

ARTE INVESTI GACIÓN

coordinadas para la
realización audiovisual

Pedro A. Hernández Herrera
(Coordinador)

CÚPULAS

ARTE E INVESTIGACIÓN

COORDENADAS PARA LA REALIZACIÓN AUDIOVISUAL

Dr. C. Pedro A. Hernández Herrera
(Coordinador)

Edición y corrección: María Eugenia de la Vega
Ilustración de cubierta: Yusnier Mentado Fernández
Diseño y maquetación: Maydelín Torres Verdecia

Sobre la presente edición
© Ediciones Cúpulas, 2024
© Pedro A. Hernández Herrera y autores, 2024

ISBN: 978-959-7206-58-3



Ediciones Cúpulas
ISA, Universidad de las Artes
120 e/ 9na. y 13, Cubanacán, Playa
La Habana, Cuba
CP: 11600
ecupulas@isa.cult.cu
www.edicionescupulas.cult.cu



Dedicatoria

A los estudiantes de la carrera
Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual
Universidad de las Artes, ISA.

A los que realizan estudios de posgrado
en comunicación audiovisual.

A profesores y especialistas
enfrascados en el complejo proceso
de la investigación/creación audiovisual,
siempre desde una mirada participativa
y comprometida con los tiempos actuales.

A Cuba, la tierra de mis amores.

Contenidos

Presentación	7
PRIMERA PARTE: El sentido de la investigación sobre arte	10
<u>1. Habitar lo visual: un acercamiento a los soportes epistemológicos de la realización audiovisual.</u>	11
Dr. C. Mayra Sánchez Medina.	
<u>2. La praxis del arte hoy: actualizar la mirada.</u>	27
Dr. C. Natividad Norma Medero Hernández.	
<u>3. La investigación base para la construcción de un proyecto.</u>	40
Dr. C. Pedro Ángel Hernández Herrera.	
<u>4. El proceso de investigación/creación audiovisual.</u>	58
Dr. C. Pedro Ángel Hernández Herrera.	
<u>5. Competencias del realizador audiovisual.</u>	66
Dr. C. Pedro Enrique Rodríguez Valle.	
<u>6. Gestión de la información y realización audiovisual.</u>	76
Dr. C. Pedro Enrique Rodríguez Valle.	
<u>7. Otras fuentes de obtención de información: acotaciones al margen.</u>	99
Dr. C. Pedro Ángel Hernández Herrera. M. Sc. Elina Flavia Hernández Galarra.	
SEGUNDA PARTE: Retornar al diseño metodológico	106
<u>8. Por una investigación propia en la realización audio-visual.</u>	107
Dr. C. Manuel Hernández Corujo.	
<u>9. Diseñar la investigación con fines audiovisuales.</u>	125
Dr. C. Manuel Hernández Corujo.	
<u>10. Observación participante: una cámara grabando ¿oculta o declarada?</u>	134
Dr. C. Manuel Hernández Corujo.	
<u>11. Entrevista en profundidad y grupos focales: protagónico u obra coral.</u>	148
Dr. C. Manuel Hernández Corujo.	
<u>12. Estudio de caso: lo singular dentro de la realización audiovisual.</u>	164
Dr. C. Pedro Enrique Rodríguez Valle.	

<u>TERCERA PARTE: En torno a los resultados</u>	175
<u>13. El taller de tesis: inicio del camino hacia la defensa.</u> M. Sc. Elina Flavia Hernández Galarraga.	176
<u>14. El informe escrito: algunos presupuestos de partida.</u> Dr. C. Leticia Rodríguez Pérez.	183
<u>15. ¿Cómo presentar los resultados de una investigación?</u> Dr. C. Pedro Ángel Hernández Herrera.	193
<u>16. Tutores y oponente: ustedes tienen la palabra.</u> Dr. C. Pedro Ángel Hernández Herrera. Dr. C. Pedro Enrique. Rodríguez Valle.	206
<u>17. ¿Tribunal versus aspirante?</u> Dr. C. Pedro Enrique Rodríguez Valle.	218
<u>18. Componer el divorcio: ¿Creación Vs análisis?</u> M. Sc. Pedro Rafael Noa Romero.	228
<u>CUARTA PARTE: Experiencias compartidas</u>	242
<u>19. Análisis funcional de la música: una herramienta metodológica para la musicalización de obras audiovisuales.</u> Dr. C. Xiomara Pedroso Gómez.	243
<u>20. Narrativas transmedia. Apuntes para investigar en profundidad.</u> M. Sc. Luis Abel Oliveros Matos.	255
<u>21. El documental interactivo en la nueva era digital.</u> M. Sc. Ernesto Vázquez Castro.	271
<u>22. La investigación en la producción de un documental interactivo.</u> M. Sc. Elaine Corona Avilés.	281
<u>23. La alegría tiene un nombre: ¡Alegrías de sobremesa!</u> Dr. C. Yohan Michel Madrigal Segredo.	293
<u>24. Investigación y creación sonora en la cultura de plataformas: cómo hacerlo sin la epifanía de Arquímedes.</u> M. Sc. Orlando Blanco García.	305
<u>Epílogo: realizadores e investigadores opinan</u>	314
<u>De los autores</u>	324

Presentación

Arte e Investigación: coordenadas para la realización audiovisual, 2da. edición, es una obra actualizada por sus autores, a partir de una amplia y actualizada búsqueda bibliográfica sobre arte e investigación publicada en diferentes soportes y formatos en países de habla hispana. Además, se han tenido en cuenta las opiniones de estudiantes, profesores y especialistas de diversas disciplinas que intervienen, de modo transdisciplinar, en la formación del realizador audiovisual.

El texto fue pensado, inicialmente, para los estudiantes que cursan la carrera Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual en la Universidad de las Artes ISA, de Cuba, aunque también puede ser de provecho a otros interesados en realizar investigaciones en temas relacionados con el proceso de investigación/creación audiovisual, en la educación de posgrado.

Es sabido, que la investigación en arte viene posicionándose en los predios universitarios desde finales del siglo xx, a partir de las múltiples reflexiones que se originaron sobre la manera en que investiga el artista y la forma de investigar por profesionales de otros saberes. La imbricación tan profunda de los azares investigativos con los artístico-creativos han permitido que se hable en este caso de investigación/creación audiovisual.

Al respecto, Marcelo Zambrano Unda, docente e investigador ecuatoriano, nos asevera que:

La investigación artística o la investigación basada en arte, es un espacio relativamente nuevo de reflexión sobre y desde el ámbito artístico. Se encuentra enmarcada dentro de las fronteras académicas de las universidades y los centros de investigación, sin embargo, mantiene una pretendida independencia y autonomía, debido principalmente a su relación ambigua con el ámbito científico. (...) De todas formas, es el desarrollo de esta relación lo que define la importancia de la investigación artística (2016, p. 111).

En correspondencia con el planteamiento anterior, en cuanto a la novedad del tema, es válido apuntar que resulta poco frecuente encontrar libros, artículos o manuales referidos, especialmente, al proceso de investigación/creación que desarrolla el artista-investigador audiovisual al construir su obra, pues casi siempre estos reseñan estudios culturales más generales.

Esta selección de artículos interconectados con la investigación/creación audiovisual, tiene como pretensión contribuir al necesario consenso, que

debe gestarse, entre arte-investigación-creación-realización audiovisual, desde las universidades de Arte.

La consulta obligada de textos clásicos sobre investigación, las memorias escritas de tesis de maestría y doctorado, las relatorías de eventos teóricos desarrollados en muestras y festivales, la escucha de programas radiofónicos y el visionado de obras audiovisuales, entre otras fuentes de información, permitió sistematizar conocimientos y procedimientos propios de las ciencias sociales, las que han sido contextualizadas, hasta donde fue posible, al proceso de investigación/creación audiovisual, cuyos principales aspectos se han organizado en cuatro partes.

Primera: *El sentido de la investigación sobre arte*, se realiza un acercamiento a los soportes epistemológicos que sustentan la realización audiovisual y su praxis, desde la filosofía, la estética y las teorías sobre el arte, saberes imprescindibles para repensar y acometer el arte audiovisual hoy. Además, se presenta una propuesta para la construcción del Proceso de investigación/creación audiovisual, conformada por etapas y fases, centrada en las indagaciones que desarrolla el artista-investigador audiovisual al crear y comunicar su obra. De indiscutible valor resulta conocer cuáles son las competencias que debe poseer y demostrar este profesional, entre las que se pondera el saber gestionar el conocimiento a partir de la utilización de diversas fuentes de información y de los recursos que ofrecen las tecnologías de la información y la comunicación (TIC).

Segunda: *Retornar al diseño metodológico*, se hace énfasis en los procedimientos que ha de conocer y aplicar el artista-investigador audiovisual: los diseños de la investigación cualitativos; los diversos métodos de indagación y la recogida de datos válidos a utilizar en la investigación a saber: la observación participante, la entrevista en profundidad, los grupos focales y el estudio de casos.

Tercera: *En torno a los resultados*, nos enrumba el camino hacia la defensa, la elaboración del informe escrito y otras formas de presentar los resultados esenciales de la investigación, el trabajo mancomunado entre el aspirante, el tutor/asesor y el oponente; así como el acto mismo de la defensa ante un tribunal y el público asistente.

Cuarta: *Experiencias compartidas*, incluye un conjunto de artículos escritos por profesionales de diversas áreas del arte, interconectados con la investigación/creación audiovisual: la música, las narrativas transmedia, el documental interactivo, los programas de participación con público en el estudio y el podcast.

Finalmente, y a manera de epílogo, el texto recoge las opiniones de algunos especialistas sobre la importancia que le atribuyen al proceso de investigación/ creación audiovisual.

Algunas de las direcciones en Internet y páginas web consultadas pueden haber cambiado o no existir por la naturaleza dinámica de la red, los autores sienten los inconvenientes que esto pueda acarrear a los lectores.

Sería arriesgado suponer que *Arte e investigación...* recoge todo lo que, en este campo del saber, el de la investigación, la realización y la comunicación audiovisual, de naturaleza inter y transdisciplinar, así como en la práctica de la profesión, se ha hecho y se hace hoy día. Se trata solo de una aproximación al tema y una apertura al necesario diálogo que ha de establecerse entre todos los comprometidos con la formación de los profesionales de la imagen y el sonido, capaces de hacer arte e investigación a la altura de su tiempo.


PEDRO A. HERNÁNDEZ HERRERA

La Habana, 2024

A cluster of seven squares of varying sizes and orientations, all in a light beige color, located in the upper left quadrant of the page.

PRIMERA PARTE

**El sentido de la investigación
sobre arte**

A series of broad, sweeping, curved lines in shades of beige and light brown, creating a sense of motion and depth across the lower half of the page.

1

Habitar lo visual: un acercamiento a los soportes epistemológicos de la realización audiovisual

MAYRA SÁNCHEZ MEDINA

Estábamos delante de la imagen.

Ahora estamos en lo visual...

REGIS DEBRAY

(Vida y muerte de la imagen)

Sin lugar a dudas, la especialización extrema de los lenguajes académicos ha llenado el vocabulario de supuestas “palabras malditas”, frases retóricas y lugares comunes, que no solo obstaculizan la comunicación, sino que limitan aquello que debiera ser el fin último de la teoría: facilitar las prácticas. Es por ello que una tarea vital de nuestros días es tratar de hacer más potables las terminologías y, sobre todo, mostrar su pertinencia en la solución de problemas. Tal es el caso de la familia de palabras asociadas a la epistemología: “epistemológico”, “epistemes” ... ¿A qué se refieren estos términos y cuál será el sentido de una indagación en torno a los soportes epistémicos de la realización audiovisual?

Como sabemos, la contemporaneidad se caracteriza por un ambiente de discusión y reconsideración de algunas supuestas verdades que habíamos asumido acríticamente. Este es un asunto que no solo compete a los expertos en conocimiento, sino que atraviesa todo acto de comprensión y construcción de sentido. Cuando se tambalean las certidumbres y lo que socialmente se tiene por cierto, los individuos pierden aquellos marcos de interpretación que guían su accionar, los que establecen qué y cómo deben interpretarse los objetos y los fenómenos culturales. Si las ciencias sociales, los espacios de creación artística y especialmente los medios masivos de comunicación, funcionan como zonas generadoras de estas certezas necesarias para

orientarse, - de esos mapas de sentido que cada individuo necesita para habitar su mundo-, es preciso que los realizadores se detengan a pensar en cómo lo hacen.

Al decir de Wallerstein: « [...] es importante mirar de un nuevo modo no solo el modo en que funciona el mundo en que vivimos, sino también cómo hemos llegado a pensar acerca de este mundo [...].¹ Esto resulta necesario en tanto está demostrado que el modo en que ha funcionado el mundo que conocemos tiene mucho que ver con un esquema de pensamiento que se estableció con la modernidad europea. De esto se trata la reflexión epistemológica: del análisis crítico de ese sistema de verdades y certidumbres desde los que interpretamos y creamos.

En el caso de la realización audiovisual, nos asisten polémicas que tienen sus antecedentes en períodos sociales anteriores a la aparición de las primeras imágenes cinematográficas. Aunque parezca increíble, asuntos tales como el papel del punto de vista del realizador y sus alcances; las clasificaciones genéricas o los grados de interacción con la realidad o con los espectadores, encuentran un mayor sentido cuando los confrontamos con estos antecedentes, mismos que articularon los soportes del edificio de la cultura occidental en que habitamos.

La crítica a la modernidad occidental como problema actual

En el centro del debate modernidad-posmodernidad y sus variantes académicas, ha estado precisamente la discusión en torno al callejón sin salida a que condujo el pensamiento moderno. Digamos que, *aquellas aguas trajeron estos lodos...*

Independientemente de los matices, un eje principal ha sido la crítica al racionalismo y sus principales estandartes: la ciencia y la razón. Podría pensarse que, partiendo del sustrato tecnológico de la realización audiovisual, y dada la estrecha relación ciencia-tecnología, este es un tema que se conecta con los realizadores de la radio, la televisión y el cine. Si bien es cierto, el asunto es mucho más profundo.

Es cosa sabida que con la modernidad la ciencia se constituye en eje de la cosmovisión. Ante el impacto de los descubrimientos científicos y constatar que el método experimental y el análisis matemático resultan una

¹ Immanuel Wallerstein. Análisis de sistemas-mundo. Una introducción.
http://www.scribd.com/users/barricadas/document_collections, p. 4.

herramienta poderosa para el dominio tecnológico, se postula el triunfo de la razón. Es de tal proceso, que la ciencia deviene eje conformador de la sociedad moderna marcando con su sesgo simplificador, objetivista y lineal a toda la cosmovisión occidental.

Es a partir de ella, que se establecen los modelos de pensamiento y se sanciona lo que es verdad o no en cualquier ámbito, incluido el del sentido común. Ante el poderío reluciente de los experimentos y los saberes expertos de los científicos, se desconocen otras formas de saber, como las sabidurías ancestrales de los pueblos o la experiencia cotidiana. Es desde ahí, y no solo desde la relación tecnología-arte, que proponemos encaminar nuestra reflexión.

El modelo de pensamiento que acompaña al conocimiento científico, y que de suyo se generaliza a toda forma de “pensar verdadero”, sería entendido desde su propio criterio de verdad: la presuposición de una correspondencia con un “afuera”, un mundo exterior que debía ser apresado por la idea en conceptos, leyes y principios universales. En otras palabras, la ciencia moderna se piensa a sí misma desde el paradigma del descubrimiento como medio indispensable en la conformación de un saber objetivo. La misión de esta ciencia, atomizada por la industria y las necesidades mercantiles propias del capitalismo, es descubrir las leyes matemáticas que están “detrás” de los fenómenos sensibles; esto es, captar la esencia de la naturaleza a través del intelecto.

Tal vez la imagen de la manzana sobre la cabeza de Newton sea el icono más eficiente para representar esta imponente noción que aún nos domina. Al final este criterio se naturaliza, es decir, se convierte en una certeza, de modo que nadie lo cuestiona. El pensamiento como reflejo de algo que está fuera de él, es el modelo “natural” que debe seguir el hombre en su relación con el mundo.

En este modelo, el conocimiento es entendido según la realidad y de algún modo, como su “representación” mental, fuerza racional apoyada en la experimentación y el intelecto. Progresivamente, ¿Cuánto se conserva de esta idea de ciencia como descubrimiento en nuestro imaginario cotidiano? Seguramente concordaremos que bastante... Sin embargo, como veremos, esta idea de ciencia y de razón es histórica y carga sobre sí la crítica de la posteridad.

Esto se comprende, además, si consideramos que, a partir de este momento, digamos siglos XVII y XVIII, se genera lo que ha sido reconocido como la ruptura ontológica entre cuerpo y mente, entre la razón y el mundo, en cuya

base se ubica una postura instrumental de la razón, externa a los intereses de los seres humanos, a su propio cuerpo y al mundo. Al decir de Edgar Morin, este es el «gran paradigma de Occidente»,² el de la separación sujeto-objeto, que supuso una especie de alianza entre el hombre y la naturaleza, a la que el primero llegaría a dominar por su subvención. La verdad, finalidad expedita del acto de conocer, es una verdad “por correspondencia” con el objeto de investigación, de modo que lo privilegia en relación al sujeto y, por tanto, se desconecta de toda subjetividad afectiva, valorativa, o histórica. Este ha sido, al parecer de muchos estudiosos,³ su principal pecado.

Entonces, la noción moderna de la ciencia, paradójicamente, siendo subjetiva en tanto saber del hombre, expulsa a la subjetividad. ¿Qué subjetividad exactamente? La que tiene que ver con los valores y el enjuiciamiento ético de los fines. Ella debe quedar fuera para garantizar la objetividad científica que se precia por ser “neutral”. Así, entre otros, se consagran la objetividad y la neutralidad como valores supremos que atraviesan el deber ser de la sociedad moderna. Se separan razón teórica, entendida como el conocimiento —a toda luz descontextualizada y por ende, abstracto—, de la razón práctica, referida a la moralidad y los significados. Se construye una verdad distanciada del contexto y los valores, causa central de la actual crisis del logocentrismo.

La actitud moderna de la ciencia como descubrimiento

Desde esta perspectiva tecnocrática, simplificadora y polarizante, la llamada cultura occidental moderna ubicó, de un lado, conocimiento, neutralidad, racionalidad... y del otro, espiritualidad, valor, subjetividad...

¿En qué medida esta simplificación instrumental de la relación hombre mundo ha pautado el lugar del arte en la sociedad moderna? ¿Cuánto de ello impacta aún los criterios ideológicos de la realización audiovisual? (figura 1).

2 «Se debe evocar aquí el “gran paradigma de Occidente” formulado por Descartes e impuesto por los desarrollos de la historia europea desde el siglo xvii. El paradigma cartesiano separa al sujeto del objeto con una esfera propia para cada uno: la filosofía y la investigación reflexiva, por un lado, la ciencia y la investigación objetiva por el otro. Esta disociación atraviesa el universo de un extremo al otro... Es en su seno donde se encuentra escondido el problema clave del juego de la verdad y del error [...]». Edgar Morin: *Los siete saberes necesarios a la educación del futuro*, p. 8.

3 Veamos este criterio: «La ruptura ontológica entre la razón y el mundo quiere decir que el mundo ya no es un orden significativo, está expresamente muerto. La comprensión del mundo ya no es un asunto de estar en sintonía con el cosmos, como lo era para los pensadores griegos clásicos. [...] El mundo se convirtió en lo que es para los ciudadanos el mundo moderno, un mecanismo desespiritualizado que puede ser captado por los conceptos y representaciones contruidos por la razón». Frédérique Apffel-Marglin: “Introduction: Rationality and the World”, p. 3. Citado por: Edgardo Lander: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, p. 10.

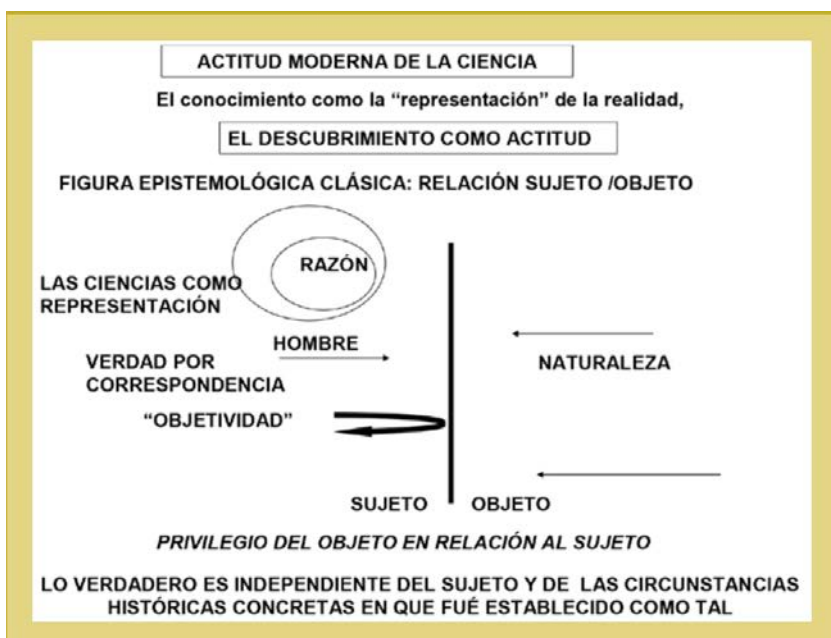


Fig. 1 Actitud moderna de la ciencia.

Mucho se ha debatido sobre aquella fractura de la razón moderna portadora de una diferenciación cosmovisiva y estructural entre ciencia, moral y arte, que tan genialmente plasmaría Kant en sus tres críticas: a la razón pura, la razón práctica y el juicio del gusto.

De tal visión fragmentaria resulta una partición cosmovisiva y ontológica consustancial, de la cual se deriva que la ciencia y el arte han permanecido, al menos en teoría, como dominios distanciados, lejanos, y se explican cómo campos relativamente autónomos, sin otro vínculo que los eventuales encuentros propiciados por la técnica o por algún intrépido aventurero que incursiona con éxito en ambas esferas.⁴

4 El arte ha sido impactado por el saber científico y la técnica desde sus orígenes. Pigmentos, texturas, la representación anatómica del cuerpo, algunas determinaciones espaciales y fugas hacia la abstracción, la luz o el color, han tenido como telón de fondo, soberbios descubrimientos e investigaciones profundas. El científico y el artista han vivido momentos cumbres de empatía: fundidos en un Leonardo; auparon después al gesto puntillista y la búsqueda del impacto de la luz en el impresionismo; asumieron la experimentación como arma en los vanguardistas... Hoy, los reeditan los net-artistas, quienes se afanan en la producción de imágenes y efectos estetizados para la red, mediante operaciones afines a las de un programador.

Las tareas asignadas al arte y la ciencia en la primera modernidad resultan así divergentes: para aquel el cultivo de la espiritualidad mediante la creación y el disfrute de la forma; para esta, la búsqueda de la verdad objetiva mediante la razón en las profundidades de la naturaleza.

Sin embargo, lejos de lo que muchos suponen, es posible equiparar la actitud del científico moderno con la del artista, que, de algún modo, también asume al descubrimiento como actitud, evidenciando el lugar de la ciencia en la cosmovisión que la encumbró. Si bien el arte, entonces un dominio recién visibilizado como esfera autónoma,⁵ va a tener como tarea la producción de un juicio subjetivo centrado en la belleza como generadora de placer, de goce para ojos y oídos, cuando penetramos en la naturaleza de tal juicio subjetivo encontramos enlaces cosmovisivos trascendentales con los juicios que operan en el dominio considerado como el del saber “verdadero”, en la ciencia.

