conflicto bélico. Referencia en IMDB: <<https://www.imdb.com/title/tt0052893/>>



1. Realice una reseña de alguna producción audiovisual de carácter comunitario, considerando la temática, las condiciones de producción, el contexto en el que fue realizada y sus realizadores.

#### 1.1.4. Televisión

La televisión, por definición, es la transmisión de imágenes a distancia. Hubo muchos intentos por hacerlo desde finales del siglo XIX, pero recién se consolidan los avances de las investigaciones sobre mediados de la década de 1930 y principios de 1940 de manera comercial con la producción industrial de aparatos de recepción.

De esta manera se inician las transmisiones regulares de televisión electrónica en Europa, hacia la década de 1930 y en paralelo en los Estados Unidos. Una vez que se logra estabilizar la transmisión, resulta necesario regular el espacio sobre el cual realizarlas. Así es como el ancho de banda disponible se debe administrar para su utilización, se determina la cantidad de líneas que compondrán la imagen, la relación de aspecto, etcétera.

Durante varios años, la televisión se transmitió en directo sin posibilidad de grabar lo emitido. Es por eso que un gran impulso a la TV lo dio la aparición del video, que se convirtió en un estándar para la producción, circulación y comercialización de materiales grabados.

En cuanto a la aceptación del público, el proceso de masificación demoró más de una década. Por dar un ejemplo, la primera transmisión en Argentina el 17 de octubre de 1951 fue seguida por unos 2500 televisores y se considera que uno de los momentos de aceptación masiva del medio —la transmisión

de la misión espacial del Apolo 11 que llegó a la superficie lunar el 20 de julio de 1969— fue seguida en nuestro país por cerca de dos millones de aparatos receptores.

Sin embargo, el cambio sustancial se produjo a partir de las transmisiones a color. La TV a colores se basa en los mismos principios de transmisión que la TV en blanco y negro pero captando los tres colores primarios, transportándolos luego simultáneamente y generando en la recepción la imagen color. El ancho de banda requerido es mucho mayor al del blanco y negro y además hubo que hacer compatible al sistema color con los televisores blanco y negro existentes, ya que el parque tecnológico existente era muy grande.

La introducción de la televisión en color en los Estados Unidos se produce en 1953 (unos 25 años después en la Argentina). Desde estos momentos, la televisión color debió expandirse compartiendo su existencia siempre con la televisión blanco y negro, ya que fue condición que ambas fueran compatibles. Las transmisiones en color debían ser captadas por los televisores blanco y negro; no había manera de desestimar todo ese parque tecnológico instalado y en uso.

#### **La televisión argentina a punto de nacer, 1951**

En este video se reproduce una emisión de *Sucesos Argentinos* donde se informa sobre uno de los hitos en la historia de la televisión argentina: el izamiento y colocación de la antena para transmisiones televisivas en la azotea del edificio del Ministerio de Obras Públicas, con la promesa de su puesta en funcionamiento “a muy breve plazo”.



Fuente: Video disponible en: <<https://youtu.be/nsVApi9Yzc8>>

### Historia de un país / Historia de la televisión en la Argentina. Canal Encuentro.



Fuente:

Video disponible en: <<http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8001/5530>>

### **Normas y sistemas tecnológicos**

Los diferentes desarrollos de sistemas y normas que se generaron fueron adoptados por los Estados y los actores privados, de manera que se generó la convivencia y la competencia industrial de diversas formas de transmisión, con mercados particulares de cada uno. Las principales diferencias entre las normas estaban dadas por la cantidad de líneas que conforman la imagen y por la incompatibilidad de dichas normas.

Si bien hay particularidades, podríamos generalizar que en Estados Unidos se adoptó la norma NTSC; en Europa se decidió centralmente por la norma PAL; SECAM en África y gran parte de Asia.

Recordemos que las primeras transmisiones se realizaron en blanco y negro, incorporando el color en la segunda mitad del siglo XX. La transmisión de imágenes en color ya era posible pero no de manera regular, teniendo en cuenta el parque tecnológico disponible para la población.

Los desafíos ahora pasaban por mejorar la estabilidad de las transmisiones, el uso del ancho de banda y la calidad de la imagen.

En los más de ochenta años de desarrollo televisivo, se vivieron significativas transformaciones en tanto sistemas de producción, emisión y prácticas sociales en relación al medio.

Entre los cambios, cabe mencionar: el desarrollo en sistemas de calidad de producción de imágenes (VHS, S-VHS, Betacam, U-Matic, DVCam, Mini DV, Digitalización, etc.); la transmisión por ondas hertzianas, satelital, por sistema de cable o internet; la evolución de canales generalistas a señales segmentadas por tipos de contenidos (deportivos, culturales, educativos, ficcionales, informativos, etcétera).

## **La televisión digital**

Los últimos años han mostrado un gran avance tecnológico que ha redundado en el abaratamiento del equipamiento de producción y transmisión y, a su vez, de los aparatos de recepción de televisión. La transformación tecnológica y el paso de la producción analógica a la digital ha creado un nuevo entorno que se muestra interactivo y el modelo de la comunicación tradicional está en revisión.

Productores, emisores, receptores, audiencias ya no son lo que eran y lo que se ha generado es una gran incertidumbre en torno a cómo continuará el desarrollo de la televisión en el contexto actual. Un contexto complejo desde lo comercial, lo social, lo político y lo actitudinal. Como decíamos, la incertidumbre, en varios de estos aspectos, pareciera ser lo que tienen en común.

La televisión digital ha mejorado la calidad de la señal (menos ruido) y el aprovechamiento del ancho de banda. Describiremos brevemente los avances sobre este segundo aspecto para comprender la potencialidad del sistema digital por sobre el analógico. El otro gran cambio respecto a la televisión analógica es la posibilidad de interactividad y una transmisión estable y de calidad en dispositivos móviles.

Lejos de lograr un sistema uniforme de carácter global, digamos, hasta la actualidad se han desarrollado cuatro proyectos para la transmisión digital de televisión. El Proyecto DVB es una alianza de más de 200 empresas, en su mayoría de origen europeo y que incluye operadores, distribuidores y desarrolladores de *software*. Si bien el proyecto ha logrado sus mejores resultados en DVB-T (señal digital terrestre), también ha desarrollado DVB-S (satelital), DVB-C (cable) e incluso experiencias de aplicación del sistema en comunicación por ADSL y para transmisión digital de radio.

El sistema DVB-T está ampliamente difundido en la región europea, junto a su variante mejorada DVB-T2.

En los Estados Unidos, el gobierno decidió adoptar como norma el sistema ATSC y su variante para dispositivos móviles ATSC-M/H. El Comité de Sistemas de Televisión Avanzada (ATSC, *Advanced Television System Committee*) está integrado por cadenas de TV y empresas tecnológicas y no ha logrado mayor penetración en otras regiones del mundo, salvo aislados casos en Latinoamérica. El DTMB (*Digital Terrestrial Multimedia Broadcast*) ha recibido el apoyo de China y otros países asiáticos (Macao, Hong Kong).

Por último, haremos referencia al ISDB-T y al ISDB-TB. El *Integrated Services Digital Broadcasting*, además de la televisión digital terrestre, permite la implementación de otros componentes, como la satelital, el cable, servicios multimedia y radio digital. El sistema fue creado en Japón y ha logrado un amplio desarrollo en países de Latinoamérica, donde ha sido modificado por Brasil, que ha mejorado sustancialmente el uso de ancho de banda, siendo el ISDB-TB el sistema adoptado por la Argentina y la casi totalidad de países de Sudamérica para sus sistemas de Televisión Digital Terrestre y Satelital.



## Institucional TV Pública



Fuente: Video disponible en: <<https://youtu.be/ygtQ4pCAH7Q>> o <<https://www.youtube.com/watch?v=ygtQ4pCAH7Q>>

### 1.1.5. Video

Si bien en los primeros años de la década de 1950 se comienza a trabajar experimentalmente en la grabación de imágenes en video no es hasta bien entrada la década siguiente que el *videotape* tiene un desarrollo fructífero.

Una fecha importante en la historia de este medio es 1964, durante los juegos olímpicos de Tokio: primer acontecimiento en el que se realiza una reprogramación diferida de la transmisión en directo. En 1965 se efectúa el primer video personal con una intención artística, considerándose este año como el del nacimiento del “videoarte”, cuando el coreano Nam June Paik filmó la visita del papa Paulo VI a Nueva York desde la ventanilla de un taxi.

Posteriormente, en 1968, la Sony Corporation produce el “*portpack*”, primera cámara portátil comercializada, y en ese mismo año acontece que Jean-Luc Godard graba la revuelta francesa de estudiantes por la mañana –hecho conocido como el Mayo Francés–, material que era visto por la noche en una librería francesa, naciendo así el video-reportaje y el video documental, géneros de expresión periodística que con el paso del tiempo se han convertido en cauce de testimonios y denuncias de injusticias, fraudes y catástrofes.

A partir de 1970 Philips lanza el sistema VCR y otorga facilidades de utilización al ciudadano común, que encuentra nuevas posibilidades de uso al registrar experiencias cotidianas, familiares y sociales; amplía sus posibilidades expresivas, renueva la forma de transmitir información, delata injusticias, implementa la vigilancia de bancos y lugares públicos, apoya la investigación, etcétera.

Si bien la grabación de imágenes y su posterior montaje y edición eran prácticas conocidas desde el nacimiento del cine, el video aporta celeridad en el proceso al no requerir del revelado fílmico, la grabación del audio en simultáneo y en el mismo dispositivo, abaratando los costos y permitiendo que la

tarea fuera realizada no solamente por profesionales. El avance tecnológico y las mejoras de los equipos de registro y edición, como también la portabilidad de estos, permitió un abaratamiento de los costos y la masificación comercial del uso.

Un nuevo quiebre en la historia del registro de imagen se da al pasar de los sistemas de grabación magnetoscópicos a sistemas de captura y almacenamiento digitales.

Aquí también, la implementación de la tecnología digital cambia sustancialmente la manera de trabajar con video. Muchas de las cámaras fotográficas digitales tienen la posibilidad de grabar video (imagen en movimiento) y audio, por lo que en realidad son cámaras filmadoras. Estas cámaras también se han visto favorecidas por la posibilidad de grabar digitalmente la información, ya que los archivos generados pueden ser utilizados inmediatamente en una mesa de edición.

Las cámaras de video también permiten una rápida navegación por el material registrado, pudiendo disponer de este al finalizar la grabación.

Como se dijo anteriormente, el desarrollo de cámaras digitales de video que graban en memorias o discos duros ha facilitado mucho los procesos previos a la edición y “montaje” de un video. De todas maneras, en muchas oportunidades es necesario hacer un pasaje de imágenes de una cinta o cámara a una computadora. Este proceso es conocido habitualmente como “captura de video” y hay equipamiento específico para realizarlo. En este proceso, lo que hacemos es obtener una señal digital partiendo de una señal analógica. Este procedimiento puede partir de una cámara de video analógica conectada a nuestra computadora y en esta última grabamos la información con la que generamos los archivos digitales correspondientes.

El desarrollo de la conectividad y el ancho de banda disponible hacen que actualmente podamos trabajar “en la nube” como si lo hiciéramos de manera local, con una disponibilidad de equipos de procesamiento muy superior a lo que podría tenerse de manera particular.

### 1.1.6. Lo nuevo y lo viejo del audiovisual en internet

En la contemporaneidad, las generaciones denominadas de “nativos digitales” se encuentran alfabetizadas en el lenguaje audiovisual, al ser consumidores de televisión, cine y video desde temprana edad. De allí que hayan aprendido su sintaxis y, al adiestrarse en el uso de tecnologías digitales —cámaras de video y programas de edición—, produzcan videos con la misma facilidad con la que escriben un texto en un papel. En la actualidad, estos productos de creación ligados a una perspectiva *amateur* tienen mayormente como finalidad la difusión por internet.

En internet, redes sociales virtuales, blogs y canales específicos para su alojamiento, tanto lo audiovisual como la imagen fija son discursos seguidos, compartidos y reproducidos.

Entre las características generales se encuentra la corta duración. En consonancia con las noticias breves, los microrrelatos, los memes, entradas de blogs, los posteos y tuits, los audiovisuales para internet obedecen a una lógica de instantaneidad. La atención del sujeto de la comunicación se comparte con otras narraciones y prácticas que tienen lugar en el mismo aparato. Diferente al cine —que se mira en la oscuridad, en silencio y sin realizar otras tareas— o la televisión —que se mira en grupo y tiene los cortes comer-

En los medios digitales y virtuales, entendemos por “meme” aquella expresión o construcción multimedia que logra una amplia difusión a través de internet, incluso evolucionando y transformándose. El término “meme” fue desarrollado originalmente por Richard Dawkins en su libro “El gen egoísta” (1976) donde expone una hipótesis memética de la transmisión cultural, siendo el cerebro y el sistema nervioso los responsables de procesar la información cultural recibida.



La serie *Malviviendo* (España) cuenta con tres temporadas y se transmitió en televisión por TNT. Su producción es realizada por profesionales pero de manera *amateur*, en un primer momento sin apoyo económico. Los realizadores convocaban a sus fans a participar como extras en las grabaciones. La circulación de los envíos tiene lugar en la página web de la serie, en el canal de YouTube, en redes sociales virtuales y de manera presencial; antes de subirlos a internet se presentan en bares y salas alrededor del país.

ciales para realizar otras tareas— en internet se puede descargar canciones, responder correos, chatear, actualizar redes sociales virtuales y ver videos a la vez. Cada una de esas actividades compite con la otra por ser la atención principal. De allí que a la característica de la corta duración se le puede añadir otra que en diversos casos aparece: la preponderancia del plano sonoro por sobre el visual. Tanto la música incidental, los efectos como la narración en *off*, son usuales para mantener el hilo conductor para quienes minimizan la pantalla. Es el caso de los primeros capítulos de la serie web *Malviviendo* (Saiz, 2008-2014).

Asimismo, una dimensión importante de los audiovisuales en internet es el carácter *amateur* de la mayoría de las piezas. A diferencia de la televisión y el cine, en internet se tiene acceso a mostrar a un público vasto una producción audiovisual. Esto propicia que, sin mayores aprendizajes en tanto la filmación y la edición, se pueda trascender con un mensaje audiovisual propio. En este sentido, abundan mensajes de estilo interpersonal o destinado a un grupo reducido de personas: videos de festejos privados, declaraciones de amor, bromas entre amigos. Ese universo de videos ya conforma un grupo de formatos conocidos por quienes consumen audiovisual en internet. Del mismo modo, el núcleo *amateur* también propone unos formatos más abiertos, que pueden llegar a ser de interés para un público más amplio.

Algunos de los formatos audiovisuales presentes en internet podrían agruparse de la siguiente manera:

- El tutorial
- El monólogo *youtuber*
- Los *fanvids*
- Las series web
- El video en Facebook

El **tutorial** se inviste de reminiscencias del género discursivo del instructivo, de la explotación del rol pedagógico de los medios, de los programas de manualidades y de trucos televisivos, como de las secciones de “consejos” de los antiguos y anticuados programas “femeninos”.

En este grupo aparecen los tutoriales más diversos, los videos que enseñan secretos de los videojuegos, las recetas de cocina, etc. De carácter netamente *amateur*, los sujetos productores, generalmente jóvenes, enseñan a realizar nudos de corbatas, manualidades, tareas domésticas, experimentos químicos, conducir automóviles, tocar instrumentos, manejar diversos programas de computación. Los receptores son sus pares, quienes comentan, agradecen y comparten los videos.

**Youtubers.** En otro subgrupo de narraciones audiovisuales para internet podríamos ubicar los videos humorísticos en forma de *bloopers*, los que asumen un formato teatralizado, o los famosos *youtubers*, ya que mayormente cuentan con una reproducción y una intencionalidad artística, yodos ellos como correlatos de narrativas preexistentes en otros medios. El fenómeno *youtuber*, por su parte, retoma viejas propuestas como el monólogo teatral, el *sketch* televisivo, el *gag* en forma de chiste actuado —explorado desde *El regador regado* (*L'Arroseur arrosé*) de los hermanos Lumière en 1895— a lo que se suma la identitaria característica visual de la edición constante —elipsis y yuxtaposición— propia del videoclip. Al tiempo que retoma de la contemporaneidad la

Para profundizar este tema, véase el punto 2.4.1. de esta misma Carpeta.

instantaneidad y el humor del meme, las muecas kinésicas del emoticón, la efectividad y rapidez del *stand up*, combinados con la máxima explotación de efectos de edición del lenguaje audiovisual digital, alfabetizado por los jóvenes casi como por condición de época. A todo esto se le adiciona la imprescindible apropiación del nuevo medio: la difusión buscada por las redes sociales virtuales.

**Fanvids.** Los *fanvids* son los fanáticos de series, películas y bandas musicales, quienes reeditan fragmentos de sus series, películas y videos favoritos creando nuevas narraciones, como finales alternativos o escenas que les gustaría que hubieran sucedido. Sostiene Jenkins (2010: 31) que “la cultura de los fans supone un desafío a la ‘naturalidad’ y conveniencia de las jerarquías culturales dominantes, un rechazo a la autoridad del autor y una violación de la propiedad intelectual”. Este subgénero propicia la creatividad dentro de un régimen de visibilidad acotado: son otros fans quienes consumen estas producciones, las comentan, las comparten y las reproducen. No obstante, este tipo de producciones de *fandom* (*fanfics*, *fanfilms* o *fanvids*) existe desde las novelas en papel o los cómics. Con la digitalización, las comunidades virtuales potenciaron el impacto de estas producciones.

Otro subgrupo tiene que ver con los fans que interpretan *covers* de sus bandas favoritas. Se trata de videos generalmente en toma fija, de performances de canciones conocidas sobre la misma base musical o con instrumentos propios. Estos videos son muy celebrados en internet ya que cuentan con gran cantidad de visualizaciones y comentarios que alientan a los intérpretes a seguir posteando más canciones.

**Series web.** Por su parte, la serie web postula un formato híbrido, entre amateurismo y profesionalidad, volcado a producir ficción o documental en pocos minutos para ser consumido a la carta. Hay propuestas de las grandes empresas de comunicación que, al tener poco que perder, se lanzan a la vanguardia de la innovación narrativa al producir series web. Algunos ejemplos de este subgrupo serían *Embarcados* (MSN, 2008); *La pareja del mundial* (Grupo Clarín, 2010); *El Rastro* (Telefé, 2011); *Vera Blum* (Telefé, 2013); *Tus amigos siempre a mano* (Telefónica, 2013), desarrollado por profesionales de la televisión. Todas ellas tienen como reminiscencia la serie televisiva.

Desde el punto de vista formal, se tratará de narraciones breves para ser vistas en internet y telefonía móvil. Por ello también se trastocará el tratamiento del lenguaje a través de colores predominantemente claros, escala de planos cortos, edición veloz por corte, voces en *off* y ausencia del *videograph*.

A su vez las apuestas independientes como *Plan V* (2009 y 2010) y *Un año sin televisión* (2011), entre otras, abrieron la puerta a la consolidación del formato. Desde 2013 se realizan convocatorias, existen canales y festivales orientados a este, con instancias de programación, financiación y premios. Allí serán importantes en Argentina UN3, FWTV, CINE.AR Play.

Los cambios en las formas de consumir audiovisual, a partir de las posibilidades brindadas por el desarrollo masivo de la red internet y como contraposición al complejo y costoso sistema de la radiodifusión por espectro radioeléctrico, han dado lugar a plataformas de video a demanda o sobre la red como UN3 (de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, <<https://un3.tv/>>), FansWorld TV (<<https://www.fwtv.tv/>>) o Cine.ar Play (del Estado Argentino, con participación del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, <<http://cine.ar/>>).



**El video en Facebook.** Una dimensión interesante de analizar en el marco del audiovisual en internet es la división analítica entre internet abierto e internet envasado que proponen Caro Castaño y Selva Ruiz (2012). Mientras el internet abierto se caracteriza por fluir en espacios de buscadores y metabuscadores, *wikis* y *blogs*, el internet envasado se desarrolla en plataformas que requieren nombre de usuario, contraseña y la habilitación por parte del dueño del

perfil a otros usuarios para compartir información. De este modo, las redes sociales virtuales al estilo Facebook —paradigma de esta segunda forma de comunicación— van ganando terreno en los usos de internet y dentro de ellas se generan diferentes lógicas de intercambiar y compartir información. Sostienen Caro Castaño y Selva Ruiz (2012) que estos espacios propician más los sentimientos, compartir y recomendar que la producción de contenidos. En el terreno de la privacidad se juega una dimensión de importancia. Mientras los enlaces de otras páginas se comparten en Facebook, un video alojado en Facebook puede ser visto solamente por los amigos que entren en la personalización del posteo.

En este subgrupo se encuentran los videos de vacaciones, de festejos, de situaciones cotidianas que solamente buscan como receptores a los amigos y familiares para iniciar —en la misma dinámica que propone las redes sociales virtuales— comentarios y respuestas sobre la producción posteada. Este subgrupo de videos se caracteriza por la poca profesionalización en la filmación y la nula edición.

Asimismo, deberá prestarse atención al devenir de los usos del video en Instagram: historias y publicaciones menores de un minuto.

#### LECTURA OBLIGATORIA



MARTIN, MARCEL (1995), *El lenguaje del cine*, Gedisa, Barcelona, pp. 26 a 35.

## Referencias bibliográficas

- Advanced Television Systems Committee. [EN LÍNEA] Disponible en <<http://www.atsc.org/about-us/about-atsc/>>. [Consulta: 15 de febrero de 2017].
- DVB. Digital Video Broadcasting. [EN LÍNEA] Disponible en <<https://www.dvb.org/about/history>>. [Consulta: 15 de febrero de 2017].
- DE ALENCAR, M. S. *Digital Television Systems*. [EN LÍNEA] Disponible en <<http://ebooks.cambridge.org/ebook.jsf?bid=CB09780511609732>> [Consulta: 15 de febrero de 2017].
- GUBERN, R. (1996) *Del bisonte a la realidad virtual: La escena y el laberinto*. Anagrama, Barcelona.
- Integrated Services Digital Broadcasting - Terrestrial. [EN LÍNEA] Disponible en <<http://www.dibeg.org/>>. [Consulta: 15 de febrero de 2017].
- MARTÍNEZ ABADÍA, J. y otros (2004) *Manual básico de tecnología audiovisual y técnicas de creación, emisión y difusión de contenidos*. Paidós, Barcelona.
- NEMIROVSCI, O. M. (2013) "TV Digital, un nuevo modelo cultural" en *TV Digital. Un diálogo entre disciplinas y multipantallas*. Universidad Nacional de La Plata, Ediciones de Periodismo y Comunicación, La Plata.
- Secretaría de Comunicaciones. Telecomunicaciones. Resolución 2357/98. [EN LÍNEA] Disponible en <<http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/50000-54999/53905/norma.htm>>. [Consulta: 15 de febrero de 2017].



# 2

## El lenguaje audiovisual

Néstor Daniel González, Natalia García, Leonardo Mora Doldán  
y Cristian Verón

En el transcurso de esta unidad trabajaremos con los elementos constitutivos del lenguaje audiovisual siendo la primera parte un texto de tono descriptivo y de carácter instructivo, para adentrarnos sobre el final en conceptos más analíticos y reflexivos.

Como modalidad, ejemplificaremos con diversas producciones audiovisuales que den cuenta lo tratado y salvo que se cite específicamente lo contrario, los fotogramas sobre los que se trabaja corresponden a la película *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus*.

### Objetivos

- Reconocer los elementos que constituyen el lenguaje audiovisual.
- Manejar los conceptos que hacen a la composición audiovisual.
- Comprender el sentido que adquiere el conjunto de reglas sintácticas y gramaticales que regulan el contenido audiovisual.
- Acercar a los alumnos a las diversas maneras de construir narraciones audiovisuales.

### 2.1. Nociones de composición y movimientos de cámara

El lenguaje audiovisual, como todo lenguaje, es un conjunto de convenciones y códigos que permiten, mediante el uso de imágenes y sonidos, un proceso social de producción de mensajes. Y, como todo conjunto de convenciones no es estático, sino que se encuentra sometido a una constante transformación determinada por el uso de dicho lenguaje.

Pero más allá de esta dimensión social y cultural, el lenguaje está compuesto por un conjunto de reglas sintácticas y gramaticales que lo regulan. Entre ellos se destacan nociones tales como las de plano, movimientos de cámara, angulaciones, encuadre, profundidad de campo, etcétera.

#### 2.1.1. Encuadre

Lo primero a tener en cuenta cuando construimos una imagen es el concepto de **encuadre**. Su importancia radica en que nos marca una parte del todo, que a su vez, nos permite generar una nueva totalidad. Es tomar una porción de esa totalidad que está frente a nosotros y generar una nueva, esa que va a pasar a ser “nuestra totalidad”.

*Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus* (EEUU) del director Steven Shainberg, basada en la biografía de la fotógrafa Diane Arbus. La película es del año 2006 y fue estrenada en la Argentina con el título “Retrato de una pasión”. Referencia en IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0422295/>>



El encuadre siempre está cargado de subjetividad y de sentido, define en qué parte hacemos foco, de qué manera mostramos eso que vemos y cómo lo damos a conocer a los demás. Es ver, elegir qué mirar y decidir qué y cómo queremos mostrarlo.

Todo el tiempo nos encontramos encuadrando y reencuadrando con la mirada, siempre elegimos una parte sobre la totalidad que tenemos frente a nuestros ojos.

La cámara va a funcionar como nuestros ojos al hacer las tomas. En una primera instancia podemos ver una imagen como la siguiente (Imagen 2.1.) y luego establecer o delimitar dentro de esa imagen una selección (Imagen 2.2.).

**Imagen 2.1.**



**Imagen 2.2.**



### **2.1.2. Profundidad de campo**

Se denomina profundidad de campo a la zona de la imagen que nos muestra un detalle nítido y que se extiende para adelante y para atrás del punto enfocado. Es pensar que una imagen está formada por varias capas, algunas de las cuales están nítidas, otras no tanto y otras están totalmente desenfocadas. Este recurso también nos ayuda a narrar la imagen. (Emanuel, 1975: 54)

Así como el encuadre nos permite elegir una parte dentro del todo, la profundidad de campo nos ayuda a guiar la mirada del espectador mediante el foco, y de esta manera, seguir estableciendo modos de lectura de la imagen. Podemos pensar a la profundidad de campo como poca, moderada o mucha. Distinguimos las imágenes con poca profundidad de campo porque, por lo general, nos marcan un detalle en foco (Imagen 2.3.).

**Imagen 2.3.**



Las imágenes con profundidad de campo moderada van a proporcionar una porción más de nitidez a la imagen, sin dejar todo visible (Imagen 2.4.).

**Imagen 2.4.**



Y por último, las imágenes con mucha profundidad de campo permiten tener, mediante el recorrido visual, la totalidad de información con nitidez para poder ver sujetos, objetos, entorno, etcétera (Imagen 2.5.).

**Imagen 2.5.**



#### LEER CON ATENCIÓN



Vale aclarar que cuando se piensa en profundidad de campo, más allá de la cantidad de partes nítidas de la imagen, es fundamental pensar en el objeto/sujeto y su contexto. Siempre que queramos construir una imagen que nos hable de un contexto, seguramente utilizaremos mucha profundidad de campo para poder mostrar en los encuadres la mayor cantidad posible de detalles acerca de lo que decidimos contar.

### 2.1.3. Gramática audiovisual

Todo lenguaje tiene su gramática, es decir, una manera de estructurarlo. La gramática del lenguaje audiovisual está compuesta por los planos, las formas de organizar una secuencia, los conectores que unen esas secuencias (corte, fundido, transición), las maneras de hacer referencia al tiempo (pasado, presente y futuro) y quién es el sujeto que narra (cámara subjetiva o sujeto colectivo, etcétera).

A la hora de analizar un producto audiovisual, los elementos gramaticales a tener en cuenta son:

#### ***Tipos de encuadre***

Hay diferentes tipos de encuadres y muchas veces son elegidos para recortar determinado tipo de imagen. Aunque vale aclarar que el encuadre no es excluyente de una clase de imagen y que, muchas veces, la riqueza de la composición se da por la utilización de un encuadre que no se utilizaría habitualmente para ese recorte.

- **Encuadre cuadrado.** Por lo general se utiliza para transmitir sensación de equilibrio, simetría, estatismo. En muchos casos, también es muy interesante la utilización en tomas muy cercanas al rostro (Imagen 2.6.).

**Imagen 2.6.**



- **Encuadre vertical.** Este tipo de encuadre, por lo general, se utiliza para registrar objetos o sujetos en su totalidad: un edificio de muchos pisos, un árbol

alto, una persona de cuerpo entero, etc. También, si tomamos en cuenta el cuerpo humano, es el encuadre característico de las fotografías de retrato, ya que permite tomar el rostro, parte del hombro, brazo, mano y (en muchos casos) nos deja incluir dentro del plano algún elemento que nos aporte datos de las características de la persona retratada (Imagen 2.7.).

**Imagen 2.7.**



- **Encuadre horizontal.** Por lo general, la elección de este tipo de encuadre está destinada a los paisajes. Un recorte de manera horizontal permite incluir varios elementos de un mismo lugar. Pensado en fotografía de retrato, este encuadre también nos da lugar a la construcción de retratos grupales, ya que da espacio para que en un mismo plano se pueda mostrar a más de una persona (Imagen 2.8.).

**Imagen 2.8.**



- **Encuadre panorámico.** Adhiere un plus al encuadre horizontal. Estamos ante un recorte que nos proporciona aún más espacio que el anterior. No solo por el formato, sino porque técnicamente este tipo de encuadres permite generar tomas que muestran más de lo que normalmente veríamos (Imagen 2.9.).

**Imagen 2.9.**



**Planos**

Los planos se definirán en relación con el cuerpo humano.

Los tipos de planos se definen en relación con la distancia entre la cámara y el objeto o sujeto. Y más allá de sus dimensiones, el plano está constituido por un conjunto de información.

- **Plano general.** Es generosamente amplio y nos permite tener una noción del entorno donde se va a desarrollar la acción que vamos a mostrar. El sujeto, por lo general, queda perdido en el contexto (Imagen 2.10.).

**Imagen 2.10.**



- **Plano entero.** También se conoce como “plano figura, visión completa o plano general medio”. Nos brinda información del contexto, solo que de una manera un poco más acotada. Se caracteriza por mostrar el cuerpo humano de manera entera (desde la cabeza hasta los pies) (Imagen 2.11.).

**Imagen 2.11.**



- **Plano medio.** Es el adecuado, por lo general, para mostrar las distancia entre dos sujetos. Presenta a los personajes de la cintura para arriba y es bastante utilizado para las tomas de entrevistas (Imagen 2.12.).