En consonancia con este paradigma, los elementos estructuradores del discurso artístico, el artista, la obra de arte y el público, asumen posturas que se homologan a las de aquel científico, aun cuando sus materiales fueran la belleza, el gusto, el placer, suficientemente subjetivos como para situarse en el “afuera” de la razón.

Tal cual la ciencia, el primer arte moderno “descubre” aquello que “supuestamente” la naturaleza encierra en sí. Durante el Renacimiento, primera fase de construcción de la autonomía en que surgen los primeros tratados sobre arte —fase de autotelia del arte— hasta el tormentoso siglo XIX, se instala la representación formal como recurso y finalidad artística. Desde una visión inicial del arte como espejo, poco diferenciado del conocimiento, se instaura la mimesis como tarea artística privilegiada. Ella evoluciona progresivamente hacia la perspectiva decimonónica del arte como creación del genio, asociada al mito del artista, antes de caer destronada por la vanguardia a inicios del siglo XX.

En su tarea principal, el arte moderno entendido como representación, también parte de la presuposición de un afuera, un mundo inigualable al que el artista debe intuir y representar. La naturaleza, como lo perfecto, es la que

5 Es válido recordar que esta imagen del arte que heredamos de la modernidad, formalista y puritano, nada tiene que ver con los siglos anteriores en que lo artístico cumplió funciones sociales de muy diverso orden: religiosas, cosmovisivas, socioorganizativas, etc. Las obras de arte tal y como las concibe el sentido moderno son productos desconocidos en el mundo antiguo en general, donde carecen del valor exhibitivo que tendrían en la modernidad. Es con la autonomía del arte europeo, lograda entre los siglos XVIII y XIX, que se crea una esfera social diferenciada en producir obras de arte sin otro fin explícito que la contemplación formal; aparecen los primeros museos, los discursos sobre el arte, la estética, la crítica y la historia del arte.

otorga sentido a la obra de arte que es su símbolo. Al público, para entonces el eslabón más débil en la cadena del arte, no se le pide más que el placer en la contemplación de una obra que se da toda ella en sus atributos formales.

De algún modo, no existe conciencia epocal del carácter simbólico de la imagen y se tiende a valorar su significado "literal" como correspondencia con el modelo representado. Las creaciones artísticas deben establecer una relación eficiente con su referente, la naturaleza, a la que deben imitar y reflejar coherentemente por su forma. Esta relación arte-naturaleza también se establece, como la ciencia, desde la subordinación del primero a la segunda (figura 2).

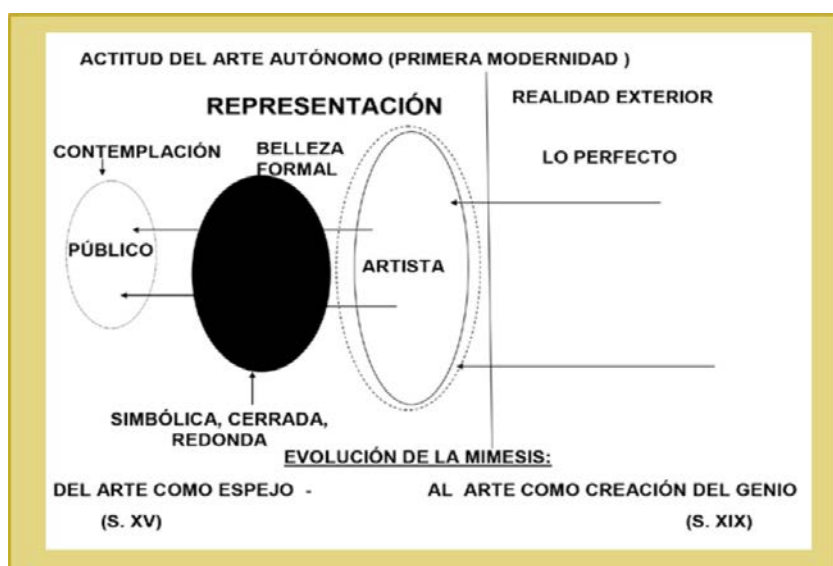


Fig. 2 Sistema de relaciones.

La obra debe ser un referente que se anula a sí mismo en relación con su modelo. Su mayor virtud sería, en tanto resultado artificial, dar apariencia de naturaleza. «El arte bello es arte —diría Kant— en cuanto, al mismo tiempo, parece ser naturaleza [...] La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo, parece naturaleza».⁶

⁶ Enmanuel Kant: "El arte bello", p. 76.

Actitud del primer arte moderno

En esta noción de arte, la obra porta un significado del que es una huella. Los ojos del espectador pasan sobre una obra “cerrada”, a la que aprecian por su forma, para contrastarla con el “modelo” de imitación. Solo después, en la medida en que el arte se consolida como esfera autónoma, va a cobrar importancia la *inventio*, la manera del hombre genial que la crea. El artista, émulo del reino natural primero, resulta, más tarde, potencia creadora, infinita e incontrolable, en el empeño de atrapar algo que siempre está más allá... Pero ya para entonces la soberanía de la mimesis tenía sus días contados.

Sin embargo, a más de un siglo de ser subvertida por el arte de vanguardia, en la conciencia cotidiana de la sociedad actual se ha fijado con fuerza la idea del arte como forma de conocimiento o, aún más, como un reflejo de la realidad, derivadas de este primer modelo de lo artístico ya trascendido. Ante las propuestas abiertas del arte actual, ante los constantes gestos y acciones artísticas que se instalan desde otras coordenadas —apelando al shock, la cotidianidad, la intervención en espacios públicos, etc.—, el hombre ordinario se asombra, nos pregunta y no siempre sabemos responder. Las prerrogativas de lo artístico moderno se adhirieron al sentido común, que las ha asumido a-histórica y a-críticamente.

Herederas de aquel momento, han trascendido fundamentalmente la acción “representativa” del artista; la figuración y la plasmación de la belleza como misión del arte; su función frutiva asociada al placer sensorial... Otras presuposiciones, como la búsqueda de esencias trascendentes ocultas en la obra como la tarea del público, se añadirían más adelante para conformar esa noción cotidiana de lo artístico que nos acompaña.

Si bien no puede negarse a todo arte un vínculo con su entorno, dado el condicionamiento social y existencial del hombre por la realidad circundante, la misión del arte como representación figurativa del mundo es solo una de las formas históricas, no la única, en que este ha sido concebido⁷. Al desarrollarse otras formas más eficientes de representación, como la fotografía, la acelerada búsqueda de lo nuevo consustancial al propio sentido de lo moderno, harán volar en pedazos las fronteras de lo artístico, inicialmente a escala formal.

7 Aunque, según Martín Jay, se pueden encontrar tres subculturas o regímenes escópicos en la modernidad, es la perspectiva cartesiana la que resulta dominante, distinguida por su ocularcentrismo y la primacía del realismo. «Es una actitud lo suficientemente natural pensar en la pintura como una copia del mundo, y dada la importancia del realismo en la pintura occidental, es quizás inevitable que esta actitud finalmente haya sido elevada a la condición de doctrina [...]». N. Bryson: *Vision and painting: the logic of the gaze*, p. XII.

En este modelo inicial del primer arte moderno es posible distinguir, a pesar de la tendencia que las estructura como regiones sociales diferenciadas, una profunda conexión paradigmática entre el ideal de la ciencia imperante y la actitud del artista; la relación de ambos con la naturaleza; la misión de lo artístico, entre otras.

La segunda mitad del xix marcará un tránsito trascendente para el pensamiento moderno y para el propio arte. Profundamente impactados por las transformaciones sociales, la óptica y la transnacionalización del mundo, artistas y científicos se empeñan, impávidos, por encontrar una explicación. La bohemia artística frisa la marginalidad social y extrae de ella sus motivos y percepciones: Gauguin se fuga a la Polinesia y Toulouse Lautrec pinta a las coristas y prostitutas de París. Se suceden movimientos y escuelas que pugnan por encontrar el modo superior de representación, la ansiada libertad y la suprema belleza. Los muros de la Academia resultan estrechos al arte en combustión.

Se respira por doquier un cisma epistemológico y sociológico que anuncia una vendimia explosiva. La metafísica se hunde en una crisis irremediable y pone bajo sospecha al determinismo objetivante que la sustenta. Un cierto impresionismo científico matiza el fin del siglo xix con turbulentas pinceladas que desdibujan los límites estables de la ciencia y muestran los pequeños puntos del abismo por conocer: los rayos X, el electrón, la radiactividad...

La visión moderna determinista de la ciencia, era cada vez más insuficiente para explicar fenómenos y procesos con un intenso dinamismo, como es el caso de los procesos biológicos, que en su inestabilidad no se ajustan a los preceptos de Newton. El férreo corsé del conocimiento salta hecho añicos ante cada evidencia y se llega a pensar en la desaparición de la materia... En este contexto, habría que releer las "Tesis sobre Feuerbach", donde Marx considera como defecto fundamental del materialismo anterior a él, el hecho de ver «[...] la realidad del mundo sensible, en forma de objeto de observación y no como actividad sensorial humana, no como actividad práctica, no subjetivamente [...]».⁸ Esta afirmación, apreciada en todo su valor desde otros temas de análisis, puede indicar también un reconocimiento de la imbricación de la subjetividad en nuestra idea de realidad, que no necesariamente nos lleva a negar la realidad misma, sino a reconocer la mediación de la conciencia en todo contacto humano con el mundo, en toda información posible sobre él. Estas palabras también parecen intuir un cambio de actitud del hombre ante el mundo y el destirpe de la servidumbre determinista. Ciertamente,

8 Carlos Marx: "Tesis sobre Feuerbach", p. 24.

los avances decimonónicos de la ciencia y del propio arte, introducen la sospecha como antesala de lo que vendrá.

El siglo xx y sus rupturas. ¿Solo un acontecimiento artístico?

El siglo xx introduce cambios sustanciales en el modo de ser y pensar el mundo. Una época rupturista que destrona las certidumbres en todos los dominios humanos. Nuevos colores y formas asidos del acortamiento de distancias que permiten el motor y la telefonía. Está muriendo una época y en su lugar, se levanta una nueva era, cuya vertiginosidad ha cambiado varias veces los colores del mapa mundial.

Con ello se presentan tortuosos caminos para la ciencia y para el arte. Ambos vivirán una crisis que los acercará inexorablemente, derrumbando la primacía de la razón y los tabiques que separan lo estético del resto de los componentes subjetivos del accionar humano. Aunque han sido las condicionantes externas las más visibles en la llamada crisis del paradigma científico moderno durante todo el siglo xx —la certeza del impacto negativo de la ciencia y la tecnología ante el desastre ecológico, las catástrofes nucleares, la carrera armamentista, etc., tanto como la crisis de la noción de una ciencia “neutral” a partir de su asociación al capital y los trabajos por encargo—, también hacia lo interno, la razón moderna ha caído bajo sospecha. Iniciando el nuevo siglo, Einstein muestra un abismo ante los pies de la física clásica y Heisenberg encamina a la humanidad hacia principio de la incertidumbre.

También, iniciando el siglo, el arte de vanguardia enfrenta una ruptura epistemológica radical, un profundo cambio de actitud⁹ que ya había mostrado notorios síntomas desde las últimas décadas decimonónicas. La misión representativa del primer Arte moderno, impactada por la fotografía primero y el cinematógrafo después, sede su paso a una actuación más radical y rupturista que se presenta a sí misma como tal. «Estoy contra los sistemas —escribe Tristán Tzara, fundador del dadaísmo— el más aceptable de los sistemas es no tener, por principio, ninguno».¹⁰

9 Cambio de sensibilidad, cambios perceptivos importantes, trajeron consigo el cinematógrafo y la guerra, demostrando que los modos y maneras en que la percepción se organiza, están condicionados no solo natural, sino también históricamente. Al decir de W. Benjamín «[...] Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial [...]». W. Benjamín: “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”.

10 Tristán Tzara: Siete Manifiestos Dada, p. 20.

El arte encabeza una brutal revolución interna entendida como una «[...] destrucción de la imagen del mundo que crea el sentido común y el automatismo del lenguaje [...]».¹¹ Al decir de Theodor Adorno «[...] Las obras de arte se salen del mundo empírico y crean otro mundo con esencia propia y contrapuesto al primero, como si este nuevo mundo tuviera consistencia ontológica».¹² Un nuevo tipo de relación “oblicua”, hace que la obra de vanguardia no se comprometa con la referencia, sino que “exprese” su fin en sí misma. Al desdibujarse su función mimética, el arte apela al rediseño de un mundo objetual que redunde en el shock y la irreverencia receptiva. «La conciencia lingüística de la realidad, compromete al vanguardista en la reflexión sobre el lenguaje como una vía de acceso a realidades nuevas, el lenguaje, pues, construye la realidad, no refiere un mundo preexistente [...]».¹³ Aunque persiste hasta nosotros la idea de maras sobre su misión de “reflejo”, Duchamp y sus contemporáneos se empeñaron en demostrarnos una nueva dimensión que trascienden la representación y la contemplación, al introducir en la nueva obra de vanguardia un nuevo componente no objetual, una doble configuración que le permiten funcionar como hecho artístico.

Poco se ha reconocido respecto del lugar del vanguardismo en la transformación del cuadro del mundo que aún nos asiste. Siguiendo la tendencia moderna, hemos invisibilizado todo clamor que no sea el de las “ciencias duras”, que, ciertamente, no fueron pioneras exclusivas del suceso. Los artistas de vanguardia arremeten contra las tradiciones con la misma fuerza que los científicos derrumban la supremacía absoluta de la mecánica clásica.

En el arte de la vanguardia se transparenta una pérdida de acento de lo real, entendido hasta entonces desde la noción moderna de objetividad. Por una parte, lo subjetivo cobra relevancia, tanto por la emergencia de un nuevo tipo de artista, más activo y creador de nuevas realidades; como por la presencia de configuraciones ideales en la propia obra, que va a funcionar «[...] como sistema de relaciones conceptuales implícitas [...]»,¹⁴ combinando los componentes objetuales, “la huella física del acto”, con la reflexión intelectual, el sistema de relaciones en que la obra circula y donde cobra sentido y relevancia; también, en el advenimiento de un nuevo tipo de espectador, urgido ahora de participar en una suerte de complicidad que lo convoca a

11 Iuri Lotman, citado por Aleksander Flaker: “Sobre el concepto de vanguardia”, p. 194.

12 Theodor Adorno: Teoría Estética, p. 10.

13 Peter Bürger: Teoría de la Vanguardia, p.12.

14 Ibídem, p. 18.

concluir el proceso creativo. El salto de la realidad representada a la creación de nuevas realidades ilustra el modo en que los artistas aprehendieron las coordenadas de su momento, dando cuentas muy tempranamente del desmoronamiento de un mundo que se venía anunciando desde los años postreros del siglo anterior.

Actitud del artista de vanguardia en la primera mitad del siglo xx

El profundo cisma que produjo la vanguardia en el modo de ser del arte, ha servido por más de un siglo de telón de fondo a las diversas confrontaciones que protagonizaran: entre ellas mismas, en tanto cada movimiento se presentaría como superación del otro; contra la institución arte en las primeras oleadas; contra la industria cultural después, luego de que los artistas pop fueran reconocidos desde el mundo del arte y con ellos todos sus irreverentes antecesores (fig. 3).



Fig. 3 Actitud del arte de vanguardia.

Muchas de las fronteras y los encerramientos iniciales quedaron fuera de lugar y fueron subvertidos con intención, desde los gestos vanguardistas de todo un siglo. Aun así, asistimos a diversas acciones y teorizaciones que insisten en el encasillamiento de lo artístico. Por ejemplo, a pesar de que el propio arte se ha negado a mantener tales propiedades de inutilidad y ha demostrado su eficacia educativa, política y configuradora de espacios simbólicos de innegable repercusión humana, algunos autores actuales mimetizan la noción moderna de lo artístico. Veamos una muestra de ello:

«[...]el arte es, con mucho, el componente más grande de un “campo”, el cual incluye todas esas actividades del hombre que no tienen ningún efecto directo en su vida cotidiana y cuya ausencia no afectaría en lo mínimo su existencia física básica. El cine encaja a la perfección en esta categoría [...]». ¹⁵ Huelgan los comentarios.

En tanto, el arte escala nuevas etapas en la configuración de realidades y sentidos renovados. Posible ahora como intervención, lectura, dato, discurso, relación, la obra de arte se desdibuja en su noción de artefacto intencional y se abre a la performatividad, al suceso efímero en la calle y la desmaterialización en la web; afín a una razón contextualizada desde los sentimientos, la afectividad y el deseo, pero también al saber científico y la experimentación, se inscribe en los debates sobre la verdad como construcción, la multiplicidad de lecturas, y el ejercicio hermenéutico.

Nuevamente se transparenta la convergencia de lo artístico y los paradigmas cosmovisivos. Tal es así, que hoy se habla de la crisis de la figura epistémica clásica, racionalista y lineal, enferma de determinismo, ante la preeminencia de una racionalidad contextual interpretativa en construcción. ¹⁶ Vivimos la autoconciencia del conocimiento como un proceso en que las construcciones racionales se conciben resultado de la praxis cotidiana concreta, praxis que no se ubica en el contexto, sino que produce su contexto, en un proceso indetenible de auto-reproducción y modificación permanente. ¹⁷

La evidencia cada vez mayor de que la ciencia es una actividad de producción de conocimientos, cuyos resultados son otras tantas idealizaciones, constructos creados por el hombre para explicar el mundo, ha hecho saltar en pedazos las nociones abstractas de objetividad y universalidad, en tanto el uso de variables y la manipulación de los efectos es una condición válida e imprescindible en cualquier campo del saber contemporáneo, donde son posibles soluciones locales, condicionadas y no universalizables.

Al compartir el influjo de un mismo paradigma del saber, el Arte se acerca a la ciencia y se transparentan sus vínculos germinales. A su vez, se desmitifica la

15 Edward Dmytryk: *El cine. Concepto y práctica*, p. VIII.

16 «[...]Racionalidad contextualizada que reemplace la “privatización” de la misma llevada a cabo por la Modernidad y su ulterior instrumentalización en los albores de la contemporaneidad. Y que no la reduzca a la Razón con sus Ideas, desplazando entonces todo lo demás (los sentimientos, la afectividad, etc., con sus deseos y el goce del placer) al ámbito de lo irracional; sino que, por el contrario, junto a la Razón, los admita también como contextualizadores de esa Razón que nunca es “pura”, ni puede ejercerse independientemente de todo ese “lo demás” [...]». Pedro L. Sotolongo: *La búsqueda de “la Verdad” o de un Saber verdadero*, p. 25.

17 *Ibidem*, pp. 23-25.

neutralidad y la objetividad de una ciencia que se sumerge en la manipulación de las variables y la contextualización subjetiva del sí y solo sí.¹⁸ Todo ello hace que ambos espacios no nos parezcan tan lejanos.

Una de las certidumbres que nos asiste hoy es la idea de que las ciencias y su *alter ego*, la tecnología, no pueden ser separadas de la historia del hombre, ni se subordinan a una razón estática y preexistente fuera de la humanidad. Más bien hemos comprendido que ellas anticipan la creación de sentido tanto como el conjunto de las prácticas humanas.¹⁹ El conocimiento se cualifica como construcción humana, y se reconoce la imbricación de la subjetividad en la configuración de nuestra idea de realidad. Sin que ello implique necesariamente una negación de la realidad misma, se reconoce la mediación de la conciencia en todo contacto humano con el mundo, en toda información posible sobre él. Esto ha sido considerado como un viraje epistemológico, es decir, un cambio radical en el modo en que hemos pensado el pensamiento en sus variantes.

Este viraje también se ha producido en la comprensión del arte que hoy se encamina hacia la hermenéutica y la autoconciencia del fenómeno de la recepción por tanto tiempo subestimado, desde la certidumbre de que la obra, ya sea artefacto o acontecer, no resulta más que un detonante para la construcción de sentido en que participan artista y público desde sus variadas y heterogéneas experiencias, valoraciones y conocimientos, desde esos personalizados horizontes de expectativas que siempre van más allá.

En el caso de la realización audiovisual, podemos identificar las trazas de esta polémica en las diatribas entre documental y ficción, y sus “relaciones ambivalentes y estrechamente entrelazadas”, al decir de Bill Nichols, asentadas inicialmente en los supuestos grados de “realidad” con que se estructura cada género, al punto que hablar de un “cine de lo real”, se ha convertido en etiqueta para referir al documental. Sin embargo, la intromisión de lo digital en el ámbito cinematográfico, hacen cada vez más distantes tales dicotomías, de modo que «[...]las fronteras entre ficción, documental y experimental se diluyen cada vez más y se entremezclan creando nuevas formas híbridas[...]»²⁰ El hecho de que en las nuevas modalidades cinematográficas derivadas de la digitalización entren a mediar la ética del realizador y los sentidos que

18 Algunos términos han entrado en crisis acompañando varios problemas: el de la objetividad, el de la universalidad, el de la verdad; el del sujeto y su lugar en la construcción de la cultura.

19 I. Stengers Prigogine: Entre el tiempo y la eternidad.

20 Ricard Manblona Agüera: Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Tesis doctoral, UIC. 2012.

atribuyan a las imágenes resultantes, los propios espectadores, nos indica que, tal cual ocurre en otros dominios científicos, tecnológicos y artísticos, el punto de vista subjetivo ha sido finalmente reconocido como un componente insoslayable de nuestra relación con lo real[...]»²¹. Uno de los objetivos de este texto ha estado encaminado a favorecer el reconocimiento del trasfondo filosófico de esta polémica.

Sin lugar a dudas, la historicidad del arte no es solo cosa del pasado. Considerarlo como un hecho histórico cuya variabilidad se expresa en la movilidad de su lugar en el espacio social y en las cambiantes funciones que asume y, es válido suponer, seguirá asumiendo en el futuro; implica a su vez, ponerlo entre signos de interrogación que no solo dependen de las políticas culturales y las intenciones puntuales de gestores y promotores culturales. Hoy el cambio de lugar de lo artístico se asocia a su incrustación en el remolino de las prácticas simbólicas de nuestro mundo. Según José Luis Brea se ha producido «[...]una importante pérdida de la hegemonía de lo artístico, en cuanto a su arrogamiento de un “más alto” potencial de simbolicidad en sus ejercicios de representación[...]»²² y este es un proceso que habría que atender perspectivamente.

En resumen, «[...]el arte no es una invariante región del ser o parcela[...]»,²³ tal cual fue pensado por la mentalidad moderna. Ha cambiado de lugar frecuentemente y ha ampliado o reducido su espectro, ha desempeñado roles diversos según el momento y el lugar. Es por eso coherente lo que plantea esa frase que, aunque parece una especie de acertijo, plasma el movimiento epistemológico de la sociedad ante la realidad y problematiza el propio sentido de lo real: «[...]Estábamos delante de la imagen. Ahora estamos en lo visual [...]».²⁴

Actividades de estudio

1. Explique, cuál es el trasfondo histórico y filosófico de la polémica entre lo real y lo no real en el ámbito cinematográfico.
2. A la luz de este texto, ¿qué significa para usted la frase de que: “...estábamos delante de la imagen y ahora estamos en lo visual”?