**Imagen 2.12.**



- **Plano americano.** Puede denominarse también plano  $\frac{3}{4}$ . Es muy similar al plano medio, con la particularidad de que incluye desde la cabeza hasta unos centímetros antes de la rodilla. Toma el nombre de las películas americanas del oeste, donde el protagonista era tomado por la cámara para resaltar cuando sacaba el arma y disparaba (Imagen 2.13.).

**Imagen 2.13.**



- **Plano pecho.** Como lo dice la denominación es el plano que toma el rostro incluyendo parte del pecho (abarca un poco menos que el plano medio y un poco más que el primer plano) (Imagen 2.14.).

**Imagen 2.14.**



- **Primer plano.** Con relación a la figura humana, este plano toma el rostro y parte de los hombros de la persona. Marca una distancia corta y es útil para mostrar intimidad y confidencialidad en relación con el personaje (Imagen 2.15.).

**Imagen 2.15.**



- **Primerísimo primer plano.** También se denomina plano italiano. Muestra el rostro desde la parte superior de la cabeza hasta el mentón (Imagen 2.16.).

**Imagen 2.16.**



- **Plano detalle.** Aquí la cámara proporciona un acercamiento extremo al sujeto mostrando una pequeña porción de su cuerpo, por ejemplo, el ojo (Imagen 2.17.).

**Imagen 2.17.**





Como pudimos constatar, los planos denominados generales o panorámicos apuntan a un tipo de información contextual, mientras que los planos cortos focalizan en la gestualidad o los detalles.

### **Movimiento de cámara**

El movimiento registrado por una cámara puede clasificarse, en una primera instancia, como interno o externo.

**Movimiento interno.** Hace referencia al movimiento que desarrollan los sujetos o los objetos en el cuadro que toma la cámara.

**Movimiento externo.** Se habla de movimiento externo cuando lo que se mueve es la cámara. Hay varias maneras de hacerlo y cada movimiento de cámara apunta a producir un efecto. También podemos clasificar los movimientos de cámara como:

- **Panorámico o paneo.** En este movimiento, la cámara puede girar sobre un punto fijo hacia ambos lados (panorámica horizontal), de arriba hacia abajo (panorámica descendente) o de abajo hacia arriba (panorámica ascendente). Este desplazamiento de cámara es utilizado principalmente para presentar el espacio donde transcurrirá la acción. Desde el elemento técnico de soporte, por lo general, se utiliza un trípode.

En el inicio del breve fragmento que se cita, puede verse un movimiento panorámico sobre el álbum de fotos.



Fuente: *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus* (2006), Dir: Steven Shainberg  
Disponible en: <<https://youtu.be/Jnhjhrk8hWE?t=26s>> [Consulta: 10 de mayo de 2015].

- **Travelling.** Este movimiento marca el traslado de la cámara de un lado a otro. Puede consistir en acercarse o alejarse de un objeto o sujeto, así como también acompañar la acción que este realiza. Aporta a la toma una carga dramática e implica concentrar la mirada sobre un aspecto (objeto/sujeto) desde un marco espacial mayor o, a la inversa, poder partir de un pequeño detalle e ir abriendo la mirada para incluir la realidad que rodea lo que estamos mostrando. Este movimiento se puede realizar técnicamente

caminando con cámara en mano, con la ayuda de un *steady cam*, desde un vehículo, o desde un carro de *travelling* que va a correr por rieles.



Soporte que permite garantizar cierta estabilidad en la imagen con cámara en mano.

En este otro fragmento del film citado puede verse un *travelling* realizado sobre los dos personajes.



Fuente: *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus* (2006), Dir.: Steven Shainberg  
 Disponible en: <<https://youtu.be/Jnhjhrk8hWE?t=2m38s>> [Consulta: 10 de mayo de 2015].

- **Zoom o Travelling óptico.** Es un recurso óptico que se utiliza para producir un acercamiento (*zoom in*) o un alejamiento (*zoom out*) de un sujeto u objeto en relación con el punto de vista del espectador.

En el par de segundos iniciales de la cita pueden verse dos sucesivos *zoom in* hacia distintos objetos.



Fuente: *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus* (2006), Dir.: Steven Shainberg  
 Disponible en: <<https://youtu.be/f5wSt04KKZA?t=1m8s>> [Consulta: 10 de mayo de 2015].

### **Punto de vista**

El punto de vista está íntimamente relacionado con los planos y con la angulación de la cámara. Al igual que en la descripción de los planos, tomaremos como referencia la figura humana de ejemplo.

Desde este punto podemos enunciar dos tipos de angulaciones: verticales y horizontales de acuerdo con la posición que la cámara adopte en relación con la mirada del sujeto.

### **Angulaciones verticales**

- **Normal.** Denominado también “a nivel”. En este caso, la cámara está situada a la misma altura del sujeto transmitiendo una sensación de igualdad, y equilibrio (Imagen 2.18.).

**Imagen 2.18.**



- **Picado.** En un plano picado, la cámara comienza a mostrar una angulación que la coloca por encima del sujeto (de manera leve o pronunciada). Lo que nos genera este tipo de planos es una sensación de superioridad por parte del espectador. El sujeto que es tomado por la cámara se ve más pequeño de lo normal, incluso quedando sus miembros inferiores de un tamaño bastante más pequeño que el resto del cuerpo (Imagen 2.19.).

**Imagen 2.19.**



- **Contrapicado.** Inversamente al picado, en el plano contrapicado la cámara se ubica en un ángulo inferior al nivel del sujeto. Lo que este plano genera es una sensación de superioridad ya que el sujeto queda enaltecido y parece más grande de lo que es realmente (Imagen 2.20.).

**Imagen 2.20.**



- **Supina.** También llamado “nadir” o “contrapicado perfecto”. La cámara se ubica directamente por debajo del sujeto, en un ángulo perpendicular al suelo (Imagen 2.21.) .

**Imagen 2.21.**



- **Cenital o “picado perfecto”.** La cámara se ubica exactamente por encima del sujeto también en un ángulo perpendicular al suelo (Imagen 2.22.).

**Imagen 2.22.**



**Angulaciones horizontales**

- **Perfil.** La cámara se posiciona de manera lateral al sujeto captando el perfil del este (Imagen 2.23.).

**Imagen 2.23.**



- **¾ Perfil.** La cámara se ubica de frente al sujeto pero con un grado de angulación horizontal hacia algunos de los lados (Imagen 2.24.).

**Imagen 2.24.**



- **Espalda.** En este plano la cámara se ubica detrás del sujeto (Imagen 2.25.).

**Imagen 2.25.**



- $\frac{3}{4}$  **Espalda.** Esta toma se contruye de manera similar a la toma de  $\frac{3}{4}$  perfil, solo que en vez de ubicarse la cámara frente al sujeto se encuentra a su espalda con cierto grado de angulación hacia la derecha o izquierda (Imagen 2.26.).

**Imagen 2.26.**



## 2.2. Reglas de composición

A la hora de pensar en cómo construir una imagen, en dónde vamos a situar los elementos que van a aparecer y de qué manera lo harán es necesario pensar en algunas estructuras de composición.

Las llamadas **“reglas de composición”** nos van a permitir principalmente establecer cómo leer una imagen y van a guiar la mirada del espectador en el mejor sentido de lectura posible.

Vamos a nombrar algunas reglas de composición y analizaremos su funcionamiento en la construcción de sentido.

Vale aclarar que es importante conocer las reglas y que también es valioso transformarlas en caso de que el mensaje lo amerite.

### 2.2.1. Centro de interés

La regla de centro de interés consiste en sostener que en toda fotografía o toma hay un elemento que llamará la atención por sobre el resto de la imagen.

En determinado tipo de imágenes esta regla tiene que tenerse muy en cuenta de manera que se acote el sentido con precisión y sin dejar lugar a la pluralidad de interpretaciones.

Desde la mirada de Roland Barthes, podemos definir esta regla mediante el concepto de *Punctum* que según el autor es “algo que sale de la escena como una flecha a punzarme” y agrega que las imágenes están compuestas por estos puntos sensibles que hieren al espectador.



[...] No veía, en francés, ninguna palabra que expresase simplemente esta especie de interés humano; pero en latín esa palabra creo que existe: es el *studium*, que no quiere decir, o por lo menos no inmediatamente, ‘el estudio’, sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial. Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones.

El segundo elemento viene a dividir (o escandir) el *studium*. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi consciencia soberana el campo del *studium*), es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación y que las fotos de las que hablo están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos. Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me pinza). (BARTHES, 1999: 58)

Si nos basamos en esta idea, podríamos abrir el juego y decir que la regla de interés es “relativa” (en lo que respecta a la subjetividad de la mirada) ya que estos puntos de la imagen que hieren la atención del que observa van a ser variados porque no a todas las personas les va a llamar la atención lo mismo.

Varias personas, ante una misma toma pueden detener su mirada en diversos aspectos de la imagen. Por ejemplo, en la siguiente imagen podemos establecer como centro de interés la patente del micro, las ópticas, la puerta abierta y la sombra que dibuja en la ruta, etcétera. (Imagen 2.27.).

**Imagen 2.27.**



### 2.2.2. Regla de los tercios

Esta regla plantea la división de la imagen en tres partes iguales, de un lado al otro y de abajo hacia arriba (o a la inversa). Una vez dividida la imagen, lo más importante tendría que estar situado en alguna o varias de las intersecciones de esas líneas que se cruzan, también llamadas “puntos fuertes” de la imagen.

Dependiendo de la cantidad de puntos fuertes que se tengan en cuenta a la hora de disponer los elementos en la imagen se va a transmitir una mayor sensación de equilibrio o tensión en la composición (Imagen 2.28.).

**Imagen 2.28.**





### 2.2.3. Regla del horizonte

Al definir la manera correcta de situar el horizonte en una imagen, esta regla nos va a marcar qué tendría que estar situado por encima del centro de la imagen o por debajo del centro y nunca justo en el medio.

La razón que explica esta indicación es que visualmente, al guiar la mirada, tendríamos que marcar de antemano si la importancia de la imagen está en la parte superior o inferior y al situar el horizonte en el centro de la imagen, el ojo podría encontrarse ante una lectura dudosa y no poder decidir qué parte de la imagen recorrer primero y, por consiguiente, no poder establecer cuál de estas partes tiene mayor importancia (Imagen 2.29.).

**Imagen 2.29.**



### 2.2.4. Regla de la mirada

Esta regla muchas veces es también enunciada como la regla de la “dirección”. Y justamente, también se llama así para no delimitarla solamente a las tomas que se hacen con personas y con la mirada como centro.

Plantea que la mirada de la persona tiene que estar dirigida hacia el lugar de la imagen más desprovisto de elementos o hablando en términos fotográficos “hacia donde hay más aire” (Imagen 2.30.).

Asimismo, la dirección de la mirada contiene un valor signficante que proyecta a la imagen fuera del encuadre o lo que se denomina el espacio *off*. La presencia de un punto de atención, un sujeto o un camino por recorrer está construida por la mirada y su dirección.

**Imagen 2.30.**



### 2.2.5. Regla de curva en S

Se le llama así por la manera de lectura de la imagen que propone. Esta regla se refiere a que todas las líneas (sean rectas o curvas) ayudan a dirigir la mirada para hacer una lectura correcta de la imagen y de este modo guiar el recorrido para establecer también sus puntos fuertes y reforzarlos mediante estas líneas (Imagen 2.31.).

**Imagen 2.31.**



### 2.2.6. Regla de repetición

Decimos que una imagen está basada en esta regla porque podemos apreciar la repetición de elementos gráficos que, a través de un conjunto y juego de volúmenes, conforman una imagen armoniosa.

Esta regla se puede dar en la repetición de elementos iguales así como también en la repetición de los mismos elementos y en la ruptura de esa repetición dada por un componente diferente. Estas formas que se reiteran son más comunes de encontrar de lo que creemos.

El campo de la arquitectura nos proporciona variados ejemplos donde estas repeticiones se señalan por ventanas, marcos, puertas, ladrillos, etc. Estos elementos que parecen multiplicarse en el plano, también los podemos ver en la naturaleza, en los objetos, en animales, etcétera.



Esta regla también es conocida como "efecto *pattern*".

Es importante mencionar dentro de esta regla el concepto de **textura**. Fotográficamente la textura narra la estructura de una superficie y enuncia de qué manera se sentiría esa parte de la imagen si se pudiera tocar. Esa sensación se establece en relación con lo que sentiríamos al tocarla y también en cómo establecemos el concepto de profundidad que se cuenta en la imagen.

Un elemento muy importante que influye en la toma de texturas es la luz. Por lo general, las iluminaciones oblicuas son las mejores para resaltarlas (Imagen 2.32.).

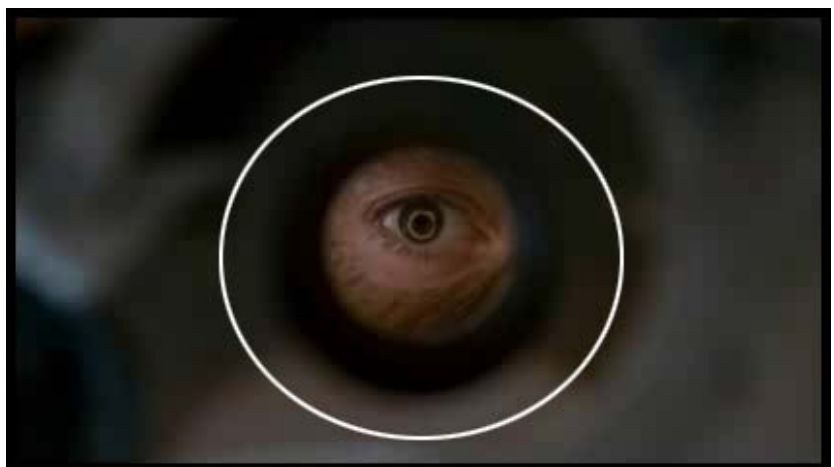
**Imagen 2.32.**



### 2.2.7. Regla de enmarcado

También conocida como regla de “Marco natural”. Esta presenta un reencuadre en la toma; es decir, la toma encuadra pero a la vez podemos ver algún elemento dentro de la imagen que hace de marco de algún aspecto de la toma (Imagen 2.33.).

**Imagen 2.33.**



### 2.2.8. Regla de espacio negativo

Esta denominación hace referencia a tomas que incluyen un gran porcentaje de espacio vacío. Por lo general estos espacios son blancos o negros. Este tipo de composición nos transmite soledad, tranquilidad, aislamiento y calma. Funciona exactamente de manera contraria a la regla de “Rellenar el encuadre” (Imagen 2.34).

Imagen 2.34.



1. Seleccione una emisión de Q.Noticias (<http://tv.unq.edu.ar/category/q-noticias/>) y describa los tipos de plano, angulaciones y encuadres que se utilizan para el registro de la conductora. Si lo considera pertinente, puede acompañar la descripción con capturas de pantalla.

## 2.3. La iluminación

La iluminación es el lenguaje de la fotografía y de la imagen en movimiento. Los patrones de luz transmiten información y esa información que la luz transmite es clara, concisa, como por ejemplo: esta pared es rugosa o esta medalla es de oro o esta bebida es gaseosa.

Es importante analizar ese lenguaje y para eso debemos determinar de qué manera se transmite la luz, cuál es la superficie donde esa luz incide, qué esquemas de iluminación se pueden construir, etcétera.

### 2.3.1. Tratamiento

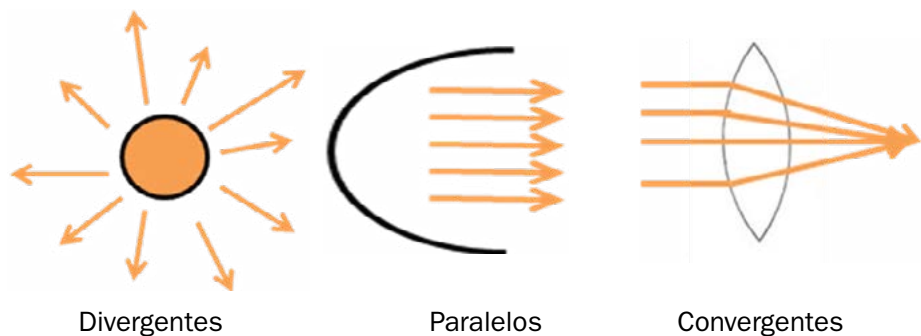
El tratamiento de la imagen por medio de la luz es imprescindible tanto a nivel técnico como artístico. Los principales valores de la luz son:

- Calidad: cuando la luz cae directamente (luz dura) sobre el objeto o figura, se genera un efecto en el que se resaltan los contornos. En cambio si la luz es difusa o suave, se reduce el contraste, destacando el detalle de las sombras.

- Dirección: las luces básicas, de acuerdo con su ángulo de incidencia, son la frontal (principal), lateral (relleno) y posterior (contraluz). Todas cumplen una función diferente, variando el efecto sobre la figura, descubriendo el personaje, resaltando su contorno u otorgándole tridimensionalidad.
- Intensidad: su manipulación sobre los elementos a registrar permite que la señal de video se pueda generar facilitando la creación de efectos.

Con **respecto a la transmisión** de la luz, los haces de luz pueden clasificarse en tres grupos:

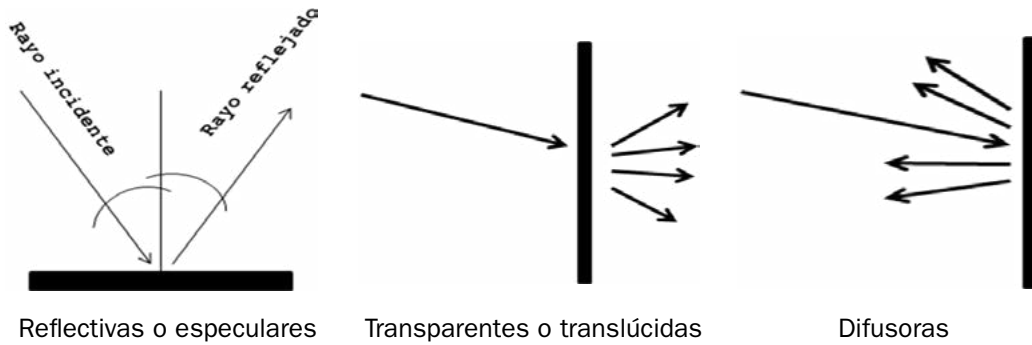
- Divergentes: la radiación parte en todas las direcciones y generalmente con una distribución irregular. Es el caso de la mayoría de las fuentes de la naturaleza (vela, bombita, etcétera).
- Paralelos: cuando el haz de luz es paralelo, los rayos se emiten en una sola dirección, por ejemplo, el sol.
- Convergentes: el haz convergente es aquel que concentra los rayos luminosos en un punto, tal como lo hace una lupa, una gota de agua, una lente. Se utiliza a menudo en condiciones de iluminación artificial.



Fuente: elaboración propia.

Con **relación a las superficies** donde la luz incide, podemos clasificarlas como:

- Reflectivas o especulares: el rayo incidente tiene el mismo ángulo que el reflejado. Para que una superficie funcione de este modo tiene que ser lisa.
- Transparentes y translúcidas: la traslucidez puede variar desde la transparencia hasta la difusión. La transparencia hace que los rayos luminosos atraviesen la materia, no se difundan en todas la direcciones, aunque puedan cambiar su ángulo de propagación (una vitrina, agua inmóvil). La materia translúcida es aquella que deja pasar la luz pero en su interior los rayos se difunden en distintas direcciones (papel calco, telas livianas).
- Difusoras: una superficie difusora es aquella en que los rayos de luz que inciden son reenviados en distintas direcciones y esto ocurre en superficies opacas y translúcidas (por ejemplo, una cortina de tela expuesta al sol, una pared clara). La difusión es el principio sobre el cual se basa la mayoría de los equipos que se utilizan en iluminación. Una superficie difusora es útil para aumentar el tamaño de la fuente de luz.



Fuente: elaboración propia.

### De color

El color es también una propiedad fundamental en la capacidad de reflejar o transmitir la luz. Las superficies oscuras absorben la luz en mayor medida que las claras.

Con **respecto al tipo de la fuente de luz**, podemos hablar de fuentes de luz “activas” o “pasivas”.

- Fuentes de luz activas: son las que reciben energía de algún medio y la convierten en radiaciones luminosas. Por ejemplo, una lámpara eléctrica o de aceite, un *flash*, el sol, el fuego, un relámpago. Cuando un reflector o difusor es solidario de una fuente activa, también es una fuente activa, por ejemplo, una lámpara y su pantalla (Imagen 2.37.).

Imagen 2.37.



- Fuentes de iluminación pasivas son las que reciben las radiaciones luminosas y reintegran una parte de ellas, ya sea por reflexión o por translucidez. Por ejemplo, la luna que refleja los rayos del sol, una pared clara, la piel humana. Cuando observamos un paisaje (si el sol no se encuentra visible) veremos solo fuentes de luz pasivas. Lo mismo ocurre en una escena teatral en la que las luces están ocultas y solo vemos su efecto sobre la escenografía y los personajes (Imagen 2.38.).

**Imagen 2.38.**



Al hablar del **tamaño de la fuente** de luz podemos establecer luces “puntuales” y luces “difusas”.

- Luz puntual es aquella que podemos ver y reconocer su tamaño y forma. Por ejemplo: una lámpara o el sol (que a pesar de ser una fuente de dimensiones inmensas, su distancia con la tierra es tal que lo vemos como una fuente de luz pequeña) (Imagen 2.39.).

**Imagen 2.39.**



- Luz difusa es aquella que se percibe como una superficie luminosa sin poder marcar bien sus dimensiones (en vez de reconocerse como un punto más o menos grande, como ocurre en el caso de la luz puntual). Un ejemplo de luz difusa es la luz del sol que pasa por una ventana (Imagen 2.40.).

**Imagen 2.40.**



Si nos focalizamos en la **direccionalidad** de la luz, esta puede ser “direccional” o “no direccional”.

- Iluminación direccional es la que posibilita la identificación del origen de la fuente por la proyección de las sombras (Imagen 2.41.).

**Imagen 2.41.**



- Luz no direccional: muestra ausencia de sombras. Un ejemplo de esto puede ser un cielo cubierto, o un techo de vidrio o plástico semitransparente, donde el sol no se distingue de manera puntual (Imagen 2.42.).



**Imagen 2.42.**



Es importante tener en cuenta que estas propiedades quedan definitivamente fijadas al efectuar la toma. Una vez realizada, difícilmente pueda modificarse la dirección de la luz o los efectos del tamaño de la fuente.

### **Luminosidad**

La luminosidad está vinculada con la idea de cantidad de luz, es lo que evaluamos como oscuro o luminoso y cada toma puede tener una tendencia global en uno u otro sentido. Cuando estamos frente a una imagen de clima oscuro (con poca cantidad de luz) decimos que esa imagen está construida en “*Low Key*” (Imagen 2.43.).

**Imagen 2.43.**



Cuando, por el contrario, estamos ante una imagen clara (con gran cantidad de luz) decimos que es una toma pensada en “*High Key*” (Imagen 2.44.).

**Imagen 2.44.**



### **Contraste**

El contraste es la relación de luminosidad entre las zonas claras y oscuras de la imagen y es el resultado combinado de la presencia alternada de luz y sombra y de las características tonales propias del sujeto.

El contraste, al igual que la luminosidad, es una magnitud que puede medirse con un fotómetro.

Hay dos tipos de contrastes:

- Contraste global o general: que es el que se mide sobre la totalidad de la imagen.
- Contraste local: que es el que se aprecia en puntos contiguos de una superficie.

Cuando la luz ambiente es elevada el contraste es bajo. Al disminuir la luz ambiente, el contraste aumenta.

### **2.3.2. Formas de iluminación**

- Iluminación frontal: en este tipo de iluminación, el sujeto recibe la luz desde adelante y no produce sombras visibles desde la posición de la cámara. La persona aparece sin relieves, destacándose netamente del fondo. Esta manera de iluminar también suele denominarse plana (Imagen 2.45.).

**Imagen 2.45.**



- Iluminación lateral: el sujeto es iluminado muy claramente en el costado desde el cual recibe la luz, mientras el lateral opuesto queda en sombra. El resultado de ello consiste en que el sujeto aparece con gran relieve porque cada parte que sobresalga quedará muy iluminada de un costado. Es la forma de iluminación más adecuada cuando se desea hacer sobresalir las texturas de los materiales (Imagen 2.46.).

**Imagen 2.46.**



- Iluminación vertical desde arriba: en este caso la iluminación proyecta todas las sombras del sujeto verticalmente hacia abajo. Ilumina los relieves del sujeto en la misma forma en que lo hace la luz lateral. También se consigue destacar las texturas (Imagen 2.47.).

**Imagen 2.47.**



- Iluminación vertical desde abajo: es un tipo de iluminación inverso al anterior con la diferencia que nunca se da en la naturaleza y que por consiguiente produce efectos fantasmagóricos e irreales (Imagen 2.48.).

**Imagen 2.48.**



- Iluminación a contraluz: cuando la iluminación proviene de atrás del sujeto, todas las sombras se proyectan hacia el espectador y el sujeto queda recortado teniendo como resultado un contraluz que podrá ser parcial (si en la figura recortada aparece algún detalle) o total (si solamente podemos ver el recorte negro sobre el fondo) (Imagen 2.49.).

**Imagen 2.49.**



### 2.3.3. Esquemas de iluminación

Al plantear un esquema básico de iluminación podemos hablar de cuatro luces:

- Luz principal: va a determinar la exposición correcta, la orientación de la luz y la calidad de las sombras (Imagen 2.50.).

**Imagen 2.50.**



- Luz de relleno: va a marcar el contraste y puede ser igual que la luz principal, solo que ubicada en un punto más lejano que la anterior (Imagen 2.51.).

**Imagen 2.51.**



- Luz de fondo: cuya característica principal es que permite iluminar el entorno e incluso separar al sujeto del fondo (Imagen 2.52.).

**Imagen 2.52.**



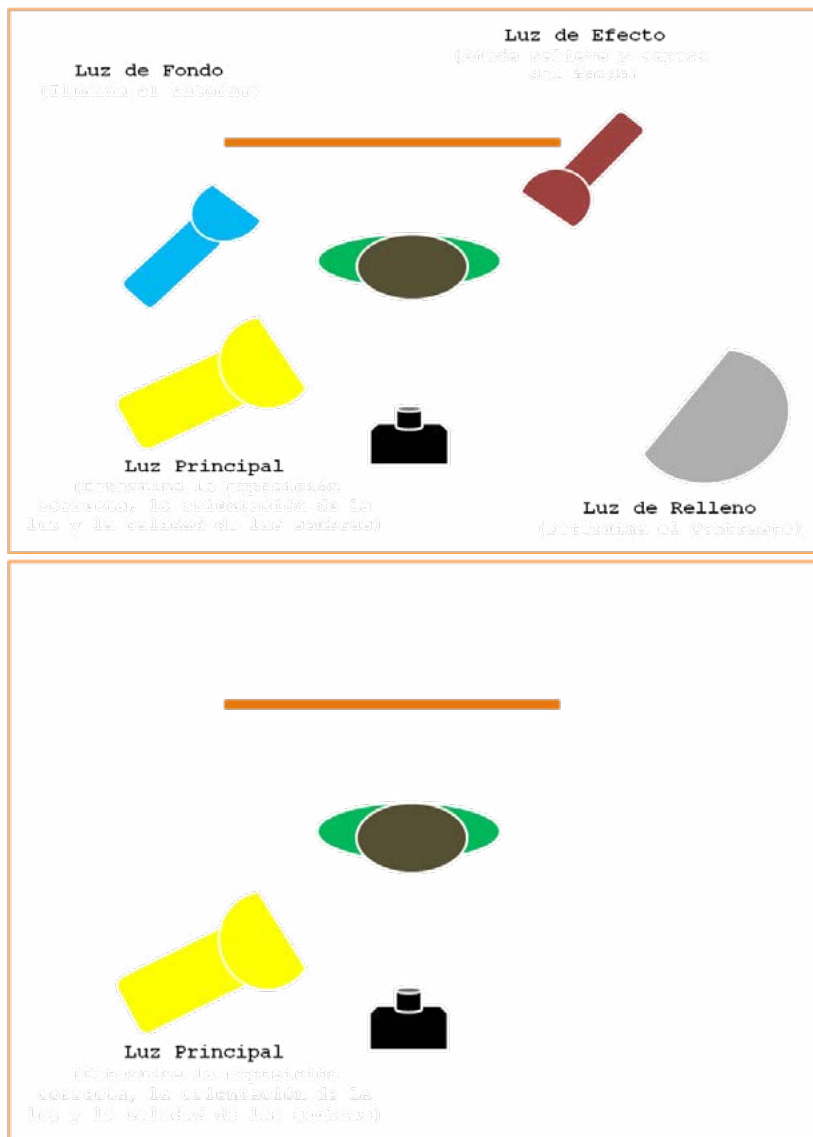
- Luz de efecto: va a añadir relieves y separará al sujeto/objeto iluminado del fondo (Imagen 2.53.).

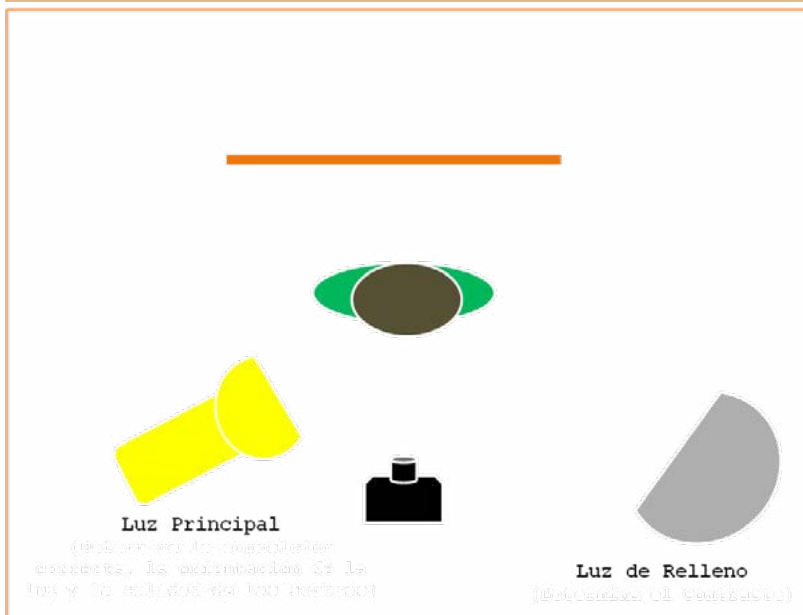
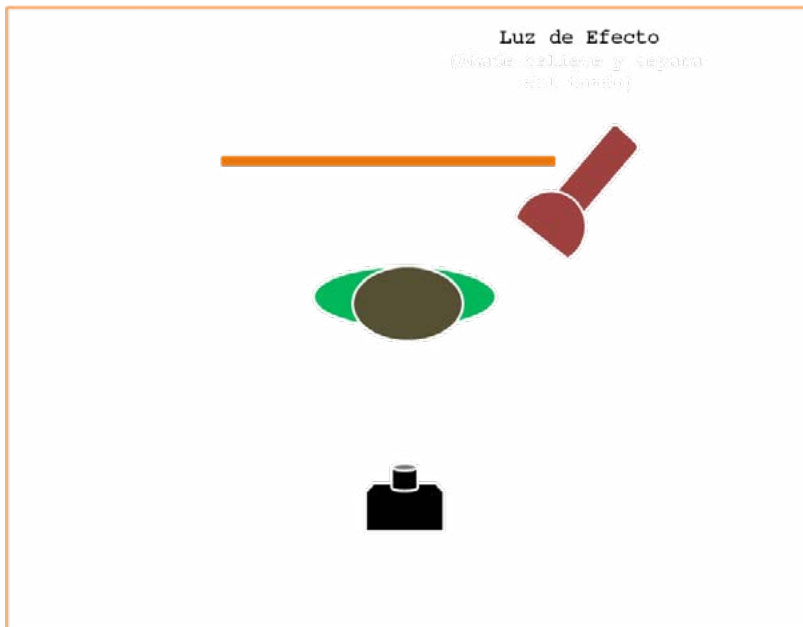
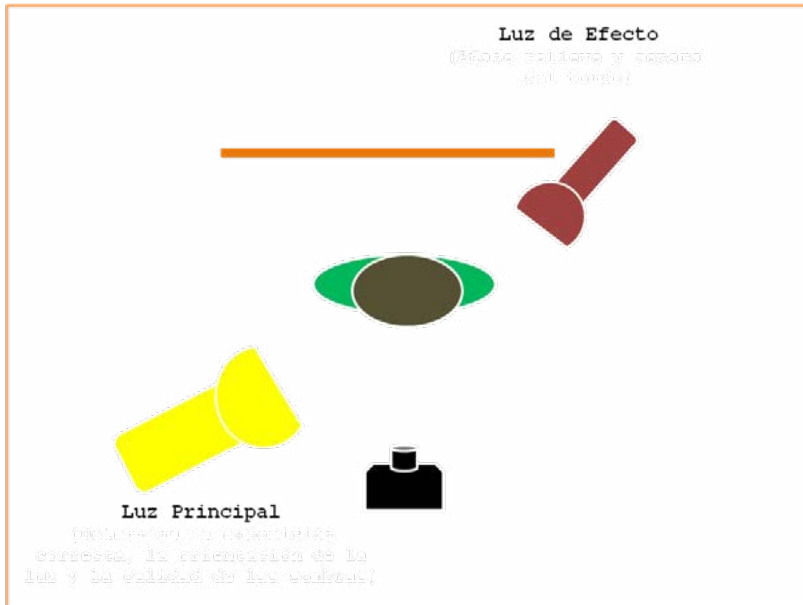
Imagen 2.53.



También podemos utilizar solo alguna o algunas de estas luces para construir la imagen como en los siguientes ejemplos:

Imagen 2.54.





Fuente: elaboración propia.



Es importante destacar que, más allá de las formas establecidas en el uso de la iluminación, las reglas siempre quedan sujetas a las búsquedas expresivas, con lo cual, lo que para un modelo de iluminación es considerado normal o erróneo, para otro modelo de iluminación puede tener el efecto contrario.

## 2.4. La posproducción

En general, todo producto audiovisual, desde su concepción hasta el fin de su realización, consta de cuatro etapas bien diferenciadas: preproducción, producción, rodaje y posproducción.

Podríamos decir, simplificando el análisis, que en las tres primeras etapas se construye aquello que se quiere decir. Esa idea primigenia toma forma a partir de la investigación, de la construcción del guion y por supuesto, del desarrollo del plan de rodaje y la filmación misma.

Incluso puede afirmarse que también aparece el primer esbozo del *modo* en que se desea transmitir ese concepto. A partir de la construcción del guion y de la estructuración de la escaleta, el director compone las secuencias, escenas y planos de acuerdo con la manera en que quiere comunicar su idea.

Sin embargo, aunque el sentido común podría indicar que el rodaje es el que determina las características del producto final, no es hasta la última etapa en donde todo toma forma. Algunos autores indican que es solo a través del montaje que la película cobra vida y señalan a esta etapa como un período tanto o más importante que los anteriores.

Incluso entre los directores de cine abundan las opiniones al respecto. Para Anthony Minghella (*The English Patient*, 1996), “una película se hace a través del montaje” y es un proceso al que hay que prestarle la debida atención. El actor y director Sean Penn afirma que “saber cómo realizar el montaje puede salvar al director del suicidio” (Apple, 2004).

¿Qué es el montaje? Como primera aproximación podemos hacer referencia al término francés *assemblage* que guarda estrecha relación con la terminología utilizada en la primera década del cine.

El vocablo remite a “la yuxtaposición simple de fragmentos dispares o de una serie de cuadros” de una película (Pinel, 2004). Es decir que refiere al proceso de organizar los planos de un film para que la historia se comprenda.

Básicamente, esta primera definición parece referirse más a un aspecto técnico del proceso que a uno intelectual y guarda relación con esa primera década de desarrollo del cine: cortar el plano, unirlo con otro, unirlo con otro más, y generar una historia comprensible.

Pese a la importancia que tiene el montaje en la etapa de posproducción, en el comienzo de la historia del cine no existía como parte del proceso productivo. ¿Cómo se hacía cine?

### 2.4.1. El cine sin montaje

La fascinación por la aparición del cine invita a desarrollar e investigar sobre sus posibilidades. En el inicio, recordemos, las primeras filmaciones de los hermanos Lumière respondían a situaciones cotidianas y habituales que variaban su tono entre el “documental” y la “ficción”.

No había cortes y se trataba de planos-secuencia de una duración que variaba de acuerdo con la longitud del rollo de la película o a la finalización de la acción que buscaban captar.

La escaleta es la estructuración del guion de manera resumida. En ella se consigna, como encabezado, si la escena transcurre en interiores o exteriores y el momento en que se desarrolla: noche o día. Por otra parte, se consigna, sin los diálogos, la acción que allí se desarrolla.

*La salida de los obreros en una fábrica de Lyon* (Imagen 2.55.), por ejemplo, muestra a los empleados de los Lumière saliendo de la propia empresa de los hermanos durante una toma que no excede el minuto.



Lumière, Auguste Marie Louis Nicolas; Lumière, Louis Jean. *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon*. Lumière Brothers, 1895.

**Imagen 2.55.**



La salida de los obreros en una fábrica de Lyon (1895)

Fuente: Fotogramas de <<https://www.youtube.com/watch?v=m-RryXxG7wE>>

**La salida de los obreros en una fábrica de Lyon (1895)**



Video disponible en:

<<https://www.youtube.com/watch?v=m-RryXxG7wE>>

Claramente, no se trata de una secuencia espontánea –aunque así lo parece. Es una “escena” preparada con anterioridad, podríamos asemejarlo al concepto más teatral de “puesta en escena” para una obra. La primera película de la historia del cine corresponde a una retoma: en el primer intento de filmación



Lumière, Auguste Marie Louis Nicolas; Lumière, Louis Jean. *L'Arroseur arrosé*. Lumière Brothers, 1895.

los obreros salieron demasiado rápido del plano así que, con nuevas directivas, fueron enviados adentro para comenzar otra vez.

El primer *gag* de la historia del cine, *El regador regado*, mantiene esta misma lógica. Sin corte alguno, se ve a una persona regando el jardín. Por detrás, otro personaje se acerca y pisa la manguera. Al momento en que el regador observa el extremo por donde debía salir agua, el segundo personaje quita su pie de la obstrucción y el regador recibe un chorro de agua sobre su rostro. Mojado, lo persigue hasta el fondo del jardín, pero, contrario a lo que sería una acción espontánea, lo arrastra hasta la ubicación original para quedar nuevamente en el centro de la escena y que se lo pueda observar golpeando al segundo personaje. De haber transcurrido la acción en el fondo del jardín, no se podría haber observado con el mismo detalle esa acción, que tiene un sentido en el transcurso de la historia.

Fragmento de *El regador regado*, Hermanos Lumière, 1895.



Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=7G9C1NIbsRw>>

Sin duda alguna, en nuestro tiempo, la escena podría haberse resuelto de otra manera. A través del montaje, con una mayor cantidad de planos y música, podría generarse el suspenso necesario para lograr un efecto de similar o mayor impacto. Esa es una de las características más interesantes del cine: las maneras posibles de contar una historia son infinitas.

Cabe aquí hacer una pequeña salvedad. Cuando se indica que el montaje no era parte del proceso de realización en las primeras décadas del cine, hacemos referencia al montaje como lo conocemos en nuestros días; sin embargo, sí se realizaba una forma primigenia de montaje.

Este primer período de la industria se caracteriza por la filmación y proyección de películas mudas y en blanco y negro. Los adelantos técnicos de la época no permitían aún el registro de imágenes y sonido de manera sincronizada.

La música, generadora de climas también en estos años, se reproducía al tiempo que se proyectaba el film: una orquesta, un piano o un órgano ejecutaban la melodía, compuesta especialmente para matizar las escenas.

Es decir, se genera un intento de montaje “en vivo”, pero no alcanza para abarcar todo aquello que el concepto encierra. Se trata, sí, de un primer ensayo, del comienzo del desarrollo de uno de los aspectos que hacen a la tarea.

Sin embargo, los primeros aportes al montaje tal y como lo conocemos en nuestros días pertenecen a Edwin S. Porter y George Méliès.

### 2.4.2. Primeros aportes

Georges Méliès, ilusionista, actor y director de teatro, aportó significativos avances a la industria del cine. En 1895, invitado por los hermanos Lumière, asistió a la primera proyección de cine y quedó impresionado. A partir de entonces se convirtió en uno de los directores más prolíficos de aquellos tiempos: entre 1899 y 1912 realizó más de 400 films de diversa índole.

Méliès fue un paso más allá que los Lumière. Si bien sus primeras filmaciones respondían a la lógica de la época, en la que se contaba un solo acontecimiento en cada pieza audiovisual, decidió contar grandes historias.

Tal vez pueda decirse que el director fue el padre de lo que más tarde se conocerían como efectos especiales. Haciendo uso de la lógica del ilusionismo, Méliès incorporó la magia a sus películas y fue el pionero en el uso del *stop trick*.

La técnica consiste en filmar una escena con un objeto o persona frente a cámara, detener la grabación para quitarlo –o agregarlo– y luego continuar la filmación. El mismo efecto también era logrado a partir de la unión de dos negativos correspondientes a escenas distintas.

Un ejemplo de esta técnica puede verse en el corto *L'impressionniste fin de siècle* (Francia, 1899), que sintetiza las dos pasiones del director: ilusionismo y cine.

Imagen 2.56.



Fotogramas de *L'impressionniste fin de siècle* (1899).

Fuente: Fotogramas capturados de [https://youtu.be/sDN\\_JdQELfA](https://youtu.be/sDN_JdQELfA)



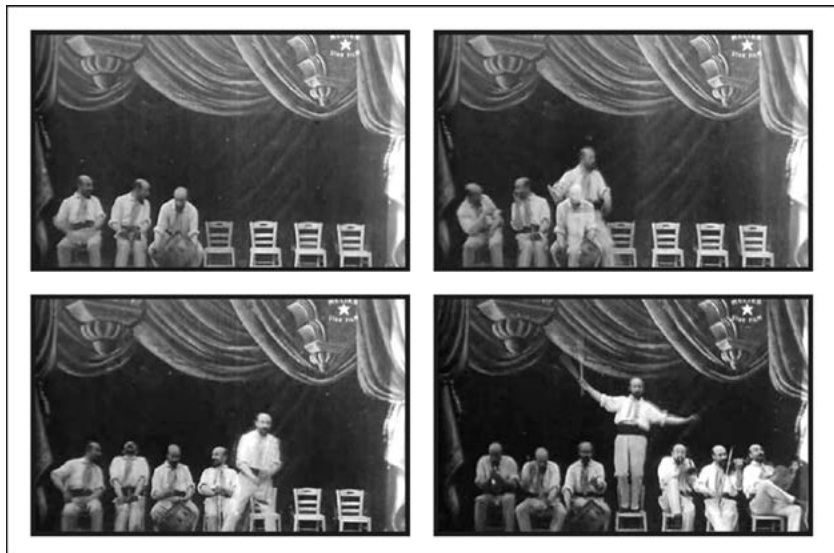
*L'impressionniste fin de siècle* (1899)

Disponible en: <[https://youtu.be/sDN\\_JdQELfA](https://youtu.be/sDN_JdQELfA)>

Además del *stop trick*, Méliès desarrolló la técnica de fundido, o la desaparición paulatina de la imagen. Por un lado, el fundido a y desde negro, que aportó una nueva lectura en el lenguaje cinematográfico. Por el otro, la mezcla de imágenes o la sobreexposición de negativos, que le permitió lograr efectos hasta la época inexplorados.

En *L'Homme orchestre* (Francia, 1900), la imagen inicial nos muestra siete sillas y un hombre que las cuenta. Posteriormente, se sienta en la primera. Al levantarse, deja una copia de sí mismo para luego sentarse en la siguiente silla. Y así repite el proceso dejando un "clon" en cada una de las butacas para conformar una orquesta. Un claro ejemplo de sobreexposición del cual podemos apreciar algunos fotogramas.

### Imagen 2.56.



Fotogramas de *L'Homme orchestre* que permiten ver el trabajo de sobreexposición de negativos.

Fuente: Fotogramas capturados de:

<<https://www.youtube.com/watch?v=3RMp32GPWww>>



*L'Homme orchestre* (1900), Dir.: George Méliès.

Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=3RMp32GPWww>>

La obra más famosa de Méliès es, sin duda, *El viaje a la Luna* (Francia, 1902). A excepción del coloreo de negativos, utiliza todas las técnicas desarrolladas por él. Logra, con esto, contar una historia en orden cronológico a partir de la utilización de varios escenarios, personajes y efectos.

Del otro lado del mundo, en un proceso que no presenta linealidades, Edwin S. Porter dirigía cortos para la compañía de Edison. Según algunos autores, su tarea dentro de empresa era imitar los materiales audiovisuales que se desarrollaban en Europa.

Lejos de ser un simple reversionista, Porter se constituyó en un director de cine que introdujo técnicas novedosas en cuanto a los movimientos de cámara y al montaje.

En 1903 presentó *Life of an American Fireman* (Edison Manufacturing Company, EE. UU., 1903). La película está construida con planos rodados con anterioridad para otros cortos y escenas especialmente filmadas. La combinación, a partir del montaje, resulta en una historia que no tiene fisuras desde el punto de vista de la acción. Desarrolla un orden lógico y temporal comprensible para el espectador a pesar del avance que introduce: una suerte de montaje paralelo que hasta el momento era desconocido.



*Life of an American Fireman* (1903), Edison Manufacturing Company, EE. UU.

Disponible en: <[https://www.youtube.com/watch?v=6ym7-QW\\_GWo](https://www.youtube.com/watch?v=6ym7-QW_GWo)>

LEER CON ATENCIÓN



Con estas producciones ya nos acercamos al concepto actual de montaje, ya que se utilizaba una combinación de diferentes planos para contar la historia. Esto pone, en principio, de manifiesto que el plano debe ser tomado como la menor unidad de sentido necesaria para construir escenas.

Por otra parte, Porter incorpora la acción en diferentes escenarios. Sobre el comienzo del film, luego de una alarma de incendios, muestra varias dotaciones de bomberos saliendo desde diferentes cuarteles

Ya finalizando el film, nos muestra un rescate desde dentro del edificio “en llamas”, desde las distintas ubicaciones de la cámara, es decir, la misma acción pero filmada desde dos ubicaciones diferentes.

También, en 1903, Porter presenta *Asalto y robo de un tren* (Edison Manufacturing Company, EE. UU.), que utiliza una buena construcción en su edición. El final del film es el plano corto de un bandolero que dispara hacia el público. Esta decisión generó pánico en la audiencia e introdujo una nueva lógica en la escala de planos.

Situándola en la historia del cine, esta película constituye la piedra fundacional del Western, y de allí que se reconozca a su director como al padre del género.



*Asalto y robo de un tren* (1903), Edison Manufacturing Company, EE. UU. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=6t0Rk5L37WE>>



DELEUZE, G. (1985), “Capítulo 2”, *La imagen en Movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós, Barcelona.

### 2.4.3. El montaje

Con estos primeros aportes ya podemos profundizar en la definición que vimos inicialmente sobre montaje, que tiene más relación con el aspecto técnico del proceso que con la complejidad que el término encierra.

Podemos, entonces, abandonar la idea de que el montaje es solo la operación destinada a ordenar los planos de manera consecutiva. Pensar el proceso como una mera tarea técnica resulta una falacia, y podemos observar mejor sus particularidades haciendo una diferencia entre este y el concepto de edición.

LEER CON ATENCIÓN



Montaje no es lo mismo que edición: “Edición deberá entenderse como el conjunto de operaciones destinadas a ordenar, cortar y ajustar sincrónicamente un material filmado” (Sánchez, 1991). Por otro lado, según Rafael Sánchez “montaje es un término destinado a indicar la naturaleza específica de la obra cinematográfica; como la necesidad o exigencia de espectáculo fílmico de estas fracciones en planos o tomas (*shots*). Es, por lo tanto, un término estético que, lejos de referirse a una etapa del proceso creativo, los abarca a todos por igual”.

Es decir, remite a la complejidad de la obra audiovisual. No solo se ocupa de ordenar escenas y secuencias sino que, además, construye paso a paso su propio estilo narrativo, su anclaje estético y su sentido.

Además, de aquí se desprende otra característica: no se trata de una etapa aislada en la producción del audiovisual. No es la posta final de un camino de relevos en la construcción de la película. Es un proceso que comienza a concebirse desde el inicio, desde la propia producción, desde el momento mismo en que se realiza el guion técnico para iniciar el rodaje. Todo se debe realizar pensando en cómo se hará el montaje.

“El montaje es esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen del tiempo” (Deleuze, 1985). Es un proceso en donde los planos, las secuencias, las escenas, se ordenan construyendo espacios, tiempos, sentidos e incluso significaciones que hacen al todo del film. Es “dar forma a una materia que está ahí, que se mueve, que se expresa, dar la forma conveniente” (Villain, 1994) para poder transmitir esa idea primigenia, esa idea original que se busca desde las primeras etapas de la realización de un producto audiovisual.

Debemos reafirmar el hecho de que la construcción se realiza sobre material ya realizado. Con esas “piezas”, concebidas con anterioridad y con una idea aproximada del proceso final, el montajista tiene la misión de ir construyendo los escenarios donde transcurre la acción, la psicología de los personajes, las acciones que transcurren, los climas, las posibles pistas para comprender una trama y, por supuesto, reflejar de la manera más fiel posible el objetivo que tiene el director.

Y en este proceso también existen numerosas formas de construir la película final. Con las mismas tomas, el montajista puede lograr efectos diferentes con solo reordenarlas. Puede cambiar todo el sentido del film ubicando una música diferente o un guiño específico.

Con todo, para comprender este proceso, resulta necesario indagar en los aportes que cada director fue haciendo a lo largo de la historia del cine.

Ya vimos los avances que encarnaron Méliès y Porter. Toca ahora visitar otras historias.



#### 2.4.4. David Wark Griffith. El montaje paralelo y alterno

En *La vida de un bombero americano*, Edwin S. Porter utilizó la grabación de una misma acción desde dos puntos de vista: utilizó dos escenarios para relatar una acción que ocurría de manera simultánea. El punto es que en el proceso de montaje, Porter ordenó las secuencias una a continuación de la otra. Esa simple acción bastó para sembrar en el cine una técnica que D. W. Griffith termina de madurar tiempo después.

Entre 1908 y 1912, Griffith filmó más de 500 películas. Y estas son solo algunas de las que realizó en el transcurso de su vida.

Su mayor aporte, como se dijo, fue la consolidación del montaje alterno: una técnica que intercala planos de dos (o más) escenarios o acciones diferentes para luego hacerlas confluir en la misma escena. Para muestra, se puede observar un fragmento de *El Nacimiento de una Nación*.



Fragmento de *El Nacimiento de una Nación*.

**Fuente:** Griffith, D.W. *The Birth of a Nation (El nacimiento de una Nación)*. David W. Griffith Corp., Epoch Producing Corporation. Estados Unidos. 1915. Disponible en: <<https://youtu.be/QN7uTG6JD1I?t=1823>> [Consulta: abril de 2019].

En esta escena puede verse la condensación de la técnica. La acción transcurre en tres lugares diferentes: un lugar donde hay una celebración, la calle y una casa en la que se observan tres hijos dispuestos a marchar a la guerra.

Luego de una introducción por placa, vemos el toque de diana. Tras un corte, la escena vuelve a la casa en donde transcurre el festejo y luego a otro hogar. Corte. La calle con el ejército que ingresa a la ciudad. Corte. Los hijos se despiden de su familia. La tropa ingresa por las calles de la ciudad. La alternancia de planos se sucede hasta que finalmente los hijos salen a la calle para partir junto al ejército. Una escena en donde las acciones concebidas en varios escenarios confluyen y generan un sentido.

El montaje paralelo tiene similares características al alterno: dos, o más líneas de acción se desarrollan en escenarios diferentes y pueden intercalarse entre sí. La gran diferencia radica en la conclusión de la acción. Mientras que en el montaje alterno las “historias” paralelas confluyen en un mismo punto (o en varios), las acciones ordenadas a partir del montaje paralelo se desarrollan libremente sin desembocar en el mismo lugar.

En el corto *A Corner in Wheat*, de 1909, podemos ver un ejemplo claro de montaje en paralelo: tres escenarios, tres acciones que se desarrollan al mismo tiempo y que sin embargo no confluyen en ninguna escena. Es claro que unas son consecuencias de las otras pero en sí, no hay una conclusión en un mismo lugar, en un mismo escenario.

Griffith condensó el conocimiento acumulado de más de diez años en montaje. Y ese *corpus* puede apreciarse en *El Nacimiento de una Nación*. Allí no solo hace uso de un montaje impecable sino que, además, rompe con las convenciones de época e incorpora la utilización de gran parte de la escala de planos.

Tanto es así, que utiliza, y en abundancia, los primeros planos. En aquel entonces esto implicaba una ruptura, y era resistido por los productores que argumentaban, respecto del público, que “si le pagaron a los actores querían verlos de cuerpo entero” (Mark Goldblatt en Apple, 2004).

Ambas técnicas en conjunto permitieron a los espectadores introducirse en la psicología de los personajes y desarrollaron un lenguaje que según los productores no iba a entenderse, pero debutó con un gran éxito.

Los aportes de Griffith fundaron los cimientos del montaje clásico en el cine. Además de incorporar las acciones alternas y en paralelo, consolidó otra técnica que sigue usándose hoy: el montaje invisible.

#### 2.4.5. Montaje invisible

Se trata de una técnica clásica en la cual una acción se desarrolla de manera continua y sin interrupción. Básicamente, el montaje invisible apunta a “ocultar” el corte al espectador de manera que el cambio entre un plano y otro no sea reconocible a simple vista.

De algún modo, este tipo de corte intenta que el público olvide que está frente a una película. El pase entre un cuadro y el siguiente está montado de manera que no exista ningún corte abrupto; el desarrollo debe ser continuo y comprensible.

Para llevarlo adelante, esta técnica exige al director la grabación de la escena desde diferentes ángulos o con diferentes planos de la escala. En la siguiente imagen puede verse un ejemplo a partir de los fotogramas finales de un plano y el inicial del plano contiguo de dos películas.



Fotogramas contiguos de *Orphans of the Storm* (1922) y *Matrix* (1999)

Fuente: Fotogramas capturados desde <<https://archive.org/details/OrphansoftheStorm>> y del film *Matrix* <[http://www.imdb.com/title/tt0133093/?ref=ttmi\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt0133093/?ref=ttmi_tt)>

Se trata de dos films de diferentes épocas. A la izquierda, *Orphans of the Storm* de Griffith, a la derecha, *Matrix* de Andy Wachowski. En este caso, al tratarse solo de fotogramas, puede intuirse un movimiento que se acompaña en plano contiguo retomando las mismas posiciones y sentidos de desplazamiento pero haciendo un salto en la escala de planos.

Visualizar el corte a partir de la captura de los fotogramas parece sencillo. Sin embargo, al ver ejemplos en formato audiovisual, el corte es tan imperceptible que requiere volver a verlo. A modo de ejemplo, un fragmento en video:



Disponible en: <<https://youtu.be/mvktQ7GvLPQ>>

En este caso, los cortes son dos. El primero, tal vez, el más notable debido a que posiciona la cámara a 180°. Sin embargo, no hay interrupciones en los movimientos. Entre uno y otro plano se acompaña el desplazamiento del personaje principal sin que se detecte nada raro. El segundo es un salto en la escala: el soldado baja de la tarima y pasamos de un plano americano (de ambos personajes) a uno completo al culminar el movimiento.

Como se dijo, el montaje invisible consiste en acompañar la acción entre un plano y otro. Una puerta que se abre desde el exterior de una habitación es acompañado por un plano que completa la apertura de esta pero desde el interior. Un movimiento que se realiza en plano general es completado desde un primer plano manteniendo el *raccord* o continuidad.

#### 2.4.6. El Efecto Kuleschov

Lev Kuleschov nació en Rusia en 1899. Fue escenógrafo en sus comienzos hasta que devino en director y posteriormente docente de la escuela de cine.

Se le atribuye, comenzada la década de 1920, la realización de un experimento que, posteriormente fue conocido como el “Efecto Kuleschov” y que deja en evidencia el poder del montaje.

La experiencia, de la cual no quedan registros fílmicos, consistió en tomar un primer plano del actor Iván Mosjukin: su rostro presentaba una actitud neutra sin reflejo de emoción alguna. Con esa imagen como base, contrapuso el plano de un plato de sopa. Y continuó la serie alternando ese mismo rostro, con el de otro plano que mostraba un ataúd con una mujer dentro. Finalmente, vuelve a la cara del actor y lo contrapone con el de una niña jugando.

El resultado, “según cuenta la leyenda”, es que el público se sorprendió con la calidad interpretativa de Mosjukin: en segundos, su interpretación mostraba hambre, tristeza y ternura (de acuerdo al plano que acompañaba el rostro).

La recreación del experimento encuentra numerosos ejemplos en YouTube. Sin lugar a dudas, el más difundido da una idea de cómo fue la experiencia:



Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=gGl3LJ7vHc>>

(Consulta: 10 de abril de 2014)

Si con el ejemplo no se lograra comprender el alcance del experimento, puede recurrirse a la clara explicación del gran director de cine: Alfred Hitchcock.



Disponible en: <<http://youtu.be/BpxYzs8hj3A>> (Consulta: 10 de abril de 2014)

Lo cierto es que este experimento deja de manifiesto el efecto que surge de la yuxtaposición de dos imágenes “inconexas” y sin ningún tipo de carga en sí misma: de esta conjunción emana un nuevo sentido, un nuevo efecto, mayor aún que el que cada una de las imágenes trae consigo.

#### 2.4.7. Sergei Eisenstein y el nontaje de atracciones

Mientras en los Estados Unidos existía una preocupación por hacer al montaje invisible, en el otro extremo del mundo, la discusión era otra, completamente diferente: el montaje no solo era una pieza fundamental en el desarrollo de las películas sino que además debía cumplir otra función muy diferente.

Vale recordar que en 1917 tiene lugar la Revolución Bolchevique en Rusia y, con ella, un cambio de paradigma no solo político sino también artístico.

Hasta ese momento, Rusia recibe películas de Estados Unidos, Inglaterra y Alemania y el cine no resulta ajeno al movimiento político de la época. Estos filmes son censurados en muchos casos y reeditados en otros.

Sergei Eisenstein, ex estudiante de Ingeniería devenido en alumno de Kuleschov y de la escuela de Petrogrado no es ajeno a estos cambios. Su militancia comienza en el teatro del proletariado, en el que busca abandonar las viejas formas del arte burgués e indaga en otras nuevas que permitan generar conciencia de clase.

Esta experiencia es la que traslada, tiempo más tarde, a la realización de sus películas dejando en claro que “(...) una película no puede ser una simple demostración de sucesos, sino más bien una tendenciosa selección y ordenación de estos, sin estar los sucesos necesariamente anclados al argumento, pero en vista de los objetivos, si están dirigidos a formar al público adecuadamente” (Eisenstein, 1923).

Eisenstein centra su atención en la función significativa del montaje y no en su forma técnica. Es decir, su gran aporte consiste en concebir al film como un todo cuyo valor es mayor que la suma de las partes, transparentando el proceso de ideologización presente en el punto de vista de cada realizador.

Su afirmación radica en el estudio de los ideogramas japoneses (*kenshis*), y eso deja entrever más sobre cómo pensaba el audiovisual. Cada uno de estos ideogramas corresponde a una forma/objeto simple. Sin embargo, al combinarlos se construye un concepto que, si bien guarda relación con ese signo básico, va más allá de él.

En los finales de la película *La Huelga* puede apreciarse un claro ejemplo de esto.



Fragmento de la película *La Huelga*

Disponible en: <<https://youtu.be/wmFio7uCNHg>> (Consulta 12 de marzo de 2015)

El fragmento comienza con la represión de la guardia zarista a los obreros que resisten. Un texto corta la escena indicando que “se comportan como animales” y a continuación un oficial arroja a un niño desde un piso alto del edificio. El conflicto se disuelve al caer el chico. Se funde la pantalla con la risa de un militar de alto rango. El resultado: una combinación de planos de alto impacto montados sobre una música que oprime la acción.

El militar de alto rango que intenta sobornar a un proletario decidido, su negativa, un frasco de tinta que se derrama sobre el mapa de la ciudad y allí, una primera metáfora e indicio de lo que vendrá. Una tinta oscura que se escurre entre las calles del mapa de la ciudad como si fuera un río de sangre que todo lo tiñe: un primer “cachetazo” a la reflexión para un público que no debería permanecer impávido.

Pero el mayor efecto surge de los segundos finales: los obreros se escapan perseguidos por la guardia que los acorralla mientras se intercalan planos de la sangrienta matanza de un toro para culminar en un plano general con decenas de cuerpos ya sin vida. La metáfora que allí se genera es esclarecedora y supera, en mucho, a las escenas sin intercalar. El efecto es demoledor. Ya no se trata de un “cachetazo” al espectador sino de un tremendo golpe a la mandíbula que deja el cerebro repiqueteando entre las paredes craneales.