21 Manblona Agüera: R.O.C., p. 333.

22 José Luis Brea: *El Tercer Umbral*, p. 19.

23 Regis Debray: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, p. 128.

24 *Ibíd.*, p. 152.

Bibliografía

- ADORNO, THEODOR: *Teoría estética*, Ed. Orbis, Barcelona, 1983.
- BENJAMÍN, W.: "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*, Ed. Taurus, Buenos Aires, 1989.
- BREA, JOSÉ LUIS: *El Tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. www.eltercerumbal.net
- BRYSON, N.: *Vision and painting: the logic of the gaze*, Macmillan, London, 1983.
- BÜRGER, PETER: *Teoría de la Vanguardia*, Ediciones Península, Buenos Aires, 1987.
- DEBRAY, REGIS: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Ediciones Paidós, Ibérica S.A., Barcelona, 1994.
- DE SOUSA SANTOS, BOAVENTURA: *Crítica de la Razón indolente. Contra el desperdicio de la experiencia*, Ed. Desclee de Brouwer, Bilbao, 2003.
- DMYTRYK, EDWARD: *El cine. Concepto y práctica*, Ed. Limusa, México, D.F., 1995.
- KANT, ENMANUEL: "El arte Bello", en Adolfo Sánchez Vázquez: *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- LANDER, EDGARDO: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, Perspectivas latinoamericanas*, CLACSO, 2005.
- MARCHAN FIZ, SIMÓN: *La estética de la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- MARX, C.: "Tesis sobre Feuerbach", en *Obras Escogidas*, tomo único, Ed. Progreso, Moscú, s/f.
- MORIN, EDGAR: *Los siete saberes necesarios a la educación del futuro*, UNESCO, 1999.
- PRIGOGINE STENGERS, I.: *Entre el tiempo y la eternidad*, 2da edición, Alianza Universidad, Madrid, 1994.
- SOTOLONGO, PEDRO L.: *La búsqueda de "la Verdad" o de un Saber verdadero*.
- TZARA, TRISTÁN: *Siete Manifiestos Dada*, Cuadernos Ínfimos, Ed. Tusquets, Barcelona, 1994.
- WALLERSTEIN, IMMANUEL: *Análisis de sistemas-mundo*. Una introducción.
- http://www.scribd.com/users/barricadas/document_collections

2

La praxis del arte hoy: actualizar la mirada

NATIVIDAD NORMA MEDERO HERNÁNDEZ

*En el arte todo se ha hecho posible,
se ha franqueado la puerta a la infinitud
y la reflexión tiene que enfrentarse con ello...*

THEODOR ADORNO

Aunque parezcan sembrados en la historia humana los epistemes desde los cuales aún se mira el arte, tienen su origen y desarrollo en la cultura occidental moderna. No sería hasta el siglo XIII, y estructurado como discurso en el XIX, que se habla de este en un sentido similar al que reconocemos hoy. Es desde aquellos enclaves que se piensa la praxis artística. Luego, será desde una noción de arte construida en la modernidad europea que se mira hacia todo el pasado de la sociedad occidental, incluyendo su infancia, y se califican como tal a productos que en realidad son el resultado de prácticas que habría que considerar desde otras coordenadas. Algo similar sucede cuando asentados en esta se pretende pensar la producción del arte actual.

Es así que su conceptualización se desarrolla en el contexto occidental y de manera gradual. Este proceso puede seguirse a partir de las diferentes etapas de construcción de lo moderno, particularmente atendiendo a las diferentes fases de la denominada modernidad estética.²⁵ Lo cierto es que en su despliegue fueron absolutizadas formas y funciones que a la larga solo resultarían válidas a partir de sí misma. En ese camino se homologaron

25 Hans Robert Jaus: Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética.

prácticas que en realidad corresponden a diferentes períodos, contextos y que, además, cumplían otras funciones.

Se establecen clasificaciones que a lo que conducen es a una homogeneización, que resulta bastante cuestionada en los últimos tiempos. Sin dudas, por razones históricas fue la mirada euro céntrica la que quedó establecida como universal y, en consecuencia, compartida por todos. Mirada que deviene perspectiva lineal y una postura elitista, colonialista y discriminatoria.

Así, la idea de arte desde una perspectiva general, amplia y totalizante —en el sentido en que fuera asumida, en principio, por Hegel, y luego por autores de inicios del siglo xx como Heidegger, Georg Lukács, Nicolai Hartmann, Benjamin y Adorno—, se desplazará, una y otra vez, a tenor de los sucesivos cambios que a su interior produce la praxis del arte, dados los aires siempre renovadores de las vanguardias en la “misma” Europa. Luego, a partir de los años 1950 y 1960 se hará más profunda la crisis teórica en relación con los epistemes que sustentaron una noción de Arte-arte.²⁶ El abismo se hace más profundo ante el emerger de ciertas manifestaciones fenoménicas en relación con el arte de cara a la denominada posmodernidad,²⁷ puntualmente, con el pop arts. Y así cambiará también la idea acerca del lugar, la forma y función asignados a sus elementos estructuradores: la obra, el artista y el público.

Ahora bien, lo que impacta definitivamente tanto la idea de arte referida en su sentido histórico al sistema de las bellas artes como a la de arte será su deshabilitación a partir de las décadas de 1970 y 1980. Esto en arreglo a la expansión a escala global de la designación angloamericana, o más exactamente estadounidense, del término art. Así con el posmodernismo, en tanto dominante cultural del capitalismo tardío,²⁸ en el arte se tiende, por una parte, a la desaparición gradual de la anterior separación rígida (modernista) entre arte elevado o elitista y el mundo de la vida (dentro del cual se encontraron siempre otras producciones simbólicas), y por otra, el hecho de que se torne difuso el límite entre el arte legitimado ya oficialmente y el que se va produciendo en toda la periferia. Esta última, finalmente, se comienza a asumir dentro de los circuitos de legitimación; y así es que

26 Arte refiere al sistema de las Bellas Artes y arte a los modos en que este se produce en virtud de las sucesivas rupturas vanguardistas.

27 Refieren manifestaciones fenoménicas de la posmodernidad, o cambio de acento, las nuevas formas que adopta el arte: Fluxus, Happening, Performance, Enviromental art, Land art, Pop art, entre otras.

28 Según Fredreric Jamenson, autor de artículos como “El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío”, “Postmodernidad y sociedad de consumo”, “Imágenes y postmodernidad”, entre otros.

en las décadas finales del siglo xx se produce la institucionalización de la vanguardia (fig. 4).

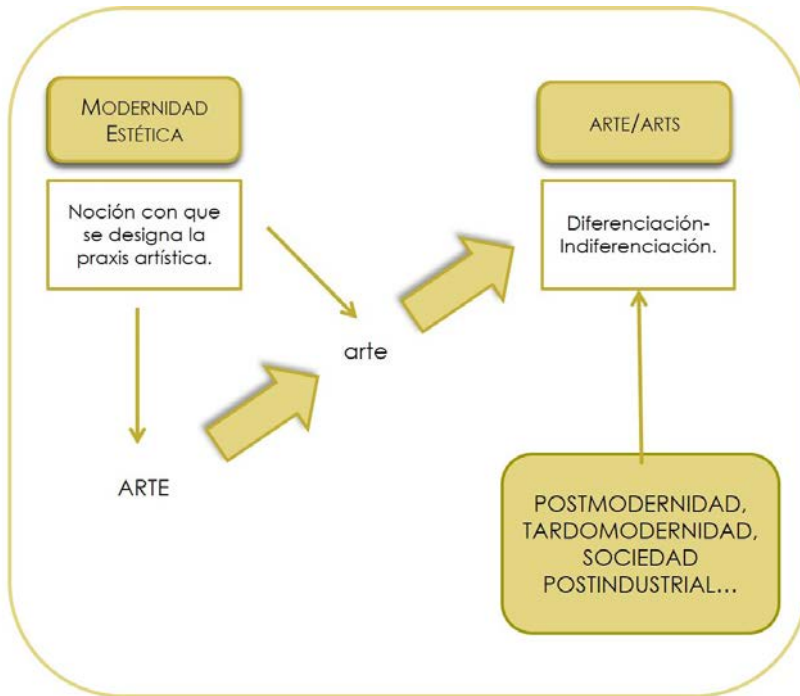


Fig. 4 Desplazamientos de la noción arte.

La designación del arte a partir de ahora como art refiere esencialmente a las artes visuales, y audiovisuales, condicionado por el desarrollo acelerado de las industrias de la subjetividad y en virtud del vertiginoso avance de las nuevas tecnologías. Así se incorporan al circuito del arte los llamados nuevos medios, como son: el video, el internet, entre otros. Al tiempo que se globalizan las significaciones del “arte” en otros marcos culturales y lingüísticos, se facilita la apropiación de la cultura del consumo de masas desde los más amplios espacios de productos y creaciones artísticas, sean estos plásticos, musicales, literarios... De modo que si algo va a tipificar nuestra época es el hecho de que la artísticidad se escapa del espacio reservado en la tradición al Arte-arte para ser recuperado como patrimonio de lo social.

Los años 1980 devienen protagonistas de lo que se ha dado en llamar el “giro pictórico”.²⁹ Las llamadas artes visuales se convierten en la forma de arte dominante y preponderante, y por lo tanto en el segmento esencial de la cultura. Signado, por una parte, por el desarrollo de una cultura cuyos fines serán el ocio y consumo, y por la otra, por el desarrollo de propuestas artísticas mucho más abiertas e innovadoras. De hecho, asistimos a la desaparición de una frontera firme entre lo que se asume como arte y lo que no es reconocido como tal. Se habla entonces de una entidad que puede ser tanto arte como cultura, y así se designan como artísticas otras formas: música tecno, *videoclip*, *videoart*, arte de internet...

Con todo, lo que se revela es la profundidad del cambio de acento que se instituye entre el modernismo —en tanto arte y cultura de la era industrial— perfectamente jerarquizadas, donde por supuesto el arte provee los paradigmas de valor desde su posición elevada y excluyente y el postmodernismo³⁰ (o sociedad posindustrial, tardomodernidad, sociedad de la información y el conocimiento...) —entendido como dominante cultural—, espacio difuso, en que dejan de ser posibles taxonomías y fronteras, y donde la pluralidad y la diferencia introducen la imposibilidad de consensos paradigmáticos. A partir de entonces el término “arte” se torna una designación puramente descriptiva, un término vago, impreciso y abierto que indica hacia la actual apertura infinita de sus referentes. Se refiere a una entidad indirecta y neutral especificada solo por sus características perceptuales, que dejó de referirse necesariamente a la belleza o a la verdad.³¹ Ningún soporte, ningún espacio, ninguna acción resulta privativa de lo artístico, que se verá reproducido, escamoteado, difuminado desde otros emplazamientos simbólicos. En la misma medida las documentas, las bienales de arte, los festivales de cine, las publicaciones y eventos..., se verán recorridas por temáticas, productos y acciones de factura híbrida, cuya genealogía llena de pavor a los defensores de un añejo purismo artístico. Asistimos de hecho a la desaparición de muchos contornos, atendiendo

29 Aleš Erjavec: “El giro pictórico y sus consecuencias globales”.

30 Desde la perspectiva de Jean-François Lyotard y sus seguidores resulta evidencia de un cambio epocal. En “La condición posmoderna” (1979) capta la dirección de las transformaciones del saber y proporciona una explicación, en la que acierta al describir el giro de los acontecimientos luego de la Segunda Guerra Mundial. Para otros se revelará como neoestetización o “dominante cultural”, así, como se ha dicho, es el caso de Fredric Jameson, entre otros. De hecho, encontramos diferentes visiones. Se puede estar seguro de que existe como fenómeno sociocultural, que es necesario tener en cuenta para un análisis de este tipo, en tanto, como afirmó Daniel Bell en Las Contradicciones Culturales del Capitalismo, Patria, México D.F., 1989, p. 45: «[...] desborda los recipientes del arte».

31 Aleš Erjavec: “El ‘fin del arte’ y otros mitos postmodernistas”.

al auge de la naturaleza híbrida de los productos artísticos en el contexto actual, «[...]hibridez que se reconoce, no solo en la difícil determinación con la cual se tropieza el público ante productos que no se dejan reconocer claramente dentro de un territorio específico del arte, sino también la que se vivencia entre la producción simbólica y lo que puede pertenecer al campo indeterminado del suceder cotidiano [...]».³²

La propia praxis del arte hace visible ya hace algún tiempo que «[...]la cuestión, [...] no es ya ¿qué es arte? sino ¿cuándo es arte?: bajo qué condiciones, en qué contexto, frente a qué situación, asociar ciertos temas en un texto, manipular un objeto o recorrer el mundo, es arte. En otros términos: en qué situación un gesto, un objeto o un texto adquieren un valor significativo que trasciende su mera existencia funcional y convencional».³³

Su situación actual pone en dudas la posibilidad de existencia autónoma para el arte «[...]la subsistencia de un territorio propio zozobra ante el avance de dos frentes invasores empujados respectivamente, por contenidos y formas extra-artísticos. Superpuestos, ambos trastornan el concepto de arte y remiten a la pregunta acerca de las posibilidades [...] que tiene hoy el quehacer artístico en medio de un escenario sobredeterminado estéticamente por las lógicas comunicativas, mercantiles y políticas de la cultura de masas».³⁴

No obstante, del mismo modo en que se hace visible que las relaciones estéticas existen expandidas en el terreno de la vida cotidiana,³⁵ también es necesario asumir de alguna forma sus actuales modos de actuación. En este mismo sentido resulta que el tan anunciado fin del arte según el propio Arthur C. Danto no significa otra cosa que: «[...]Fin de un cierto modo de pensar en el arte.

El fin de una era en la que hay una normativa dominante, y eso sí que ha llegado a su fin. La diversidad de obras impide que ahora haya un relato único que englobe todas las posibilidades de hacer arte. Y eso es lo que quiero decir cuando hablo del fin del arte[...]».³⁶

32 A propósito de una de las intervenciones del Dr. Ramón Cabrera en el Coloquio "La frontera borrosa entre las artes" (a propósito de "El Ciervo Encantado"), en "Estudios, crítica y creación", revista Cúpulas, ISA, No. 17-18.

33 X. R. Ventós: La estética y sus herejías, p.59.

34 Ticio Escobar: "Zona en litigio. Los extraños lugares del arte en los tiempos del esteticismo total", p. 24.

35 Mayra Sánchez: "La estetización difusa o la difusa estetización del mundo actual", pp. 229-249.

36 "El arte ahora es más intelectual que sensual".

Ahora, lo cierto es que la imposibilidad de un relato único, que incluya el multiperspectivismo actual, continúa y sin dudas hace mucho más profunda la tendencia iniciada para la segunda mitad del siglo xx. Autores de reconocido prestigio internacional intentan salvar, desde sus concepciones teóricas, la deshabilitación que se produce en relación con la noción arte, y que se profundiza hacia las últimas décadas del pasado siglo. De ahí emerge el problema de la definición de este. Ya en su momento Adorno aseguraba que: «[...]solo puede interpretarse el arte por su ley de desarrollo, no por sus invariantes. Se determina por su relación con lo que no es arte».³⁷ Luego, entre otros, Morawski afirmaría: «[...]en varias ocasiones se ha tratado de exponer una definición suficiente del arte. La mayoría de los intentos han sido fallidos, casi siempre por haber considerado como absoluta la que solo era una faceta más del objeto del arte. Personalmente prefiero los intentos por enfocar la cuestión del arte en términos de toda una gama de atributos [...]».³⁸

En tal sentido Umberto Eco nos alerta: «[...] he aquí que entonces no podrían aceptarse como contribuciones teóricas esas definiciones generales del arte a través de las cuales diversas estéticas filosóficas han tratado [...] de unificar en una formula la complejidad de una experiencia cuya mutabilidad nadie ponía en duda».³⁹ Ciertamente es pues que las definiciones generales del arte, aportadas por la Estética tradicional aparecieron como signos de una “crisis del meta relato” y por tanto perdieron la posibilidad de trascender la pura fabulación. Y esto nos previene entonces contra la presunción ilegítima de pretender encontrar una definición capaz de asumir toda la variabilidad y mutabilidad que es posible encontrar dentro del “mundo del arte” en el entramado actual.

Se asume el criterio de que no es posible una definición general y transhistórica del arte. Por una parte, porque esta estará siempre unida a formas interpretativas que corresponden a un paradigma determinado —que en cada época y contexto es susceptible de cambio— y por otro, debido a que la selección de determinadas experiencias resulta en primer lugar una interpretación de estas, y en segundo no pasa de ser una elección a la que no le es posible escapar de determinado universo puntual.

Como vemos, la existencia del arte ha estado acompañada de determinadas concepciones teóricas, nociones y conceptos que ya fueran de modo indirecto, normativo o como negación de sí mismas ejercieron determinada influencia

37 T. Adorno: *Teoría Estética*, p.12.

38 Stefan Morawski: “Qué es una obra de arte”, p. 12.

39 Umberto Eco: “El problema de la definición general del arte”, p.104.

sobre el acontecer que le sirve de objeto. Desde la rectitud del canon clasicista hasta la negación iconoclasta del concepto de arte y paradójicamente la inmersión conceptualista de las últimas décadas, vasto es el campo de la teoría. Ante el riesgo del descriptivismo, la dispersión y el filisteísmo de nueva época es posible el establecimiento de un marco de reflexión general que, sin intención normativa alguna, centre su atención en los modos de configuración del arte en el nuevo contexto.

Entonces, para intentar un discurso más o menos ordenado —en relación con la producción artística hoy, en el contexto universal y también en Cuba— es necesario superar aquellos epistemes que sustentaron teorías homologantes, universalizantes... y que centraron la atención, indistintamente, en uno u otro de los elementos estructuradores del discurso sobre el arte o constitutivos del proceso de generación artística: el artista (visto incluso como productor de sentidos), la obra (asumida ya como gesto...), así como del público (en tanto co-creador).

La propuesta es atender a los nuevos sentidos que se le da al arte, en tanto es considerado por los propios artistas como: espacio de reflexión, entrenamiento, investigación-acción, crítica, aprendizaje, búsqueda de identidades y análisis de problemas que al ser cotidianos y recurrentes, median y determinan la proyección del mundo que constantemente configuramos. El proceso artístico en sí mismo, no admite ser enfrentado desde el pensamiento clásico tradicional, acostumbrado a «[...]seccionar el mundo en conceptos jerárquicos que nos permiten captar relaciones y determinaciones, dependencias, causas y efectos».⁴⁰ Ahora de lo que se trata es de ver y entender el arte no solo cómo fin sino también como proceso, que se despliega desde el ejercicio mismo de cada propuesta, basado en un diálogo de saberes. Este tipo de arte constantemente se articula entre la realidad factual, relacional o incluso virtual, y deviene red comunicativa.

Este proceso se va autogenerando en dependencia de las actitudes, comportamientos, circunstancias, competencias comunicativas, o sea, *habitus*,⁴¹ como diría Bourdieu, se va desarrollando a lo largo del proceso de generación del valor artístico. En ese autodescubrimiento de una manera novedosa de asumir y entender el arte y la vida, es donde radica el valor de la “obra”, a partir de toda la gama posible de relaciones que se pueden

40 Carlos J. Delgado: “Marxismo y ecología: complejidad de un problema, o ¿un problema de complejidad?”, p.9.

41 Estructura generadora de prácticas, guía de las percepciones e interpretaciones, que se forma a partir de los grupos fundamentales que determinan el desarrollo del individuo: la familia, la escuela, la comunidad, etcétera.

establecer durante el desarrollo de cada propuesta, donde se producen acciones provechosas para todos los implicados.

De modo que lo más interesante es la manera en que se articulan los procesos de interacción humana en el contexto que propone el artista. Estos se edifican a partir de los epistemes del individuo, es decir, el conjunto de conocimientos de sí mismo que condicionan su forma de entender la realidad, las matrices culturales, las experiencias vividas y asciende a un trance colectivo que legitima el reconocimiento, la aceptación y la búsqueda del consenso. Proceso mediado necesariamente por la acción comunicativa.

La sustentación de trabajos experimentales dirigidos a reflexionar sobre problemas contemporáneos tanto de la vida cotidiana como del arte mismo, devela claramente la asunción de un modelo comunicativo dialéctico y dialógico, con énfasis en el proceso, en tanto en eso radica el valor de la obra. Así son superadas las concepciones mecanicistas, unidireccionales o lineales del proceso artístico.

El arte existe, al menos, desde tres razones suficientes: atendiendo a la intencionalidad del artista; al consenso y los circuitos de legitimación; a las convenciones contextuales que se establecen. Así, aparece desde una multitud de propuestas destinadas a preservar algunas de sus peculiaridades al tiempo en que emergen otras. Un ejemplo bien puede ser el denominado cine de autor. Esto aun cuando para muchos el arte hoy aparezca desautorizado —en tanto sumergido en la vida cotidiana— o inmerso entre los múltiples productos que ofrecen las industrias culturales. Aparece si también desmaterializado, pero se puede reconocer incluso dentro de la red de redes.

Se trata de una filosofía que respalda el entender el arte como acto, como proceso de comunicación desde la matriz cultural, donde se reconoce el necesario «[...]desplazamiento metodológico para ver el proceso entero de la comunicación desde su otro lado: el de las resistencias y las resignificaciones [...]».⁴² Es este otro argumento que valoriza las propuestas, pues parte de la singularidad de lo contextual. Ello responde a una situación que se revela mucho más compleja y heterogénea, no solo en especial para la producción artística sino en sentido general. Otros aspectos pueden añadirse a los antes mencionados. Lo esencial, en estos casos, estará pues en la voluntad de provocación que implica el poner en tela de juicio los sentidos, el cuerpo, los comportamientos humanos y sociales, en lo más tradicional y en lo más innovador, igual en términos de producción simbólica (fig. 5).

42 Jesús Barbero Martín: De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura, hegemonía, p. 23.

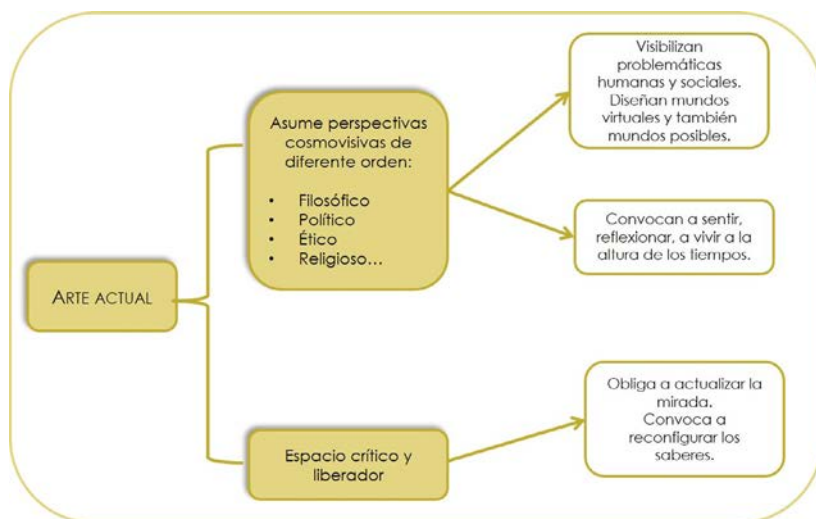


Fig. 5 Alcances del arte actual.