Claramente, Eisenstein es hijo de la filosofía hegeliana y de los postulados marxistas. El método funciona, y queda aún más en claro, al aplicar el esquema de tesis => antítesis => síntesis. Cada etapa incluye a la anterior y la supera. Ese todo final es más, como ya se dijo, que la suma de las partes.

Su segunda película cristaliza todo lo estudiado y desarrollado: *El acorazado Potemkin*. La famosa escena de las escaleras de Odessa constituye un hito en la historia de cine. El montaje por atracciones alcanza su máximo exponente y combina absolutamente todas las herramientas posibles: música, montaje rítmico, planos de todo tipo, suspenso, acción.

Trabaja allí toda la escala de planos y una variedad de angulaciones y movimientos de cámara. Contrapone el marcado orden militar con el desorden de la multitud en su escape, al compás de una música que marca el ritmo de la escena, confrontada con una sucesión de cuadros cortos. Una multitud de acciones que culminan luego de casi ocho minutos y que dejan al espectador con una posición tomada después de atravesar todas las sensaciones posibles.

Años más tarde, en 1929, Eisenstein presentará una clasificación de los tipos de montaje de acuerdo con determinadas características:

- **Montaje métrico.** Básicamente esta tipología hace referencia a la longitud del negativo. La longitud en que se realiza un corte guarda estrecha relación con una fórmula que se asemeja bastante a la del compás musical. Podríamos hablar entonces del tiempo que dura cada una de las tomas y la sensación que genera la alteración de esa duración. Un montaje métrico de fragmentos cortos genera un ritmo vertiginoso mientras que fracciones más largas proporcionan una sensación de lentitud.
- **Montaje rítmico.** En esta técnica entran el contenido y las acciones que se suceden dentro de cada cuadro. Es decir, que cada toma tiene un sentido, un peso que se desarrolla en combinación con el siguiente brindando una “dirección” en la que se desarrolla el montaje. Un ejemplo claro puede verse en la expresión de un conflicto mediante la combinación de tomas de acción en las que los protagonistas circulan hacia direcciones opuestas de la pantalla. Pueden encontrarse unidades de significación que coincidan con la longitud de los “trozos” seleccionados, pero el concepto, la idea, surge de su unión con las tomas contiguas.
- **Montaje tonal.** Esta tipología rememora a la escala musical. Del mismo modo que un cambio de tonos en una canción genera “colores” diferentes, una combinación de factores puede alterar el “tono” emocional de la escena. En este caso en particular, todos los objetos entran en juego: tonalidades de la película, música, composición del cuadro, posición de la cámara. Un cambio en alguno de estos factores produce un quiebre, una alteración en la escala musical.
- **Montaje sobretonal o armónico.** En este caso, el todo es más que las partes. Pensar en el montaje armónico refiere a la combinación de los tipos anteriores y cómo, en su unión, se busca generar un concepto, una sensación en el espectador.
- **Montaje intelectual.** Aquí estamos en la etapa máxima de desarrollo y la cristalización del proceso de trasladar una idea desde el film al espectador. Es la combinación superadora de todos los elementos anteriores que, a

partir de todo lo puesto en juego, “ataca” las concepciones del espectador poniéndolo a reflexionar sobre aquello que consideraba sabido.

#### LEER CON ATENCIÓN



Como pudimos observar en el desarrollo de este capítulo, nuestros conceptos son construidos a medida que el conocimiento y manejo del arte audiovisual madura y se consolida. Una decisión estética vanguardista o polémica puede ser, en un futuro, una herramienta narrativa necesaria, ya que la expresión audiovisual se sitúa en tiempo y espacio, se inserta históricamente en un contexto que no solo le da sentido, sino que permite un trabajo sobre ese sentido, una reflexión, una opinión, una toma de posición, y muchas veces una construcción nueva de marcos de sentido.

El montaje es, quizás, el proceso que más claramente cristaliza esta posibilidad. Y tener presente la importancia de este proceso es permitirse:

- Pensar de una manera menos ingenua en el lenguaje audiovisual (desmitificando conceptos como el de “espejo de la realidad”).
- Comprender la importancia de una buena comunicación entre todos los responsables de cada etapa de la realización antes de comenzar todo el proceso.
- Valorar la construcción histórica del lenguaje que estamos abordando, sea en su producción o en su análisis.
- Entender los espacios de ruptura e innovación en esa construcción del lenguaje, para trabajar nuestro propio estilo o nuestros gustos.
- Hacer un uso responsable del lenguaje y sus posibilidades de narración y lectura.

La calidad de una producción radica no solo en su prolijidad o respeto a las reglas compositivas. También se centra en cómo evidencia el trabajo reflexivo de sus realizadores sobre el lenguaje y sobre lo narrado.

#### LECTURA OBLIGATORIA



MARTIN, M. (2008), "Capítulos 5 y 8", en: *El lenguaje del cine*, Gedisa Editorial, Barcelona.

## 2.5. La edición

Podemos reconocer como edición a la tarea instrumental por la cual seleccionamos, recortamos y reordenamos fragmentos de video e imágenes para construir una pieza audiovisual.



### 2.5.1. Montaje de sentido, edición lineal/no lineal

La operatoria sobre el equipamiento que hacemos durante la edición no es la única, sino que hay una mucho más compleja y amplia que es el montaje de sentido, donde ponemos en juego la narración y decidimos conceptualmente qué queremos contar.



La película editada contiene miles de tomas... y en cada una de ellas hay 24 fotogramas por segundo. El escritor usa las palabras, el compositor o el músico usa las notas. Un montajista o un cineasta usa los fotogramas, un mal fotograma, dos fotogramas de más o dos fotogramas que faltan, constituyen la diferencia entre una mala nota y una buena. Constituyen la diferencia entre una porquería lenta y sin gracia... y un ritmo orgásmico. (TARANTINO, 2004)

#### Edición lineal

La edición de video lineal es la que comúnmente se llama analógica o tradicional. Desde el inicio del cine como industria, el método de edición sobre una línea de tiempo se realizaba uniendo físicamente los cuadros del film.

Con el desarrollo de nuevas tecnologías y el advenimiento de las cintas magnéticas, la edición de video evolucionó en lo que se llamó edición máquina-máquina. En ella se va avanzando de principio a fin porque se trabaja sobre una cinta. En este tipo de edición siempre se utilizarán como mínimo dos videos, en el que uno trabaja de *player* (reproductor) y el otro de *recorder*. Un *recorder* puede hacer ambas funciones, sin embargo el *player* solo puede hacer una. En este método, se seleccionan las imágenes que se quieren del *player* y se graba en el *recorder*. Existen tres modos de edición lineal: *Play-rec*, *Assemble e Insert*.

*Play-rec*: se activan de manera independiente el *player* y el *recorder*, habitualmente en caseteras no profesionales);

*Assemble*: un dispositivo permite sincronizar las dos acciones de *play* y *rec*, rebobinando e iniciando la grabación sin ruidos.

*Insert*: se seleccionan independientemente los elementos a grabar, sean estos imágenes o sonidos con marcas de entrada y salida sin fisuras ni ruidos.

#### Edición no lineal

El proceso de edición puede realizarse de varias formas. La edición no lineal se realiza mediante una computadora. En esta se trabaja sobre una línea de tiempo en un eje X y en distintas capas de audio o video en un eje Y.

La manipulación de los medios digitales se realiza a través de un programa que ensambla los distintos fragmentos de video en un entorno gráfico para que podamos ver de manera previa cómo quedará nuestro video.

Hoy en día existen varios programas de computadora utilizados para la edición digital, enfocados a diferentes tipos de edición, desde los más básicos como MAGIX Video deluxe, Pinnacle Studio, Nero Vision, Windows Movie Maker u OpenShot, Corel VideoStudio Pro X5 y los semiprofesionales y profesionales como Final Cut Studio, Cinelerra, Adobe Premiere Pro, Sony Vegas Pro, Avid. También es necesario mencionar el desarrollo que actualmente tienen las herramientas “open source”. Estas opciones libres que trabajan sobre distribuciones de Linux, también ofrecen programas de nivel profesional como kdenlive, Open Movie Editor, Pitivi, etcétera.

Lo importante a destacar es que no es condición excluyente tener el último programa para poder editar, para la mayoría de los casos y limitaciones siempre existe el software adecuado a los recursos que tenemos sin que tengamos que resignar profesionalismo. Un buen editor de video puede realizar

su trabajo con casi cualquier programa de edición, desde los más sencillos y básicos, hasta los más completos y profesionales.

El producto de la edición no lineal deberá ser respetar el guion que previamente preparamos.

Cualquier tipo de edición de video, ya sea analógica o digital, conlleva un par de pasos previos que nos ordenan y nos preparan el camino de la edición. Una vez que tenemos los archivos de video en el disco duro de la PC, procederemos al visionado del material.

Es el primer paso a realizar y es necesario visionar el material grabado para así decidir qué fragmentos nos interesan. Conviene apuntar los códigos de tiempo de aquello que utilizaremos para trabajar.

Al utilizar tarjetas de memorias en los cuales el video ya está en un archivo digital, se producirá una transferencia casi instantánea. Sin embargo, si la grabación ha sido realizada en soporte cinta, este proceso será más prolongado. Por esta razón, y para facilitar la edición y evitar que el sistema se colapse, conviene hacer un buen proceso de selección en la primera fase.

Si para la construcción de nuestro producto se considera la inclusión de una locución externa que acompañe las imágenes (frecuente en noticias y reportajes de TV), esta debe construirse con anterioridad a sentarse en la mesa de edición. La manera recomendada de grabar la voz en *off* es de manera continua en un solo corte, respetando las pausas que las imágenes requieran en consonancia.

### 2.5.2. Planilla de visualización y guion de edición

La **planilla de visualización** es la planilla que completarán al realizar la visualización de todo el material grabado, es decir, el material en crudo, esta planilla es la herramienta que servirá para preparar el guion de edición. Al completarla se tendrán en cuenta los siguientes aspectos:

- Número de toma o archivo: será progresivo, desde la primera toma y retoma realizada en el crudo hasta la última.
- Número de *tape*: se copiará la rotulación del *tape*, Ej.: 001, 002, 003.
- *In/Out*: aquí completaremos con el *Time Code* o Código de tiempo en el caso de los formatos profesionales o los minutos y segundos que marca la casetera por el sistema de CTL (Pista de control o *Control Track*).
- *In*, entrada, será el tiempo en que se inicia la toma.
- *Out*, salida, será el tiempo que marca la finalización de la toma. Tanto en la entrada como en la salida será importante considerar algunos segundos de más en la anotación para evitar problemas.
- Descripción de la imagen: aquí escribiremos todo lo que tenga que ver con la imagen en sí, desde la iluminación hasta el encuadre y el tamaño de plano pasando por cualquier observación posible.
- Sonido: anotaremos todas las observaciones que hagan referencia al audio.
- Duración de la toma: será importante calcular la duración de las tomas para poder estimar la duración del editado total cuando confeccionemos la planilla de edición.

**Planilla de visualización**

Tape N°: \_\_\_\_\_

N° de toma	In / Out	Descripción de la imagen	Descripción del sonido	Duración toma	Observaciones



2.

Seleccione un fragmento de tres minutos de alguna de las emisiones de Q.Noticias (<http://tv.unq.edu.ar/category/q-noticias/>) y complete una planilla de visionado de los mismos. De acuerdo con el material seleccionado, acompañe la planilla de visionado con una descripción del video en la que se indiquen los tipos de montaje que pudo visualizar.

**Guion de edición**

Aquí volcaremos todas la tomas elegidas de la planilla de visualización en el orden en que serán editadas.

- Número de toma: se anotará el número de la toma progresivo y esto nos permitirá saber qué cantidad de planos manejamos para la versión final editada.
- Número de tape: se copiará la rotulación del *tape*.
- *In/Out*: aquí completaremos con el *Time Code*, Código de Tiempo en el caso de los formatos profesionales o los minutos y segundos que marca la casetera por el sistema de CTL (Pista de control o *Control Track*). Este número será el mismo que el de la planilla de visualización.
- Descripción de la imagen: escribiremos todo lo que tenga que ver con la imagen y agregaremos observaciones que tengan incidencia en la edición, como el momento del corte, tipo de transición o cualquier otra información que se considere necesaria.
- Banda sonora: anotaremos todas las observaciones que hagan referencia al sonido, voz humana, música, efectos. No necesariamente se usará el audio original en la edición.

- Duración de la toma: se copiará la duración volcada en la planilla de visualización. La sumatoria de la duración de todas las tomas seleccionadas será el tiempo total estimado del trabajo. El día de la edición deberán llevar las dos planillas (visualización y edición), así de surgir algún problema con alguna de las tomas seleccionadas en el guion de edición, pueden recurrir nuevamente a la planilla de visualización y tener presente y fácilmente localizables en los diferentes tapes las posibles alternativas para resolver el inconveniente.

Los problemas en edición pueden ser variados, desde daños en la cinta hasta disgusto con el resultado de las tomas elegidas, por lo tanto es importante tener presente la planilla con las alternativas posibles.

LECTURA OBLIGATORIA



GONZÁLEZ, D. y otros, *Anexo con formatos estándares y tutoriales de editores.*

Nº de toma	Nº tape	In / Out	Descripción de la imagen	Banda sonora	Duración	Observaciones

Guion de edición



## Referencias bibliográficas

- BARTHES, R. (1999), *La Cámara Lúcida*, Paidós, España.
- BORDWELL, D. (1996), *La narración en el cine de ficción*. Paidós, Barcelona.
- BIVER, S., FUQUA, P Y HUNTER, F. (2012), *La iluminación en la fotografía. Ciencia y magia*, Anaya, Madrid.
- CELINE JAEGER, A. (2007), *Creadores de imágenes, fotógrafos contemporáneos*, Editorial Océano, Barcelona.
- CONSEJO ASESOR DEL SATVD-T Y UNIVERSIDAD DE LA MATANZA (2012), *Guía para la presentación de contenidos en la televisión digital*, S/R editorial, Buenos Aires.
- CUBILLOS, V. La teoría del montaje de atracciones. El contexto histórico. La Fuga, Chile. Disponible en: <<http://www.lafuga.cl/la-teoria-del-montaje-de-atracciones/86>>, [Consulta: 30 de abril de 2014.].
- DALY, T. (2000), *Manual de fotografía digital*, Evergreen, Barcelona.
- DELEUZE, G. (1985a), “Capítulo 2”, *La imagen en Movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós, Barcelona.
- DELEUZE, G. (1985b), *La imagen en Movimiento. Estudios sobre cine 2*. Paidós, Barcelona.
- DONDIS, D. (2002), *La sintaxis de la imagen*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- DUBOIS, P. (2008), *El acto fotográfico y otros ensayos*, La Marca Editora, Buenos Aires.
- EMANUEL, W. (1975), *Toda la fotografía en un solo libro*, Omega, España.
- EINSENSTEIN, S. (1999), “El montaje de atracciones (1923)”, en *El Sentido del cine*, Siglo XXI, Madrid.
- FONTCUBERTA, J. (1997), *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- FREEMAN, M. (2009), *Guía completa de la fotografía digital*, Blume, Barcelona.
- GÖTZE, H. (1977), *Diseño Fotográfico*, Parramón Ediciones, Barcelona.
- JEFFREY, I. (2012), *El ABC de la fotografía*, Phaidon. Londres.
- MARTIN, M. (2002), *El lenguaje del Cine*. Gedisa, Editorial, Barcelona.
- MELLADO, J. (2006), *Fotografía digital de alta calidad*, Artual Ediciones, Barcelona.
- MÍNGUEZ, N. VILLAFÑE, J. (2002), *Principios de Teoría General de la Imagen*, Ediciones Pirámide, Madrid.
- MIRAGLIA, C. (1974), *Curso Básico de Fotografía*, Glem, Argentina.
- PINEL, V. (2004), *El Montaje. El espacio y el tiempo del Film*. Paidós, Barcelona.
- SÁNCHEZ, R. (1991), *Montaje Cinematográfico. Arte en movimiento*. Aquis Gran ediciones, Santiago de Chile.

- SÁNCHEZ, B. (1996), Vicente. *El Montaje Cinematográfico*. Paidós, Barcelona.
- SONTAG, S. (2006), *Sobre la fotografía*, Alfaguara, México.
- THOMPSON, R. (2001), *Manual de Montaje. Montaje 1*. Plot Ediciones, Madrid.
- VAN DIJK, T. (1990), *La noticia como discurso*, Paidós Comunicación, Barcelona.
- VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. (2008), *Principios del análisis cinematográfico*. Abada Editores, Madrid.
- VILLAIN, D. (1994), *El Montaje*, Cátedra, Madrid.
- VILLASEÑOR GARCÍA, E. (2012), *Fotografía, Fotoperiodismo y Fotodocumentalismo*, Foro Iberoamericano de Fotografía, México.

## Referencias filmográficas

- APPLE, W. *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing* (La magia del montaje). British Broadcasting Corporation (BBC). Estados Unidos, Reino Unido y Japón. 2004.
- EINSTEIN, S. *Bronenosets Potemkin* (El acorazado Potemkin). Goskino. Unión Soviética, 1925.
- EINSTEIN, S. *Stachka* (La Huelga). Goskino, Proletkult. Unión Soviética, 1925.
- GRIFFITH, D.W. *A Corner In Weath*. Biograph Studio. Estados Unidos. 1909.
- GRIFFITH, D.W. *The Birth of a Nation* (El nacimiento de una Nación). David W. Griffith Corp., Epoch Producing Corporation. Estados Unidos. 1915.
- GRIFFITH, D.W. *Orphans of the Storm* (Las dos huérfanas). D.W. Griffith Productions. Polonia. 1922.
- LUMIÈRE, A.; LUMIÈRE, L. *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon*. Lumière Brothers, 1895.
- LUMIÈRE, A.; LUMIÈRE, L. *L'Arroseur arrosé*. Lumière Brothers, 1895.
- MÉLIÈS, G. *Le voyage dans la lune*. Star Film. Francia, 1902.
- MÉLIÈS, G. *L'Homme orchestre*. Star Film. Francia, 1900.
- MÉLIÈS, G. *L'impressionniste fin de siècle*. Star Film. Francia, 1899.
- PORTER, E. *Life of an American Fireman*. Edison Manufacturing Company. Estados Unidos, 1903.
- PORTER, E. *The Great Train Robbery*. Edison Manufacturing Company. Estados Unidos, 1903.
- SHAINBERG, S. *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus* (basado en la novela biográfica escrita por Patricia Bosworth). Estados Unidos, New Line Entertainment, 2006.
- WACHOWSKI, A. & WACHOWSKI, L. *Matrix*. Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Groucho II Film Partnership. Estados Unidos, 1999.

## Referencias en línea

- APPLE, W. *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing* (La magia del montaje). British Broadcasting Corporation (BBC). Estados Unidos, Reino Unido y Japón. 2004. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=3I8stzgENnQ>> [Consulta: 30 de abril de 2014].
- EISENSTEIN, S. *Bronenosets Potemkin* (El acorazado Potemkin). Goskino. Unión Soviética, 1925. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=7TgWoSHUn8c>> [Consulta: 30 de abril de 2014].
- EISENSTEIN, S. *Stachka* (La Huelga). Goskino, Proletkult. Unión Soviética, 1925. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=uLiNKaUp0AA>> [Consulta: 30 de abril de 2014].
- GRIFFITH, D.W. *A Corner In Weath. Biograph Studio*. Estados Unidos. 1909. Disponible en: <[https://www.youtube.com/watch?v=PSF7p\\_DAAxw](https://www.youtube.com/watch?v=PSF7p_DAAxw)> [Consulta: 30 de abril de 2014].
- GRIFFITH, D.W. *The Birth of a Nation* (El nacimiento de una Nación). David W. Griffith Corp., Epoch Producing Corporation. Estados Unidos. 1915. Disponible en: <<https://youtu.be/QN7uTG6JD1I?t=1823>> [Consulta: 16 de abril de 2019].
- GRIFFITH, D.W. *Orphans of the Storm* (Las dos huérfanas). D.W. Griffith Productions. Polonia. 1922. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=3s-NYESDy8>> [Consulta: 30 de abril de 2014].
- HITCHCOCK, A. *Explicación sobre el Efecto Kuleschov en Markle, Fletcher*, Entrevista. 1964. Disponible en: <<http://youtu.be/BpxYzs8hj3A>> [Consulta: 30 de abril de 2014].
- KULESCHOV, L. *The Kuleshov Experiment*. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=gGI3LJ7vHc>> [Consulta: 30 de abril de 2014].
- LUMIÈRE, A.; LUMIÈRE, L. *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon*. Lumière Brothers, 1895. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=B1TWvzPYDeE>> [Consulta: 30 de abril de 2014].
- LUMIÈRE, A.; LUMIÈRE, L. *L'Arroseur arrosé*. Lumière Brothers, 1895. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=2Gr5KOe9PcU>> [Consulta: 30 de abril de 2014].
- MÉLIÈS, G. *Le voyage dans la lune*. Star Film. Francia, 1902. Disponible en: <[http://youtu.be/\\_FrdVdKlxUk](http://youtu.be/_FrdVdKlxUk)> [Consulta: 30 de abril de 2014].
- MÉLIÈS, G. *L'Homme orchestre*. Star Film. Francia, 1900. Disponible en: <<http://youtu.be/LIFtAC1GCKc>> [Consulta: 30 de abril de 2014].
- MÉLIÈS, G. *L'impressionniste fin de siècle*. Star Film. Francia, 1899. Disponible en: <<http://youtu.be/nNMlyr7nN4M>> [Consulta: 30 de abril de 2014].
- PORTER, E. *Life of an American Fireman*. Edison Manufacturing Company. Estados Unidos, 1903. Disponible en: <[https://www.youtube.com/watch?v=6ym7-QW\\_GWo](https://www.youtube.com/watch?v=6ym7-QW_GWo)> [Consulta: 30 de abril de 2014].



PORTER, E. *The Great Train Robbery*. Edison Manufacturing Company. Estados Unidos, 1903. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=rOoBQIWafe4>> [Consulta: 30 de abril de 2014].

# 3

## Géneros televisivos

Néstor Daniel González y Alejandra Pía Nicolosi



La televisión todo lo que toca lo convierte en contenido dramático. Es un relato más de acción que de reflexión; propone movimientos en las historias. La descripción densa y la reflexión argumental no son el fuerte televisivo. Para mover la acción se requiere del conflicto como motor de ese viaje. La narrativa televisiva siempre buscará del conflicto para poder generar drama, emoción y acción, desde la telenovela, el *talk show* hasta la Santa Misa. (RINCÓN, 2006)

De acuerdo con las nociones históricas y conceptuales en torno a la definición de las diferentes organizaciones textuales, Oscar Steimberg (1998: 41) destaca que los géneros deben definirse como “clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica constituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social”. Es decir, el sentido de reiteración sistemática como desarrollo histórico y de previsibilidad establece que el género se constituye como un contrato de lectura entre los medios y los públicos.

Según el planteo de Jaime Barroso García (2002, 189) en la “realización de los géneros televisivos”, desde la perspectiva de la realización, “los géneros televisivos serán cada uno de los grandes grupos en que pueden clasificarse los programas en razón de su contenido temático, estructuras narrativas o incluso público al que van dirigidos”.

En consecuencia, la pregunta que nos corresponde hacernos es ¿cómo narra la televisión? Y en este sentido, Omar Rincón (2006) nos sugiere que “narrar en televisión implica activar esos pactos de comunicabilidad entre productores y espectadores basados en la experiencia social e histórica de los géneros; como sociedades, somos audiencias y productores educados en unos géneros y no en otros. Por ejemplo, la telenovela es un formato propio de América latina”.

### Objetivos

- Reconocer los distintos formatos presentes en las programaciones de televisión.
- Comprender las diferencias existentes entre los géneros y los formatos televisivos.
- Caracterizar los contenidos para televisión de acuerdo con su contenido.
- Reconocer los nuevos formatos que se producen para los soportes digitales.

### 3.1. Géneros y formatos para la televisión

Como señala Carrasco Campos (2010: 176), si bien es cierto que de un modo ligero, profesores, alumnos, investigadores (tanto de la industria televisiva como del ámbito académico) y profesionales del sector manejan cierta precomprensión de los conceptos de género y formato, así como un intuitivo esquema funcional que permite ubicar los diferentes programas de televisión dentro de diferentes categorías más o menos canónicas, al revisar bibliografía específica surge una evidente falta de criterios comunes a la hora de manejar una misma terminología.

En vista de ello, en este apartado y en el sucesivo, proponemos un posible punto de encuentro terminológico, tanto para su empleo como para despertar posibles discusiones y revisiones.

El concepto de **género** es a veces difuso, como lo hemos planteado anteriormente, y proviene de una tradición pretelevisiva desde el teatro, la literatura y el cine. Las clasificaciones son a veces no muy claras, especialmente con la tendencia actual a la hibridez de los géneros.

El **formato** es un término usado habitualmente por la industria televisiva, especialmente desde que se ha incrementado la compra y venta de formatos en la década de 1990. El formato refiere al conjunto de características formales específicas de un programa determinado que permiten su distinción y diferenciación con respecto a otros programas. En otras palabras, hace referencia al modo en que se ensamblan los diversos elementos narrativos e industriales. El investigador chileno Fuenzalida define el formato como:



[...] la producción y realización de un programa televisivo; es un texto escrito (a menudo acompañado de asesoría y entrenamiento presencial) que describe paso a paso el 'know how' para realizar un programa televisivo, generalmente complejo y desconocido para los nuevos productores; la compra del formato pretende minimizar el ensayo-error del nuevo productor; además de adquirir un programa exitosamente recibido por una determinada audiencia, la compra del formato permite la adaptación y localización a otra audiencia diferente. (FUENZALIDA, 2008: 160)

De todo lo dicho, concluimos que la televisión se produce en la perspectiva de los géneros, pero se comunica a partir de los formatos.

Siguiendo con el ejemplo del género melodrama, este utiliza formatos diversos para su comunicación: la telenovela, una serie, el documental, el *reality show*, etc. Lo que hay que comprender es que:



Aunque asistamos siempre a los mismos géneros como referentes y lógicas dramáticas, estos se actualizan en formas televisivas llamadas formatos que van desde el concurso, el musical, el *talk show*, la telenovela o el *sitcom*, hasta novedosas formas que implican la presencia de distintos rasgos genéricos en un mismo producto como el docudrama [...]. (RINCÓN, 2006: 186)

En consecuencia, y en términos generales, los géneros audiovisuales se dividen en dos grandes grupos: ficcionales e informativos.

Las próximas páginas están dedicadas a la descripción y ejemplificación de los géneros y formatos informativos y de ficción de mayor sedimentación en la televisión, como así también a las posibles formas de clasificarlos y al relato de nuevas experiencias ficcionales en torno a internet y la convergencia digital.

### 3.1.1. Géneros informativos

El tratamiento audiovisual de los hechos de la realidad nació con el mismísimo cine hace más de cien años. Los primeros ensayos y registros del cinematógrafo de Lumière desde 1895 pusieron el foco en acciones de la vida cotidiana. El propio Lumière con su familia compartiendo el té u otros momentos de su vida fueron las primeras imágenes en movimiento que durante tanto tiempo el hombre había buscado y que tanto le costó conseguir.

Sin embargo, los cortometrajes exhibidos por entonces, y que se convirtieron en marcas iconográficas del inicio del cine, son dos momentos que inmortalizan el escenario reinante de la revolución industrial: *La llegada del tren a la estación (L'arrivée d'un train à La Ciotat)* y *La salida de la fábrica (La sortie des usines Lumière)*. Pero más allá de estas primeras experiencias, donde los films aún no se elaboraban en torno al contrato de lectura establecido por los géneros, hubo que esperar al menos dos décadas hasta las experiencias tanto realizativas, reflexivas como *políticas* de Dziga Vertov y Kino Pravda (Cine Verdad) en la Rusia de la revolución de Octubre; Jean Vigo y su manifiesto sobre el punto de vista en Francia; Robert Flaherty y su exploración por *Nanook* y los esquimales de la Bahía de Hudson y finalmente John Grierson y sus postulados hasta que definitivamente se acuñara el término **documental** como un género constituido.

Por otro lado, y con la necesidad de recopilar imágenes de los conflictos bélicos suscitados en el mundo durante las primeras décadas del siglo XIX, las experiencias del nacimiento de la prensa filmada hacia 1908 con *Pathe Journal* y *Gaumont Actualités* crearon un campo propicio, incluso en la Argentina, para que previo a que se produjera la Segunda Guerra Mundial, se consolidaran los noticieros cinematográficos. Es en 1938 en nuestro país cuando se fundó el noticiero *Sucesos Argentinos*. Y otro caso significativo es también el *Noticiero Bonaerense* creado por el propio Gobernador, el Coronel Domingo Mercante, como órgano de difusión de la Provincia de Buenos Aires.

En definitiva, y más allá de que las producciones audiovisuales informativas puedan ser elaboradas en relación con las audiencias a las que van dirigidas (infantil, juvenil, femenino, adulto, familiar); en relación con los contenidos (ecológico, político, educativo, cultural) o en relación con la intencionalidad (educativo, recreativo, informativo u opinativo), el noticiero y el documental, son las principales modalidades de representación de la realidad reconocidas dentro de los denominados géneros informativos.

También es importante decir que este concepto no es en detrimento de que la ficción pueda ser considerada una modalidad de representación de la realidad y que como resultado de la hibridación genérica los informativos adopten recursos ficcionales o estructuras de espectacularización, en el contrato de lectura el noticiero o el documental siguen siendo considerados los principales géneros informativos.

### 3.1.2. Los noticieros televisivos

La llegada de la televisión a la Argentina en 1951, y en otros países antes, se constituyó en un medio más que propicio para la transmisión de noticias o eventos de la realidad. La televisión (ver imágenes a distancia) nació y se desarrolló por varios años con una tecnología que solo permitía transmitir situaciones en vivo, desde estudio o exteriores, sin la posibilidad de grabar para emisión diferida, lo que le imprimió un formato al noticiero de acuerdo con dichas particularidades hasta que fue evolucionando tanto tecnológicamente como narrativamente.

El *Primer Telenoticioso Argentino* (1954) con la conducción de Carlos D'Agostino se emitía de lunes a viernes en el horario de las 21,15 y por espacio de 15 minutos. El noticiero estaba compuesto principalmente de lectura de noticias y la presencia de un títere, “el perro Niche” que estaba ubicado al lado del conductor y reaccionaba de acuerdo a la dimensión de las noticias: se aburría, se dormía, etcétera.

Como para la época no existía aun lo que luego se llamó la revolución videográfica, las noticias no contaban con la cobertura de los hechos noticiables. En consecuencia, para ilustrar las noticias se recurría a films de ficción o documental que sirvieran de referencia. Asimismo, tuvo imágenes de exteriores más un corresponsal en la Casa Rosada y otro en el Departamento de Policía. Sin lugar a dudas, el principal argumento de la información televisiva era el tratamiento en tiempo real y con entregas diarias. El vivo no solo era una virtud informativa sino también una novedad, y su tratamiento narrativo misturado con el entretenimiento. Hasta entonces, para ver información audiovisual había que ir al cine, y si bien la calidad narrativa del noticiero cinematográfico era mucho más rica que la de la televisión, la “actualidad” no era su virtud. Y este criterio noticiable comenzó a constituirse en una marca histórica del noticiero televisivo.

Ya desde el año 1960, a la televisión argentina habían llegado las primeras cámaras de grabación con *videotape*, con lo que el recurso de registros en exteriores resultaba mucho más dinámico. Sin embargo, en los primeros años del *Reporter Esso* (1963, primer noticiero de la nueva televisión privada) tenía como principal recurso narrativo las imágenes con la voz en *off* de Armando Repetto. Hacia mediados de la década, las cámaras incorporaron el sonido directo, con lo que el noticiero comenzó a realizar coberturas parlamentarias y actos incluyendo esta posibilidad técnica.

Desde estas ediciones diarias de 15 minutos, ya en 1964 *Nuevediarario* pasó a emitir tres envíos por jornada más un programa en el cierre de la transmisión llamado “Encuestas de actualidad”.

En la actualidad, el **noticiero** o **telediario** es el programa más característico e importante del género informativo televisivo. Suelen presentarse en distintas franjas horarias a lo largo del día en los canales de programación generalista y desde la década de 1990 nacieron las cadenas que transmiten información las 24 horas.

Entre sus prioridades, las noticias nacionales e internacionales más importantes suelen ser (de acuerdo con la editorialización de cada medio) sobre política, economía, sociedad, deportes, tránsito, espectáculos y el panorama meteorológico completando las emisiones diarias. Básicamente se utilizan la crónica o el informe televisivo como el recurso narrativo principal. También están presentes otros recursos como la columna de especialistas, enviados

especiales, tratamiento en vivo desde el lugar de los hechos, informes especiales o informes de investigación. Asimismo, existen noticieros que se dedican exclusivamente a una sección o temática en particular, como noticieros deportivos, culturales, internacionales, universitarios, locales, de espectáculos, de comunicación de la ciencia, parlamentarios, etcétera.

La principal referencia narrativa del noticiero es el **informe** en formato de crónica, que contiene un conjunto de recursos periodísticos, narrativos y estilísticos que, si bien puede variar, sintetiza el conjunto de elementos constitutivos del formato.

Como lo describe Carmen Marta Lazo (2012), los componentes que podemos encontrar, dependiendo de su contenido y duración, son:

- **Imágenes del evento**, que pueden contar con sonido ambiente o directo o que también pueden servir como imágenes de *insert* o musicalizadas.
- **Presentación frente a cámara**, de introducción, durante el informe o cierre, que da cuenta de la presencia del periodista en el lugar de los hechos.
- **Narración o Voz en off**, que funciona como hilo conductor del informe y aporta datos informativos, estadísticas, interpretaciones, opiniones, etcétera.
- **Testimonios** de fuentes directas o secundarias que describen, interpretan u opinan sobre el hecho que aborda el informe. Este es sin lugar a dudas el elemento “más importante” del relato informativo audiovisual, donde los testimonios son la clave de referencia entre los hechos, los actores implicados y el recurso narrativo por excelencia. Suelen ser narrados en planos cortos (primer plano o planos medios) y además de la recolección del propio testimonio pueden también incluirse fragmentos de conferencias de prensa, declaraciones o discursos públicos.
- **Música** y ambientación sonora, que sirve para agilizar el relato, agregar emotividad o clima.
- **Infografías**, fotos, dibujos, recursos de imagen fija, con el objetivo de ampliar información, gráficos estadísticos o mapas de referencia. También animaciones que sirven para ilustrar situaciones cuando hay vacancia de imágenes reales del acontecimiento descripto.
- **Rótulos** o zócalos, para mostrar el nombre de los entrevistados y datos biográficos, créditos de los realizadores o también para incluir información adicional al informe. También se puede utilizar para subtítular el diálogo cuando el audio externo no permite la comprensión del testimonio, o simplemente en la elaboración de contenidos accesibles para personas con limitación auditiva.
- **Material de archivo**, puede ser visual, audiovisual o sonoro y se usa frecuentemente como documento en temáticas históricas, biográficas o como elemento de documentación o prueba.

Los mismos servicios informativos televisivos suelen incluir otros formatos que dan otro tipo de tratamiento.

Por ejemplo, el **Flash informativo** es una o unas noticias breves y “urgentes” que da cuenta de un acontecimiento inesperado y, por lo general, de gran repercusión social. La noticia debe ser considerada lo suficientemente significativa como para interrumpir la programación habitual. Muchas cadenas suelen acompañar este segmento informativo con un sonido o ráfaga musical característico con la finalidad de atraer la atención del telespectador. En

la actualidad también es frecuente que se utilicen los flashes de una manera más cotidiana en las pausas publicitarias, en cuyo caso también reciben el nombre de **Avances informativos** y simplemente anticipan el contenido de los segmentos principales del noticiero.

Otro recurso es la **Edición especial**. Es un espacio esporádico y monotemático, dedicado a un acontecimiento extraordinario (cobertura de elecciones, visitas oficiales, fallecimientos inesperados, etc.) que suscita especial atención; suele incluir entrevistas, reportajes, coloquios y ruedas informativas.

Por otro lado, se encuentran los **Programas de opinión o debate**. En muchos países este tipo de programas ocupan un lugar privilegiado en la programación, algunos en la franja horaria central, y están dirigidos por periodistas de reconocido prestigio profesional. Si bien existen ciclos periódicos, en general la periodicidad es muy diversa, pueden salir al aire una vez por semana o solamente en momentos clave donde el debate aparece como un recurso de gran valor, por ejemplo, los escenarios electorales. La investigación periodística, los invitados especiales (personalidades del ámbito político, gubernamental, periodístico, empresarial, deportivo, etc.) o las tribunas con público participante suelen ser ingredientes de la mayoría de los programas de opinión.

También es importante destacar la realización de **Programas de entrevistas**. Constituye un formato que demuestra gran diversidad. Por un lado, suele ser considerado un tipo de programa que permite transmitir cierta imagen de prestigio de la emisora porque exigen un gran despliegue de medios de producción humanos y técnicos. Entrevistadores importantes y entrevistas a figuras de gran reconocimiento social, acompañado por una importante apuesta de producción periodística.

Por otro lado, puede ser para los canales una apuesta de economía de recursos, ya que la grabación en estudios propios suele ser más económico que la grabación en distintas locaciones de exteriores. Su periodicidad suele ser de ciclos semanales.

Un formato que se encuentra en la frontera entre los géneros informativos y de entretenimientos son los **magazines**. Vendrían a definirse, por la traducción de su término inglés, como revistas. Estamos ante un formato cuya definición y delimitación son difusas. Engloba una combinación de géneros diversos como la información, los concursos, las actuaciones artísticas, etc. Un magazine trabaja frecuentemente con las emociones. Este tipo de productos, al igual que sus contenidos, no tiene una forma única reconocible, es más bien diverso.

#### LEER CON ATENCIÓN



Los criterios de **noticiabilidad** que utiliza la televisión son en términos generales los mismos que el resto del periodismo, pero en rigor, la característica propia que demanda la utilización de imágenes y sonidos para documentar el tratamiento de la realidad ha ido llevando al noticiero a optar por imágenes cautivadoras y de fuerte impacto emocional a punto tal de homogeneizar el tratamiento informativo por el camino de la espectacularización, el entretenimiento y el sensacionalismo.

El tratamiento de la realidad en los noticieros se ve principalmente protagonizado por los testimonios en primera persona como principal recurso narrativo. En los rostros, los testimonios, la gestualidad y la expresión corporal crean a los actores sociales en personajes de la información, quitando a la realidad su dimensión social y convirtiendo a los propios testimonios en la noticia en sí misma.

### 3.1.3. Hibridación de la información

Además de los conceptos trabajados anteriormente como la espectacularización o los elementos condicionantes de la información, es oportuno también abordar la idea de nuevas formas de organización de la información y la ficcionalización.



En muchos países del mundo, los noticieros televisivos parecen haberse volcado hacia la espectacularización, es decir, hacia el uso de recursos de forma y de fondo que apelan a las emociones y a los sentidos más que a la razón. Cada vez con mayor frecuencia e intensidad, los conductores y reporteros editorializan y adoptan tonos de voz altos y rápidos, con énfasis dramáticos. Las noticias privilegian la personalización, la dramatización y la fragmentación en la cobertura de los acontecimientos, sean de política, espectáculos o deportes. (LOZANO RENDÓN, 2004)

Como plantea Cebrián Herreros (2004), “los noticieros dejaron de ser un servicio de información para convertirse en programas que buscan captar a las audiencias como cualquier tipo de programa”. Inclusive, con la aparición de los canales especializados en información que emiten 24 horas de noticias, los canales generalistas están obligados a desarrollar otras estrategias para distinguirse de los antes mencionados.

Se modifica la organización en pirámide invertida, dando paso a nuevas estrategias de organización de la información. Desde las ya conocidas formas de espectacularización hasta la inclusión de formas narrativas como la ficcionalización, la entrega seriada de noticias, la inclusión de pauta publicitaria interna, con secciones fijas auspiciadas y demás, pero fundamentalmente una dependencia de la producción de imágenes que respalden, documenten e impacten el tratamiento informativo.

---

Como plantea Guillermo Kaufman (2006), los programas del género periodístico han sufrido una marcada transformación en la neotelevisión, incluso los clásicos formatos del *prime time*. “La neotelevisión modificó la dinámica de los géneros periodísticos instalando como rutina la práctica de hibridación discursiva entre información y opinión, lo que dio lugar a nuevas formas de representación y narración de la actualidad. El noticiero, por ejemplo, tomó las características de los géneros de opinión, en especial las del magazine”.



Los rasgos principales son:

**La representación de la actualidad:** lo real se registra como una unidad racionalizada de manera dilemática. El conductor media entre dos verdades y establece las conclusiones.

**La construcción de ilusión de objetividad:** respecto de los códigos discursivos, predomina la alternancia plano / contraplano. Los sujetos son representados básicamente por medio de primeros planos o planos medios, sentados, bebiendo agua o café, con vestimentas formales.

**El espectador es concebido pedagógicamente:** se interpela a un espectador desinformado pero dotado de sentido común, valores morales positivos y estilo de vida adecuado a cierta concepción de modernidad. El programa asume a través de su conductor y de algunos de sus columnistas un papel de impronta jerárquica a través de un discurso pedagógico centrado en enseñar y ayudar a pensar.

**Una oralidad fuertemente formalizada:** el sentido se configura a través de una oralidad próxima a la escritura, austera en el uso de los códigos proxémicos y paralingüísticos, con primacía de la argumentación y de la exposición pedagógica. El tono general es de “razonabilidad”.

**El predominio de la apelación al sentido común y al medio tono:** tanto el conductor como las audiencias conforman un “nosotros” portador de rasgos asociados a la moral tradicional.

Marcela Farré (2004, 3) amplía aquella primera noción de la figura del presentador como eje central del proceso mediador:



En el pacto de lectura mediático el espacio televisivo es central. Actúa como intermediario entre el ámbito privado y el espacio de lo real, transformando a este último en espacio público. La mediación se efectúa por la presencia del conductor, figura clave porque de él depende el éxito de la negociación, de la impostación.

Asimismo, las representaciones del conductor y el espacio que lo rodea y lo construye serán las que generen esa ilusión de continuidad entre el medio/el acontecimiento/el espectador: la ilusión de estar participando de los hechos a través de la ventana al mundo en que se ha convertido la pantalla.

Este dispositivo no solo está presente cuando desde el estudio el conductor presenta las noticias, sino aún más cuando se involucra con los acontecimientos.

## 3.2. Documental

Como mencionamos anteriormente, el cine de género documental nació conjuntamente con el propio cine.

En primer lugar y a diferencia de las películas de ficción, las documentales tenían como único propósito el registro de la realidad. Sin embargo, el desarrollo del cine de género documental (la denominación de documental no llegó hasta antes de mediados de la década de 1920) evidenció la noción de que el solo registro de la realidad no alcanza para delimitar al género, sino más bien, la existencia de una o unas formas de “observar y representar a la realidad”. Es por ello, que hacia adelante, el documental se introdujo en un campo de

reflexiones y acciones sobre su misión. La mirada social sobre el mundo, la aplicación ideológica del régimen hegemónico y la acción política de la resistencia, fueron algunos de sus lugares; diversos, adversos, complejos pero en definitiva, la inclusión de la política en la producción de las imágenes del mundo tuvo gran preponderancia.

Desde una perspectiva académica, quien logró uno de los principales aportes a la reflexión sobre las características del género es el investigador de la San Francisco State University, Bill Nichols, que sintetizó las distintas formas de construcción documental como “Modalidades documentales de representación”.



Las situaciones y los eventos, las acciones y los asuntos pueden representarse de diferentes formas. Surgen estrategias, toman forma convenciones, entran en juego restricciones; estos factores funcionan con el fin de establecer las características comunes entre textos diferentes, de situarlos dentro de la misma formación discursiva en un momento histórico determinado. Las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. En el documental, destacan cuatro modalidades de representación como patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. (NICHOLS, 1991)

**El documental expositivo** surgió del desencanto con las molestas cualidades de divertimento del cine de ficción. El comentario omnisciente y las perspectivas poéticas querían revelar información acerca del mundo histórico en sí y ver ese mundo de nuevo.

El texto expositivo se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico; las imágenes sirven como ilustración o contrapunto.

**El documental de observación** surgió de la disponibilidad de equipos de grabación sincrónicos más fáciles de transportar y del desencanto con la cualidad moralizadora del documental expositivo. Una modalidad de representación basada en la observación permitía al realizador registrar, sin inmiscuirse, lo que hacía la gente cuando no se estaba dirigiendo explícitamente a la cámara.

Pero la modalidad de observación limitaba al realizador al momento presente y requería un disciplinado desapego de los propios sucesos.

El modo expositivo hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido. La modalidad de observación hace hincapié en la no intervención del realizador.

**El documental interactivo** surgió de la disponibilidad del mismo equipo de más fácil transporte y de un ansia de hacer más evidente la perspectiva del realizador. Los documentalistas interactivos querían entrar en contacto con los individuos de un modo más directo, sin volver a la exposición clásica. Surgieron estilos de entrevista y tácticas intervencionistas, permitiendo al realizador que participase de un modo más activo en los sucesos actuales. El realizador también podía relatar acontecimientos ya ocurridos a través de testigos y expertos a los que el espectador también podía ver. A estos comentarios se les añadió metraje de archivo para evitar los peligros de la reconstrucción y las afirmaciones monolíticas del comentario omnisciente.

**El documental reflexivo** surgió de un deseo de hacer que las propias con-

venciones de la representación fueran más evidentes y de poner a prueba la impresión de realidad que las otras tres modalidades transmitían normalmente sin problema alguno. Esta es la modalidad más introspectiva; utiliza muchos de los mismos recursos que otros documentales pero los lleva al límite para que la atención del espectador recaiga tanto sobre el recurso como sobre el efecto.



1.
  - a. Seleccione la grilla de programación de una cadena de televisión generalista (como puede serlo cualquier canal de aire en la Argentina).
  - b. Agrupe los programas de acuerdo con los formatos en que son presentados. Con esa información ensaye unas líneas de análisis que caractericen al canal seleccionado, para compartir con el resto del curso.

#### LECTURA OBLIGATORIA



BARROSO GARCÍA, J. (2002), “Capítulo 5. Géneros y televisión”, en: *Realización de los géneros televisivos*, Madrid, Pirámide.

### 3.3. Géneros ficcionales

¿Quién no lloró alguna vez con Andrea del Boca en la telenovela *Papá Corazón* (1973, Canal 13), *Celeste, siempre Celeste* (1993, Telefé) o en *Esa Mujer* (2013, TV Pública)? ¿Quién no se estremeció de miedo con Narciso Ibáñez Menta en *El Pulpo Negro* (Canal 9, 1985)? ¿Quién no se divirtió con Gianni Lunadei y su obcecado “Le pertenezco” en *Mesa de Noticias* (ATC, 1983)? ¿Quién no se enterneció con el incondicional amor de Panigazzi en *Gasoleros* (1998, Canal 13)?

Como medio de comunicación central de la sociedad contemporánea, la televisión es el principal dispositivo de producción de lo simbólico y lugar clave de negación/afirmación del derecho de ser visto y oído. La televisión es el lugar donde la mayoría de la sociedad se informa y construye un relato sobre la realidad, ya sea mediante la fruición de narrativas periodísticas o bien, por medio del goce de narrativas televisivas ficcionales.

La ficción televisiva forma parte de nuestra memoria individual y colectiva. En tanto que producto cultural, nace en condiciones históricas y sociales específicas, y por ello se ofrece como material precioso para analizar e interpretar valores, imaginarios, modos de pensar la realidad, gustos y representaciones identitarias que pueblan una época determinada.

Como lo sostienen las modernas epistemologías, la ficción televisiva no debe considerarse como falsedad, distorsión o evasión de la realidad, sino que, como afirma Buonanno (1999: 64), debe comprenderse en su función cultural específica en tanto que:



[...] pone en contacto y habitúa a tratar con realidades simbólicas, donde suceden cosas y habitan seres de los cuales no solo se alimenta el debate cotidiano (en una reedición del cotilleo colectivo y de sus funciones de control y de integración a la vez), sino que también constituyen y despliegan un rico repertorio de objetos, estímulos, sugerencias –quizá aun más que modelos de comportamiento–, para aquella actividad de elaboración fantástica sobre ella misma y sobre el mundo, reconocida ya como parte esencial de los modernos procesos de construcción de la identidad.

La figura del narrador siempre ocupó un lugar central en las sociedades, ya sea alrededor de la hoguera o en las cortes. Ahora, en la sociedad moderna, el narrador está presente en los diarios, en la radio y muy especialmente en la televisión. En este sentido, Buonanno (1999: 59) afirma que:



A través de la ficción, la televisión explica y, cuando lo hace, recoge y amplía desmesuradamente una tradición antigua de narración oral, quizá más aun que la escrita. (...) la “función barda” y su estatuto de “*Central Story Teller System*” del presente no pueden ser fácilmente desestimados: no se trata simplemente de reconocer que la ficción televisiva es narrativa, sino que constituye además el cuerpo descriptivo más importante de nuestros días y quizá de todos los tiempos. Ningún otro sistema narrativo del presente o del pasado ha implicado a audiencias de decenas de millones de personas como las que cada día en todo el mundo sintonizan series y seriales televisivos.

La narrativa de ficción televisiva abraza estructuras antiguas ya consagradas en otras artes, que conviven con formas nuevas y son revitalizadas por nuevos modos de producción, recepción y transmisión. Lo que se conoce hoy como teleficción es el resultado de varias actividades culturales cuyos orígenes se pierden en el tiempo. En este sentido, los formatos ficcionales de la tv son herederos de un vasto caudal de formas narrativas y dramáticas previas: la narrativa oral, la literaria, la radiofónica, la teatral, la pictórica, la fílmica, entre otras.

La especificidad de los relatos televisivos es que son transmitidos de forma discontinua e interrumpidos por los comerciales; es decir, el sentido de la teleficción es suspendido, dosificado en bloques y episodios. La fragmentación, la discontinuidad, la interrupción y la repetición representan marcas propias del mundo contemporáneo que la televisión actualiza, y a las cuales las estructuras narrativas antiguas se adaptan.

Para hacer frente a esta dinámica, dice Balogh (2002: 95), el texto televisual preserva fuertes regularidades de género y principalmente de formato. En la misma dirección, Rincón (2006: 103) aporta que “la productividad mediática se encuentra en el hecho de que establece una comunidad de productores y audiencias que comparten las mismas reglas para comprender e imaginar historias”. De estas reglas comunes, nos ocuparemos en el tópico que sigue.

### 3.3.1. Géneros y formatos de la ficción televisiva

Los géneros trabajan sobre arquetipos o referentes morales universales a los que siempre se alude, pues todo género recupera mitos, temas y problemas que encarnan, como propone Rincón (2006: 106) “intentos instituidos como modos legítimos de leer el mundo y estructurar el sentido social”. La lucha moral se entabla en el *conflicto dramático*: verdadero motor de toda narración. En este sentido, los géneros determinan el tono y los modos de resolver el conflicto, es decir, de asegurar el movimiento de la historia. El personaje, según sus motivaciones que lo hacen actuar y sus formas de enfrentar el conflicto, se convierte en un tipo de héroe específico. Según Rincón, la tipificación se basa en:

- Épico (épica): si el potencial narrativo del héroe está en su fuerza física;
- Trágico (tragedia): el héroe restaura el orden a través de su conciencia; impotencia del hombre frente al conflicto;
- Cómico (comedia): aparece cuando se narran las historias del absurdo, la ironía o la imperfección humana;
- Dramático (drama): el héroe alcanza sus objetivos ejerciendo su libertad a partir de sus atributos, su lucha, su saber;
- Melodramático (melodrama): si se trata de un héroe pasivo que espera que los otros resuelvan sus problemas. Todo se decide por el destino;
- Suspenso (policial, suspenso, *thriller*): se resuelve el conflicto a través de la justicia o el hallazgo de la verdad;
- Super-heroico (aventuras): es el personaje del deseo; ser algo que no se es pero se quiere ser (como volar);
- Anti-heroico (presente en varios géneros como comedia o suspenso): no tiene nada de especial. Es cotidiano y desde ahí transforma su vida y la de su comunidad.

El concepto de género ha evolucionado desde una concepción rígida, como paradigma fijo de temas y características intra-textuales (teoría clásica de los géneros literarios) hacia rasgos diferenciadores más flexibles, en evolución y en contaminación.

Por citar un ejemplo, la telenovela es el formato cuya matriz de género principal es el melodrama, pero ello no implica que se sustente únicamente en ese modo narrativo. De hecho, puede configurarse desde el melodrama combinando a su vez la comedia costumbrista, como en la telenovela *Dulce amor* (Telefe, 2012); o fundiéndose con reglas propias del género policial como en la telenovela brasileña *La favorita* (Telefé, 2009).

### 3.3.2. Clasificación de la ficción televisiva

Según Barroso (2002), la ficción televisiva puede clasificarse de acuerdo con tres dimensiones:

1. Naturaleza de la ficción.
2. Origen o procedencia.
3. Contenido de la ficción.



El melodrama es un género que busca despertar emociones primarias en la audiencia. Es el género desde donde la televisión interpela con mayor fuerza puesto que sus reglas son plenamente reconocidas por las comunidades populares, que constituyen los sujetos mayoritarios de las audiencias televisivas.

La primera dimensión, *naturaleza de la ficción*, remite a una antigua y discutible dicotomía que discrimina entre aquellas narrativas que abordan el drama y los conflictos humanos (“ficción seria”) y aquellas otras cuyo tratamiento del conflicto y las acciones son abordadas desde el humor, la farsa o lo festivo (“ficción ligera”).

Por su parte, el *origen o procedencia de la ficción* refiere a las fuentes de las que provienen los relatos ficcionales. Las más frecuentes son:

**Adaptaciones literarias:** provenientes del teatro, la novela, o la poesía.

Ejemplo de ello es *Homenaje a Teatro Abierto* (TV Pública, 2013) cuya fuente fueron las obras de teatro originales del homónimo movimiento de resistencia teatral de 1983. La ficción televisiva en su fase inicial de desarrollo y ante la falta de autores, textos y un lenguaje propio se nutría casi exclusivamente de fuentes literarias. Algunos casos para recordar son: *Teatro Universal* (Canal 7, 1953) o *Cuentos para mayores* (Canal 7, 1957) basado en cuentos de William Sydney Porter.



La TV Pública presentó un ciclo homenaje a Teatro Abierto, la propuesta creada e impulsada por Roberto Cossa y Osvaldo Dragún con la que la cultura ofreció, en 1981, una resistencia ética y política contra la censura y el terror de la dictadura cívico militar. Con presentación y entrevistas de Darío Grandinetti, en cada emisión se pudieron ver diferentes obras de teatro adaptadas para televisión.

Para ver Homenaje a Teatro Abierto, visitar: <<http://www.tvpublica.com.ar/programa/teatro-abierto/>> Consulta: 10 de mayo de 2015.

**Remakes:** consisten en la reelaboración de historias (adaptaciones) provenientes de otros medios (cine, radio, cómics, e incluso la televisión) y cuyo éxito de audiencia ya fue comprobado. Supone un estilo más libre respecto del original y una actualización del lenguaje audiovisual. Por ejemplo, *Amas de casa desesperadas* (Canal 13, 2006) fue una *remake* de la serie estadounidense *Desperate Housewives*.

**Originales televisivos:** las historias son fruto de la imaginación de un autor, inéditas en otros medios y cuya dramaturgia responde a las características de la televisión. Corresponde a esta categoría la mayor parte de la ficción televisiva en América Latina.

**Spin off:** refiere a las ficciones nacidas o derivadas como extensión de otra anterior cuyo éxito de audiencia fue constatado. La serie brasileña *Ciudad de los Hombres* (TV Globo, 2002) es un *spin off* de la película *Ciudad de Dios* (2002), ambas dirigidas por Fernando Meirelles.

**Fact fictions (factions):** corresponden a las teleficciones cuya trama está basada en hechos reales. Generalmente son historias contemporáneas, de gente anónima, de dramas personales y que se desarrollan en locaciones interiores (hogar). El formato docudrama (de tradición estadounidense) atiende a este tipo de fuente creativa. Por ejemplo, la trama de *Combatientes* (TV Pública, 2013) se nutre de relatos testimoniales e historias de vida de excombatientes de la Guerra de Malvinas.



*Combatientes*. La historia trata sobre cinco soldados clase 62 y un teniente que son convocados por el ejército para ir a combatir a Malvinas, estos serán el eje para contar lo que fue su vida antes, durante y después de la guerra. La marca que les dejó, la incompreensión de la sociedad para reintegrarlos y la necesidad de ayuda profesional para poder continuar con sus vidas.

Para ver *Combatientes*, visitar:  
<<http://cda.gob.ar/serie/1372/combatientes>>  
Consulta: 10 de mayo de 2015.

Finalmente, según su contenido y estructura dramática, la ficción televisiva puede clasificarse en los siguientes formatos.

### **Teleteatro**

En términos generales, el formato teleteatro responde a la transposición al medio televisivo de una obra de dramaturgia teatral de cualquier género (drama, comedia, farsa, etc.). No obstante, según el tipo de representación y tratamiento audiovisual del hecho teatral, el formato puede ser diferenciado y clasificado como:

**Teatro televisado:** también conocido como “teatro en la TV”, consiste en la retransmisión del hecho teatral desde la sala misma o desde el estudio de TV (en ocasión del traslado de su puesta en escena). En tanto que retransmisión, la grabación es continua, en plano fijo y general, sin intervención del lenguaje audiovisual.

**Teatro televisivo:** es fiel al texto dramático y defiende la grabación en continuidad, sin cortes y con un mínimo de posproducción. Privilegia el punto de vista externo (del espectador) emplazando las cámaras en la embocadura del escenario. Las tomas son amplias, en plano general (que permiten percibir el espacio escénico en su totalidad) y la escenografía ha de ser sugerente y simbólica por sobre naturalista. Por ejemplo, el ciclo mencionado anteriormente, *Homenaje a Teatro Abierto* (TV Pública, 2013).

**Teatro televisualizado:** respeta el texto dramático pero lo adapta libremente a las posibilidades estéticas y técnicas del medio audiovisual televisivo. Privilegia la representación naturalista de los escenarios, personajes y diálogos. Desaparece la imagen del escenario teatral para, a partir del lenguaje audiovisual, plantear múltiples puntos de vista y locaciones, como así también contraplanos y planos desde dentro de la acción. Recurre a la grabación por bloques, y al posterior montaje. Ejemplo de ello es *Alta Comedia* (Canal 9), estrenada hacia inicios de la década de 1970, y re-lanzada entre 1990 y 1995.

### Telecomedias

Las telecomedias se caracterizan por producirse en estudio, en directo, con pocos escenarios (uno principal y dos secundarios) y pocos personajes. Las tramas se basan en historias costumbristas y conflictos relacionales, especialmente, los familiares. El género predominante es la comedia y pueden ser de emisión diaria o semanal. Algunos ejemplos de emisión semanal, de la teleficción nacional son: *Los Campanelli* (Canal 13, 1969), *La familia Benvenuto* (Telefe, 1991), *Los Iturralde* (América, 2000), *Los Grimaldi, una familia de locos* (Canal 9, 2013).



Se trata de una familia que se reúne en la mansión paterna, luego de enterarse de que el padre, Rodolfo Ranni, no está bien de salud. Entonces lo menos esperado comienza a suceder con mucho humor. Para ver *Los Grimaldi, una familia de locos*, visitar: <<https://www.youtube.com/channel/UC13p1r0QRsPyrgqmVgj0alQ>> Consulta 10 de mayo de 2014.



## Comedias de situación

La comedia de situación refiere a la *sitcom* de tradición estadounidense. En la *sitcom* confluyen la comedia de pie (*stand up*) y el teatro del absurdo para abordar situaciones de enredo y malentendidos, tomadas de la vida cotidiana. Para Carrasco Campos (2010: 191) este formato se caracteriza por ser “una telecomedia de emisión generalmente diaria en capítulos de 20-30 minutos, destinado a todos los públicos para su consumo en horarios de sobremesa, tarde y *pre-prime time* (horario central)”. En su aspecto formal, las tramas se sustentan con pocos personajes, un escenario principal, un enredo central y uno o dos secundarios, siendo generalmente todos autoconclusivos. Las grabaciones se realizan en estudio y los *gags* (chistes) son enfatizados con risas grabadas sobrepuestas a las escenas en el montaje (o grabadas en presencia del público en el estudio). Entre las *sitcom* estadounidenses se pueden mencionar la clásica *I love you, Lucy* (CBS, 1951-1960) y las contemporáneas *Friends* (NBC, 1994-2004), *The Office* (NBC, desde 2005) e incluso, los dibujos animados *The Simpsons* (FOX, desde 1989) o *Family Guy* (Fuzzy Dog-FOX, desde 1999). En la teleficción nacional cabe mencionar a *Casados con hijos* (Telefe, 2005), *remake* de la estadounidense *Married with children*.



*Casados con hijos* es una *sitcom* argentina, adaptación de la serie estadounidense *Married with children*. La historia trata sobre la historia de la familia “Argento”, una divertida familia disfuncional de clase media baja que lucha por sobrevivir en un barrio de Buenos Aires con el bajo sueldo del padre de familia, las extravagancias de la madre y la torpeza de los dos hijos.