En estos casos, la “obra de arte” —si es que se puede seguir acuñando este término— se presenta involucrando, directamente, como nunca antes al propio artista, a sus experiencias vitales, psicológicas y conductuales, portadoras de significantes con implicaciones éticas, y así mismo en sus receptores. El arte es entonces la obra y la obra es pues el arte, devenido espacio de confluencia de saberes-haceres. El artista ha de ser ese intelectual que apela no solo al dominio técnico sino también a todo un instrumental teórico-conceptual. Así, logrará la formación de un consenso que resulta de flexibilizar e integrar estructuras jerárquicas. Esto se corrobora en las reflexiones que hacen los propios artistas, por ejemplo: Ruslán Torres, a propósito de la teoría estética vincular nos propone que «[...]un vínculo no es solo pensar con responsabilidad en y desde el otro, es actuar con él, es interactuar, es incorporarse a su experiencia, es en definitiva ayudar a construir una nueva experiencia».⁴³

Entonces, centrada la atención en algunas de las propuestas es posible revelar que a partir de la acción-reflexión-acción, en una dinámica que incorpora lo grupal, se va autogenerando una manera de hacer. Se condiciona también el modo en que el artista interactúa con su público, pues más que dirigir,

43 Ruslán Torres: Vida cotidiana, producción simbólica y experiencia. Apuntes para una Estética del vínculo.

estimula el proceso en tanto posibilidad de análisis y reflexión; «[...]para aprender junto a él y de él; para construir juntos».⁴⁴ Generalmente no puede predecir lo que va a suceder, solo puede, en última instancia, prever los posibles rumbos de su propuesta. Es en ese margen liberador e irreplicable que pueden llegar a vivirse experiencias o situaciones portadoras de novedad emocional, cognitiva y valorativa. De ahí que la actuación, acto-actuante, viene a ser la herramienta o el elemento principal en el desarrollo de la propuesta artística, pues es esta la encargada de permitir el avance del proceso de creación del arte. Y asimismo de dar valor y significación a lo que se está realizando.

Es así que la vehiculiza y permite alcanzar ciertos estados, que son los que valorizan la propuesta. Fernando Pérez por su parte convoca tanto a realizadores como a públicos a ser parte activa en sus propuestas. Direcciona la mirada hacia el hombre común, desoculta sus problemáticas existenciales, y en tal sentido es que logra no solo movilizar a los individuos sino producir esa tan necesaria criticidad cognitiva. Criticidad que ha de devenir rasgo distintivo para el arte hoy (fig. 6).

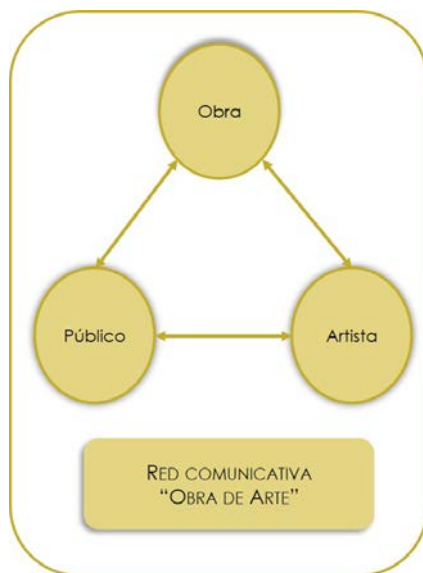


Fig. 6 La “obra de arte” hoy.

44 Mario Kaplún: El comunicador popular.

Es en este caso desde coordenadas estético-filosóficas, que se sustentan también en lo comunicológico, y entroncan con el devenir del pensar teórico, que se propone pensar los procesos del arte -con sus modos de actuación, accionar y actualización- donde interactúan libremente sus elementos constitutivos. De modo, que hoy se puede hablar de arte, en atención a sus elementos estructuradores, a partir de entender que existe un sujeto que se reconoce artista, que tiene que legitimar su obra en determinados circuitos (oficiales o no) y asumir al público como co-creador de estas. Es así que la pregunta no es qué es arte sino cuándo lo es en tanto esto estará en correspondencia con determinadas convenciones contextuales.

La propuesta está en estudiar un acto que en lo real tiene presencia actual y poder de actuación, y así atender no solo a la fusión de horizontes diversos, o a la disolución de temáticas y espacios, sino esencialmente a la dinámica con que se mueven el artista, la obra y el público. Se trata de entender el arte en tanto red comunicativa que podría devenir igual “obra de arte”.

Actividades de estudio

1. Por qué hoy ya no es posible hablar de una definición general del arte?
2. Argumente la afirmación siguiente:

«[...] la cuestión, [...] no es ya ¿qué es arte? sino ¿cuándo es arte?: bajo qué condiciones, en qué contexto, frente a qué situación, asociar ciertos temas en un texto, manipular un objeto o recorrer el mundo, es arte. En otros términos: en qué situación un gesto, un objeto o un texto adquieren un valor significativo que trasciende su mera existencia funcional y convencional».⁴⁵

Profundice en el texto de Aleš Erjavec: “El giro pictórico y sus consecuencias globales.”, el por qué “Las llamadas artes visuales se convierten en la forma de arte dominante y preponderante, y por lo tanto en el segmento esencial de la cultura.”

3. Fundamente en qué sentido es posible hablar de la obra de arte hoy?

45 X. R Ventós: La estética y sus herejías, p.59.

Bibliografía

"El arte ahora es más intelectual que sensual" (entrevista a Arthur C. Danto). <http://www.elpais.net/suplementos.html>

ACANDA, JORGE L.: *De Marx a Foucault: poder y revolución en Inicios de partida*, Coloquio sobre la obra de Michel Foucault, CIDCC Juan Marinello, La Habana, 2000.

_____: *Sociedad Civil y Hegemonía*, CIDCC Juan Marinello, La Habana, 2002.

ADORNO, T.: *Teoría Estética*, Ediciones ORBIS, S.A., Barcelona, 1983.

BARBERO MARTÍN, JESÚS: *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura, hegemonía*, Gustavo Gilí, México, 1987.

BARILLI, RENATO: *El arte contemporáneo: de Cézanne a las últimas tendencias*, Editorial Casimiro, Extremadura, 2019

BREA, JOSÉ LUIS: *El Tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Ed. CENDEAC, Murcia, 2004.

DELGADO, CARLOS J.: "Marxismo y ecología: complejidad de un problema, o ¿un problema de complejidad?", *Revista Cubana de Ciencias Sociales*, No. 32, Instituto de Filosofía, La Habana, 2002.

CONTRERAS, FERNANDO R.: *La obra de arte en la era digital* <https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero091/la-obra-de-arte-en-la-era-digital/>

ECO, UMBERTO: "El problema de la definición general del arte", *Estética. Textos escogidos*, t. I, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1991.

ESCOBAR, TICIO: "Zona en Litigio. Los extraños lugares del arte en los tiempos del esteticismo total", *La Gaceta de Cuba*, UNEAC, enero-febrero, 2006.

ERJAVEC, ALEJ: "El 'fin del arte' y otros mitos postmodernistas" y "El giro pictórico y sus consecuencias globales". http://www.miradas.eictv.co.cu/content.php?id?id_articulo=265

HABERMAS, J.: *The theory of communicative action. I y II*, Bacon Press, Boston, 1981.

JAUSS, HANS ROBERT: *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Visor Distribuciones, S.A., Madrid, 1995.

MEDERO HERNÁNDEZ, N. N.: "Actualidad en el arte. Análisis epistemológico". Tesis doctoral, Instituto de Filosofía, La Habana, 2007.

MORAWSKI, STEFAN: "Qué es una obra de arte", *Estética. Textos escogidos*, t. I, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1991.

KAPLÚN, MARIO: *El comunicador popular*, CIESPAL, Ecuador, 1984.

RIVIERE, PICHÓN: *El proceso grupal. Del psicoanálisis a la psicología social*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2001.

SÁNCHEZ, MAYRA: "La estetización difusa o la difusa estetización del mundo actual", *Estética. Enfoques Actuales*, 1ra. edición, Félix Varela, La Habana, 2005.

TORRES, RUSLÁN: *Vida cotidiana, producción simbólica y experiencia. Apuntes para una Estética del vínculo*, La Habana, 2002 (versión digital).

VENTÓS, X. R.: *La estética y sus herejías*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1980.

3

La investigación base para la construcción de un proyecto

PEDRO A. HERNÁNDEZ HERRERA

El proyecto de investigación es el plan y la estructura de lo que se concibe obtener durante el proceso de investigación, pero este varía en función del objeto, de los ambientes y las circunstancias.

ÁNGEL HERNÁNDEZ

La universidad, considerada uno de los agentes sociales más importantes en cualquier nación, ha de conectar armónicamente el discurso académico, la cultura y las estructuras de la sociedad. En este complejo entramado la institución debe cumplir, entre otras funciones,⁴⁶ con la investigación como parte integrante de la misión de la universidad por alcanzar un desarrollo social, sustentable, sostenible y justo que permita el aporte de soluciones a las necesidades sociales, culturales, económicas y ambientales de un país.

De “investigar” se ha dicho que es « [...] hacer diligencia para descubrir una cosa. Discutir o profundizar concienzudamente en algún género de estudio». ⁴⁷ «Seguir sistemáticamente la huella, el rastro de los hechos para explicarlos, es volver a buscar». ⁴⁸ « [...] un conjunto de procesos sistemáticos y empíricos

46 La formación de profesionales en Cuba se basa en cuatro principios fundamentales: currículo de amplio perfil donde se manifiestan dos ideas rectoras: La unidad entre la instrucción y la educación y el vínculo entre el estudio y el trabajo; la educación continua en todas las áreas del conocimiento; la investigación como parte integrante de la misión de la universidad y la extensión universitaria como un proceso del quehacer universitario.

47 Diccionario de la Lengua Española, edición 1998, p. 809.

48 Juan Carlos Castañeda y otros: Metodología de la investigación, p.28.

que se aplican al estudio de un fenómeno». ⁴⁹ « [...] conjunto de actividades de creación y búsqueda de nuevos conocimientos en todos los campos, para expandir la cultura y contribuir a resolver problemas de la sociedad... » ⁵⁰

En esencia, la investigación es un proceso en el que se aplican diversos métodos de indagación o recogida de datos, que permiten obtener una información relevante y fidedigna del tema objeto de estudio.

Sobre qué y cómo investigar en los últimos años se ha escrito y publicado un número considerable de textos, artículos, ensayos, monografías... tanto en habla hispana como anglosajona.

Sin ser exhaustivo, se asume el término método (Del lat. *methodus* y este del gr. *méthodos*) ⁵¹ como la vía, el camino, que permite al investigador dirigir las acciones hacia el cumplimiento de un objetivo determinado. La elección de los métodos está predeterminada por el problema a resolver y por la información que puede aportar al cumplimiento del objetivo.

Por otra parte, el término metodología o ciencia del método, responde a una concepción teórica, con una estructura conceptual que permite al investigador comprender e intervenir en una investigación. Se resume en un conjunto de pasos ordenados en función del logro de los objetivos propuestos.

En los predios universitarios de las artes se registra, desde finales del siglo pasado, un nuevo término propuesto por Pentti Routio ⁵² arteología (Del latín “ars”, arte, técnica, y del griego “logos” palabra, conocimientos). Para el profesor e investigador finlandés «El término arteología debiera ser adecuado para todas las formas de desarrollo de artefactos, sean obra de arte, servicios, procesos, programas de ordenador, exhibiciones mediáticas y otros productos de la cultura humana...». ⁵³

Edgar Donoso, profesor e investigador de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina, realiza un proceso de resignificación del término arteología en función de las prácticas artísticas, al considerar que «[...] el término involucra tanto los procesos de enseñanza como los de aprendizaje, y donde la semiótica y la metodología de la investigación artística adquieren una

49 Roberto Hernández Sampieri y otros: Metodología de la investigación, p.4.

50 Web udelar: <http://www.universida.edu.uy/renderPage/index/pageld/89>

51 Diccionario de la Lengua Española, edición 1998, p. 921.

52 Pentti Routio, profesor e investigador de la Universidad de Arte y Diseño. Helsinki, Finlandia. Definió el término arteología en el año 1996.

53 Gonzalo J. Bartha: Teorías y Conceptos. interface/ce/ze. Arteología una ciencia para los artefactos, p. 2

especial relevancia (...) entendemos la arteología como la perspectiva de estudio científico dentro del ámbito de la universidad que se preocupa por la producción y el conocimiento pragmático del arte. La arteología estudia el arte en sus modos complejos de desarrollo, producción y localización. En los movimientos de paradigmas icónicos, indiciales o reflexivos que al arte suelen arribar» (2019, pág. 8-9).

El “supuesto” dilema de la metodología de la investigación

En el panorama universitario proliferan considerables textos, manuales, monografías, artículos de revista y capítulos de libro sobre metodología de la investigación, publicados en diferentes soportes y formatos, así como disímiles sitios y páginas web dedicados a ofrecer pautas, guías y tutoriales, sobre cómo investigar; sin embargo, no corren con la misma suerte metodologías más particulares que centran su atención en la adquisición y comprobación de conocimientos más específicos como sucede con la metodología de investigación en arte audiovisual.

Hoy día cuando la humanidad se debate en múltiples epistemes, paradigmas, metodologías, alternativas y enfoques, con relación al conocimiento y a la ciencia; la investigación adquiere una mayor relevancia al tratar de dar respuesta a múltiples problemáticas o simplemente desocultar aquellas con las que nos tropezamos a diario y algunos no ven, no quieren ver o sencillamente no quieren reconocer.

El siglo XX nos legó la existencia de tres enfoques al asumir la metodologías de la investigación: cualitativa, cuantitativa y mixta (fig. 7)

La *metodología de investigación cuantitativa* tiende a utilizar instrumentos de medición y comparación que proporcionan datos cuyos estudios requieren el uso de modelos matemáticos y de la estadística. La concepción de la investigación es lineal, parte de un principio y llega a un fin. La estrategia de trabajo es deductiva y su propósito es explicar los fenómenos mediante el establecimiento de relaciones causales y la verificación de o comprobación de las teorías preestablecidas. Se caracteriza, además, por un escenario investigativo fundamentalmente artificial y busca la formulación de leyes generales que sirvan para explicar fenómenos similares.

Por su parte la *metodología de investigación cualitativa*, de vocación humanista, parte de la subjetividad como forma del conocimiento. Se caracteriza por su rigor y flexibilidad, sistematicidad y creatividad, pluralismo metodológico y autorreflexión crítica. Algunos avezados en el tema plantean que este tipo

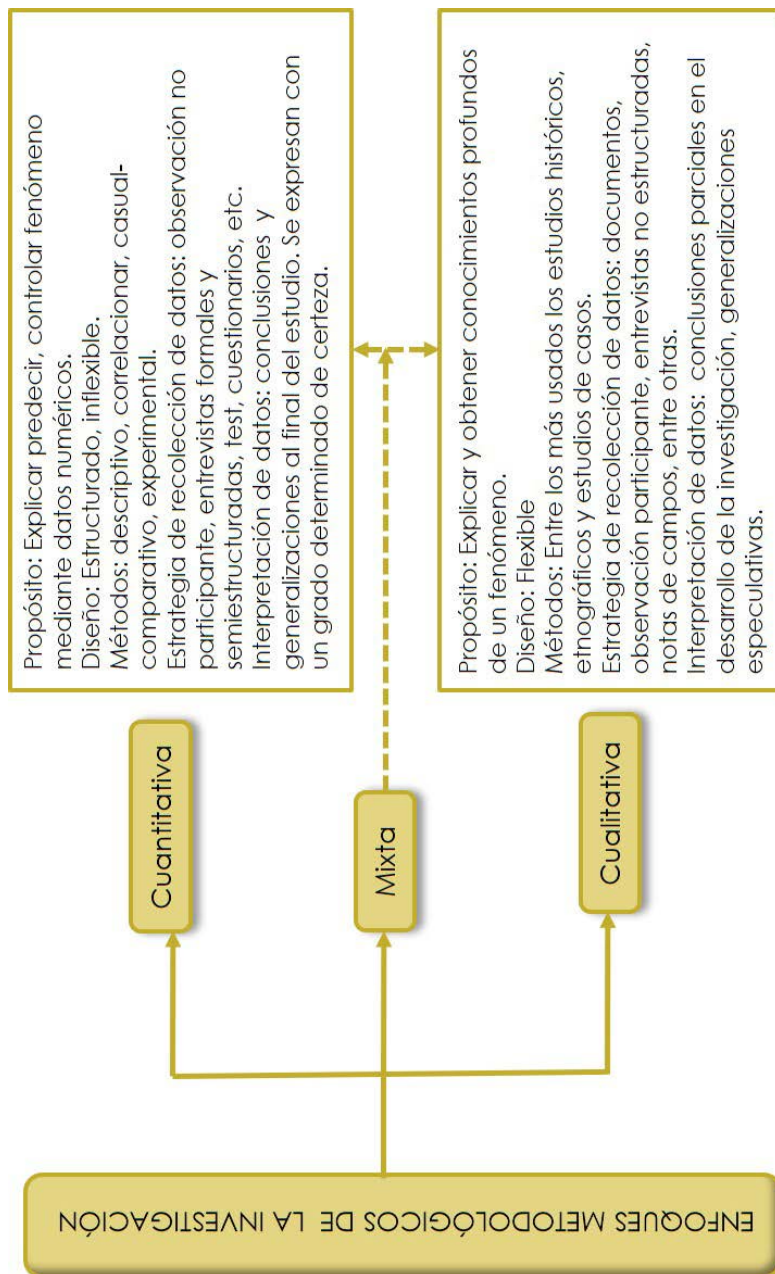


Fig. 7 Enfoques metodológicos de asumir la investigación.

de investigación postula una concepción global fenomenológica, inductiva, estructuralista, subjetiva, orientada al proceso y propia de la antropología social, y traza estrategias inductivas, abiertas, emergentes, sin un diseño previo que le imponga un hacer.

El objetivo es construir, inductiva y sistemáticamente, la teoría con base a los hechos. Se evidencia la seriedad dedicación y compromiso ético con la tarea de la investigación planteada. El escenario investigativo es visto desde una perspectiva holística real, utiliza pluralidad de métodos y de conocimientos para conocer lo social, el fenómeno humano y los procesos que ocurren en la sociedad. De esta manera los investigadores cualitativos consideran este tipo de metodología de la investigación como un proceso activo, sistemático y riguroso de indagación dirigida en el cual se toman decisiones sobre lo investigable en tanto está en el campo de estudio. Además, reconocen que es un campo interdisciplinar, transdisciplinar y en ocasiones contradisciplinar.

Lo hasta aquí planteado permite asumir como regularidad que la metodología de la investigación cualitativa es un proceso tendiente al desarrollo de la propia indagación donde afloran diversas perspectivas de indagación y campos de aplicación diferentes, aunque siempre subyacen rasgos y problemas comunes en esta variedad. Además, se privilegia el análisis profundo y reflexivo de los significados subjetivos e intersubjetivos que forman parte de la realidad estudiada. Un principio rector es la idoneidad y la ética con que se afronta la investigación.

En resumen, “La investigación cualitativa se basa en actitudes específicas: de apertura hacia las personas y al objeto que se estudia, de flexibilidad al aproximarse al campo e introducirse en él, de comprensión de la estructura de una materia o un campo en lugar de proyectar una estructura sobre lo que se estudia, etc. Al desarrollar la investigación cualitativa, al enseñarla y al aplicarla, deberíamos tratar de mantener el equilibrio entre las destrezas técnicas y la actitud que es apropiada para este tipo de investigación”.⁵⁴

Como sostiene Sampieri y otros (2016) «[...] el proceso cualitativo no es lineal, sino iterativo o recurrente, las supuestas etapas en realidad son acciones para adentrarnos más en el problema de investigación y la tarea de recolectar y analizar datos es permanente».⁵⁵

Diversos son los tipos de diseños que asume la metodología de la investigación cualitativa, estos constituyen abordajes generales para responder al

54 El diseño de Investigación Cualitativa (de Uwe FLICK). Ediciones Morata, S. L. (2015), p. 43

55 Roberto Hernández Sampieri y otros: ob. cit., p. 524.

planteamiento del problema. Son abordajes abiertos y flexibles que generan temas, producen teorías, describen fenómenos de interés y adquieren significados para los participantes y el investigador. Entre los diseños o tipos básicos más utilizados se encuentran: etnográfico, fenomenológico, el narrativo, teoría fundamentada y diseño de investigación-acción.

Algunas características que debe poseer un profesional que asuma la metodología de la investigación cualitativa son.⁵⁶

1. Paciente, hasta ganar confianza en el tema que estudia.
2. Polifacético, en la aplicación de métodos y técnicas de investigación.
3. Meticuloso, con la documentación (registra diariamente lo acontecido).
4. Versado, en el tema que investiga (capaz de detectar pistas).
5. Instruido, en perspectivas teóricas útiles a su estudio.
6. Competente, para el trabajo inductivo.
7. Confiado, en sus interpretaciones.
8. Esforzado, en el trabajo intelectual para dar sentido a sus datos.
9. Comunicativo, al presentar los resultados de su indagación.
10. Perseverante, hasta lograr que el estudio realizado se publique.

La *metodología de la investigación mixta*, se registra también en la literatura especializada como investigación integrativa o investigación de métodos múltiples, como su nombre lo indica, apunta a considerar o integrar las dos anteriores con el propósito de tener una “fotografía” del objeto o fenómeno que se estudia a partir de la adaptación que el investigador haga de los métodos para acometer su investigación. « [...] además, representa un conjunto de procesos sistemáticos, empíricos y críticos de investigación e implican la recolección y el análisis de datos cuantitativo y cualitativos, así como su integración y discusión conjunta, para realizar inferencias producto de toda la información recabada y lograr un mayor entendimiento del fenómeno bajo estudio».⁵⁷

Tabla 1 Algunas diferencias entre los enfoques metodológicos de investigación.

DIMENSIONES	METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN	
	CUANTITATIVA	CUALITATIVA
Punto de partida.	Hay una realidad que conocer.	Hay una realidad que descubrir, construir e interpretar.

⁵⁶ Adaptado de Morse, 1994

⁵⁷ Roberto Hernández Sampieri y otros: ob. cit., p. 546.

Realidad a estudiar.	El mundo es concebido como externo al investigador.	El mundo es construido por el investigador.
Objetividad.	Busca ser objetivo.	Admite la subjetividad.
Metas de la investigación.	Describir, explicar y predecir los fenómenos (casualidad).	Describir, comprender e interpretar los fenómenos, a través de las percepciones y significados producidos por las experiencias de los participantes.
Lógica.	Se aplica la lógica deductiva, de lo general a lo particular.	Se aplica la lógica inductiva, de lo particular a lo general.
Posición personal del investigador.	Neutral, imparcial y objetivo.	Explícita. El investigador reconoce sus propios valores y creencias.
Interacción física entre el investigador y el fenómeno.	Distanciada, separada.	Próxima, suele haber contacto.
Interacción psicológica entre el investigador y el fenómeno.	Distanciada, lejana, sin involucramiento.	Cercana, próxima, empática, con involucramiento.
Anteamiento del problema.	Delimitado, acotado, específico. Poco flexible. Orientado hacia la descripción, predicción y explicación. Específico y acotado. Dirigido hacia datos medibles u observables.	Abierto, libre, no delimitado o acotado. Muy flexible. Orientado hacia la exploración, la descripción y el entendimiento. Dirigido hacia la experiencia de los participantes.
Uso de la teoría.	Se utiliza para ajustar sus postulados al mundo empírico.	Es marco de referencia.