Para ver *Casados con hijos*, visitar <<http://telefe.com/casados-con-hijos>> Consulta 15 de mayo de 2015.

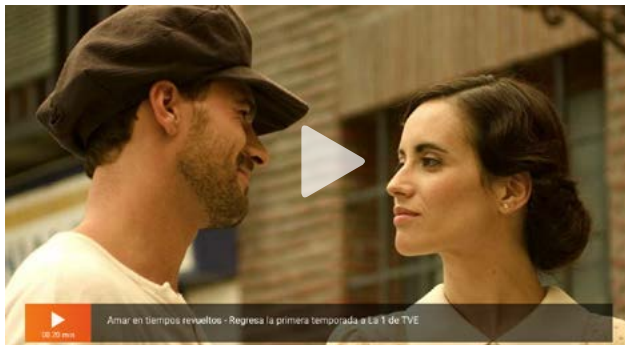
## Soap opera

Es el formato dramático de ficción estadounidense por excelencia. Lanzado en EEUU en 1930, el formato se consolida cuando las agencias financiadoras de la radio comercial –empresas como Colgate-Palmolive y Lever Brothers– comienzan a producir las “óperas de jabón” para vender sus productos al público femenino, ya que las ventas habían disminuido debido a la fuerte crisis económica que azotaba al país por aquella época (Ortiz, Borelli, Ramos, 1989).

Contrariamente al género folletinesco, que se organiza en “próximos capítulos” que anuncian el desenlace de la historia, la *soap opera* se constituye

de un núcleo que se desenvuelve indefinidamente sin tener realmente un fin. No hay verdaderamente una historia principal que funcione como hilo conductor guiando la atención del “lector”; lo que existe es una comunidad de personajes fijados en determinado lugar, viviendo diferentes dramas y acciones diversificadas. Por eso, las “novelas” estadounidenses son bastante largas, llegando a permanecer al aire por más de veinte años (1989:19).

Los ejemplos más conocidos de *soap opera* estadounidense son *Dinasty* (ABC, 1981-1989) y *Dallas* (Lorimar-CBS, 1978-1991). También, pueden considerarse como *soap opera* la española *Amar en tiempos revueltos* (Cuarzo-La 1, desde 2005) que ha sido programada por la TV Pública de Argentina durante el período 2009-2012.



*Amar en tiempos revueltos* relata la historia de personajes que vivieron las secuelas de una guerra. Actores emergentes se mezclan con grandes figuras de la interpretación del país. Fue la primera serie española que pudo verse íntegramente en internet a poco de su emisión. La serie marca desde su inicio un compromiso con los hechos que narra (entre 1936 y 1957).

Para ver *Amar en tiempos revueltos*, visitar <<http://www.rtve.es/television/amarentiemposrevueltos.shtml>>

Consulta: 10 de mayo de 2015.

Entre los escasos ejemplos de *soap opera* presentes en América Latina cabe destacar la brasileña *Malhação* de la TV Globo. Esta ficción permanece en pantalla –ininterrumpidamente– desde 1995, y actúa como “semillero” para la identificación de talentos actorales que luego pasarán a la telenovela, ingresando así, al *star system* (plantel de actores) de la emisora. En Argentina, se pueden considerar como *soap opera* a las teleficciones *Señales del fin del mundo* (TV Pública, 2013) pero también a ciclos como *Pelito* (Canal 13, 1983-1986), *Clave de Sol* (Canal 13, 1987-1990), *Canto Rodado* (Canal 13, 1993) y *Montaña Rusa* (Canal 13, 1994-1996) de donde han surgido figuras reconocidas como Adrián Suar, Leonardo Sbaraglia, Cecilia Dopazo, Pablo Rago, Gustavo Bermúdez, Facundo Arana, entre otros.



*Señales del fin del mundo* es una tira musical que cuenta los amores, sueños, ambiciones y rivalidades de Catalina y un grupo de jóvenes que asisten a una escuela de artes en Laguna Deseada. La vida del pueblo es transformada por la súbita llegada de dos chicos idénticos, Adrián y Leo, seres clonados venidos de otra dimensión altamente tecnificada pero vacía de emociones humanas.

Para ver *Señales del fin del mundo*, visitar <<http://www.tvpublica.com.ar/articulo/senales>>Consulta: 10 de mayo de 2015.

### Telenovela

Heredera del folletín literario, la radionovela y la *soap opera*, la telenovela es el formato popular típicamente latinoamericano tanto en su dimensión simbólica como económica. Es el principal motor de la industria televisiva de la región, destinada tanto al mercado local como el internacional.

OBITEL: Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva. <<http://obitel.net/>>

Según lo demuestran los estudios de teleficción realizados por OBITEL, la telenovela ha desplazado definitivamente a los enlatados estadounidenses en el horario central de la grillas en Iberoamérica, confirmando la tesis de la “proximidad cultural”. Este concepto sostiene que los telespectadores prefieren historias que hablen desde sus propios códigos culturales, que narren sus dramas cotidianos, a través de personajes con quienes puedan identificarse y proyectarse, y situando los conflictos en escenarios sociales reconocibles. Martín-Barbero y Rey (1999: 115) destacan la capacidad de la telenovela para contar historias, conectar las sensibilidades y captar las dimensiones de la vida cotidiana. Asimismo, es vista por los autores como un espacio de intervención, a la vez que ofrece un campo cultural para la introducción de hábitos y valores.

En su aspecto formal, la telenovela es definida como:



Una historia contada por medio de imágenes televisivas, con diálogo y acción, creando conflictos temporales y permanentes; los conflictos provisorios se van resolviendo hasta su sustitución en el curso de la acción, mientras que los definitivos –los principales– son resueltos solo al final. La telenovela se basa en varios grupos de personajes y lugares de acción, grupos que se relacionan interna y externamente –es decir, dentro del grupo y con otros grupos; supone la presencia de protagonistas cuyos problemas son prioritarios en la conducción de la historia. (PALLOTTINI, 1998: 35)

En promedio, una telenovela está compuesta por 150 capítulos. Cada capítulo presenta un final abierto a través de una incógnita que solo será develada

en la próxima emisión (coloquialmente llamado “gancho”). De esta forma, la telenovela mantiene vivo el interés del público, día tras día, hasta la resolución del conflicto central. La estructura episódica de la telenovela responde a la misma estrategia que la princesa Scheherezade empleó en *Las mil y una noches* para evitar su muerte en manos del sultán Shahriar. Además, como sostiene Escudero Chauvel (1997: 78) el secreto es uno de los motores narrativos principales de la telenovela, ya que las acciones de los personajes se mueven entre las intrigas y la revelación, es decir, la búsqueda de la verdad. En *Rolando Rivas, taxista* de Alberto Migré, Natalia oculta su origen social y el origen de su propio hijo; en *Esa mujer* de Enrique Torres y Feliciano Torres, Nicolasa oculta que le queda apenas un año de vida porque padece de un cáncer terminal, y en *Avenida Brasil* de João Carneiro, Nina le oculta a Carmina que es su propia hijastra a quien abandonó en el basurero. La estrategia narrativa del secreto implica su posterior develación ayudando así a la serialización del formato y a la fidelidad del telespectador, quien espera ansiosamente que la verdad salga a luz.

El género matriz de la telenovela es el melodrama, género moral por excelencia que plantea los conflictos dramáticos en una oposición maniquea entre héroes y villanos, sobreponiendo al “Mal” el triunfo del “Bien” y la justicia. El melodrama es un género de acciones y emociones. La música juega un papel determinante en la exaltación de los sentimientos y es a través de ellos que se develará el juego de las apariencias y falsedades de los comportamientos humanos. En términos de resolución del conflicto, en el melodrama el héroe es pasivo, ya que esperan que otros resuelvan su problema y alcanzar el éxito sin hacer nada, pues todo se decide por el destino.

En la actualidad, se considera a la telenovela como un “supergénero” (Mattelart y Mattelart, 1989) puesto que sobre la base del melodrama funde e hibridiza otros géneros como el policial, la comedia o el romance.

A nivel de los contenidos, las temáticas clásicas de la telenovela refieren a las relaciones románticas pero muy especialmente a las relaciones primordiales, es decir, a los vínculos familiares básicos. El conflicto elemental de la telenovela es el reconocimiento de la identidad filial: quién es hijo de quién. Si bien en la telenovela actual es frecuente el abordaje de temáticas sociales desde una representación realista, estas siempre se encuadran en el ámbito de lo privado y familiar, que es propio del género melodrama.

A lo largo del tiempo, los principales países productores de telenovelas en América Latina fueron apropiándose del formato de maneras particulares, conforme sus propios desarrollos tecnológicos y sus referencias culturales. En términos generales y siguiendo los estudios de la investigadora Mazziotti (2006) podemos señalar ciertos estilos:

**Brasil:** principal productor de la región, desarrolló de la mano de la TV Globo el paradigma de la “telenovela social”, al punto de insertar contenido educativo explícito en la tramas ficcionales: el llamado *merchandising* social (Nicolosi, 2009). A partir de ello, se logra convertir a las telenovelas en rotundas campañas sociales. Algunos ejemplos son: *El Clon* (2001) o *Páginas de la Vida* (2006). La telenovela brasileña se caracteriza, en términos generales, por abarcar temáticas universales (amor, venganza, justicia) con personajes de psicología compleja, donde el Bien y el Mal no aparecen tan nítidamente diferenciados. *Avenida Brasil* (2012) es el más reciente caso.

**México:** se caracteriza por ser un modelo de telenovela basado en el melodrama canónico propio del radioteatro de los años 40 y 50 (los coloquialmente



Scheherezade es una joven esposa del sultán Shahriar, y personaje que sirve como lazo de unión en el famoso libro popular de narraciones árabes, *Las mil y una noches*, cuya primera recopilación parece datar del siglo IX. Scheherezade forma parte del harén del sultán, el cual mantiene relaciones con una joven virgen diferente cada noche para, al día siguiente, mandar decapitarla. Scheherezade es la esposa número tres mil, pero ella se rehúsa a morir: la primera noche comienza a contarle una historia al sultán de tal modo que este le pida un nuevo cuento que ella deja para la noche siguiente. De este modo, el sultán permanece entretenido por mil y una noches hasta que decide perdonar a Scheherezade y hacerla su reina.

llamados “culebrones”). Las tramas son sencillas, los personajes maniqueos y planos, y las temáticas clásicas (amor, traición, venganza). Casos como *María la del barrio* (1995), *Corazón indomable* (2013) responden a este estilo. En Argentina, Canal 9 es el principal importador del país de telenovelas mexicanas, a la vez que colombianas.

**Colombia** basa su estilo en la exploración continua de universos provinciales, rurales, urbanos, profesionales y domésticos, apelando al humor y la sensualidad. Ya a partir de *Sin tetas no hay paraíso* (2006), Colombia incursiona en la producción de las llamadas “narco-novelas”, cuya audiencia se dirige entre quienes apoyan la visibilidad de la problemática social del narcotráfico y quienes las consideran una glorificación de los zares de la droga. Otros ejemplos recientes de narco-novelas son *El señor de los cielos* (2013) y *Las muñecas de la mafia* (2009).

Si bien los medios periodísticos sitúan a *Escobar, el patrón del mal* como telenovela, consideramos que por sus características formales y género abordado, responde más al formato serial.

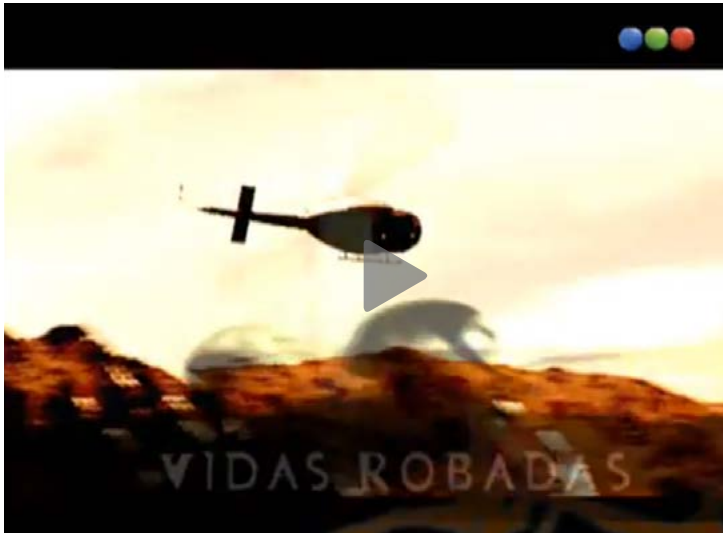
La **Argentina** consolidó la producción de telenovelas entre las décadas de 1960 y 1970, pero la dictadura militar y las sucesivas crisis políticas, sociales y económicas estancaron o discontinuaron su crecimiento. Como señala Mazziotti (2006), hasta la década de 1990 el estilo predominante era la telenovela costumbrista muy relacionada al teatro y al cine conformado entre 1890-1930. Las historias retratan los problemas cotidianos de la clase media urbana, se sitúan en el barrio, la locación principal es la cocina o el patio del hogar, y se apela al lenguaje coloquial, lleno de modismos y giros lingüísticos. Ejemplo de ello son el clásico *Rolando Rivas, taxista* (Canal 13, 1972), pero también las recientes *Dulce amor* (Telefé, 2012) y *Esa Mujer* (TV Pública, 2013) que, entre otros títulos, aun combinan costumbrismo con melodrama clásico.

Por otra parte, hacia fines de la década de 2000 y en diálogo con temáticas de agenda pública nace un impulso por la producción de telenovelas de abordaje social que luego no tendrá continuidad en pantalla: *Montecristo* (Telefé, 2006) que trató la apropiación de bebés durante la última dictadura militar argentina y *Vidas Robadas* (Telefé, 2008) que abordó la trata de personas.



Las hermanas Bandi, dueñas de una fábrica de golosinas muy famosa, enfrentan uno de sus peores momentos. Victoria (Carina Zampini) está al frente de la empresa y es novia de Lorenzo (Segundo Cernadas), el hombre que, sin que Victoria lo sepa, no hace otra cosa que trabajar para que se caiga el imperio. Sin embargo, las vueltas de la vida hacen

que Marcos (Sebastián Estevanez), un ex corredor de autos, se convierta en el chofer de esta mujer sin alegría. La llegada de este hombre a la familia cambiará el destino de las Bandi, en todos los niveles posibles. Para ver *Dulce amor*, visitar <<http://dulceamor.telefe.com>> Consulta: 10 de mayo de 2014.



Para ver *Vidas Robadas*, visitar <<https://www.youtube.com/playlist?list=PL1N7BKTuLUGui2EoMcuHpuXSLHLu1vyXA>> Consulta: 10 de mayo de 2015

Por otra parte, la productora Pol-ka produce en continuidad telenovelas de corte melodramático, basadas en temáticas y conflictos universales como los triángulos amorosos, traiciones y venganzas, tales como *Valientes* (2009), *Herederos de una venganza* (2011) o *Sos mi hombre* (2013).



Para ver *Herederos de una venganza*, visitar <<http://www.eltrecetv.com.ar/herederos-de-una-venganza>> Consulta: 10 de mayo de 2015

En resumen, más que un estilo característico de telenovela en la Argentina existe una diversidad de estilos según quién sea la casa productora.

## Series

Frecuentemente el formato es llamado "unitario". En nuestra perspectiva de clasificación, llamamos "unitario", en términos generales, al formato de una única emisión por semana. En este sentido, hablar de "unitario" poco nos habla de la forma narrativa del mismo (puede ser continua o acumulativa).

La serie, para Calabrese (1984), es el formato cuyo modelo repetitivo es el de la acumulación, puesto que los episodios que la conforman se repiten sin tener nunca en cuenta el tiempo de la serie entera. Siguiendo esta idea, Barroso (2002: 249) aporta que la serie es "un conjunto de relatos autónomos con un nexo común, el protagonista o héroe. Cada unidad tiene carácter autónomo, independiente en su orden de emisión y de estructura recurrente, principio y final, independiente del conjunto de la serie". Generalmente, una temporada dura 13 episodios que son emitidos a razón de uno por semana, cubriendo, así, tres meses de programación en la grilla televisiva. Cada episodio, frecuentemente, posee un título propio, más allá del que da nombre a la serie. Ejemplos de series son: *El hombre de tu vida* (Telefé, 2011), *Los anillos de Newton* (TV Pública, 2013), *Tratame bien* (Canal 13, 2009) o *Maltratadas* (América TV, 2011).



*Los anillos de Newton* cuenta la historia de un hombre que, al perder su título como psicólogo, se gana la vida como remisero. La trama es la lucha del personaje, apodado "Capuchino", por recuperar su título y su vida pasada. Son 13 capítulos que cuentan lo que pasa todos los días en Salta, y que quizás no se ve, como la trata de personas, la venta de niños, la historia de la travesti Pelusa y el narcotráfico, entre otras problemáticas. La serie muestra tanto un lado oscuro desde la mirada de este personaje que recorre día y noche las calles salteñas, como un lado claro que es su familia (está separado y quiere recuperar a su esposa).

Para ver *Los anillos de Newton*, visitar <<http://cda.gob.ar/serie/1920/los-anillos-de-newton>> Consulta: 10 de mayo de 2015.

## Seriales

A diferencia de la serie de acumulación, el serial es un formato que responde al modelo de continuación (Calabrese, 1984) puesto que en el fondo o explícitamente el relato se encamina hacia un punto final de la historia. Los episodios guardan relación entre sí, la historia es evolutiva y los personajes guardan una memoria narrativa. Al ser conformado por unidades consecutivas, no autónomas y de estructura no recurrente, el orden de emisión de los episodios de un serial es esencial para el sentido de la historia. Su modo de programación habitual responde a la frecuencia diaria o semanal de sus episodios en entregas trimestrales (13 capítulos). Algunos ejemplos de seriales son: *Ruta misteriosa* (TV Pública, 2013), *Los Sónicos, una historia de rock* (Canal

9, 2011), *Área 23* (Tecnópolis TV, 2013), *Farsantes* (Canal 13, 2013), o *El Pacto* (América TV, 2011), o *¿Quién mató al Bebe Uriarte?* (TV Pública, 2014).



En *El pacto* Lucía Córdova investiga el caso de la liquidación de una empresa con el fin de reestablecerle a su anterior dueño las garantías del proceso judicial. Pero internándose en el caso se da cuenta que detrás hay un delito mayor. Al profundizar la investigación inquieta al dueño de un diario muy importante, quien cometió uno de los delitos más aberrantes: su complicidad con la dictadura para obtener una empresa. Para ver *El pacto*, visitar <<http://cda.gob.ar/serie/463/el-pacto>> Consulta: 10 de mayo de 2015.

### **Miniserie**

La miniserie *El paraíso* es la narración fragmentada o dosificada en el tiempo de emisión. Su estructura narrativa responde, como en el caso del serial, a una historia fragmentada (conjunto de los capítulos) en la que cada episodio se ofrece como relato no autónomo de estructura no recurrente (sin final). Su modo más frecuente es el de la presentación diaria. La duración de una miniserie depende de la matriz productiva de cada país. En Argentina, las miniseries financiadas por los concursos de fomento estatal alcanzan los 13 episodios, mientras que en Brasil, alcanzan los 30 aproximadamente y son adaptaciones de clásicos literarios del país. Algunos ejemplos de miniseries nacionales son *Germán, últimas viñetas* (TV Pública, 2013), *La riña* (TV Pública, 2013), *La defensora* (TV Pública, 2012) o *El Paraíso* (2011).

En el marco de la nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, el Estado lanza el Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales. Entre las estrategias del Plan figura el Programa de Concursos que es realizado y financiado en articulación con el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y la Universidad Nacional de San Martín. Lanzados por primera vez en 2010, los Concursos llaman a la presentación de proyectos ficcionales, documentales, cortometrajes de animación y programas de estudio, en formato serie o miniserie de 8 o 13 capítulos, de 26 o 45 min. Las convocatorias están dirigidas a productoras independientes con y sin experiencia previa, y se clasifican en federales o nacionales, según se compita o no por regiones. Para ampliar, consultar: Nicolosi, A. (2013). *Democratización de la ficción televisiva argentina: hacia una resignificación de la TV Pública*. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199525737007#>> Consulta: 10 de mayo de 2015.







La miniserie está basada en la tarea de un equipo médico de una guardia de atención primaria en el conurbano bonaerense. La historia entremezcla las vidas de los protagonistas con los casos médicos y las problemáticas sociales que se presentan en el día a día de una sala de guardia. Para ver *El Paraíso*, visitar <<http://cda.gob.ar/serie/328/el-paraiso>> Consulta: 10 de mayo de 2015.

### Telefilms

El telefilm es una producción cinematográfica con destino a la emisión televisiva, de episodio único y sin expectativa de explotación comercial en las salas de cine. Carrasco Campos (2010: 182) agrega que: “Sin embargo, a diferencia de aquellas destinadas al cine, su duración suele ser más restringida, así como sus presupuestos (reflejándose en breves plazos de rodaje y escasas propuestas estéticas y artísticas, tanto a nivel de guion como de producción y estructura)”.

Como ejemplos de telefilms (de notable producción) podemos mencionar: *Belgrano, la película* (2011) y *Revolución. El cruce de los Andes* (2012), ambas realizadas en conjunto por la TV Pública, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y Canal Encuentro, en el marco de la conmemoración del Bicentenario de Argentina.



Para ver el sitio web creado para *Belgrano, la película* visitar <<http://www.belgranolapelícula.com.ar>> Allí hay material para trabajar en el aula en instituciones educativas. Consulta: 10 de mayo de 2015.

### Docudrama

En palabras de Fuenzalida (2008: 162) el docudrama es un formato de género híbrido ya que



Narra con una representación actoral-ficcional casos dramáticos de origen real. Son situaciones cotidianas límites o extremas, que le han ocurrido a personas comunes y corrientes, pero no son narradas en formato documental ni de docureality, sino de modo ficcionalizado y más libre; esto es, no se ciñen exactamente al caso referencial sino que cabe la introducción de elementos ficciona-

les. La música que emocionaliza el relato es parte importante de esta mayor libertad narrativa.

Al estar basado en hechos reales (*fact fiction*), el formato supone una importante investigación previa de los casos a representar: entrevistas con las personas, su autorización para representar ficcionalmente el caso, las medidas para preservar la privacidad y anonimato, etc. Frecuentemente, las fuentes de estos casos pueden ser los periódicos, consultorios clínicos de salud y psicología, archivos de violencia familiar, policiales y otros.

Formalmente, el docudrama es habitualmente programado en un ciclo seriado, con episodios autónomos que abordan un caso particular en cada emisión. A los fines de producir y potenciar un efecto de realidad en la audiencia, el docudrama apela a actores no-profesionales y desconocidos, alejados del *star system* que identifica a los actores con la ficción televisiva. En el mismo sentido, el docudrama incorpora en la narrativa archivos audiovisuales sobre el caso, producidos en la época por noticieros u otros programas periodísticos. El ciclo *Sin condena* (Canal 9, 1994), *Mujeres asesinas* (Canal 13, 2005) y *Escobar, el patrón del mal* (Canal 9, 2013) son claros ejemplos.



Para ver *Mujeres asesinas*, visitar <<http://www.eltrecetv.com.ar/mujeres-asesinas-2010/capitulos-completos>>. Consulta: 10 de mayo de 2014.

### **Caso especial**

El caso especial es el único formato que sale del patrón de la serialidad televisiva. No obstante, es fragmentario en tanto que a pesar de ser exhibido una única vez, el caso especial mantiene los tradicionales intervalos para los cortes comerciales. Este formato está muy ligado a la fase inicial del desarrollo televisivo sustentada en la transmisión de piezas de teatro como oferta de entretenimiento. Al desprenderse de la serialidad, la programación del caso especial es irregular (mensual, anual, etc.) sujeta a decisiones de programación diversas (conmemoraciones, homenajes, etc.). Ejemplo de ello es *Gorrión* (ATC, 1982), obra de teatro de Alfonso Paso adaptada para televisión y emitida como caso especial en septiembre de 1982, por ATC (Canal 7).

### **Formatos mixtos**

Si bien la industria televisiva busca formatos que ganen aceptación en el público de modo que se estandaricen y sedimenten la propia industria disminuyendo riesgos económicos, el gran desafío es siempre renovar los modos de narrar y producir formatos para, por otro lado, evitar el desgaste y la saturación

de los contenidos. En medio de esta tensión, aparecen nuevas propuestas deseosas de renovar la pantalla chica. Algunos ejemplos en esta dirección son *En terapia* (2012, 2013) y *Doce Casas* (2014), ambas producidas por la TV Pública. *En terapia*, es una *remake* de la serie israelí *In Treatment*, que HBO emitió para América Latina. La trama aborda la labor diaria de un psicólogo a lo largo de su semana, mostrando en cada emisión una sesión de terapia distinta con cada uno de sus pacientes. La particularidad de este formato mixto o híbrido radica en que dicha teleficción puede ser acompañada tanto en forma horizontal y diariamente (formato serie, modalidad *acumulativa*, con casos diferentes cada semana) como vertical y semanalmente (formato serial, modalidad de *continuación*, con la evolución de un caso a lo largo del tiempo).

Otro ejemplo de formato combinado es *Doce casas. Historia de mujeres devotas* (TV Pública, 2014). Dicha teleficción se presenta como un ciclo de doce historias diferentes (serie) que emite una historia por semana narrada en cuatro capítulos consecutivos (microserie). *Doce casas...* sitúa sus tramas en la década de 1980 para hablar, desde el drama o la comedia, sobre las diversas formas de la fe y la creencia.



Para ver *En terapia*, visitar <<http://enterapia.tvpublica.com.ar>>  
Consulta: 15 de mayo de 2015.



Para ver *Doce casas, historia de mujeres devotas*, visitar <<http://www.tvpublica.com.ar/programa/doce-casas-historia-de-mujeres-devotas-2>>  
Consulta: 15 de mayo de 2014.

LECTURA OBLIGATORIA



BARROSO GARCÍA, J. (2002), “Capítulo 5. Géneros y televisión”, en: *Realización de los géneros televisivos*, Pirámide, Madrid.

### 3.3.3. La ficción televisiva en tiempos de internet

Ya no se lee, ni se escucha radio, ni se mira televisión como antes. Los hábitos de consumo de las industrias culturales en general y de las audiovisuales en particular han sufrido profundas transformaciones producto, entre otras variables, de los acelerados procesos de globalización, transnacionalización y desarrollo tecnológico. Pero no solo el consumo ha mutado, sino también los procesos de producción, distribución, exhibición y promoción de los productos culturales.

Algunos teóricos como Jenkins (2008) hablan del *prosumidor* para definir el nuevo perfil de usuario que la convergencia digital está construyendo: aquel usuario que es a la vez consumidor y productor de contenidos en la red. Como señalan Hernández-García, P., Ruiz-Muñoz, M. J. & Simelio-Solà (2013), bastan ver “las numerosas comunidades virtuales que han surgido en torno a las series de ficción televisiva en todos los rincones del planeta o las experiencias de cine colaborativo que se han desarrollado *online*, como la *wikipeli* o la *tweetpeli*”. Asimismo, adquiere una especial relevancia la necesidad de adaptar las producciones audiovisuales a los diferentes dispositivos de recepción y pantallas de expansión y acceso cada vez más masivos: tablets, teléfonos móviles, iPods, etcétera.

Como afirma Jenkins (2008: 15): “la convergencia representa un cambio cultural, ya que anima a los consumidores a buscar nueva información y a establecer conexiones entre contenidos mediáticos dispersos”.

Frente a estos nuevos contextos comunicativos, los medios audiovisuales tradicionales como la televisión, lejos de quedar subsumidos por las nuevas tecnologías, buscan retroalimentarse y reconfigurarse para satisfacer las demandas de interacción, entretenimiento e información de estas audiencias emergentes, también en formación.

En el campo de la ficción televisiva, las narrativas se expanden en la red desde diversas estrategias que van desde el más sencillo uso promocional a través de la multiplataforma hasta el más complejo diseño de nuevos formatos *transmediáticos* (Jenkins, 2003).

En términos de uso de multiplataforma (vinculación de soportes distintos), las ficciones televisivas usualmente cuentan con su propio sitio web y un perfil *Facebook* o *Twitter* oficial mediante los cuales comparten con sus seguidores imágenes de los rodajes, mensajes de los protagonistas, noticias, entrevistas, e información relacionada. También, desde las redes sociales se convoca a los seguidores a participar de encuestas, sondeos, juegos, dinámicas para obtener premios, como así también a chats y video-chats, además de comentar o dar “me gusta” a los capítulos disponibles en las redes sociales. Asimismo, muchas de las ficciones pueden ser vistas *on line* e incluso en algunos casos, ser descargadas de forma gratuita.



Por ejemplo, Canal 7 –TV Pública Youtube TV Pública permite visio-  
nar o descargar ficciones desde sitios como <[http://www.youtube.com/  
user/TVPublicaArgentina](http://www.youtube.com/user/TVPublicaArgentina)> o <<http://www.tvpublica.com.ar/arbormediateca/tvp>>

Asimismo, a partir de la sanción de la Ley de Servicio de Comunicación  
Audiovisual se creó el portal **Contenidos Digitales Audiovisuales**, un  
banco de teleficciones nacionales de acceso libre y gratuito: <[http://cda.  
gob.ar](http://cda.gob.ar)>. Consulta: 15 de mayo de 2014.

En una dimensión de mayor complejidad, la *narrativa transmediática* (*trans-  
media storytelling*) consiste en contar una historia desde diferentes medios  
(cine, cómic, televisión, videojuegos, teatro, etc.) y lenguajes (verbal, icónico,  
audiovisual, interactivo, etc.) que se complementan entre sí expandiendo el  
universo narrativo de la trama. Como explica Jenkins (2003):



[...] cada medio hace lo que mejor sabe hacer: una historia puede ser introdu-  
cida en un largometraje, expandirse en la televisión, novelas y cómics, y este  
mundo puede ser explorado y vivido a través de un videojuego. Cada franquicia  
debe ser lo suficientemente autónoma para permitir un consumo autónomo. O  
sea, no debes ver la película para entender el videojuego, y viceversa.

Este tipo de estrategia narrativa tiene un desarrollo consolidado en Estados  
Unidos en torno a su producción cinematográfica (*Matrix*, por ejemplo).

Como referencia nacional de una incipiente exploración transmediática  
podemos mencionar a la telenovela *Ciega a Citas* (TV Pública, 2010). La idea  
surgió inicialmente del blog personal de la escritora Carolina Aguirre, luego  
pasó a ser una blognovela, seguido de un libro (novela) para finalmente cons-  
tituirse en formato televisivo. Entre sus estrategias de multiplataforma, la tele-  
novela llegó incluso a proponer a sus seguidores en *Facebook* la experiencia  
de votar sobre los posibles mejores finales de la serie de ficción.