Papel de la revisión de la literatura.	Rol fundamental. Representa un papel crucial. Guía a la investigación. Es fundamental para la definición de la teoría, las hipótesis, el diseño y demás etapas del proceso.	Rol secundario. Desempeña un papel menos protagónico al inicio, aunque adquiere relevancia durante el proceso. El marco teórico es un elemento que ayuda a justificar la necesidad de la investigación.
Hipótesis.	Se prueban hipótesis.	Se generan durante el estudio o al final de este.
Diseño de la investigación.	Estructurado, predeterminado (precede a la recolección de datos)	Abierto, flexible, construido durante el trabajo de campo o realización del estudio.
Población y Muestra.	Es amplia, permite la generalización de los resultados del estudio.	Es pequeña porque no se pretende necesariamente generalizar los resultados.
Naturaleza de los datos.	Cuantitativos.	Casos individuales, representativos no desde el punto de vista estadístico.
Recolección de datos.	Se basa en la utilización de instrumentos estandarizados. Los participantes son fuentes externas de datos.	Orientada a proveer de un mayor entendimiento de los significados y experiencias de las personas. El investigador comienza a aprender por observación y descripciones de los participantes. Los participantes son fuentes internas de datos y el investigador también es un participante.

Características del análisis de los datos.	Sistemático. Utilización intensiva de la estadística. Basado en variables. Impersonal. Posterior a la recolección de datos.	El análisis varía dependiendo del modo en que hayan sido recolectando los datos. Fundamentado en la inducción analítica. Uso moderado de la estadística (algunas operaciones matemáticas) Basado en casos o personas y sus manifestaciones. Simultáneo a la recolección de datos. El análisis consiste en describir información y desarrollar temas.
Formas de los datos para analizar.	Son representados en forma de números que son analizados estadísticamente.	Son representados en forma de texto, imágenes, obras audiovisuales, documentos, objetos personales, entre otros.
Principales criterios de evaluación en la recolección y análisis de datos.	Objetividad, rigor, confiabilidad y validez.	Credibilidad, confirmación, valoración y transferencia.
Reporte de los resultados.	Estándar, fijos, objetivos y sin tendencias.	Emergentes, flexibles, reflexivos y con aceptación de tendencias.

* Adaptada por el autor a partir de Hernández Sampieri y otros: ob. cit., pp. 11-16.

Cualquiera de los enfoques metodológicos de investigación antes expuestos pueden ser válido al asumir una investigación, pero es en primera instancia, el investigador quien decide cuál utilizar en función del objetivo que se ha propuesto, aunque las disciplinas artísticas son más receptivas a la metodología cualitativa.

Durante décadas se ha discutido en los predios universitarios el tema relacionado con la investigación en arte y hoy se avizora un consenso a favor de asumir que el artista al hacer su obra investiga, pero el proceso que este realiza difiere del que acomete un científico de las llamadas “ciencias puras” o “ciencias tecnológicas.” El artista no sigue normas externas fijas o preestablecidas, condiciona su investigación a la naturaleza autonormativa de los procesos artísticos en los que está involucrado.

La investigación en arte tiene un fuerte componente heurístico —arte de hallar e inventar con el propósito de establecer estrategias, métodos, criterios, que permitan resolver problemas a través de la creatividad, potencia el pensamiento divergente o lateral—, y un componente hermenéutico —arte de interpretar y comprender los textos para fijar su verdadero sentido—. El artista borra esquemas, prejuicios, penetra en el alma de las personas.

Las hipótesis se construyen durante el proceso indagatorio y no se comprueban. La trama de la investigación es básicamente fenomenológica y experimental. El resultado de la investigación en arte es la obra artística creada y la huella que esta deja al interactuar con el público.

En el informe de la Universidad de las Artes, ISA de Cuba a la Junta de Acreditación Nacional (JAN) respecto al Sistema Universitario de Programas de Acreditación de la Calidad (SUPRA), al referirse a la investigación en las artes se plantea «[...] parte del presupuesto de que toda obra artística está precedida por un proceso de investigación que tiene por objeto la creación, la gestión, la producción, la realización, la interpretación, la crítica y la teoría e historia de las artes.

Se ocupa de la indagación en los procesos simbólicos de las artes visuales, la música, la danza, el teatro, el audiovisual y la conservación, restauración y museología; basado en el paradigma cualitativo y mixto. Es casuística, fenomenológica, experimental, única, no siempre repetible, condicionada a la naturaleza del proceso de creación que la origina.

Los resultados de la investigación en las artes y la cultura es la propia obra artística con diversos modos de socialización, tomando en cuenta las especificidades el objeto de investigación e indicadores de la relación producto artístico y proceso de investigación artística».⁵⁸

58 Rolando González Patricio, Yamile Deriche Redondo y Antoinette Álvarez Marante, Informe del taller de solicitud de equivalencias de la Universidad de las Artes a la Junta de acreditación Nacional (JAN) respecto al Sistema Universitario de Programas de Acreditación de la Calidad (SUPRA), p. 6.

Es desde este escenario que se asume el hecho artístico, con una mirada holística e interdisciplinar, en el que la práctica es una, otra, forma de conocimiento, lo cual favorece el proceso de creación y la experimentación en el artista-investigador.

Apuntes para un proyecto de investigación/creación

Una pregunta frecuente del investigador es ¿por dónde comenzar?, la respuesta gira en torno a que lo primero es la elaboración del proyecto de investigación.

El término proyecto se deriva de los verbos latinos *proicere* y *proiectare*, que significan arrojar algo hacia adelante. También se asume como «Conjunto de escritos, cálculos, y dibujos que se hacen para dar idea de cómo ha de ser y lo que ha de costar una obra [...]».⁵⁹

En el caso particular de la investigación, el proyecto hace referencia a tres elementos básicos propios de la planificación.

1. Un proyecto implica plantear o proponer algo.
2. En un proyecto se indican y justifican las acciones necesarias para alcanzar los objetivos propuestos.
3. En un proyecto las propuestas se especifican dentro de ciertos parámetros de concepción, de tiempo y de recursos.

Y se reconocen tres interrogantes básicas a tener en cuenta en todo proyecto de investigación:

1. ¿Qué se propone investigar? Incluye la situación problemática que da origen al interés por el tema, los alcances del estudio, el aporte que justifica su realización y la fundamentación teórica a partir de la cual se va a abordar el objeto de estudio y se interpretarán sus resultados.
2. ¿Cómo se propone desarrollar la investigación? Se aborda la estrategia para abordar el problema de investigación propuesto, se determinan las categorías de análisis, el sistema de métodos a utilizar, las fuentes de información y cómo se recogerá y analizará esa información.
3. ¿Qué recursos necesita para su ejecución? Se precisa un desglose de los insumos, equipos, trabajos especializados, entre otros y sus respectivos costos. Se consigna el presupuesto y su desglose. En este apartado se

59 Diccionario de la Lengua Española, p. 1135.

incluye una descripción detallada de las actividades a desarrollar y el tiempo estimado para cada una de ellas.

En resumen, el proyecto de investigación es un plan que se elabora previamente antes de realizar la indagación en sí, su objetivo es presentar, de manera metódica y organizada, un conjunto de actividades en torno al tema seleccionado. Así por ejemplo, el diseño de un Proyecto de investigación/ creación audiovisual, está concebido en dos fases. En en la fase 1 se inicia la búsqueda de una idea por parte del artista-investigador que resulte de su interés o emane de la propia práctica artística. También puede tener su origen en la necesidad de una institución académica o laboral, el entorno social o cultural de una comunidad, la conversación entre amigos, la lectura de un texto o de otras investigaciones, una historia de vida, las sesiones teóricas de un festival, muestras o concursos, entre otras (fig. 8).

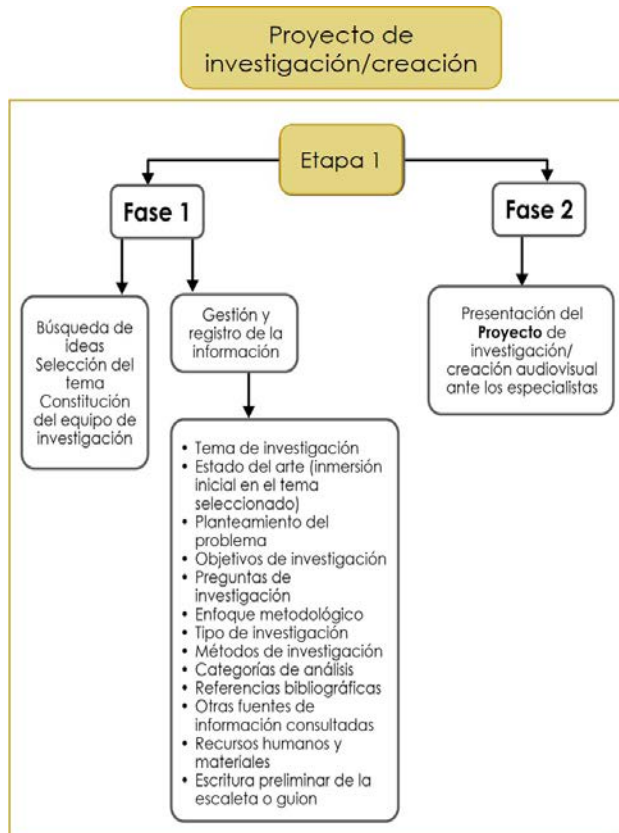


Fig. 8 Etapa No. 1: Fases del proyecto de investigación/creación.

Del conjunto de ideas preseleccionadas debe escoger una, la que se erigirá como *tema de investigación*. Este tema debe estar bien delimitado e incluido en la introducción del proyecto para que los lectores interesados conozcan de que tratará el estudio y cómo se va abordar la investigación.

Algunas pautas a tener en cuenta al elegir el tema de investigación se han planteado por autores como Umberto Eco (2000) y grupos que trabajan la metodología de la investigación por ejemplo Universia (2020), Teside/asesoría (2002); los que coinciden en apuntar que el tema debe estar en correspondencia con los intereses del investigador, alineado a sus fortalezas y habilidades, además debe investigarse previamente enfoques teóricos y antecedentes que sobre este se hallan realizado, las fuentes de información a las que se recurra deben ser asequibles y actualizadas; aspectos estos que contribuyen a elevar la calidad de la investigación y son un importante respaldo académico.

En esta primera fase, además, se constituye el equipo de realización audiovisual, el que estará integrado por los diferentes perfiles o especialidades que confluyen en el proyecto de investigación/creación audiovisual.

La *gestión y registro de la información* es un momento crucial en esta primera etapa, pues a partir de aquí se desencadenará un conjunto de acciones teórico-prácticas que redundarán, en gran medida, en la determinación del *problema de investigación* que merita ser investigado para minimizar o perfeccionar su accionar, profundizar en aristas poco conocidas o proponer una solución. Plantear el problema de investigación es afinar y estructurar más adecuadamente la idea a investigar. Se reconoce en la literatura especializada que un problema de investigación es lo que se sabe, que no se sabe, es el conocimiento del desconocimiento de un aspecto de la realidad, que se pretende descubrir, develar, conocer. Entre los factores a tener en cuenta en la determinación del problema están: precisión, extensión, originalidad, relevancia, factibilidad, tiempo, utilidad, entre otros.

El problema debe formularse claramente, sin vaguedad; la forma más utilizada para expresar un problema es mediante una interrogante.

Posteriormente se determina el *estado del arte*, aspecto este que le permite al artista-investigador el estudio del conocimiento acumulado en textos y otras fuentes de información, impresas o digitales, en un área específica del conocimiento y a diferentes escalas en correspondencia con el problema que investiga.

Es importante el registro documental de los últimos cinco años, de los aportes y resultados de tesis de maestría y doctorado, así como otras indagaciones

anteriores, es compilar la mayor información posible sobre el tema con el propósito de conocer y trascender el conocimiento acumulado hasta ese momento. Todos estos antecedentes serán parte de la fundamentación teórica de la investigación.

Como parte de la *agenda metodológica* se plantea, además, el problema, el objetivo o los *objetivos*, las *preguntas de investigación*, el enfoque *metodológico* y el *tipo de investigación*, los métodos y las *categorías de investigación*, así como la bibliografía (*fuentes de información*) fundamental a consultar, es decir toda la planeación sobre cómo se obtendrá el “nuevo conocimiento”. También es pertinente incluir en el proyecto de investigación/creación audiovisual, cuándo y con qué recursos se llevará a cabo la investigación, tareas estas que se planificarán precisando la duración de cada una, en el cronograma o plan de actividades que de conjunto realizarán el artista-investigador coordinador del proyecto y el Tutor/Asesor.

El *objetivo* es una pretensión, un propósito, una meta, es guía y orienta lo que se va hacer. En una investigación siempre se declara el objetivo o los objetivos que la conducen, puede declararse un objetivo general y formularse, además, objetivos específicos que son más concretos y que en su conjunto propician el cumplimiento del general que es más abarcador.

La *formulación* de los objetivos en una investigación enruta la intención principal del estudio, se enuncian con un verbo en infinitivo que comunica explícitamente la acción que se va a desarrollar. Por ejemplos observar, describir, entender, sensibilizar, desarrollar, analizar el significado de..., descubrir, explorar, caracterizar, explicar, relatar, fundamentar, argumentar, valorar, entre otros.

La formulación de los objetivos debe ser clara y comprensible para que pueda ser entendido por otros interesados, específicos y detallados en función de lo que se desea investigar, debe tener una estrecha relación con el problema de investigación, ser alcanzables dentro de un marco de tiempo y tener en cuenta los recursos con los que dispone el artista-investigador, el que finalmente, evaluará si se han cumplido o no los objetivos propuestos.

Las *preguntas de investigación* son las interrogantes que pretenden hallar respuesta en el proceso de la investigación/creación audiovisual y se derivan de los objetivos. Puede haber una o más preguntas de investigación que tributen a un objetivo general. De igual manera ocurre con las preguntas que se elaboren para los objetivos específicos. Algunos autores consideran que si se elaboran objetivos no es necesario elaborar preguntas de investigación.

La elección de incluir objetivos específicos o preguntas científicas, o ambas, es una decisión del artista-investigador, en unión con el Tutor/Asesor.

Al formular las preguntas de investigación deben tenerse en cuenta los aspectos siguientes:

- No deben formularse más de dos preguntas por cada objetivo.
- El número de sub preguntas no debe ser muy grande, se aconseja entre dos y tres siempre en correspondencia con los objetivos específicos que se hallan elaborado.
- Es conveniente relacionar las preguntas con la estrategia de investigación, siguiendo los criterios propios de cada una de ellas.
- Iniciar las preguntas de investigación con palabras como: “qué” o “cómo” que evidencien un diseño abierto y emergente.
- Utilizar verbos según el tipo de investigación, por ejemplo caracterizar, clasificar, comprender, construir, descubrir, describir, determinar, diseñar, identificar, proponer, registrar, entre otros.
- Admitir la evolución y modificación de la formulación inicial de las preguntas de investigación conforme avance el estudio.
- Utilizar preguntas abiertas intentando no hacer referencia a la literatura o teorías existentes.⁶⁰

La *propuesta metodológica* o *marco metodológico* es “(...) una elaboración compleja que agrupa decisiones teórico-metodológicas del proceso investigativo”, Matas (2019). Está integrada por el enfoque metodológico de la investigación y el tipo de diseño que utilice el artista-investigador. Otros criterios a considerar son el sujeto de estudio y las fuentes de información.

La *bibliografía* (fuentes de información) es el espacio en el cual se registran: textos, en soporte impreso o digital, recursos sonoros, recursos visuales, películas, fotos, entre otros; consultados durante el proceso de indagación. Esta se clasifica en fuentes primarias, secundarias y terciarias, aunque generalmente en una investigación se integran los tres tipos de fuentes. (ver artículo 6).

Las *referencias bibliográficas* brindan la información necesaria para identificar y recuperar cada fuente citadas en el texto del informe.

60 Creswell, J. W.: Research Design: qualitative, quantitative, and mixed methods approaches.

De todo este complejo accionar emana la “escritura del guion o escaleta”, al menos en su primera versión.

Finalmente se presenta, en la fase 2, el *Proyecto de investigación/creación audiovisual* ante un colectivo de especialistas quienes, de ser necesario, ofrecerán recomendaciones al artista-investigador con vista a su perfeccionamiento, hasta que finalmente se aprueba para su realización.

En resumen, resulta inevitable señalar que el diseño de un proyecto de investigación/creación audiovisual, de metodología cualitativa « [...] está sujeto a las circunstancias de cada ambiente o escenario en particular». ⁶¹ Es decir, para cada investigación hay un proyecto construido a su medida y este no es aprovechable o repetible en otra investigación.

Algunas pistas que pueden contribuir al buen desempeño de la elaboración de un proyecto de investigación/creación audiovisual, son:

- ¿Qué se quiere conocer?
- ¿Por qué se propone (justificación) hacer la investigación?
- ¿Cómo se proyecta (metodología) llevarla a cabo?
- Conservar una coherencia entre las distintas partes del proyecto.
- Registrar, sistemáticamente, en la bitácora o diario de campo, de manera ordenada tanto las observaciones como las reflexiones teóricas.

Actividades de estudio

1. ¿Por qué la investigación es considerada proceso y resultado?
2. De las características que debe tener un investigador cualitativo, registradas en este artículo, seleccione tres (3) de las que usted considera posee. Argumente su selección.
3. Valore el planteamiento siguiente: “En un proceso de investigación donde se aplique la metodología cualitativa debemos mantener la mente abierta y estar preparados para improvisar”.

61 Roberto Hernández Sampieri y otros: Metodología de la Investigación, p.492.

Bibliografía

BARTHA, GONZALO J: *Arteología una ciencia para los artefactos*. En: Teorías y Conceptos. Interface/ce/ze. Disponible en: <http://www2.uiah.fi/projects/metodi/s00.htm>, 2009. Consultado 7 de febrero de 2021

CASTAÑEDA JIMÉNEZ, JUAN CARLOS y otros: *Metodología de la Investigación*, Primera Edición, McGraw-Hill Interamericana, Editores S.A. de C.V., México, 2002.

DELANTY, GERARD: *El futuro de la universidad en la «sociedad del conocimiento*, traducción del inglés: Desiderio Navarro, La Habana, 2013.

Diccionario de la Lengua Española, edición 1998. Impreso en España, 1998.

Diccionario Oxford: Español-Inglés. 3era ed., rev. i actualizada. Oxford University Press, 2003.

Eco, UMBERTO: *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. (Versión Castellana). Gedisa. Col. Libertad y cambio. Serie Práctica. México, 2000.

ESCUADERO SÁNCHEZ, C. L. Y LILIANA ALEXANDRA CORTEZ SUÁREZ: *Técnicas y métodos cualitativos para la investigación científica*. Editorial UTMACH. Ecuador, 2018.

GONZÁLEZ PATRICIO, ROLANDO; YAMILE DERICHE REDONDO Y ANTOINETTE ÁLVAREZ MARANTE: *Informe del taller de solicitud de equivalencias de la Universidad de las Artes a la Junta de acreditación Nacional (JAN) respecto al Sistema Universitario de Programas de Acreditación de la Calidad (SUPRA)*, ISA, Universidad de las Artes, La Habana, 2013.

HERNÁNDEZ CORUJO, M. "¿Investigar y realizar a la vez?", en Manuel Hernández Corujo: *Investigar, en arte audiovisual*. Ediciones EnVivo. La Habana, 2019.

HERNÁNDEZ HERRERA, P. "Revisitar la investigación audiovisual: notas al margen en mi bitácora", En: Manuel Hernández Corujo: *Investigar, en arte audiovisual*. Ediciones EnVivo. La Habana, 2019.

_____ y otros.: *Glosario de términos audiovisuales. Artísticos y técnicos*. Ediciones Logo, La Habana 2019.

HERNÁNDEZ SAMPIERI, ROBERTO Y PILAR BAPTITA LUCIO: *Metodología de la Investigación*, Sexta Edición, McGraw-Hill Interamericana, Editores S.A.

HURTADO LEÓN, IVÁN Y JOSEFINA TORO GARRIDO: *Paradigmas y métodos de investigación en tiempos de cambio*, Libros de El Nacional, Col. Minerva, Caracas, 2014.

LÓPEZ HERNÁNDEZ, D. y otros. Rev. *Cómo redactar y diseñar un proyecto de tesis*. Esp. Med. Quir. 2014; 19:134-139.

MARTÍNEZ MIGUÉLEZ, M.: *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. Editorial Trillas, S. A. de C. V. México, 2004.

MATA SOLÍS, L.D.: Marco metodológico de investigación. [Monografía en internet]. [Citado 12 nov. 2019]. Disponible en: <http://investigaliarc.com/>

MEDERO HERNÁNDEZ, NATIVIDAD NORMA: *Actualidad en el arte. Análisis epistemológico*, Editores S.A. de C.V., México, 2010.

PÉREZ OLABUENAGA, JOSÉ IGNACIO: *Metodología de la Investigación*, Ed. Universidad de Deusto, Bilbao, País Vasco, España, 2012.

SALAS OCAMPO, D. Trabajo de campo en la investigación cualitativa. [Monografía en internet]. [Citado 14 Ag. 2021]. Disponible en: <http://investigaliarc.com/>

4

El proceso de investigación/ creación audiovisual

PEDRO A. HERNÁNDEZ HERRERA

*Investigar es ver lo que todo el mundo ha visto,
y pensar en lo que nadie ha pensado.*

ALBERT SZENT-GYÖRGI

La producción de cualquier obra artística demanda de un proceso que emana de una necesidad vital del artista: comunicar, pero ¿qué entendemos por proceso? El conocido poeta, dramaturgo y novelista ruso Alexander Pushkin (1799-1837) escribió: «Esclarecer el significado de las palabras y librareis al mundo de equívocos». El término proceso, proviene del latín *processus*, que significa avance, marcha, progreso, desarrollo, es: la acción de ir hacia adelante, el conjunto de fases sucesivas de un fenómeno natural o artificial, una serie de tareas que se realizan de forma concatenadas e interrelacionadas que juntas transforman las entradas en salidas para alcanzar un objetivo.

En esta misma línea, la de desentrañar términos, en la bibliografía especializada en arte se registra la *producción artística*, como la secuencia de tres grandes fases, comunes a los tres marcos genéricos establecidos: preproducción, producción y postproducción; fases que poseen una estructura flexible y adaptable a cada manifestación del arte.

Desde estos presupuestos y tomando prestado de los términos proceso y producción artística, se construye la noción investigación/creación audiovisual, como un proceso de naturaleza sensitiva, visual, sonora y espacial, que, teniendo en consideración aspectos propios de las ciencias sociales y humanísticas, asume desde la metodología de investigación cualitativa, una mirada indagatoria del tema seleccionado y exige del artista-investigador

fusionar teoría y praxis en dinámicas mediante las cuales se redefine la teoría al tomar contenidos audiovisuales en función de la labor que realiza.

En estas circunstancias y como parte del proceso creativo ha de construirse un sustrato ideoestético⁶² específico que soporte y legitime, al producto audiovisual como artístico. Es así que se parte de una idea inicial que se va transformando mediante un proceso sistemático, planificado, dirigido y específico hacia un fin, el objetivo de la investigación: la obra audiovisual.

El *Proceso de investigación/creación audiovisual* está conformado por dos etapas, en la primera se construye el proyecto de investigación/creación (ver artículo 3) y en la segunda se ejecuta el proyecto de investigación/realización; en ambos casos audiovisual.

Apuntes para un proyecto de investigación/realización

Esta etapa la integran cuatro fases que comienza con la construcción del *marco teórico*, reconocida por el artista-investigador audiovisual como el “antes de”, relativo al momento previo a la materialización de la obra, es donde se hace una revisión más exhaustiva de las fuentes de información —literatura especializada, sitios web, recursos sonoros, videos, películas, entre otros.— con el propósito de obtener una mayor información sobre el tema a investigar en franca articulación ciencia-arte. (fig. 9),

Sobre este aspecto, Sánchez Medina (2019) plantea que «Las sucesivas rupturas que han tenido lugar en el arte desde hace más de un siglo han hecho necesario que el artista, independientemente del género, la poética o el escenario en que se ubique deba crear -además de objetos materiales, personales, movimientos o partituras- aquellas relaciones conceptuales que hacen que su propuesta sea objeto, relación, sonoridad o artefacto audiovisual y pueda ser entendida dentro de las coordenadas contemporáneas de lo artístico. Es ahí donde se ubica el “antes de” la investigación en artes. [...]. Algunos aspectos básicos que debe tener en cuenta el artista-investigador “antes de” son: la difuminación de los límites del arte y la vida ha provocado que sus fronteras se tornen inestables y, por lo tanto, lo que incluye o excluye el arte ya no responde a definiciones cerradas o definitivas”. La búsqueda de sentidos, más que de objetos, es lo que caracteriza a este momento de la investigación; precisamente porque al no haber objetos, espacios y texturas exclusivamente artísticos en el sentido tradicional, la distancia crítica y la

62 Mayra Sánchez Medina, designa este término como el conjunto de premisas, ideas y procedimientos creativos, algunos intuitivos, otros con algún nivel de elaboración conceptual, que dejan su impronta en la poética desde la que se construye la obra.

construcción de discursos son asideros por excelencia que garantizan al arte la autonomía y la diferenciación que requiere como condición de su permanencia. Asimismo, los procesos investigativos que la sustentan se deben nutrir del diálogo con otros saberes mismos, que cuentan con un acumulado del estudio de los territorios sociales en los que hoy se mueven los artistas y sus públicos».

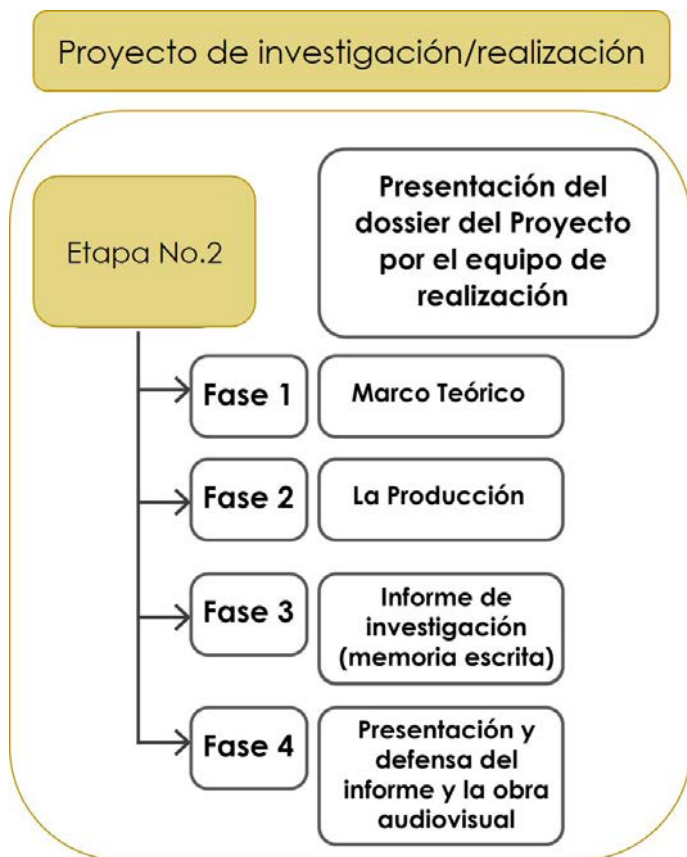


Fig. 9 Etapa No. 2: Fases del proyecto investigación/realización

En la segunda fase del proyecto de investigación/realización es donde se atienden los problemas productivos y artísticos que surgen durante y desde las diferentes especialidades, *La producción*, es una especie de investigación-acción y no una pura aplicación de lo investigado.

Resulta inherente al proceso de realización de la obra audiovisual, construir y re-construir, una y otra vez, el concepto visual, sonoro, actoral, ambiental, el

diseño de luces y sombras, la captación de sonidos ambientes, la utilización de la música incidental, la labor junto a actores profesionales, los tipos de encuadres, planos y movimientos de cámara, los financiamientos y modos de producir, entre otros aspectos, todo lo cual requiere de una profunda investigación que respaldará la toma adecuada de decisiones del equipo de realización previamente seleccionado.

Esta fase “durante” la configuración del proyecto, se caracteriza por la proliferación de métodos que permiten la interpretación de las prácticas simbólicas que subyacen en el hecho cultural.

El *informe o memoria escrita de la investigación*, la tercera fase de esta etapa, “después de”, es donde el artista-investigador revela los conocimientos y las habilidades adquiridas durante el proceso de investigación/creación audiovisual, razón por la cual debe elaborarse con sumo cuidado, puntualizando cada uno de los pasos desarrollados, de modo tal que puedan ser utilizados por otros equipos de investigadores-creadores que realicen proyectos de realización audiovisual.

Finalmente, la *presentación y defensa del informe y la obra audiovisual*, ante un tribunal evaluador y el público asistente resulta esencial, es en este momento que el artista-investigador ofrece los resultados esenciales de su acto creativo: la obra audiovisual, la que sustenta desde la teoría con apego a la práctica, explicitando cómo llegó a esta y, a la vez, es el primer enfrentamiento del autor y su obra, con el público, de donde emanan comentarios, interrogantes y reflexiones que el artista-investigador tendrá en cuenta en próximos proyectos.

Ambas etapas a su vez contienen fases que se corresponden con los momentos esenciales de la lógica interna del Proceso investigación/creación audiovisual (fig. 10).

Las coordenadas metodológicas descritas con anterioridad, se han validado con resultados positivos, en el período 2015-2023 en la carrera Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual de la Universidad de las Artes ISA, tanto para la obtención del título de licenciatura, como para el de maestría.

En resumen, el proceso de investigación que desarrolla el artista-investigador es inherente a la práctica artística que desarrolla, proceso que se caracteriza por ser multilateral, interdisciplinar y transdisciplinar, en función del objetivo trazado en el que se imbrica ciencia y arte.

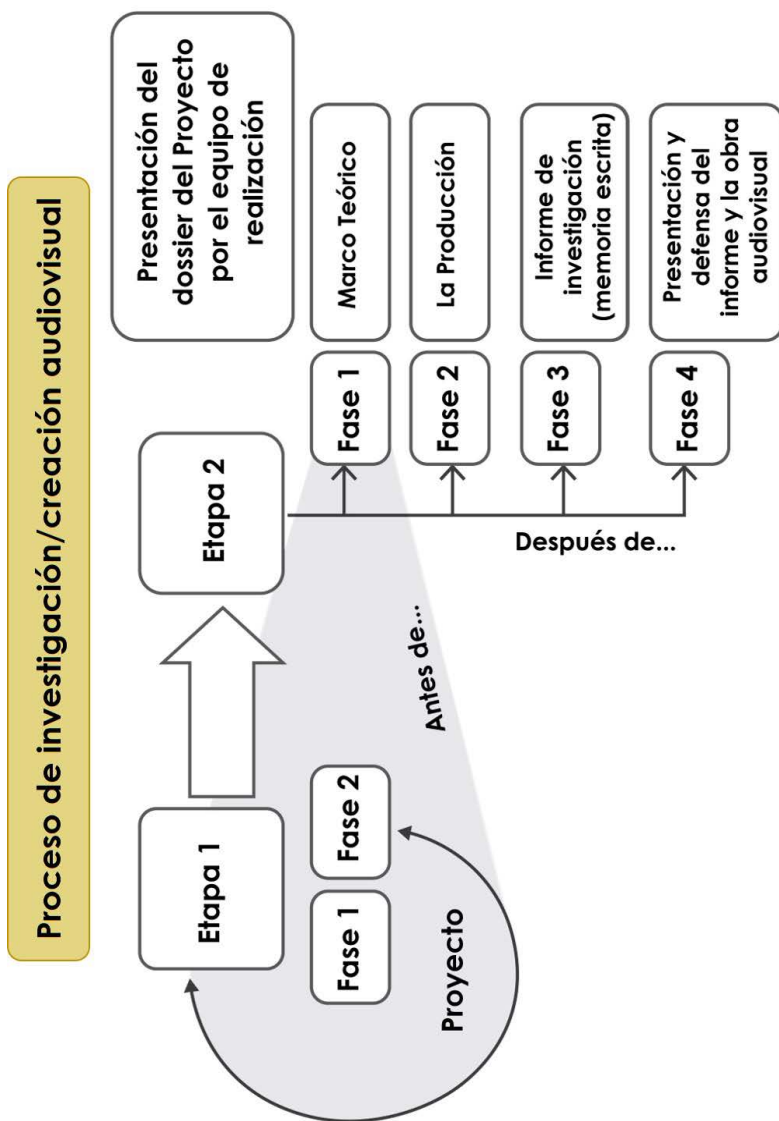


Fig. 10 Etapas del Proceso de investigación/creación audiovisual.

La formación del artista-investigador audiovisual en la universidad es *sui generis*, está imbuida de la aplicación de las coordenadas metodológicas elaborada, aunque no siempre han de usarse las mismas herramientas en cada una de las etapas y fases que integran este proceso, pues el acto creativo está mediado por la multiplicidad de factores: sociales, educativos, culturales, comunitarios, económicos, políticos, entre otros, que inciden en su construcción.

La bitácora: una aliada del investigador

La bitácora o diario del investigador constituye su más valioso aliado, pues aquí es donde registra todas las búsquedas realizadas durante el proceso de investigación/creación audiovisual.

En la primera página de la bitácora deberás colocar nombre y apellidos, número de teléfono y correo electrónico, esto permitirá, que en caso de extravió la persona que lo encuentre pueda devolverlo, al reconocer que este diario es de gran valía para el investigador. A continuación, se incluirán las tareas que de común acuerdo han elaborado el Tutor/Asesor y el artista-investigador, y que constituyen una guía a seguir.

Finalmente, y como parte de la organización interna de una bitácora, se sugiere que en cada hoja que utilices, anote la fecha —día, mes, año y hora—, esto lo ayudará a llevar un seguimiento cronológico de las observaciones y del cumplimiento de las tareas planificadas. Si en un mismo día haces más de una anotación coloque la hora en que la realiza. (fig. 11)

¿Qué debe anotar en la bitácora el artista-investigador audiovisual?

1. El objetivo y las preguntas de la investigación.
2. Los hallazgos más importantes encontrados —en las fuentes de información consultadas—, con relación a los objetivos de investigación propuestos.
3. Los métodos a utilizar durante el proceso de investigación/creación audiovisual.
4. Las acotaciones, observaciones y datos recogidos durante las indagaciones.
5. Las fichas de contenidos de los textos consultados, referenciados adecuadamente, según la norma APA.



Fig. 11 Ejemplos de bitácoras.

La bitácora del investigador constituye un instrumento de incalculable valor en tanto funciona como una especie de “memoria”, del proceso de investigación/creación audiovisual realizado, aspecto de suma importancia al momento de escribir el informe final o memoria escrita.

Actividades de estudio

1. Con el propósito de obtener una mayor información sobre el tema a investigar se elabora el marco teórico en una investigación. ¿Qué aspectos tuvo en cuenta en la construcción de este, en el último proyecto de investigación/creación audiovisual realizado?
2. Las etapas del proceso de realización audiovisual exigen del artista-investigador centrar la mirada en el “saber hacer”. ¿Considera usted que en estas etapas se realizan acciones de investigación? Argumente su respuesta.
3. Explícite cómo cumplió las fases que integran la etapas 2 del Proceso de Investigación/creación audiovisual, en el último proyecto por usted realizado?

Bibliografía

ALONSO, MARÍA MARGARITA E HILDA SALADRIGAS: *Para investigar en comunicación social (guía didáctica)*, Ed. Pablo de la Torre, La Habana, 2002.

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, L. Y G. BARRETO ARGILAGOS: *El arte de investigar en arte*, Ed. Oriente, Colección Diálogo, Santiago de Cuba, 2010.

BIRRI, FERNANDO. *Cuaderno de Bitácora. Autorretrato del Otro, artista adolescente con un barco en el fondo, en 1948*. Fundación provincial de Artes plásticas Rafael Botí, Diputación de Córdoba. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Casa de Las Américas. La Habana, 2008.

CRESWELL, J. W.: *Research Design: qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*, 2.ª ed., Sage, Londres, 2003.

DENZIN, N. K. Y Y. S. LINCOLN (eds.): *The Sage Handbook of Qualitative Research*, 3ra. ed., Sage, Londres, 2005.

DÍAZ FERNÁNDEZ, MARTA Y PEDRO HERNÁNDEZ HERRERA: Informe de acreditación de la carrera Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual, Universidad de las Artes de Cuba, 2012.

HERNÁNDEZ SAMPIERI, ROBERTO y otros: *Metodología de la Investigación*, Quinta Edición, McGraw-Hill Interamericana, Editores S.A. de C.V. México, 2010.

RODRÍGUEZ GÓMEZ, DAVID Y JORDI VALLDEORIOLA ROQUET: *Metodología de la Investigación*, Universitat Oberta de Catalunya, 2005.

5

Competencias investigativas del realizador audiovisual

PEDRO ENRIQUE RODRÍGUEZ VALLE

Las competencias profesionales han pasado a ser de interés en las universidades para sus diseños curriculares, para lograr el profesional idóneo, con capacidad de comunicarse, trabajar en colectivo y manejar determinadas actitudes, destrezas, conocimientos y habilidades, para resolver situaciones nuevas y generalizar aprendizajes, así está por encima de la rápida obsolescencia de los conocimientos.

SULEIDA GONZÁLEZ JARAMILLO

En los años 80 del siglo XX, numerosos países industrializados comenzaron a percatarse que el recurso más distintivo de sus empresas lo constituían sus trabajadores, y que los resultados exitosos en el desempeño laboral estaban más asociados a características individuales que a los títulos y certificaciones obtenidas, por lo que comienza a tomar auge el enfoque de competencias laborales o profesionales.

La propia evolución histórica de la ciencia y la tecnología ha hecho necesaria la aparición de un término que integre, más que la cantidad de conocimientos que deba poseer una persona para su desempeño eficaz, la forma en que opere con ellos y dé respuestas satisfactorias a las situaciones prácticas, logre adaptarse a los rápidos cambios tecnológicos y la obsolescencia de los conocimientos que acontecen en la sociedad desarrollada.

De esta forma la persona no se hace arcaica, sino flexible a los cambios y con posibilidades de interpretarlos y adecuarse a ellos. Indiscutiblemente las competencias profesionales o laborales, van a constituir un elemento

distintivo que generará la diferencia entre personas, empresas, sociedades, constituye un elemento que revoluciona la práctica educativa y la adecua a las nuevas exigencias del mundo laboral.

Sin embargo, en los procesos formativos en Cuba no es una práctica trabajar por competencias, sino por habilidades. Las habilidades se sustentan mediante categorías que asumen los trabajos de Abdulina (1972), Kiselgov (1973) y Maximov (1984), entre otros.

La Teoría de la actividad de Leóntiev (1981), la formación por etapas de las acciones mentales de Galperin (1983) y la concepción de Talizina (1988) sobre la formación de habilidades son los más referenciados.

Las habilidades se forman, desarrollan y manifiestan en la actividad y gracias a la comunicación que el sujeto establece con los otros sujetos. Del análisis de las definiciones aportadas por los psicólogos de referencia se asume que la actividad es un proceso donde los sujetos se relacionan con la realidad para solucionar diferentes tareas orientadas por el objetivo que deberán alcanzar.

Las habilidades son formas de asimilación de la actividad en el plano ejecutor, aquel que tiene como resultado que la actividad se lleve a cabo en correspondencia con las condiciones realmente existentes y con los fines perseguidos por el sujeto.

Resulta entonces un objetivo esencial a tener en cuenta, la formación en competencias profesionales en las universidades cubanas como un paso esencial al mercado laboral del profesional de los medios de comunicación.

El desempeño por competencias no surge en el contexto universitario, sino en el mundo del trabajo, a partir de los estudios de McClelland (1973), Mertens (1997; 2000) y otros autores, es que comienza una búsqueda orientada al hallazgo de criterios científicos explicativos de la eficiencia de las personas en el desempeño laboral.

El concepto de competencias aparece asociado a características personales que explican un rendimiento laboral superior. Para Spencer y Spencer (1993) es: «Una característica subyacente de un individuo que está causalmente relacionada con un rendimiento efectivo o superior en una situación o trabajo definido en términos de criterios».⁶³

Para Cejas Yanes (2007), las competencias tienen que ser integradoras de conocimientos, habilidades, actitudes y capacidades, tienen que ser competencias que contribuyan a formar al hombre para la vida, no

63 Spencer, L. M. y S. M. Spencer: Competence at Work: Models for Superior Performance, p. 9.

competencias para un puesto de trabajo. Además, cualquier definición de competencias debe contener los elementos siguientes: sistema de conocimientos, habilidades, actitudes, aptitudes, motivaciones que posee el individuo en la aplicación de su trabajo, resultando evidente un desempeño eficiente.

Vargas Zúñiga (2010) considera que las competencias implican la intersección de varios conjuntos de habilidades, destrezas, conocimientos y actitudes necesarios para el desempeño óptimo en una ocupación o función productiva determinada. Este autor también valora la unidad de características puestas en práctica para una función determinada, lo cual supone que varíe la combinación de características en dependencia de la situación.

Los estudios acerca de las competencias profesionales han permitido acercar la formación profesional al mundo del trabajo en la medida que evidencia la necesidad de formar dichas competencias desde la universidad.

Se asume el concepto de González Maura (2006) de competencia profesional como: «Una configuración psicológica compleja que integra en su estructura y funcionamiento formaciones motivacionales, cognitivas y recursos personológicos que se manifiestan en la calidad de la actuación profesional del sujeto, y que garantizan un desempeño profesional responsable y eficiente».⁶⁴

Al asumir la competencia como una configuración compleja que integra en su estructura y funcionamiento conocimientos, habilidades, motivos y valores que se expresan en la eficiencia del desempeño profesional, es acertado admitir que la competencia siempre se expresa en el desempeño como capacidad.

Se puede afirmar que el profesional es competente porque es capaz de movilizar e integrar sus conocimientos, habilidades y valores en la búsqueda de soluciones eficientes a los problemas profesionales.

El carácter complejo de las competencias profesionales se expresa no solo en la necesaria integración de sus componentes cognitivos (conocimientos, habilidades) y motivacionales (actitudes, sentimientos, valores) en el desempeño profesional, sino también de sus diferentes tipos. Pueden clasificarse (Tuning, 2007) en dos tipos fundamentales: genéricas y específicas.

64 González Maura, Viviana: «La formación de competencias profesionales en la universidad. Reflexiones y experiencias desde una perspectiva educativa», p. 179.

Las competencias específicas son las relativas a una profesión determinada. En las competencias genéricas —transversales, comunes a todas las profesiones—, se incluyen elementos de orden cognitivo y motivacional, y se expresan a través de las denominadas:

- Competencias instrumentales, de orden metodológico o de procedimiento, tales como la capacidad de análisis y síntesis, de organización y planificación, y de gestión de información.
- Competencias personales, tales como la capacidad para el trabajo en equipo, la habilidad para el manejo de las relaciones interpersonales, el compromiso ético.
- Competencias sistémicas, que se manifiestan en el aprendizaje autónomo, la adaptación a nuevas situaciones, la creatividad y el liderazgo, entre otras.

El desempeño profesional eficiente en una sociedad globalizada exige, además de las competencias específicas propias del ejercicio de una determinada profesión, competencias genéricas o transversales, que se expresan en diferentes profesiones, tales como: la capacidad de gestionar de forma autónoma y permanente el conocimiento, de investigar, de trabajar en equipos, de comunicarse en un segundo idioma y de aprender a lo largo de la vida.

Según González Maura (2006) es necesario repensar la denominación de las competencias, ya que la competencia en tanto capacidad del profesional trasciende sus conocimientos, habilidades, valores, los cuales constituyen, entonces, componentes estructurales de su capacidad.

Se coincide con la autora en la conveniencia de denominar la competencia como capacidad y no como conocimiento, habilidad o valor, ya que cada uno de estos expresa solo uno de sus componentes.

La competencia profesional, concebida desde esta perspectiva es una capacidad que expresa cómo se manifiesta la personalidad del profesional en su desempeño, que posee:

Una *dimensión estructural o de contenido*, en la que se incluyen los componentes cognitivos (conocimientos, habilidades) y afectivos (motivos, valores).

Una *dimensión funcional*, en la que se fusionan recursos personológicos tales como la perseverancia, la flexibilidad, la reflexión crítica del profesional en su desempeño, que expresan cómo la competencia regula su actuación en la profesión.

A manera de ejemplo, cuando se aluden las “habilidades para buscar, procesar y analizar información procedente de fuentes diversas”, reconocidas como competencias genéricas, se debe pensar en un grupo de habilidades que constituyen un componente estructural de una o varias competencias, como, por ejemplo, de la capacidad de investigación.

La capacidad de investigación como competencia genérica incluye en su estructura aspectos de:

Orden cognitivo: conocimientos acerca de la metodología de la investigación, habilidades para la búsqueda y procesamiento de información, la búsqueda de ideas que se conviertan en temas para obras audiovisuales, la identificación y formulación de problemas, el diseño de métodos, entre otros.

Orden afectivo: motivación, valores, actitudes hacia la investigación, autovaloración de su desempeño investigativo y de orden funcional; flexibilidad, perseverancia, posición activa y reflexión crítica en el proceso de investigación y en la defensa de sus resultados.

Tabla 2 Competencias del realizador audiovisual

COMPETENCIA	CARACTERÍSTICAS
Cognitiva	<p>Capacidad para la búsqueda de ideas que puedan convertirse en temas para la realización audiovisual.</p> <p>Dominio de la información que portará su obra contenida en diversas fuentes y soportes documentales.</p> <p>Actualización sistemática y continua del objeto de estudio, así como los pilares que sustentan su desarrollo.</p> <p>Revelación de modos de actuación profesional en correspondencia con la cultura audiovisual adquirida.</p>
Diseño del proceso de realización audiovisual	<p>Capacidad para diseñar y planificar de forma creadora y contextualizada el proceso de investigación audiovisual.</p> <p>Desarrollo de la transposición del contenido de la ciencia, la tecnología y la sociedad a la realización audiovisual.</p>

Comunicativa orientadora	Capacidad para establecer el complejo sistema de interrelaciones que se establecen entre todos los participantes del proceso de realización audiovisual a través de acciones de orientación, organización y control. Dominio de la teoría de la comunicación audiovisual como plataforma para la socialización de los resultados obtenidos en la investigación.
Social	Capacidad para interactuar en el entramado social en que se desempeña, manifestando con su actuación personal, que está preparado para la dirección de procesos de realización que posibiliten elaborar productos audiovisuales de alto valor ideoestético en correspondencia con los contextos en que vive, estudia o trabaja.
Investigativa	Capacidad para crear y perfeccionar el proceso de realización a través de la actividad investigativa. Ejecución de acciones indagativas de la realidad en que vive, trabaja u otras. Socialización los resultados obtenidos durante el proceso de investigación audiovisual.