Por otra parte, en virtud de la exploración de las nuevas pantallas móviles  
(*laptops*, *netbooks*, *tablets*, telefonía celular, etc.) emergen formatos audiovi-  
suales que si bien guardan una relación estructural con los formatos televisivos,  
difieren en la producción, la circulación y la recepción. La celunovela y la  
webserie son ejemplos de esos formatos en continuo desarrollo.

### **Celunovela**

La celunovela es una ficción seriada pensada para ser transmitida por teléfono  
celular móvil. Hereda la estructura de la telenovela pero dadas las condicio-  
nes de recepción (individual, portabilidad, usos múltiples del dispositivo) los  
capítulos son de breve duración (5 minutos aproximadamente) y las tramas se  
basan en pocos personajes fijos y pocas acciones. Dado el tamaño pequeño  
de la pantalla, el lenguaje audiovisual prioriza los primeros planos en detri-  
mento de amplios encuadres cuya información se vuelve imperceptible. Como  
el usuario debe buscar, descargar y pagar por una celunovela, las historias  
deben ser atractivas y la promoción estratégicamente seductora a fin captar  
“celuespectadores”.

Como ejemplo de celunovela podemos mencionar la pionera *Amanda O* (2008), compuesta por 120 capítulos de 7 minutos cada uno.



*Amanda O* también fue pensada originariamente para internet. Durante su época de transmisión, se mostró un resumen televisivo emitido por el América 2. Para ver la celunovela, visitar <<http://www.youtube.com/user/amandao>>. Consulta: 10 de mayo de 2015.

### Webserie

La webserie o serie web es una ficción seriada (tanto *acumulativa* como de *continuación*, como el serial) pensada para ser consumida por internet. Atendiendo a la condición hipertextual de la lectura y navegación en internet (migración de una página a otra, atención fluctuante, tiempos breves de lectura), los “webisodios” poseen una extensión media entre 3 y 15 minutos de duración. Asimismo, la historia se concentra en una sola trama de pocos personajes, y puede responder tanto al género dramático como a la comedia. En promedio, una webserie está integrada por 10 “webisodios”. Algunos ejemplos nacionales de webseries son: *Eléctrica* (2014), *Embarcados* (2010), o *Combinaciones: Historias que pasan en el subte* (2010), entre otros.



Para ver *Eléctrica*, visitar <<http://vimeo.com/electrica/videos>>. Consulta: 10 de mayo de 2015.



2.

Seleccionar alguna serie web o celunovela que esté disponible en internet para el análisis y detallar en un texto las características de lenguaje, guion, trama, personajes, que considera son propias de estos formatos y no de una tira tradicional de TV.

## Referencias bibliográficas

- BALOGH, A. M. (2002), *O discurso ficcional na TV*, Universidad de San Pablo, San Pablo.
- BARROSO GARCÍA, J. (2002), *Realización de los géneros televisivos*, Editorial Pirámide, Madrid.
- BRESCHAND, J. (2004), *El documental. La otra cara del cine*, Editorial Paidós, Barcelona.
- BUONANNO, M. (1999), *El drama televisivo. Identidad y contenidos Sociales*, Gedisa, Barcelona.
- CARRASCO CAMPOS, A. (2010), "Teleseries: géneros y formatos", en *Miguel Hernández Communication Journal*, 1, páginas 174 a 200, Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). Disponible en: <[http://mhci.es/2010/07/20/angel\\_carrasco](http://mhci.es/2010/07/20/angel_carrasco)>. Consulta: 10 de mayo de 2014.
- CALABRESE, O. (1984), "Los replicantes", *Analisi*, N° 9, Barcelona.
- CEBRIÁN HERREROS, M. (2004), *Modelos de televisión: generalista, temática y convergente con internet*. Paidós. Barcelona.
- ESCUDERO CHAUVEL, L. (1997), "El secreto como motor narrativa". En: Verón, Eliseo y Escudero Chauvel, L. (comp.). *Telenovela ficción Popular y Mutaciones Culturales*, Gedisa, Barcelona.
- FARRÉ, M. (1999), "Ficción e información en el relato periodístico: Tendencias del noticiero actual", en: *Discurso para el cambio*. Universidad de Chile. Santiago de Chile.
- FUENZALIDA, V. (2008), "El Docudrama televisivo". *Revista MATRIZes*, Año 2, N°1 San Pablo, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da USP.
- HERNÁNDEZ-GARCÍA, P. Y OTROS (2013), "Propuesta metodológica para el análisis de la ficción televisiva 2.0.", en: *Revista Palabra Clave*, Vol. 16, N° 2, Colombia.
- JENKINS, H. (2003), "Transmedia Storytelling". En: *Technology Review*. Disponible en: <[http://www.technologyreview.com/printer\\_friendly\\_article.aspx?id=13052](http://www.technologyreview.com/printer_friendly_article.aspx?id=13052)>Consulta: 10 de mayo de 2014.
- JENKINS, H. (2008), *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Paidós, Barcelona.
- KAUFMAN, G. (2006), *Neoliberalismo, peronismo y televisión: formas de narrar al poder. Análisis y seguimiento de un caso: Los programas periodísticos de investigación*. Universidad de San Martín. Buenos Aires.



- LOZANO RENDÓN, J. (2004), "Espectacularización de la información en noticieros televisivos de Canadá, Estados Unidos y México", en: *Revista Diálogo político*, Año XXI, Vol. 1.
- MARTA LAZO, C. (2012), "Reportaje y documental: de géneros televisivos a cibergéneros", Idea, Santa Cruz de Tenerife.
- MARTÍN-BARBERO, J. Y REY, G. (1999), *Los ejercicios del ver. Hegemonía visual y ficción televisiva*, Gedisa, Barcelona.
- MATTELART, A. Y MATTELART, M. (1989), *O Carnaval das imagens. A ficção na TV*, Brasiliense, São Paulo.
- MAZIOTTI, N. (2006), *Telenovela. Industria y prácticas sociales*, Editorial Norma, Buenos Aires.
- NICHOLS, B. (1991), *La representación de la realidad*. Paidós Comunicación Cine, Barcelona-Buenos Aires.
- NICOLOSI, A. (2009), *Merchandising social na telenovela brasileira. Um diálogo possível entre ficção e realidade em Páginas da Vida*. Tesis de Maestría. Escuela de Comunicaciones y Artes, Universidad de San Pablo, San Pablo, Brasil.
- \_\_\_ (2013), "Democratización de la ficción televisiva argentina: hacia una resignificación de la TV Pública", en: *Razón y Palabra*, N° 82, Marzo-Mayo, México. ISSN:1605-4806. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199525737007#>>. Consulta 10 de mayo de 2015.
- OBITEL - Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva: <<http://obitel.net/>>
- ORTIZ, R. Y OTROS (1989), *Telenovela, História e Produção*, Brasiliense, São Paulo.
- PALLOTTINI, R. (1998), *Dramaturgia de televisão*, Moderna, São Paulo.
- RINCÓN, O. (2006), *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*, Gedisa, Barcelona.
- STEIMBERG, O.(1998), *Semiótica de los medios masivos: La cuestión de los géneros en los estudios llamados de comunicación*, Atuel-Colección del Círculo, Buenos Aires.
- WOLF, M. (1984), "Géneros y televisión". *Anilisi*, Núm. 9, Barcelona.

# 4

## Entre el documental y la televisión

Néstor Daniel González

El audiovisual como lenguaje para narrar historias y crear obras artísticas ha tenido desde sus inicios un particular interés por interpelar al espectador, por lograr conmoverlo y hasta incluso convencerlo. Con una fuerte carga ideológica, rápidamente se comprendió también que el medio podía servir para poner en cuestión el modo de vida establecido y problematizarlo.

En este sentido, una amplia porción de los documentalistas ha comprometido gran parte de su obra con fines políticos.

De manera independiente, abriendo canales de distribución, buscando otras pantallas y modos de exhibir sus audiovisuales, muchos realizadores producen con un claro objeto de fijar posición ante determinadas situaciones.

### Objetivos

- Reconocer las etapas de desarrollo del cine documental.
- Proponer un recorrido por las producciones documentales latinoamericanas y sus distintos soportes.
- Conocer los distintos espacios de producción comunitaria del lenguaje audiovisual.
- Acercar una mirada sobre los diversos contextos sociopolíticos y culturales que permitieron la producción audiovisual documental.

### 4.1. El documental

El cine nació como género documental, tal como vimos en la unidad 3 de esta carpeta de trabajo. Las producciones de Lumière, con el registro y proyección de las primeras imágenes en movimiento que se lograron capturar, nos muestran momentos y situaciones cotidianas del entorno familiar y escenas propias de aquella época.

El tren y la fábrica: dos símbolos reinantes de la Europa industrial de fin de siglo, que sentaban las bases de un modelo de vida y político-cultural sobre los cuales Lumière depositó su mirada. El nuevo arte en movimiento parecía no estar preparado para la percepción de la gente. Cuando se exhibió por primera vez “La llegada del tren a la estación”, donde se observa a la máquina ingresar al plano y llegar prácticamente a la posición de la cámara, los espectadores se pararon de los asientos, corrieron a los costados, ignorando estar frente a un truco de ilusión. Sin embargo, pronto el cinematógrafo de los Lumière se convirtió en un suceso de convocatoria en distintas salas de París. Seis meses

después, los Lumière multiplicaron las exhibiciones por más de veinte países y abrieron el campo para una industria pujante y reluciente.

Hacia adelante, el desarrollo del cine de género documental se introdujo en un campo de reflexiones y acciones sobre su misión. La mirada social sobre el mundo, la aplicación ideológica del régimen hegemónico y la acción política de la resistencia fueron algunos de sus lugares; diversos, adversos, complejos; pero en definitiva, la inclusión de la política en la producción de las imágenes del mundo.

#### 4.1.1. Los primeros documentales

El cine de la década de 1910 se constituyó en uno de los momentos clave para su desarrollo. La aparición de los films de Edwin Porter *La Vida de un bombero americano* y *Asalto y robo al tren*, y los de David Griffith *El nacimiento de una nación* e *Intolerancia* sentaron las bases de un nuevo modelo de construcción narrativa que contienen lenguaje, estilo y narración. La constitución de los planos y los recursos del montaje, no solo aportó al cine un desarrollo significativo, sino que también le imprimió una política al progreso de la industria colocando a los films como una importante herramienta de entretenimiento y diversión.

Sin dudas, esto permitió un mayor desarrollo de los films de ficción que de los tratamientos documentales. Sin embargo, los registros de la realidad no fueron dejados de lado. Primero, con la producción de imágenes de conflictos bélicos, donde los camarógrafos asistían como corresponsales de guerra. Otro objetivo era filmar las tareas de explotación de los países poderosos en sus regiones colonizadas. Uno de los ejemplos más contundentes es *Mother Dao*, un film de Vincent Monnikendam construido con una recopilación de entre 200 películas del período 1912-1933 realizadas para apoyar la campaña colonial, en el que se observa el maltrato y la explotación a los esclavos de las “Indias holandesas”. El film fue realizado en 1995 sin siquiera rodar una imagen actual.

Pero quien sin dudas colocó una marca sobre el nacimiento del cine de género documental es Robert Flaherty. Este, un joven canadiense que había seguido los pasos de su padre como explorador de yacimientos mineros, trasladó sus observaciones del mundo al cine.

Robert Flaherty, contratado por sir William Mackenzie, fue enviado a la Bahía Hudson a explorar una zona desconocida en busca de yacimientos. En uno de sus diarios de viajes cuenta que Mackenzie le advirtió sobre la posibilidad de conocer sitios extraños y con diversas culturas. Entonces le sugirió llevar una cámara a su tercera expedición en 1913. Esta condición sirvió para que Erik Barnow categorizara a este proceso como “Documental Explorador”.

En sus dos expediciones siguientes (1914-1915) rodó muchas películas sobre la vida de los esquimales, que le generaron una gran atracción. Sin embargo, veía que sus imágenes eran secuencias sueltas, sin un hilo conductor. En consecuencia, comenzó a planificar su vuelta a la Bahía y concentrarse en la vida de una familia. Con mucho esfuerzo, consiguió el respaldo de la compañía de pieles Revillon Frères y en 1920 emprendió su nuevo viaje.

Estuvo 16 meses en la Bahía Hudson. Consideraba que, para conocer bien a los esquimales, debía vivir con ellos. Contó con la colaboración de la tribu, ya que trabajaba solo, y eligió la vida de un célebre cazador de la tribu itivimuit: Nanook.

Flaherty acordaba con Nanook las acciones del filme y les enseñó el uso de la cámara. En pasajes de *Nanook, el esquimal (Nanook of the North)* se pueden percibir algunos de estos momentos.

Flaherty dominaba la gramática del filme tal como se había desarrollado en el cine de ficción. Con un público que desarrollaba paulatinamente una mirada sensible al audiovisual, Flaherty montaba las acciones documentales como si se tratara de una ficción pero respetando la naturaleza de los tiempos y con una fuerte influencia del contexto.

Una de las escenas más reconocidas es la cacería de las morsas, donde se monta la acción en una sucesión de planos diversos y dinámicos. Incluso, los diarios de viaje cuentan que, en un momento, la morsa atrae a los cazadores hacia el agua en su intento por huir y los obliga a ultimarla con armas de fuego. Esta imagen es retirada en la mesa de edición, ya que Flaherty consideraba que lo importante no era la resolución de la acción, sino mostrar cuáles eran las formas de operar de los esquimales.

Esta noción de exponer las nociones principales de la realidad presente es lo que Bill Nichols denominó “Modalidad de Representación Expositiva”:

“El texto expositivo se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico...” (Nichols, 1997). Si bien este film pertenece a la etapa del cine mudo, en muchos pasajes, tanto Nanook como otros protagonistas miran fijamente a la cámara, como buscando cierta conexión. Este tipo de estilo dejará más adelante de estar presente en el género documental.



Si hay una cuestión ética/política/ideológica predominante en la realización documental, puede ser: ¿qué hacer con la gente? ¿Cómo se pueden representar apropiadamente personas y cuestiones? Cada modalidad aborda esta cuestión de un modo diferente y plantea cuestiones éticas características al practicante. (NICHOLS, 1997)

La palabra “documental” no existía aún en la denominación de Flaherty. El realizador inglés John Grierson fue quien verdaderamente dimensionó el trabajo del director de Nanook. Incorporó la palabra “documental” en su análisis de Nanook y sobre todo de Moana.



En una referencia anterior a Flaherty señalé cómo ese gran cineasta se apartó del estudio cinematográfico: cómo se interesó por la historia esencial de los esquimales, y después de Samoa, y más tarde por la gente de las islas de Aran, y en qué punto el director documental que había en él difería de la intención del estudio en Hollywood. El punto central del asunto es este: Hollywood quería imponer una forma dramática preconcebida sobre el material en bruto. Quería que Flaherty, en una actitud de total injusticia frente al drama vivo que tenía sobre el terreno, acomodara a la gente de Samoa a un drama convencional de tiburones y de bellas bañistas. El estudio fracasó en el caso de *Moana*; tuvo éxito (a través de Van Dyke) en el caso de *Sombras blancas en los Mares del Sur* y (a través de Murnau) en el de *Tabú*. En los dos últimos ejemplos triunfó a costa de Flaherty, que se separó de ambos realizadores. (GRIERSON, 1993)

Con el film terminado, Flaherty buscó un distribuidor. El primero en verlo fue Paramount, que por entonces era la distribuidora más importante. Tanto Paramount como otras cinco distribuidoras norteamericanas se negaron a distribuirla porque decían que era un fracaso anticipado.

Por último, la organización Pathé (francesa) aceptó distribuirla y ante la primera proyección se convirtió en un éxito inmediato.

Los críticos la alababan, sobre todo por su solidez dramática, incluso decían que era mucho más interesante como entretenimiento que muchas películas de ficción.

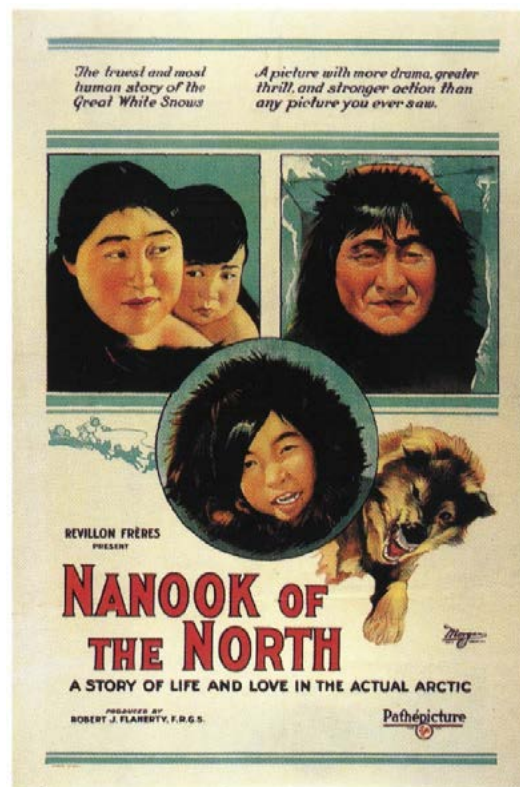
En consecuencia, el documental adquirió la legitimidad financiera que no había tenido.

Esto impactó sobre otras prácticas de estudio y exploración. Los antropólogos también se ocuparon de registrar las culturas que estaban desapareciendo y la llamaron “Etnografía del salvamento”.

El éxito del primer filme hizo que Paramount se acercara ahora a Flaherty con otros objetivos. Financió su próximo trabajo con la idea de contar con “otro Nanook”: “póngase usted el salario”, le dijeron.

En 1926 fue presentada *Moana*, para algunos ubicada en línea de continuidad con Nanook, pero —ante la intervención de Hollywood que la presentaba como la vida amorosa de una sirena de los mares del sur—, decepcionó al público y al propio Flaherty.

El director de *Nanook, el esquimal* continuó una larga carrera en el mundo del cine documental. Trabajó junto Murnau y a Grierson, entre otros tantos, pero sobre todo dejó impreso su nombre como una marca propia en el género documental.



Poster promocional de *Nanook of the North*

Fuente: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Nanook\\_of\\_the\\_north.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Nanook_of_the_north.jpg)>

#### 4.1.2. Documental y política: la mirada de Dziga Vertov

Contemporáneo a las exploraciones de Flaherty, pero del otro lado del mundo, el contexto político que llevaba a la Rusia de los zares al proceso revolucionario de Octubre encontró a una nueva generación con una mirada clara y precisa del uso del cine en la inclusión del proceso político.

En el cine de ficción, Sergei Eisenstein (*La huelga*, 1924; *El acorazado Potemkin*, 1925; *Octubre*, 1927), entre otros tantos directores, indagaba y proponía nuevas formas de mirar, componer y posproducir las historias del país.

En el campo documental, Denis Kaufman (conocido como Dziga Vertov) consideraba al tradicional film de ficción con sus artificios teatrales como algo que se situaba en la misma categoría de la religión, “el opio de los pueblos”. La función de las películas soviéticas, según las concebía Vertov, debía consistir en documentar la realidad socialista. Y el principal eje de la mirada estaba en realizar un cine sin actores, en el que los protagonistas fueran los ciudadanos soviéticos en sus vidas cotidianas. “El libreto es un cuento pensado para nosotros por gente literaria. ¡Abajo con los libretos burgueses! ¡Hurra por la vida tal cual es!” (Alsina Thevenet, 1974)

El proyecto principal de Vertov fue dirigir los primeros noticiarios filmados del gobierno soviético. En 1918 filmó 43 ediciones del semanario cinematográfico *Kinonedelia*; entre 1922/25 produjo 23 filmes de la serie *Kino Pravda* (Cine Verdad).



El movimiento del “Cine-Ojo” que nosotros dirigimos, nosotros Kinoks, cineastas de actualidades, es un movimiento de índole internacional y su desarrollo marcha al ritmo de la revolución proletaria mundial.

Nuestra tarea esencial y nuestro programa es ayudar a cada oprimido en particular y al proletariado en general en su ardiente aspiración a ver claro en los fenómenos vivos que nos rodean.

La elección de los hechos fijados sobre películas sugerirá al obrero o campesino el partido que deberá tomar.

En el campo de la vista: los hechos reunidos por los Kinoks-observadores o cine-corresponsales obreros están organizados por los cine-montajistas según las directivas del Partido, difundidas en gran cantidad y presentadas en todas partes. (VERTOV, 1974)

La causa política revolucionaria concentraba su acento en el conjunto de los medios de comunicación. El cine era solo una de las herramientas. Los periódicos y libros también aportaban a la misión.

Los trenes se dirigían en todas las direcciones de la profunda república. A la vez que proyectaban films en grandes pantallas, filmaban nuevas escenas. Allí se conocieron *Provincia de Moscú*. *Cooperativa de Pobres*. *El primer supermercado Rojo*, *Con los Jóvenes Pioneros del Pueblo* o *Vacaciones en la Iglesia* o *el efecto del vodka casero en las mujeres del pueblo*. Todos los films se ocupan centralmente de la condición del ciudadano proletario soviético. Los films son presentados como “la primera película de no ficción. Sin guion. Sin Actores. Fuera del estudio”.

Este acercamiento a los sujetos influyó considerablemente en el devenir del género documental. Los trenes que viajaban al interior eran el instrumento, pero algunas décadas después, la aparición de cámaras más fáciles de transportar posibilitó el acercamiento entre el director y la realidad.

Bill Nichols denominó el aporte de Vertov como la “modalidad de representación interactiva”.



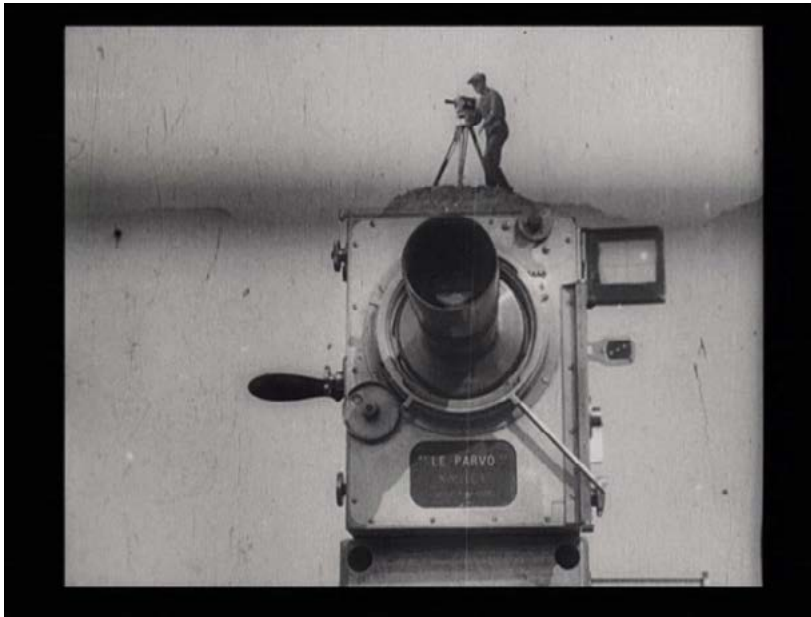
¿Y qué ocurre si el realizador interviene o interactúa? ¿Qué ocurre si se rasga el velo de la ausencia ilusoria? Esta es la posibilidad que en la década de los veinte propuso Dziga Vertov como kino-pravda. Los realizadores de varios países renovaron esta posibilidad de forma tentativa y técnicamente limitada durante principios y mediados de la década de los cincuenta.

El realizador ya no tenía por qué limitarse a ser un ojo de registro cinematográfico. Podía aproximarse más plenamente al sistema sensorial humano: mirando, oyendo y hablando a medida que percibía los acontecimientos y permitiendo que se ofreciera una respuesta. La voz del realizador podía oírse tanto como la de cualquier otro, no a posteriori, en un comentario organizado en *voice-over*, sino en el lugar de los hechos, en un encuentro cara a cara con otros. Las posibilidades de actuar como mentor, participante, acusador o provocador en relación con los actores sociales reclutados para la película son mucho mayores de lo que podría indicar el modo de observación. (NICHOLS, 1997)

La relación de Vertov con las altas esferas del régimen fue por momentos de gran respaldo, pero en otros, de crisis. En alguna oportunidad Lenin manifestó que de todas las artes, la más importante era la cinematografía y resaltaba especialmente las películas que hablaban de la realidad soviética. Stalin también tenía mucho interés por el cine. Pero durante el primer Plan Quinquenal se hicieron muchos esfuerzos por coordinar el contenido de las películas con los objetivos oficiales. Las ideas de Vertov chocaban con este procedimiento. Su visión documentalista de trabajar sin guion y al azar de lo que la realidad le ofreciera, se enfrentó con los deseos intervencionistas de Stalin. De todos modos, ante la necesidad de mantener su trabajo, buscó una postura conciliadora. Así fue que se abocó a un viejo proyecto postergado: *El hombre de la cámara*, un largometraje sobre el papel del documentalista en la sociedad.

El film de 1929 esconde una crítica de la cotidianidad soviética solapada detrás del protagonista, el camarógrafo. Vertov intercala en un ritmo vertiginoso imágenes de gente trabajando, paseando, con imágenes de pobreza, de jóvenes desarropados durmiendo en bancos de plazas, de chimeneas que ilustran una industria en movimiento, de arquitectura moderna, de enormes edificios públicos y de maniqués que ridiculizan la moda. Y entre ellos, el camarógrafo que todo lo filma, el lente de la cámara que todo lo observa. En este film, Vertov demuestra toda su riqueza en el uso del lenguaje y juega un doble juego entre la crítica, el arte y la mirada social del cine documental.

“Man with a Movie Camera”



Fuente: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Man\\_With\\_A\\_Movie\\_Camera\\_\(Dziga\\_Vertov,\\_1929\).webm?uselang=es](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Man_With_A_Movie_Camera_(Dziga_Vertov,_1929).webm?uselang=es)>

*El hombre de la cámara* fue el film de Vertov más reconocido en el mundo. Luego de este, tomó una postura de menor exhibición, lejos de los manifiestos pero siempre cerca del cine.

Su influencia no solo alcanza a nuevas corrientes documentales sino también al cine de ficción, pero su mirada sobre la realidad marcó una época y nos dejó un legado de compromiso, advirtiendo que el arte no vive ajeno al comportamiento del mundo.

#### 4.1.3. El documental entre las vanguardias: Jean Vigo y el punto de vista documental

Los movimientos artísticos que se proyectan en la Europa de la década de 1920 influyeron de manera determinante en el cine. Desde diversas perspectivas y en casi todos los países, directores jóvenes y con grandes ideas teóricas y creativas ofrecen un buen conjunto de películas que dejarán profunda huellas en las generaciones posteriores.

Los directores franceses asumen, además de sus películas, un compromiso teórico fundamental impulsando cine-clubs, o incurriendo en reflexiones conceptuales sobre los usos y funciones del cine, como la reconocida revista *Cuadernos de Cine (Cahiers du cinema)*. Son años atravesados por diversas escuelas y corrientes vanguardistas, el futurismo, el surrealismo y el expresionismo.

El particular, la cinematografía afectó todas las artes. En la década de 1920 muchos pintores penetraron en el mundo del cinematógrafo. Muchos artistas se reunían en cineclubes, sobre todo en París, para mirar películas y discutir sobre ellas. Varios pintores y músicos comenzaron a experimentar con films abstractos. En 1927 el pintor y documentalista Walter Ruttmann produjo una obra de tal impacto que creó una nueva tipología dentro del género, que



se impuso en las salas por esos días. *Berlín: Sinfonía de la Gran Ciudad* era la primera película sobre una gran ciudad. A su vez, esta película inició una serie de sinfonías de ciudades. Desde *Berlín* hasta la más reciente *Ámsterdam Global Village* de Van der Keuken, la vida en las ciudades fue un eje permanente en el documental. Primero se lo llamó el documental sobre viajes y, más tarde, el documental geográfico. El mismo Ruttman realizó luego sinfonías sobre otras ciudades alemanas.

En Francia, Alberto Cavalcanti hizo *Solo las horas*, sobre la vida de París, desde el amanecer al crepúsculo.

En 1929, Jean Vigo, un joven y brillante cineasta, invitó a Boris Kaufman (hermano de Vertov) a trabajar en un proyecto junto a él. El resultado de este encuentro fue *Sobre Niza (À propos de Nice)*.

Vigo, cuya posición política era muy clara producto de la influencia de su padre que era un periodista de izquierda vasco, realizó un doble aporte al campo documental. Por un lado, una importante apelación al cine a ocuparse de lo social.



No se trata hoy por hoy de descubrir el cine social, como tampoco de sofocarlo en una fórmula, sino de esforzarse en despertar en vosotros la necesidad latente de ver más a menudo buenos films (y que nuestros artífices de films me perdonen este pleonazgo) que traten de la sociedad y de sus relaciones con los individuos y con las cosas.

Ya que, sin ninguna duda, el cine adolece más de un vicio de pensamiento que de una total ausencia de pensamiento.

En el cine, tratamos a nuestro intelecto con el mismo refinamiento que los chinos suelen reservar normalmente para sus pies.

Con el pretexto de que el cine acaba de nacer, estamos jugando al niño pequeño, como ese papá que “chochea” para que su angelito le pueda entender mejor.

Sin embargo, un tomavistas no es una bomba de aire que haga el vacío.

Dirigirse hacia el cine social significaría decidirse a explotar una mina de temas que la actualidad iría renovando incesantemente.

Dirigirse hacia el cine social significaría decidirse simplemente a decir algo y a suscitar ecos diferentes de los eructos de todos esos señores y señoras que van al cine a hacer la digestión. (Vigo, 1961)

*Sobre Niza* presenta muchas semejanzas con otras películas de ciudades, pero agrega una nota de mordaz sátira. Vigo daba cuenta de que estaba filmando los últimos espasmos de una ciudad que descuida sus responsabilidades hasta el punto de producirnos náuseas y hacernos cómplices en la búsqueda de una solución revolucionaria.

Vigo dirigía y solía llevar a Kaufman en silla de ruedas a pasear por Niza y tenía oculta su cámara en la falda. Esto permitía sorprender actos inadvertidamente. Al igual que en *El hombre de la cámara* de Vertov, *Sobre Niza* alterna imágenes de la ciudad balnearia, de las mujeres vestidas a la moda, con la pobreza y la degradación. Incluso utiliza el montaje para ridiculizar los modelos de vida.

El segundo importante aporte de Vigo se ubica en reconsiderar la mirada del director. Pasar de la búsqueda de la objetividad a la explícita mirada del realizador, filmar haciendo evidente el punto de de vista documental.



Pero yo querría hablarles de un cine social más concreto, y del que me hallo más próximo: del documental social, o dicho con más exactitud, del punto de vista documentado.

Este documental social se diferencia del documental sin más y de los noticieros semanales de actualidades por el punto de vista defendido inequívocamente por el autor.