Competencias profesionales del realizador audiovisual para la utilización de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (TIC)

En la actualidad la utilización de las TIC está condicionada por las premisas siguientes:

- La política de informatización de la sociedad cubana requiere el incremento en la utilización de las TIC en los diferentes procesos económicos y sociales del país. Se necesita entonces un profesional preparado para utilizarlas productivamente y adaptarse a su vertiginoso desarrollo.
- Para satisfacer la premisa anterior, es necesario la formación y desarrollo de la competencia profesional del realizador audiovisual para la utilización de las TIC, la que se complementa con el resto de las competencias profesionales anteriormente declaradas.

La primera de las premisas requiere la conceptualización de qué se entiende por competencias profesionales del realizador audiovisual para la utilización

de las TIC, que respondería a su presencia cotidiana en las relaciones económicas, políticas, sociales y laborales que ocupan a los profesionales y cuya estructura está dirigida fundamentalmente al conocimiento de las herramientas que son parte de la tecnología y a las habilidades que se requieren para la explotación de las posibilidades en el procesamiento de la información.

Su formación puede lograrse desde un proceso autodidacta facilitado por las mismas TIC, hasta en procesos estructurados que pueden ocurrir en espacios no escolarizados y la valoración del nivel de su formación permite orientar su proceso de formación profesional.

Cuando los profesionales son objeto del proceso de formación, universitario o no, entonces, atendiendo al objeto de la profesión y los problemas profesionales que debe solucionar en su desempeño, se formaría la referida competencia profesional para la utilización de las TIC, que está relacionada con una formación profesional, su objeto y sus problemas que posibilitan el empleo con eficiencia de las TIC en su contexto laboral, considerando las exigencias cambiantes de la profesión y las demandas económicas y sociales en las cuales se inserta (Del Toro y otros, 2012).

Por consiguiente, su formación en TIC es parte del currículo de estudio del profesional; su aplicación y evaluación transcurrirá en el espacio profesional donde se inserte el sujeto.

El desarrollo de las competencias profesionales del realizador audiovisual para la utilización de las TIC transita por un conjunto de dimensiones profesionales, instrumental y social (fig. 12).

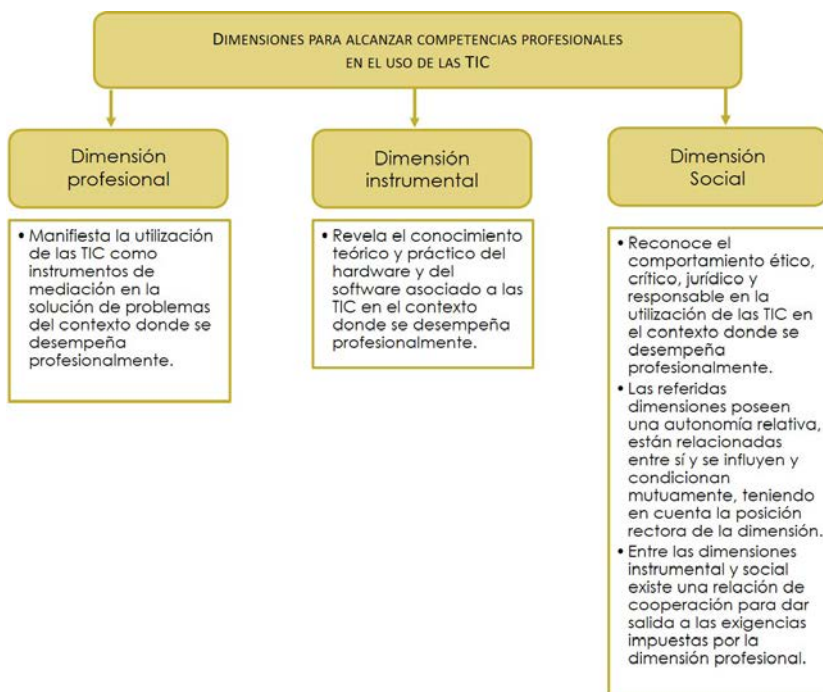


Fig.12 Dimensiones TIC a alcanzar por un realizador audiovisual

Actividades de estudio

1. Relacione las competencias genéricas o transversales que requiere dominar un realizador audiovisual.
2. ¿Cuáles son las competencias específicas que usted considera debe dominar como realizador audiovisual?
3. ¿Qué herramientas tecnológicas sustentadas en las TIC debe dominar un realizador audiovisual?

Bibliografía

ABDULINA, C. A.: Formación de habilidades pedagógicas. En Problemas actuales de la teoría y la práctica de la enseñanza pedagógica, Material policopiado, ISP José de la Luz y Caballero. Cuba, 1972.

CEJAS YANES, E.: *Los fundamentos del diseño curricular por competencias laborales* [monografía en internet]. [Citado 20 Feb. 2007]. Disponible en:

<http://www.monografias.com/trabajos25/fundamentos-competencias/fundamentos-competencias2.shtml>

DEL TORO, MARIO y otros: *Competencia profesional pedagógica en la utilización de las Tecnologías de la Información y la Comunicación*. Algunas consideraciones teóricas. Resultado del proyecto de investigación: Una estrategia para el desarrollo de competencias en la utilización de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones en la labor educativa de los profesionales de la educación de Ciudad Escolar Libertad. La Habana, 2012.

FARIÑAS, G.: *Cambiando el concepto de habilidad*. En *Psicología, Educación y Sociedad. Un estudio sobre el desarrollo humano*, Editorial Félix Varela. La Habana, 2005.

GALPERIN, P. YA.: *Introducción a la psicología*. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, 1982.

GONZÁLEZ, V.: *La formación de competencias profesionales en la universidad. Reflexiones y experiencias desde una perspectiva educativa*. En XXI. Revista de Educación, N° 8, Universidad de Huelva. 2006

KISELGOV, S. N.: Formación de hábitos y habilidades pedagógicas en la enseñanza superior. En *Problemas actuales de la teoría y la práctica de la enseñanza pedagógica*, Material policopiado. ISP José de la luz y Caballero. Cuba, 1973

LEÓNTIEV, A. N.: *Actividad, Conciencia, Personalidad*. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, 1981.

MAXIMOV, V. G.: Habilidad pedagógico profesional. En *Problemas actuales de la teoría y la práctica de la enseñanza pedagógica*, Material policopiado, ISP José de la Luz y Caballero. Cuba, 1982.

MCCLELLAND, D.: Testing for Competencies rather than Intelligence. En *American Psychologist*, vol. 28, nº. 1, pp. 1-14. 1973.

MERTENS, L.: *Competencia laboral: sistemas, surgimiento y modelos*. Organización Internacional del trabajo (OIT), Centro Interamericano para el Desarrollo del Conocimiento en la Formación Profesional (CINTERFOR). 1977.

_____: *La gestión por competencia laboral en la empresa y la formación profesional*, OEI. 2000.

Proyecto Tuning América Latina. TAL (pdf) (2004). http://www.tuning.unideusto.org/tuningal/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1

Proyecto Tuning América Latina: *Reflexiones y perspectivas de la Educación Superior en América Latina*. Informe final Proyecto Tuning-América Latina. 2004-2007, Publicaciones Universidad de Deusto. 2007.

Proyecto Tuning Europa. (TE) (pdf) 2000.

<http://tuning.unideusto.org/>

tuningeu/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1

SPENCER, L. M. Y S. M. SPENCER: *Competence at Work: Models for Superior Performance*. Wiley & Sons, Nueva York, 1993.

TALIZINA, N.: *Psicología de la Enseñanza*. Editorial Progreso. 1988.

VARGAS, F.: *Algunas líneas para el diseño curricular de programas de formación basados en competencias*. 2010. <http://www.ilo.org/public/spanish/region/ampro/cinterfor/publ/sala/vargas/disenio.pdf>

6

Gestión de la información y realización audiovisual

PEDRO ENRIQUE RODRÍGUEZ VALLE

*El problema universal para todo ciudadano del nuevo milenio [es]
¿cómo lograr acceder a la información sobre el mundo
y cómo lograr la posibilidad de articularla y organizarla?
¿Cómo percibir y concebir el contexto, lo global,
lo multidimensional y lo complejo?*

EDGAR MORÍN

En la evolución de la especie humana no ha existido época alguna, en la que la información y el conocimiento no hayan sido la base de su desarrollo. Hoy día se vive en una sociedad globalizada, convulsa de descubrimientos y de innovaciones, marcada por el incremento gradual de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (TIC), y moldeada con los nuevos paradigmas surgidos debido a todos estos factores. Esta revolución de la información ha cambiado no solo el acceso a este recurso, sino también la forma en que se usa y se conceptualiza.

Con el surgimiento de las TIC, principalmente de internet, el volumen de la literatura publicada en la red de redes supera en proporción la capacidad de revisarla toda y de valorar cuál es la que en realidad se necesita. Esto afecta también a la información científica contenida en la literatura relativa a cualquier ciencia y a la población en general. Por otra parte, el libre acceso a la información está produciendo dificultades en torno a los procesos de adquisición y generación de conocimientos.

El cúmulo y excesiva cantidad de datos genera, inevitablemente, una saturación informacional que provoca que muchos sujetos tengan una

visión confusa, ininteligible y de densa opacidad sobre la realidad que les rodea. Aquí reside una de las paradojas culturales más representativas de nuestra época: disponemos de los recursos y medios para la accesibilidad a la información, pero la limitada capacidad de procesamiento de la mente humana provoca que el umbral de comprensibilidad de los acontecimientos se vea sobrepasado por la excesiva cantidad de información que recibimos.

Pero, ¿qué es información? Puede entenderse como la significación que adquieren los datos, resultado de un proceso consciente e intencional de adecuación de tres elementos: datos del entorno, propósitos y el contexto de aplicación, y la estructura de conocimiento del sujeto.

Los datos (información como materia) son los componentes de la información: cifras, letras o figuras, por medio de las cuales se representan conceptos, juicios y razonamientos.

La información (información como significado) son los datos o materia informacional, estructurada de manera actual o potencialmente significativa, desde los referentes de cada sujeto. Es por ello que datos iguales pueden producir diferentes informaciones, a partir del significado que le atribuye cada sujeto.

El conocimiento (información como comprensión) se constituye a partir de estructuras informacionales que, al internalizarse, se integran a sistemas de relacionamiento simbólico o de más alto nivel y permanencia. Es información que puede ser entendida por cualquiera que domine el código lingüístico, pero que solo puede ser comprendida por aquel que cuente con la base de conocimiento para ello.

La inteligencia (información como oportunidad) son estructuras de conocimiento que, siendo contextualmente relevante, permiten la intervención ventajosa de la realidad. La información que poseemos nos permite tomar una decisión.

A partir de lo anterior es pertinente tener presente que, al elaborar y utilizar un producto audiovisual, se debe tener en cuenta que la información condiciona la generación y la gestión del nuevo conocimiento, y posibilita la formalización de este último; en esto reside el sentido pragmático de la información, es decir, en su materialización en noticias, informes de investigación, objetos u otros, que permiten la generación y comunicación del conocimiento.

Al ser la información la expresión del conocimiento, este se explicita y registra en algún tipo de documento (escrito, filmado, grabado, fotografiado) y debe

ser estudiado para poder pasar a la acción. El aprendizaje permanente se logra captando información en forma permanente.

En la actividad científica investigativa se procura encontrar respuesta a diversas interrogantes que se formulan en el entorno de un marco teórico referencial que asume cada investigador. Esto se logra con el acceso a fuentes de información que contribuyen a esclarecer dudas, satisfacer inquietudes y aclarar el camino metodológico previsto por el artista-investigador. Por tanto, las investigaciones siempre están respaldadas por información y de cada una de las investigaciones se obtiene una nueva información; sin embargo esto no siempre se ha comportado de la misma manera.

A finales del siglo XIX se creó una gran expectativa debido al rápido incremento en el número de publicaciones en la esfera científica y técnica. Se necesitaban técnicas confiables para seleccionar, reproducir y diseminar documentos. Se generalizó el uso del concepto de bibliografía que perdura hasta el presente, entendido como la recopilación de los datos que identifican la literatura utilizada y la creación, diseminación y uso del conocimiento registrado, presentados desde la perspectiva de las Ciencias de la Información, que permite el tratamiento de la información como una práctica espontánea vinculada con la cultura y el quehacer científico de la sociedad, que exige su organización para facilitar su acceso y consulta.

Etimológicamente la palabra “bibliografía” proviene de *biblio* (libro) y *grafía* (escribir). En la actualidad se utiliza de diversas formas y con significados diferentes, tanto en el lenguaje cotidiano como en el de carácter científico; generalmente su particularidad se centra en la relación ordenada de documentos.

Desde la perspectiva de las ciencias de la información, el término “documento” es cualquier objeto material que registre o fije algún conocimiento y pueda ser incluido en una bibliografía. En su acepción más amplia, contiene no solo a las inscripciones, manuscritos y ediciones impresas o digitales, sino también piezas de museo de carácter antropológico, zoológico, botánico o mineral, así como obras audiovisuales, entre otros. Se considera documento científico a todo objeto material que contenga información científica, a fin de transmitirla en el tiempo y el espacio y que sea de uso práctico y social.

La incorporación de las TIC ha originado los documentos digitales donde todo se almacena en cadenas de bits, así que toda relación del documento con su forma física ha disminuido tanto lo presentado en pantalla o impreso es un documento. Esto le da un carácter dinámico, al definir el documento por su función.

Un elemento renovador es el concepto de fuente de información, que se asume como todo objeto o sujeto que genere, contenga, suministre o transfiera información.

Este concepto es abarcador y no solo se limita a las fuentes documentales; también pueden mencionarse las fuentes personales e institucionales que participan activamente en la generación, trasmisión y consumo de información.

Las fuentes de información,⁶⁵ sean documentales o de otro tipo, deben cumplir con determinados criterios de calidad, como pueden ser la fiabilidad y la credibilidad. La credibilidad es el estatuto que otorga el destinatario con respecto al mensaje que le proporciona una fuente de información, mientras que la fiabilidad está relacionada con la actitud que adopta ese destinatario frente al comportamiento de la fuente.

La fiabilidad de una fuente de información exige confianza respecto a un comportamiento, supone creer en la utilidad y en la eficacia del servicio realizado por la fuente, o sea, proporcionar información útil de forma eficaz.

Una fuente de información es fiable siempre que sea creíble, pero no siempre sucede así en sentido inverso: se puede creer en alguien (credibilidad), tener la seguridad que dice la verdad, pero al mismo tiempo se puede no confiar en él (fiabilidad). Las fuentes de información cumplen las funciones siguientes:

- Comprobatoria, para evitar errores mediante la comprobación de la exactitud de los hechos y fenómenos que se investiga.
- Preparatoria, para facilitar datos que posteriormente se convertirán en información.
- Compleativa, para no solo suministrar datos escuetos e inconexos, sino que procura explicar causas y consecuencias, relaciones espacios temporales que permiten una visión holística de la realidad que se investiga.

65 En el Informe del Taller de solicitud de equivalencias de la Universidad de las Artes a la Junta de acreditación Nacional (JAN), respecto al Sistema Universitario de Programas de Acreditación de la Calidad (SUPRA), son consideradas fuentes de información o evidencias de publicaciones generales en las artes y la cultura: «[...] libros, manuales, folletos, artículos, ensayos, ponencias, proyectos y sus memorias, reportes y registros de investigación, catálogo o programa de mano, obras referenciadas en textos especializados, razones de la selección de las obras para su participación en eventos, muestras y festivales, bases de datos y compilaciones de información relevante. Además, libretos; guiones; escaletas; storyboard; fotos; afiches; fichas de programas; carteles; plegables; diseños sonoros, de iluminación, escénicos, de vestuario y maquillaje, y el plan general de la puesta en escena. La obra cinematográfica, radiofónica y televisiva. El plan de filmación, los llamados para la grabación, montaje, edición y posproducción».

- Orientadora, que refleja el conjunto de principios axiológicos que la sustentan.

La clasificación de las fuentes de información ha sido diversa y no definitoria, aunque existe consenso en destacar cuatro tipos fundamentales:

1. El portador material de la información.
2. Por la forma de presentación.
3. Por el carácter de la información.
4. Por la forma de reproducción.

En un primer acercamiento, las fuentes de información pueden ser clasificadas en documentales y no documentales. Las fuentes documentales son todas las soportadas en un documento o registro que, por lo general, contienen información textual, aunque aparezcan imágenes, sonidos, videos y pueden estar en soporte impreso, audiovisual o digital. De acuerdo con su contenido las fuentes de información documentales se clasifican como:

Primarias: aquellas que contienen los resultados directos de la actividad de investigación científica o de algún proyecto concreto. Ej.: libros, artículos de publicaciones, tesis, disertaciones, traducciones, manuscritos, archivos personales entre otros.

Secundarias: derivadas de fuentes de información documentales primarias y de la organización a que están sujetas. Ej.: obras de referencia (diccionarios, enciclopedias, anuarios, índices, bibliografías), memorias de eventos, catálogos, bases de datos entre otros.

Terciarias: contiene información sobre las dos anteriores, teniendo como única función compilar, organizar, depurar fuentes, etc. Ej.: catálogos, directorios, artículos sobre encuestas, entre otros.

Es importante reconocer y diferenciar estos tipos de fuentes de información documentales, porque las fuentes secundarias sirven para guiar la consulta hacia las fuentes primarias que deben ser revisadas y referenciadas. Según su soporte las fuentes de información se clasifican en:

Impresas: aquellas que han pasado por un proceso editorial y de impresión. Ej.: libros, revistas, carteles entre otras.

Audiovisuales: aquellas cuyos mensajes son imágenes fijas y en movimiento, y sonidos. Ej.: fotografías, documentales, reportajes, programas de televisivos, grabación sonora entre otros.

Digitales: aquellas que aparecen en formato digital y solo pueden ser manipuladas mediante una computadora. Ej.: bases de datos, sitio web, libro electrónico, biblioteca digital, entre otros.

Fuentes de información no documentales: son las que se encuentran intrínsecamente en otro soporte que no sea de tipo documento. Se identifican, en este apartado, tres tipos: personales, institucionales y materiales.

Fuentes de información personales: la constituyen personas en su carácter informador, de expositor de su conocimiento y experiencia acumulada. Tiene como inconveniente que necesita ser complementada con otras fuentes pues el grado de subjetividad o de imprecisión puede afectar el resultado de la investigación. En la elaboración de guiones en ocasiones se requiere consultar a diferentes personas que aportan sus vivencias al investigador.

Fuentes de información institucionales: la constituyen las organizaciones, sus recursos humanos, colecciones de registros, memorias corporativas, sus servicios de información y archivos. Se pueden citar los de la Fototeca Nacional, los archivos del ICAIC y del ICRT, entre otros.

Las fuentes de información materiales: se encuentran presentes en la naturaleza y en la sociedad, dado que representan la creación de la naturaleza (flora, fauna, especie humana) y las realizaciones no documentales del hombre (incluyendo la sociedad misma). Constituyen importantes fuentes las videotecas y filmotecas de diferentes organismos, entre los que se destacan: MINCULT, MINED, MES, INFOMED, INDER, entre otros.

Un elemento insoslayable en el trabajo con las fuentes de información que sustentan una investigación es el asentamiento de las mismas. Cada fuente de información se inserta en el documento siguiendo una estructura uniforme que se conoce como norma o estilo de asentamiento entre las que se encuentran: Harvard, International Organization for Standardization (ISO), Vancouver, Chicago, American Psychological Association (APA), esta última muy utilizada hoy día en los predios universitarios.

Las principales fuentes de información impresas son las obras de consulta y referencias que constituyen, como su nombre lo indica, obras para ser consultadas puntualmente, no para leerlas linealmente (de principio a fin). Pueden ser diccionarios, enciclopedias, bibliografías, repertorios bibliográficos, anuarios, compendios cronológicos, directorios, atlas, almanaques, guías y manuales.

Los *diccionarios* constituyen recopilaciones de palabras con sus significados, generalmente ordenadas alfabéticamente. Ofrecen datos de interés como el

origen etimológico, así como sus propiedades gramaticales. Son consideradas las fuentes de información secundaria más consultadas.

Se pueden citar como ejemplos de este tipo de obra publicada en Cuba: *Diccionario de Medios de Enseñanza y términos afines* de Vicente Gonzales Castro (1990); *Diccionario de cine*, de Rodolfo Santovenia (1999); *Diccionario de términos más utilizados en televisión*, de Freddy Moros (2006); y más recientemente, el *Glosario de términos audiovisuales artísticos y técnicos* de Pedro A. Hernández y coautores (2012).

Los diccionarios han adoptado una modalidad denominada “diccionario enciclopédico”, que incluye además de la recopilación de palabras, ilustraciones e información sobre países y personajes. El *Diccionario enciclopédico de la UTEHA* y el *Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal y América*, obra esta última auspiciada por la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y la Fundación Autor, son dos ejemplos reconocidos a nivel internacional. (fig.13).

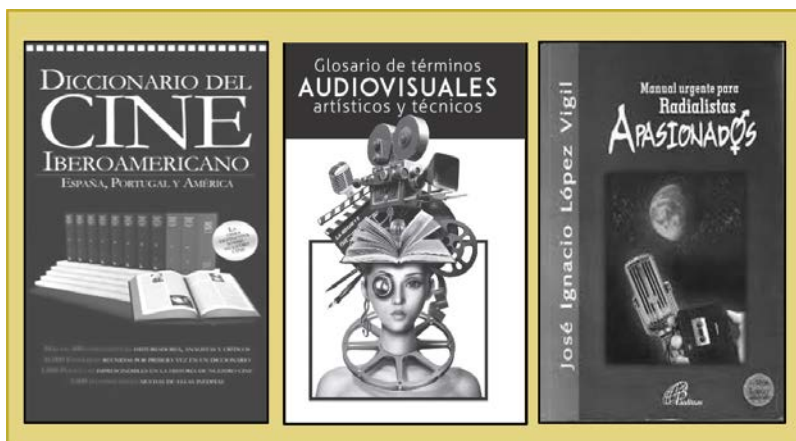


Fig.13 Ejemplos de fuentes de información.

Las enciclopedias son ediciones de consulta que contienen información más esencial (detallada y breve) sobre algún campo del conocimiento o de la actividad práctica como: *Enciclopedia Autodidáctica Interactiva Océano* del Grupo Editorial homónimo (2004). Conjuntamente con los diccionarios son las fuentes de información secundaria más utilizadas. Una de las de mayor difusión es la *British Enciclopedia (Enciclopedia Británica)*, que fue publicada por primera vez en 1768 y perdura hasta hoy.

Las enciclopedias recogen la información que contiene el diccionario, pero además aporta información retrospectiva y ampliada de innumerables temas y objetos, así como la utilización de referencias cruzadas (Ejemplo: “Véase” y “Véase también”). En el año 2010 Cuba puso a disposición de los internautas la enciclopedia colaborativa, sin fines de lucro, *EcuRed.cu* (www.ecured.cu).

La bibliografía es un listado completo de todos los libros, artículos, filmes u otras fuentes de información empleados durante la investigación y aparece siempre al final del documento, ordenada alfabéticamente.

Los *repertorios bibliográficos*, constituyen compendios que recogen la vida y obra de diferentes personalidades que han adquirido relevancia en diferentes actividades humanas. Ejemplo: Cien figuras de la ciencia en Cuba, de Rolando García Blanco (2002).