Este documental exige que se tome postura, porque pone los puntos sobre las íes. *À propos de Nice* es solo un modesto borrador para un cine de este tipo. (Vigo, 1961)

El aporte del punto de vista documental dio vida al cine de autor dentro del género, en el que los directores se atrevieron a hacer explícita su postura de los sucesos narrados y también construyeron numerosos recursos estilísticos al servicio de ello. La entrevista, el especialista frente a cámara y la reconstrucción con material de archivo comenzaron a utilizarse bajo este perfil.

En Vigo vemos una focalización sobre lo social, una mirada explícita del realizador y, sobre todo, vemos la influencia del entorno en los aportes del resto de las artes, sobre todo la pintura. El cuidado por la imagen y el acento en su composición y su textura convierten a *Sobre Niza* en uno de los documentales más importantes de la historia del género y a su director en uno de los más destacados realizadores del siglo.



Fotograma de la película

Fuente: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Porteurs\\_de\\_socca\\_Nice.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Porteurs_de_socca_Nice.jpg)>

Las primeras dos décadas del cine documental sentaron las bases de su devenir. Luego llegaron los aportes de Grierson, Ivens, Riefenstahl y Rouch; una historia que revela la relación directa entre el cine, la realidad y la política.

#### 4.1.4. Documental argentino en el contexto latinoamericano

La influencia del cine político documental generó mucha influencia en las cinematografías latinoamericanas desde la década de 1950, a la luz de procesos de transformación social, revoluciones y búsquedas expresivas contrahegemónicas que daban respuestas a las dictaduras del continente. De allí se destacan las experiencias de Santiago Álvarez y Tomás Gutiérrez Alea en Cuba; el Cinema Nuovo Brasileño, protagonizado por Glauber Rocha; el cine chileno de Patricio Guzmán y la experiencia boliviana de Jorge Sanjinés y su “teoría y praxis de un cine junto al pueblo”.

El cine argentino de las décadas del 1960 y 1970, denominado “Cine Político Argentino”, imprimió una importante marca en la historia identitaria del país. Y todo ello consecuencia de un grupo de películas que se convirtieron en verdaderas denuncias de las condiciones de extrema pobreza e injusticia en las que se encontraba nuestro país y el conjunto de América Latina. De aquel ilustre proceso se destacan nombres como Fernando Birri, Jorge Prelorán, Raymundo Gleyzer, Fernando Solanas, Octavio Getino, Nemesio Juárez, Humberto Ríos, entre otros. Y películas como *Tire Dié*, *La hora del los hornos*, *El camino a la muerte del viejo Reales*, *La tierra quema*, *Faena*, etcétera.

Y entre las principales características de este surgimiento no solo es importante el manifiesto tránsito hacia un cine de corte social y clandestino, sino también un definitivo abrazo al género “documental”.

#### **La Escuela de Cine del Litoral**

A fines de la década de 1950 se desarrolla en la provincia de Santa Fe la Escuela del Cine del Litoral, con fuerte influencia documentalista y dirigida por Fernando Birri, un director argentino que volvía al país luego de formarse en el “Centro Sperimentale di Cinematografia” de Roma y con influencia del neorrealismo italiano. Ello determinó un perfil de formación cinematográfica que definió al cine como una herramienta de denuncia social.

Entre 1956 y 1959 los alumnos, junto a su profesor Birri, filman en forma colectiva la primera encuesta social filmada, *Tire Dié*, film que describe las injusticias de la vida en la ciudad de Santa Fe, el desarrollo urbano del rancharío en las afueras de la ciudad y los niños que corren a la par del paso del tren para pedir una moneda de diez centavos.

*Tire Dié* es acompañado por el “Manifiesto de Santa Fe”, documento que sintetiza el concepto de la cinematografía de Birri y la Escuela del Litoral.



El subdesarrollo es un acto de hecho para Latinoamérica, Argentina incluida... Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro. El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, y la expresa, con todas sus deformaciones. Da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: no da una imagen de ese pueblo. Consecuencia y motivación del documento social: conocimiento, conciencia, toma de conciencia de la realidad. Conclusión: ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo. El cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine. (ESCUELA DE CINE DEL LITORAL, 1959)

## Grupo Cine Liberación

Tal vez considerado un brazo artístico de una izquierda peronista, encontró entre sus principales referentes a Fernando Solanas y Octavio Getino, y la realización del film *La hora de los hornos*, en el contexto de censuras, clausuras institucionales y persecuciones políticas. El film describe actualizaciones sobre el estado del neocolonialismo en el continente y ensaya estrategias para la liberación.

También es importante poner en diálogo este y otros films con el texto de Solanas y Getino “Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo” que establece las búsquedas de una cinematografía propia y original que ponga el foco sobre los sectores de la sociedad explotados.



Los *mass communications* tienden a completar la destrucción de una conciencia nacional y de una subjetividad colectiva en vías de esclarecimiento, destrucción que se inicia apenas el niño accede a las formas de información, enseñanza y cultura dominantes. En la Argentina, 26 canales de televisión, un millón de aparatos receptores, más de 50 emisoras de radio, centenares de diarios, periódicos y revistas, millares de discos, films, etc., unen su papel aculturante de colonización del gusto y las conciencias al proceso de enseñanza neocolonial abierto en el primario y completado en la universidad. Para el neocolonialismo los *mass communications* son más eficaces que el napalm. Lo real, lo verdadero, lo racional, están al igual que el pueblo al margen de la ley. La violencia, el crimen, la destrucción pasan a convertirse en la paz, el orden, la normalidad. La verdad entonces equivale a la subversión. Cualquier forma de expresión o de comunicación que trate de mostrar la realidad nacional, es subversión”. (GRUPO CINE LIBERACIÓN, 1969)

## Cine de la Base



El artista es un trabajador intelectual, forma parte del pueblo y necesariamente debe optar: o coloca su instrumento de trabajo al servicio de la clase obrera y el pueblo, impulsando sus luchas y el desarrollo de un proceso revolucionario; o se coloca abiertamente del lado de las clases dominantes, sirviendo como transmisor y reproductor de la ideología burguesa.

El arte es siempre utilitario. Las clases dominantes siempre lo utilizaron como medio para imponer sus valores morales, éticos, filosóficos.

El artista revolucionario debe utilizar ese mismo medio para desarrollar, desde las bases, una escala de valores, una visión del mundo que corresponda a la ideología del proletariado, única clase social auténticamente revolucionaria.

(REVISTA NUEVO HOMBRE, 1974)

Con esa claridad lo expresa el artículo aparecido en la *Revista Nuevo Hombre*, el 4 de enero de 1974. Es una suerte de presentación/manifiesto del Grupo Cine de la Base que, en sintonía con la experiencia del Grupo Cine Liberación, protagonizaban Raymundo Gleyzer y Nerio Barberis. De entre sus películas más importantes se destacan *Los Traidores*, sobre la burocracia sindical; *Las AAA son las tres armas*, importantísimo testimonio de denuncia basado en la

carta de Rodolfo Walsh a las juntas militares y *La tierra quemada*, impactante crónica sobre la propiedad de la tierra cultivable en Brasil, donde el 2% de la población posee el 80% de estos terrenos.

El compromiso en la obra de Gleyzer hizo que el 27 de mayo de 1976 fuera secuestrado por la dictadura militar y continúa desaparecido.

#### LECTURA OBLIGATORIA



BIRRI, F. (1962). “Manifiesto de Santa Fe”. Publicado en *La Escuela Documental de Santa Fe*, Documentos del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, Santa Fe.

#### 4.1.5. Del cine a la televisión

La televisión argentina, nacida a principios de la década de 1950 con el impulso del Estado peronista, vio interrumpidos sus objetivos de construir una nueva identidad popular con la Revolución Libertadora que derrocó al Gral. Juan Domingo Perón en 1955 y el desarrollo de la televisión privada que comenzó a transmitir a principios de la década de 1960 con una fuerte impronta comercial y un sistema de gestión como había impuesto el modelo norteamericano.

Mientras la televisión privada va en busca de la captación de nuevos inversores, el modelo se materializa en sus propios contenidos: *Casino Philips*, con Juan Carlos Mareco; *Odol pregunta por cien mil pesos*; *Un, dos... Nescafé*; *La familia Gesa* (auspiciada por General Electric S. A.); *El club del clan*; *Sábados circulares*; *La familia Falcón*; *El Reporter Esso* y *Almorzando con Mirtha Legrand* (González. 2004).

Hacia principios de la década de 1970, la televisión se dirige a un proceso que Nora Mazziotti llama “la etapa de estatización” (1974 -1983), y que no es otra cosa que el pasaje de los medios privados a manos del Estado, producto de la caducidad de la Ley de Licencias primero y la Ley de Expropiación después. A partir de la dictadura militar iniciada el 24 de marzo de 1976, entre las primeras acciones de la dictadura, los canales de televisión pasaron a la administración de las fuerzas armadas y no solo se constituyeron en una herramienta ideológica del gobierno *de facto*, sino que para ello se puso en marcha un proceso de prohibiciones, listas negras, artistas y periodistas empujados al exilio.

#### **Interferencias**

Es en aquel contexto que, en total ausencia de la realidad en la pantalla televisiva, las primeras experiencias de contrainformación en la televisión se trataron de experiencias de interferencia de la programación, con el objetivo de brindar mensajes de denuncia del atroz accionar de la dictadura con secuestros, desapariciones y robos de bebés.

---

Entre estos, el primero y el más avanzado fue Radio Liberación TV (RLTV), un medio de agitación y propaganda cuyo objetivo militar era interferir las señales televisivas con proclamas e informaciones, en el marco de las contraofensivas montoneras de 1979 y

1980. En 1975, luego del pase a la clandestinidad de la Organización Montoneros, circuló en forma restringida entre los militantes un *Manual del Miliciano*, destinado a brindar conocimientos básicos para la formación de milicias montoneras. El plan respondía a la hipótesis de agudización del conflicto social. Uno de los capítulos se extiende sobre los orígenes y el funcionamiento de RLTV, que comienza a experimentarse a principios de la década de 1970 como parte de la idea de “arrebatarle al enemigo los medios electrónicos” (Manual de Radio Liberación) (...)

La comunicación entre la organización política y el pueblo se constituyó como un eje vital de la política montonera tras el golpe de Estado. En este sentido, se fomentó la participación en la multiplicación de información como una manera de resistir a la dictadura: difundir y participar aparecen como equivalentes en la medida que superar el terror significaba vencer el aislamiento. En 1979 se lanza la primera contraofensiva estratégica; para esto se crean las Tropas Especiales de Infantería (TEI) y las Tropas Especiales de Agitación (TEA), que van ingresando al país para continuar la lucha armada contra la dictadura. La misión de las TEA era propagar, por intermedio de RLTV “y a través de la interceptación de ondas sonoras y de los distintos canales de televisión argentina informaciones, mensajes, proclamas y directivas cuya misión ordena el comando estratégico”.



“Medios y dictadura: interferencias”.

Una mirada desde la Universidad sobre su Territorio. Universidad Nacional de Quilmes.

Enlace: <<https://youtu.be/aF8UjSK6DO4>>

### ***Vuelta a la democracia: la televisión popular con bajo alcance y mucha potencia***

Cuando la Argentina abrió su período constitucional, a fines de 1983, el panorama mediático era sombrío por diversas razones. En primer lugar, el ejercicio del periodismo venía de siete años de silenciamiento, en los que cotidianamente se habían vivido la censura y la autocensura.

En el terreno de la radiodifusión, el marco legal no reflejaba lo que ocurría en la sociedad durante el proceso de recuperación democrática. Entre los nue-

vos espacios de expresión que se registran en el contexto político-cultural de la posdictadura se encuentran las llamadas radios comunitarias, vinculadas a la aparición de la tecnología de Frecuencia Modulada (FM). Surgieron más de 80, tanto en las ciudades como en las zonas semiurbanas y rurales, y hubo experiencias muy diversas.

Sin la misma cantidad pero con el mismo objetivo nacieron también las televisoras de baja potencia: durante la década de 1980, Canal 4 de Alejandro Korn, Guernica, Avellaneda y Canal 5 de Lanús, Moreno, Tigre, Ciudadela, Morón, Adrogué, Villa Lugano y Castelar. Ellos fueron los impulsores. Desde el año 92, el Canal 4 Utopía de Capital Federal inicia su actividad. Otras experiencias llegaron una década más tarde, como TV Comunitaria de Claypole y TV Libre de La Matanza. Con un marco legal adverso, el crecimiento de las radios y televisoras comunitarias en su primera etapa fue al margen —y a pesar— de la ley. De allí que una etiqueta con la que estas emisoras fueron conocidas fue la de “piratas” o “truchas” (Badenes, González, 2014).

Estos medios, primero las radios y luego las televisoras, fueron, como apuntan Ernesto Lamas y Hugo Lewin, al principio mayoritariamente “medios sin plan, sin proyecto político, sin programación. Pasión por comunicar, explosión expresiva después de años de silencio y represión”. Con el paso del tiempo, varias de ellas se definieron como actores sociales que participaban de una disputa de sentidos y “una parte de los grupos impulsores planteó a las radios como parte de un proyecto que tendiera a modificar las relaciones sociales existentes y cuyos objetivos principales serían los de democratizar la sociedad a partir de la democratización del sistema de medios de comunicación, constituyéndose en una alternativa comunicacional al discurso dominante” (Lamas y Lewin, 1995)

### **Los 90: la irrupción documental**

La década de 1990 significó para Argentina un proceso de verdaderas transformaciones en el escenario de la industria audiovisual. En primer lugar, la política neoliberal llevada adelante por el presidente Carlos Menem generó un proceso de privatizaciones sobre la televisión pública y una consecuente conformación de conglomerados multinacionales que iniciaron una sucesiva importación de contenidos.

Por otro lado, se observó una importante caída del sector cinematográfico con cierre de salas y caída en la producción de films. Mientras tanto, se mostraba un floreciente crecimiento de la TV por cable que colocó a la Argentina como uno de los países con mayor consumo en el mundo de televisión paga. En 1993 nacen cuatro canales de noticias, Crónica TV, Todo Noticias como canal informativo de Canal 13, Red de Noticias de Telefé y Cablevisión Noticias, con lo que la información se trasladó al cable y perdió muchas horas en la televisión abierta. Pero además es la década donde los noticieros ponen en marcha representaciones de la realidad a través del sensacionalismo y el *infoshow*.

Este proceso, consecuente con la profunda reforma del Estado estuvo basado en un significativo corrimiento de la explotación de las riquezas del Estado a manos privadas, entre ellos la empresa petrolífera YPF, los servicios públicos de agua, luz y gas, también incluyendo el universo de las telecomunicaciones. La intervención política del menemismo sobre la Ley de Radiodifusión que permitió a los medios gráficos fusionarse con medios radia-

les o audiovisuales posibilitó la conformación de multimedios y sobre todo de origen transnacional.

En consecuencia, el objetivo del menemismo fue incorporar la televisión como actor protagónico del proceso de reforma del Estado buscando legitimar las políticas neoliberales desde el discurso mediático, acallando el conflicto social; con la particularidad de que los principales funcionarios políticos se pasearon por todos los programas de televisión, fundamentalmente de entretenimientos y banalidades, componiendo una estética propia de dicha etapa del país.

Sin embargo, las necesidades sociales por manifestarse ante el crecimiento de la desocupación, el cierre de fábricas y la televisación de las imágenes de la corrupción reinante, constituyeron una verdadera demanda de espacios de participación y expresión.

Allí surgió la irrupción del género documental con cientos de realizaciones que, desde una perspectiva social, colocaron la más diversa complejidad de conflictos sociales como temas fundamentales. Paralelamente a la aparición de nuevos espacios de participación social, jóvenes con una cámara al hombro van al encuentro con la realidad, convierten a los recursos audiovisuales en herramientas de militancia y construyen juntos un nuevo mapa comunicacional.

Pero también es oportuno mencionar que, en los mismos años en los que las tradicionales salas de cine de todo el país se convirtieron en templos religiosos, salas de juego o estacionamientos, el modelo comercial de la televisión —de múltiples pantallas segmentadas, de la era de las productoras, con la aparición de las nuevas señales de noticias en el cable— se constituyó en un modelo de éxito, inundando de alumnos las carreras de comunicación social y de comunicación audiovisual de universidades públicas y privadas.

En este sentido, con la crisis generalizada y los cambios introducidos desde las nuevas políticas neoliberales, es aquí que la construcción iconográfica que construyó la “industria de la mirada” devino indefectiblemente en cacerolazos por las calles de Buenos Aires, piquetes y cortes de rutas en todo el país, manifestaciones de desocupados, despedidos o recortados, represiones de la policía o la gendarmería, las imborrables imágenes de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán asesinados en la estación de trenes de Avellaneda, que el diario Clarín tituló “La crisis causó dos nuevas muertes” como una nueva clara relación entre el poder y los medios. Rostros angustiantes de personas que viven en la extrema pobreza, indigencia, nuevos modos de participación social, asambleas barriales o vecinales, escraches a políticos, empresarios, militares, torturadores o entidades bancarias, fábricas tomadas por sus obreros.

De esta manera, tomaron protagonismo en el espacio cultural argentino movimientos sociales y políticos que hacen del documental una herramienta de lucha y de intervención social. Entre los más importantes se destacan el Movimiento de Documentalistas —organizador de festivales nacionales e internacionales— realizando publicaciones específicas, la Asociación de Documentalistas y articulaciones con otro tipo de grupos sociales, agrupaciones político- artísticas como Ojo Obrero, Contraimagen, Alavío Video, H.I.J.O.S., el grupo 1° de Mayo, el colectivo Argentina Arde, Grupo de Cine Insurgente, Grupo de Boedo Films, Indymedia, Wayruro Comunicación Popular, etcétera.

En este contexto irrumpe la aparición de distintas líneas de la producción documental vinculado al conflicto social. Entre ellos el denominado “Cine Piquetero” protagonizado por un conjunto de realizadores que proble-



matizan y acompañan este nuevo marco de lucha social que tuvo una importantísima vigencia en el país. Entre estos trabajos se destacan *Piqueteras* y *Ninguneados*, junto con otros como *Matanza* del Grupo Documental 1° de Mayo, que se mete en el interior del barrio María Elena del partido bonaerense de La Matanza; *Hasta donde dea*, sobre la lucha de piqueteros de Mar del Plata donde militaba el dirigente y preso político Emilio Alí; y *El rostro de la Dignidad* realizado por miembros del Movimiento de Trabajadores Desocupados de San Francisco Solano y que fue producido como herramienta de lucha del movimiento. El documental permanentemente se articula en conjunto con movimientos de documentalistas o realizadores independientes y movimientos de trabajadores desocupados de distintas partes del país.

La relación entre el documentalista y el sujeto del film será casi una co-producción basada en el respeto, la confianza, el afecto y la responsabilidad compartida. Debe ser un proyecto común, facilitando la denuncia de situaciones injustas, pero no quedarse solamente allí, sino avanzar hacia la construcción de una alternativa de poder.

Estas dimensiones que rodean a la figura del documental son, desde luego, emergentes de un proceso histórico de construcción cultural donde las voces más acalladas por el escenario hegemónico pujan por hacerse oír. Muchas veces el documental aparece como herramienta de contrainformación y otras como herramienta de construcción política y social.

Muchos de estos trabajos, junto a otros de ejes conceptuales comunes, organizaron a fin del año 2001 un ciclo llamado “Ciclo de Cine Piquetero”. Este evento fue el primero en reunir este tipo de películas que luego dieron un salto internacional protagonizando muestras oficiales de los Festivales de Berlín, La Habana y Toulouse. En la famosa “Berlinale”, entre el 7 y el 16 de febrero de 2003, se mostraron seis documentales del denominado cine piquetero: *Por un nuevo cine en un nuevo país*, realizado por ADoc (Asociación de Documentalistas); *Memoria, vacuna contra la muerte* y *Tercer tiempo*, del Grupo Cine Insurgente; *Cerámica Zanón*, de Contraimagen; *Piqueteros, Carajo* (26/6/02, *Puente Pueyrredón*) y *Brukman es de los trabajadores*, de El Ojo Obrero. Mientras tanto, en el Festival de Cine de La Habana, *Por un nuevo cine, un nuevo país* fue seleccionado para la sección oficial competitiva de género documental. Esta corriente propone colocar la cámara sobre los reclamos de la clase obrera y realizar textos que sirvan como extensión a las acciones de lucha.

Para un desarrollo más completo de este tema, véase González, Néstor Daniel, *Relatos audiovisuales de Argentina. De la crisis a la televisión digital*, tesis de Maestría en Periodismo y Medios de Comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.

#### LECTURA OBLIGATORIA



GONZÁLEZ, N. D. (2004). “Genealogía del Documental en la Televisión Argentina”. En *Revista Tram(p)as de la Comunicación y la Cultura*, Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP. Año 2 / N° 27.

### **Televisión sin fines de lucro**

El surgimiento de gobiernos populares en América Latina en la primera década del siglo XXI recuperó un debate significativo en procesos de democratización,

entre ellos producto del excesivo nivel de concentración existente en la propiedad de los medios de comunicación masivos y multimediales. Señalado por numerosos organismos supranacionales, la concentración de los medios atenta contra la propia democracia.

Dicha situación se suma a la demanda ejercida por las radios y televisoras comunitarias que durante los años 1980 fueron empujadas a la ilegalidad. Y por último, la tradición argentina, que ha desarrollado una historia tecnológica concentrada en la capital del país, Buenos Aires.

Resultado de este contexto, la organización de medios de comunicación comunitarios, públicos y privados pymes convergieron en la Coalición por una Radiodifusión Democrática que llevó por muchos años la bandera de una nueva legislación que contuviera la demanda de dichos actores.



Grata sorpresa tuvieron los militantes de la Coalición cuando después de tantas promesas y proyectos fallidos desde el 83, en marzo de 2009 el Poder Ejecutivo presentó un anteproyecto de ley basado en sus 21 puntos. Y una gran fiesta cuando siete meses más tarde, después de debatirlo y enriquecerlo en foros federales, el Congreso sancionó por amplia mayoría la Ley 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual. (BADENES y GONZÁLEZ, 2015)

La Ley focalizó en la idea de que el acceso a las nuevas tecnologías, a la información y a las comunicaciones es un derecho humano. Y para garantizarlo puso en marcha una serie de políticas públicas con el objetivo de posibilitar dicho acceso a todos los habitantes de la República Argentina.

Una de las más importantes es establecer que a través de la TV Digital Abierta (TDA) se garantiza el acceso universal a la televisión de aire de modo gratuito, fundamentalmente en un país como Argentina, que cuenta con una penetración de la televisión paga superior al 85% de los hogares de los principales centros urbanos.

Y, por otro lado, adoptó la norma de transmisión japonesa ISDB-T, que posibilita la multiplexación de las señales, es decir, segmentar el uso del espectro radioeléctrico, posibilitando que el mismo ancho de banda que ocupa un canal analógico pueda ser ocupado por hasta cinco señales, lo que se convirtió en una excelente oportunidad para incluir a los actores de sectores postergados históricamente.

Por último, la normativa reservó el uso del espectro radioeléctrico por partes iguales a los tres actores de la comunicación televisiva: los canales privados con fines de lucro, los canales públicos y los canales privados sin fines de lucro.

Como era de esperar, los medios concentrados resistieron sistemáticamente la Ley y consiguieron postergar su aplicación plena mediante procesos de judicialización y, cuando el gobierno neoliberal volvió al poder en 2015, consiguió reemplazar los artículos más importantes de la Ley, con un decreto presidencial de necesidad y urgencia a los 15 días de haber asumido.

Sin embargo, la Ley 26522 es considerada una de las más importantes conquistas del campo popular del nuevo siglo y logró incluir una serie de experiencias de televisión comunitaria muy importantes, entre las que se destacan los canales Barricada TV, que emite desde el barrio de Boedo en Buenos

Aires; Pares TV desde la ciudad de Luján; EnTV, desde la comarca Viedma Patagones, Provincia de Río Negro, y Urbana TV, que transmite desde la Villa 31 de Buenos Aires. Estos cuatro casos alcanzaron su licencia para emitir luego de ganar concursos abiertos y si bien fueron los primeros, muchos actores audiovisuales siguen reclamando su lugar en el espectro y su respaldo legal para emitir en condiciones apropiadas.

También es importante mencionar las experiencias de Canal 34 Gira Mundo TV de Guaymallén, Mendoza; Antena Negra TV de la Ciudad de Buenos Aires; Canal 4 de Mar de Ajó y Wall Kintun TV que transmite desde Bariloche y es el primer canal cuya licencia fue concedida a los pueblos originarios.

A diferencia de los medios comerciales que entienden a la comunicación como una mercancía, los canales comunitarios son actores fundamentales para la participación de la comunidad. Su objetivo es defender el bien público en general, garantizar el pleno ejercicio del derecho a la comunicación, desarrollando experiencias educativas, culturales y políticas en beneficio del desarrollo social, de la identidad y de la memoria.

Y por ello, no solo son medios que se ocupan de desarrollar estrategias comunicacionales al servicio de las necesidades sociales, sino que también buscan problematizar el sentido común y las formas expresivas tradicionales, para construir un conocimiento colectivo y una narrativa que interpele a su comunidad.

Ciudadanos que, con una cámara al hombro, van al encuentro con la realidad, para contarla, para resignificarla y para transformarla.



**1.**

Con base en los canales de aire del lugar que vive, realice un relevamiento de los productos de carácter documental y las temáticas que abordan. ¿Considera que son temas que incluyen problemáticas propias del lugar? ¿Qué tipo de abordaje presentan? ¿Los realizadores son del lugar?

## Referencias bibliográficas

- BADENES, D.; GONZÁLEZ, N. D. (2015) “La lucha por la democracia comunicacional en Argentina”. En *Democracia y sociedad en la Argentina contemporánea*. Mario E. Lozano y Jorge Flores (comp.), Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.
- BADENES, D.; GONZÁLEZ, N. D. (2015). “Diga 33. Radiografía de la composición de un sector clave en el nuevo paradigma legal latinoamericano”. En *Voces abiertas. Comunicación, política y ciudadanía en América Latina*. Florencia Saintout y Daiana Bruzzone (comp.). Ediciones de Periodismo y Comunicación (Eduulp) y CLACSO.
- BARNOUW, E. (1996) *El Documental. Historia y Estilo*. Editorial Gedisa. Barcelona.
- BIRRI, F. (1962). “Manifiesto de Santa Fe”. Publicado en *La Escuela Documental de Santa Fe*, Documentos del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, Santa Fe.
- BIRRI, F. (1987) *Pionero y Peregrino*, Editorial Contrapunto, Buenos Aires.
- BUSTOS, G. (2006). *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*, La Crujía Ediciones, Buenos Aires.
- FARRÉ, M. (2004). *El noticiero como mundo posible. Estrategias ficcionales en la información audiovisual*. La Crujía Ediciones. Buenos Aires.
- FLAHERTY, R.(1993). “La función del documental”, en Romaguera y Alsina (eds.), *Textos y Manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid.
- GONZÁLEZ, N. D. (2004), “Genealogía del documental en la televisión argentina”. En *Revista Trampas de la comunicación y la cultura*. Nº 27, julio 2004. Publicación de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- GONZÁLEZ, N. D.; CARABALLO, C. (2014) “La televisión digital en Argentina a cuatro años de su puesta en marcha. Capítulo I: Tecnología y transformación sociocultural”. En Nicolosi, A. (comp.) *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Programa Transversal de Adaptación y Desarrollo de la Televisión Digital de la Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.
- GRIERSON, J. (1993). “Postulados del Documental”. Fragmento del texto publicado originalmente en tres artículos (1931 a 1934), en Romaguera y Alsina (eds.), *Textos y Manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid.
- GRUPO CINE LIBERACIÓN (1973) “Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo”. En *Cine, cultura y descolonización*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- GUBUERT, P. (1998), *Historia del cine*, Editorial Lumen. Barcelona.
- LAMAS, E.; LEWIN, H. (1995) “Aproximación a las radios de nuevo tipo: tradición y escenarios actuales”. En *Causa y Azares*, Año 2.
- MAZZIOTTI, N. (2002). “La Televisión en Argentina”. En *Historias de la televisión en América Latina*, Orozco, G. (ed.), Gedisa Editorial, Madrid.

- MESTMAN, M. (2007). "Estrategia audiovisual y trasvasamiento generacional. Cine liberación y el movimiento peronista". En Sartora, J. y Rival, S., *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Librería, Buenos Aires.
- NICHOLS, B. (1997) *La representación de la realidad*, Paidós Comunicación, Barcelona.
- NICOLOSI, A. (comp.) (2014) *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Programa Transversal de Adaptación y Desarrollo de la Televisión Digital de la Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.
- PARANAGUÁ, P. (2003) *Cine documental en América Latina*. Cátedra, Madrid.
- PEÑA, F. M. (1999). "Luz, Cámara y acción política". En *Diario Clarín*, Suplemento "Cultura y Nación".
- REMEDY, C. (s/f) *Apuntes para una historia del cine documental argentino* [EN LÍNEA] En DOCA, <<http://www.docacine.com.ar/histar.htm>>. [Consulta: 31 marzo 2019]
- GRUPO CINE DE LA BASE (1974). "Cine de base: un arma revolucionaria" en *Revista Nuevo Hombre*, pp. 24-25.
- RUSSO, P.; DE LA PUENTE, M. (2007). *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino*. Editorial Tierra del Sur, Buenos Aires.
- VERTOV, D. (1974). "Lo esencial del Cine-Ojo". En *Artículos, Proyectos y Diarios de Trabajo*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires.
- VIGO, J. (1961) "El Punto de Vista Documental" en Romaguera y Alsina (eds.) (1993), *Textos y Manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid.
- VINELLI, N. (2014). *La televisión desde abajo: historia, alternatividad y periodismo de contrainformación*, 1ª ed., Editorial Cooperativa El Río Suena: El Topo Blindado, Buenos Aires.
- VINELLI, N. (comp.) (2011). *Comunicación y televisión popular*. Cooperativa gráfica El Río Suena, Buenos Aires.

## Referencias filmográficas en línea

- VERTOV, D. (1929) *Man with a Movie Camera*. [EN LÍNEA] Disponible en <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Man\\_With\\_A\\_Movie\\_Camera\\_\(Dziga\\_Vertov,\\_1929\).webm?uselang=es](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Man_With_A_Movie_Camera_(Dziga_Vertov,_1929).webm?uselang=es)> [Consulta: 3 de marzo de 2018].
- UNQTV (2016) Programa de Producción Televisiva "Medios y dictadura: interferencias". [EN LÍNEA] Una mirada desde la Universidad sobre su territorio, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal. Disponible en <<https://youtu.be/aF8UJSK6DO4>> [Consulta: 3 de marzo de 2018].