Los *anuarios*, son volúmenes anuales con información corriente en forma descriptiva o estadística, en ocasiones dedicada a una materia determinada como por ejemplo los anuarios estadísticos de países, regiones y provincias.

Los *compendios cronológicos*, son relaciones ordenadas por fechas de acontecimientos que se suceden en el pasado y en el presente. Son muy útiles para la verificación de los sucesos en una época y lugar determinados.

Los *directorios*, son compendios de señas que incluyen listas de personas, lugares y organizaciones y suministran datos que permiten localizarlos o identificarlos. Incluyen direcciones postales y electrónicas, sitios web entre otros datos de interés, son comunes en este apartado los directorios telefónicos.

Los *atlas*, constituyen colecciones de mapas en un solo volumen donde coexisten además de los mapas, ilustraciones, esquemas, tablas estadísticas, gráficos, entre otros. Muy difundido en el mundo académico es el *Atlas Geográfico de España y del Mundo*, de Vicens Vives (1998). Existen atlas temáticos donde se destacan los históricos que ofrecen mapas de diversas épocas y permiten conocer la evolución temporal de las relaciones políticas y económicas internacionales. *Atlas José Martí*, de la Oficina Nacional de Hidrografía y Geodesia de Cuba, el Centro de Estudios Martianos y Ediciones GEO (2003).

Los *almanaques*, son publicaciones anuales con un calendario sobre los hechos más significativos ocurridos durante el año en todos los países y en diversos ámbitos de la actividad humana. Contiene además un compendio de datos básicos sobre países. Por ejemplo: *Almanaque Mundial*, publicado por Televisa, México, así como otros de variado interés.

Las *guías*, son libros con indicaciones que sirven para orientar en la búsqueda de datos concretos en determinado campo. Ejemplo: *Guía turística La Habana, ciudad de encuentros*, de la Oficina de Turismo de Cuba (2006), con un marcado interés para instituciones científicas, educacionales y culturales.

Los *manuales*, incluyen lo más sustancial de una materia. Comprende abreviadamente las nociones principales de la temática que aborda con una finalidad didáctica: *Manual urgente para radialistas apasionados*, de José Ignacio Vigil (1997).

Actualmente, mediante la utilización de la multimedia y la hipermedia, se difunden obras de consulta y referencias soportadas en las TIC.

Por lo general, en la búsqueda de diversas fuentes de información se llega a la *biblioteca*, el lugar destinado al depósito de información registrada, principalmente en forma de libros. Su principal objetivo es la provisión de información, a partir del depósito y conservación del patrimonio documental. Oferta un conjunto de servicios que permiten al usuario encontrar respuestas a sus consultas.

No obstante, aunque la palabra “biblioteca” deriva de la latina *bibliotheca* y esta a su vez lo hace del vocablo griego *biblion* (libro), la acepción moderna del término hace referencia a cualquier recopilación de datos recogida en muchos otros formatos: microfilmes, revistas, grabaciones, películas, diapositivas, cintas magnéticas y de vídeo, así como otros medios electrónicos. Un aspecto curioso relacionado con los soportes y las bibliotecas es que en aquellos sistemas de información que cumplen con los requisitos para ser considerado como biblioteca, pero cuyo componente documental más abundante no es libro se le conoce como mediateca (Tabla 3).

Las bibliotecas realizan todos sus procesos para facilitar el acceso y garantizar la disponibilidad de la información. En el empeño de cumplir con su objetivo principal han roto con algunas ideas tradicionales (ejemplos de este tipo de ideas son el libro como tipo de documento principal y el papel como soporte por excelencia) al incorporar la diversificación de los soportes de información, introducción del uso de tecnologías para el tratamiento de la información, prestación de nuevos servicios de acceso remoto, entre otros.

Tabla 3. Mediatecas de acuerdo al tipo documental que predomina

TIPO DE DOCUMENTO PREDOMINANTE	MEDIATECA CONOCIDA COMO...
Revistas, periódicos, volantes, programas de mano, etc.	Hemeroteca
Materiales cartográficos (mapas, esfera terrestre, cartas topográficas, entre otros).	Mapoteca
Fotografía	Fototeca
Grabaciones sonoras.	Fonoteca
Grabaciones de cintas de video.	Videoteca.
Normas y disposiciones.	Normateca

En la actualidad las bibliotecas se clasifican atendiendo al uso que hacen de las TIC para desarrollar dichos procesos. Esta tipología incluye desde las bibliotecas que no emplean las TIC, hasta las que realizan cada uno de sus procesos en ambiente digital. Es necesario aclarar que existe mucha ambigüedad en cuanto al uso de términos, así como a los límites existentes entre cada una de ellas. Básicamente existen los tipos de biblioteca siguientes: tradicional, electrónica, híbrida, virtual y digital.

La definición de biblioteca tradicional o clásica, como su nombre lo indica, está destinada a las bibliotecas que realizan sus procesos sin hacer uso (o muy poco) de las TIC. Se distinguen por poseer los contenidos en soporte físico, y el acceso mediante referencias bibliográficas contenidas en los catálogos. Estas bibliotecas ya no abundan tanto en el mundo moderno; en la mayoría se emplean las herramientas tecnológicas para llevar a cabo algunos o todos sus procesos.

Con la definición de biblioteca electrónica comienzan los problemas de ambigüedad ya que, para muchos, toda biblioteca que en alguna medida emplee las TIC, puede considerarse una biblioteca electrónica.

La biblioteca electrónica hace referencia a un concepto de biblioteca todavía asociado a la noción de un espacio físico, pero desde el cual los usuarios pueden acceder a recursos impresos y digitales, si bien no de una forma integrada. Estos recursos se seleccionan, adquieren y procesan con el fin de

que puedan recuperarse a través de sistemas informáticos, de una forma parecida a como se lleva a cabo el tratamiento de los recursos tradicionales.

Los términos “biblioteca electrónica” o “biblioteca automatizada” pueden ser empleados indistintamente. Las bibliotecas electrónicas tienen algo que las distingue de las tradicionales, y es la automatización del aparato de búsqueda de información, el catálogo, mientras que los recursos de información pueden estar tanto en formato digital como impreso, con predominio de este último.

“Biblioteca híbrida” es un término que se emplea para identificar aquella biblioteca que está en un período de transición hacia la biblioteca digital. Es un estadio intermedio entre la biblioteca tradicional y la biblioteca virtual, donde coexisten ambos formatos, y por lo tanto pueden existir servicios tradicionales y servicios en ambiente digital.

Apenas se pueden determinar diferencias entre las definiciones de biblioteca electrónica y biblioteca híbrida. Bajo ambos términos pueden encontrarse un mismo tipo de biblioteca, aunque la híbrida apunte más a la digitalización.

Algo similar sucede con los adjetivos virtual y digital, los cuales son usados de formas diversas como, por ejemplo:

- Biblioteca digital y virtual constituyen un mismo fenómeno: conjunto organizado de recursos y servicios de información en ambiente digital, electrónico o virtual.
- Biblioteca digital: conjunto organizado de documentos digitalizados que tienen como base un original en papel y a través de un proceso de escaneo han sido llevados a formato digital, en función de una comunidad de usuarios definidas.
- Biblioteca virtual, es una colección de recursos web.
- Biblioteca digital, conjunto de servicios que brindan acceso a información en formato digital, y biblioteca virtual como aquella que a través de la realidad virtual y la inteligencia artificial intenta modelar un ambiente similar a una biblioteca tradicional.

Al analizar el significado semántico de ambos términos, lo digital es aquello que se representa a través del sistema digital binario de ceros y unos, mientras lo virtual es algo que tiene existencia aparente y no real, es una modelación de la realidad a través de las técnicas de la inteligencia artificial, de lo cual se infiere que todo lo virtual es digital, pero no todo lo digital es virtual.

Las diferencias están dadas básicamente en la interfaz con la que interactúa el usuario y no en los servicios, formato de los documentos, o en la organización

de estos. No obstante, en la práctica predomina el uso indistinto de ambos términos, con una fuerte tendencia a la estandarización del término biblioteca digital.

Se cree erróneamente que una biblioteca digital es solo una colección de documentos digitalizados y recursos web, cuando en realidad, una biblioteca digital es todo un conjunto orgánico de procesos, servicios y recursos, sin límites de espacio y tiempo.

La *Digital Libraries Federation* define una biblioteca digital como:

Organizaciones que proveen los recursos, incluyendo personal especializado, para seleccionar, estructurar, distribuir, controlar el acceso, conservar la integridad y asegurar la persistencia a través del tiempo de colecciones de trabajos digitales que estén fácil y económicamente disponibles para usarse por una comunidad definida o para un conjunto de comunidades.⁶⁶

Las bibliotecas digitales proporcionan sus servicios a través de una red de computadoras, ya sea privada de una organización o una red de acceso público como Internet. En este último caso pueden hacer usos de diversos recursos y servicios de información disponibles en internet y de esta manera tienen función de intermediarias entre dichos servicios, a los cuales brindan acceso, y el usuario final que hace uso de ellos; o por el contrario, pueden brindar sus propios servicios y recursos a cualquier usuario conectado a la red, independientemente de que forme parte o no del universo de usuarios para los cuales fue concebida originalmente.

Una biblioteca digital puede integrar colecciones de documentos de diversas organizaciones y utilizar las redes telemáticas para acceder a dichos documentos. En estos casos, el acceso a la información que está ubicada en servidores situados en lugares distintos de la red debe ser transparente para el usuario.

En otros casos, las bibliotecas digitales están conformadas por colecciones especializadas en una temática o rama específica del conocimiento, y han sido diseñadas teniendo en cuenta los usuarios de una organización concreta, con independencia de que cualquier usuario conectado a red pueda acceder a ella gracias a las facilidades que brinda internet para compartir recursos.

66 Virginia Ortiz Repiso y Purificación Moscoso: "La biblioteca digital: inventando el futuro", p. 57.

Una biblioteca digital puede tener documentos que constituyan versiones digitales de documentos en formato impreso, así como documentos que hayan sido generados en ambiente digital. En la mayoría de los casos, el original en papel carece de importancia, debido a que la interacción del usuario con el sistema (biblioteca) es a través de las redes telemáticas y no de forma física.

En una biblioteca digital los recursos de información pueden ser propios de dicha biblioteca o pueden estar distribuidos en distintas partes de la red. En este último caso la biblioteca solo se encargaría de brindar el acceso a esa información, lo cual tiene la ventaja de contar con un conjunto de recursos que, si bien no son propios de la biblioteca, constituyen una alternativa en el acceso a información de interés por parte de los usuarios.

El problema de usar recursos distribuidos está en que no se posee un control sobre ellos, sino que su disposición está en dependencia de terceras personas ajenas al sistema, por lo que un día podemos acceder a un recurso de nuestro interés, y al día siguiente ese recurso no encontrarse disponible.

En la biblioteca los registros son la descripción de los elementos de contenido y de forma de los documentos (registros bibliográficos). Los registros bibliográficos reflejan las características más relevantes de una fuente de información documental (título, autor, lugar de publicación, editorial, año de publicación, entre otros).

Esas características se asientan en un soporte que puede ser digital o impreso (fichas catalográficas) y se anotan siguiendo algún código (normas de descripción bibliográfica, reglas de catalogación) que constituyen elementos de apoyo al sistema de la biblioteca.

Los registros que permiten controlar el funcionamiento consignan datos para la planificación, evaluación, organización y dirección de la biblioteca.

En las bibliotecas existen catálogos manuales y automatizados que agrupan los registros bibliográficos. Existen bases de datos que pueden contener no solo los elementos más relevantes de un documento que permiten su posterior recuperación sino también el texto completo.

En los catálogos se representan todos los documentos que posee la biblioteca, ello los convierte en herramientas de búsqueda y recuperación que facilita y dinamiza el acceso a los documentos. Existen diversos tipos de catálogos: de autor, título, materia, entre otros. Los catálogos de usuarios se estructuran de la forma siguiente (Tabla 4).

Tabla 4 Tipos de catálogos de usuarios.

TIPOS	CRITERIO DE ORGANIZACIÓN	RESPONDE DE FORMA DIRECTA A LA PREGUNTA...
Autor	Orden alfabético de las fichas por apellidos de los autores, editores y compiladores. Si es anónimo se insertan las fichas alfabéticamente y se considera la primera palabra significativa del título.	¿Qué documentos escritos por el autor "A" posee el sistema?
Título	Orden alfabético de las fichas por el título. Se tome en cuenta la primera palabra significativa de este.	¿Existe en el sistema algún documento titulado "B"?
Materia	Orden alfabético de las fichas por los términos que describen los temas abordados en los documentos.	¿Qué documentos en el sistema tratan sobre la materia "C"?
Diccionario	Orden alfabético de las fichas de autor, título, materia en un solo fichero.	Responde a todas las preguntas anteriores.

Las fichas (bibliográfica o de contenido) son cartulinas con un tamaño normado internacionalmente (75 mm x 125 mm), que, almacenadas en orden alfabético por el apellido del autor, se emplean en bibliotecas públicas y personales para la consulta o localización de libros y documentos (fig. 14).

Las tecnologías utilizadas en las bibliotecas han sido diversas y han estado en consonancia con los avances que han experimentado. La aparición y rápida difusión de Internet, y la web, han producido un cambio cualitativo en las bibliotecas, especialmente en la consulta y creación de los catálogos, en la búsqueda y recuperación de la información y hasta en la concepción de la propia institución.



Fig.14 Ficha bibliográfica de un texto impreso.

Para recoger la información consultada en un catálogo de usuario se utilizan las fichas (bibliográficas y de contenido).

La búsqueda y recuperación de la información en grandes volúmenes de datos es un tema que se hace cada día más notable, en un mundo que vive en la súper-abundancia de la producción de información. Un ejemplo muy cercano es Internet, hipermedia en el que diariamente se crean miles de páginas de los temas más diversos.

En la actualidad se pueden encontrar bibliotecas que solo existen en la red, poseen documentos concebidos en ambiente digital, que no tienen restricciones de acceso ni temporales ni espaciales.

La introducción acelerada de las TIC en las bibliotecas ha posibilitado la multiplicación del uso de bases de datos. La aceptación de la idea de las bases de datos como documentos compuestos, tiene importantes implicaciones a la hora de definir su lugar en los sistemas de gestión y archivos y representa un gran reto, si se tiene en cuenta que es muy probable que durante mucho tiempo convivan en las bibliotecas sistemas híbridos de gestión de documentos (documentos en papel, documentos en soportes digitales).

Se difunden con rapidez gestores de referencias bibliográficas (GRB) soportados en las TIC. Los GRB se han convertido en los últimos años en verdaderos auxiliares para la investigación utilizando Internet, Integran tres herramientas de investigación en una:

1. Buscador de referencias en Internet.
2. Gestor de bases de datos.
3. Constructor de bibliografías.

Existen dos tipos de software de GRB:

1. Aplicaciones de escritorio, que se instalan en el disco duro.
2. Aplicaciones web, que no necesitan instalación.

Ejemplos de GRB son: ProCite, End Note, Reference Manager, BiblioExpress, RefViz, Refworks, Citeulike, Zotero, entre otros. Hay decenas de gestores de escritorio, pero los de más prestigio y empleo en el mundo académico y científico son comercializados por Thomson ResearchSoft. Aquí se encuentran Reference Manager, Procite, EndNote, RefViz (un curioso gestor bibliográfico y analizador visual de datos).

Los gestores bibliográficos web toman algunas de las características de la web 2.0: entorno web social, capacidad de compartir documentos o registros, etiquetado, entre otros. Presentando una gestión integrada y más rápida, adecuada al entorno de Internet, por ejemplo: Zotero es una extensión libre para el navegador Firefox, que permite a los usuarios recolectar, administrar y citar investigaciones de todo tipo de orígenes del navegador.

Pero el verdadero objetivo de todo software de gestión de la bibliografía es usarlo al escribir un artículo. He aquí la verdadera potencia de Zotero, porque hay disponibles plugins tanto para OpenOffice como para Microsoft Office. En lugar de intentar acceder directamente a nuestra base de datos bibliográfica, estos plugins se comunican con Zotero (figura15).

Por su parte el EndNote permite:

- Construir Bibliotecas Digitales Personalizadas (BPD):
 - a) Manualmente.
 - b) Importando referencias.
 - c) Transfiriendo referencias desde bases de datos remotas.
- Insertar citas en diversos estilos y elaborar bibliografías.
- Facilitar la elaboración de artículos mediante más de 750 plantillas de revistas arbitradas.
- Mejorar el manejo de referencias y la organización del trabajo investigativo (fig. 16).

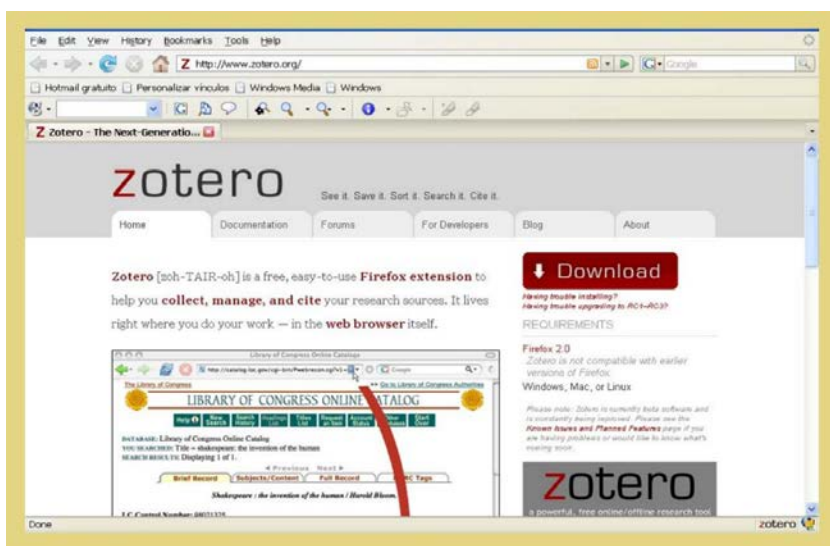


Fig.15 Pantalla principal del Zotero.

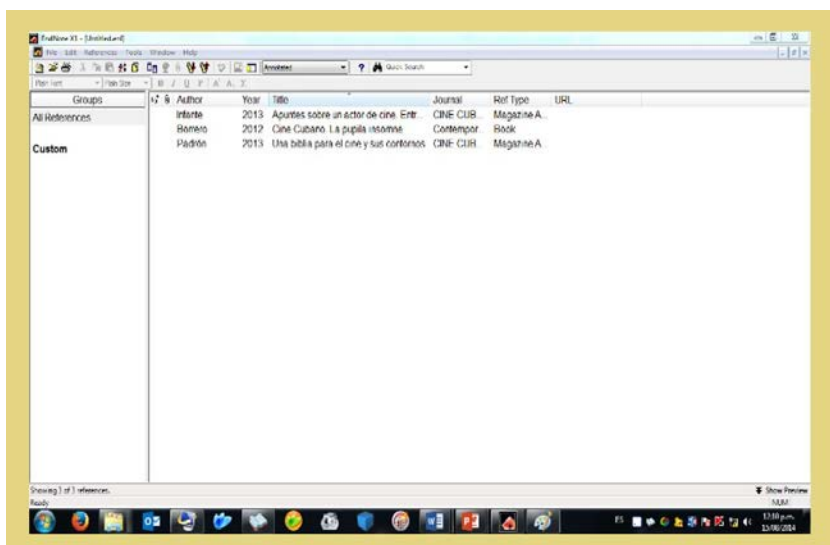


Fig.16 Pantalla de EndNote con registro de información.

La búsqueda de información en entornos digitales es una tarea compleja, por cuanto no se desarrolla de una manera uniforme, y está sujeta a variables como los conocimientos previos, así como las expectativas y las estrategias de quienes buscan la información. Además, en este proceso de búsqueda,

las herramientas con que se realice la tarea y las capacidades de dichas herramientas para proveer de resultados, son también fundamentales.

En los estudios acerca de las tareas de búsqueda de información, se evidencia que es solo una pequeña porción del proceso de trabajo informativo, cuyo mayor tiempo es utilizado en la lectura, análisis y resumen de la información recuperada, se plantea también que el acceso a la información es un proceso en el cual la búsqueda y recuperación de datos es solamente una parte menor, observando que la mayor parte del trabajo consiste en dotar de sentido a la información, con miras a resolver un problema.

Al iniciar un proceso de búsqueda de información, las personas tienen distintas expectativas y metas y utilizan estos procesos como una herramienta para ayudar a alcanzar esos objetivos. Sus necesidades pueden variar desde información básica, hasta detallados y profundos informes sobre uno o varios temas.

Considerando las diversas expectativas de información, Rosenfeld (1998) identifica cuatro tipos de búsquedas.

1. De elemento conocido: consiste en una búsqueda acotada. Cuenta con preguntas bien definidas y con pocas alternativas de (o sólo una) respuesta posible. Habitualmente se conoce dónde buscar y es el tipo de búsqueda más sencillo.
2. De existencia: en este tipo de búsqueda existe una respuesta clara, pero se desconoce cómo realizar adecuadamente la pregunta. Se trata habitualmente de una búsqueda de información en que el valor del contexto es muy importante y suele tratarse de temas complejos que articulan distintas variables o de temas poco conocidos.
3. Exploratoria: se trata de una búsqueda en la que se desconoce exactamente lo que se quiere encontrar. En este caso el tema de búsqueda es amplio y por ende no existe una pregunta definida. Habitualmente, la expectativa es conocer algo en términos generales o introducirse en un tema.
4. Global: el objetivo de esta búsqueda es conocer con profundidad un tema. Se trata de inspeccionar todos los aspectos y detalles de una materia, para lo cual habrá que formular la pregunta combinando variables en las que la pregunta incluya términos asociados.

Estas tipologías no son estáticas y, como señala Rosenfeld, durante el proceso podrán variar las necesidades de información requeridas por el usuario, con lo cual el tipo de búsqueda realizada cambiará según los resultados parciales

que se obtengan. Además, la exploración de información es iterativa, es decir, los sujetos aprenden algo con cada respuesta del sistema y con cada refinamiento de la pregunta.

Por otra parte, resulta fundamental considerar que las habilidades de quienes realizan la búsqueda de información, son determinantes en la consecución de resultados. Estas habilidades deben ser ponderadas en dos ámbitos: el primero, ya esbozado en la caracterización de los tipos de búsqueda, se refiere al conocimiento que pueda tener el sujeto respecto de un tema; el segundo se refiere a las habilidades de los sujetos para usar determinados sistemas de búsqueda.

Algunos pasos para la utilización del sistema de gestión de la información y de las TIC disponibles, se relacionan a continuación:

1. Valoración de las potencialidades del sistema de gestión de la información y de las TIC instalada en las bibliotecas que se ubican en el escenario del investigador.
2. Caracterización de cada institución según sus potencialidades como nodo para la actividad científica investigativa.
3. Selección de la norma de asentamiento para el cotejo bibliográfico.
4. Determinación del gestor de referencias bibliográficas que se utilizará.
5. Estructuración de la estrategia para la búsqueda de información.
6. Formulación de una consulta.
7. Recepción de los resultados en la forma de documentos.
8. Exploración, evaluación, e interpretación de los resultados.

La humanidad ha acumulado un caudal incalculable de conocimientos en el transcurso de los tiempos. Su permanente transmisión, entre diversas generaciones y dentro de cada una de ellas, ha contribuido a acelerar en forma exponencial el desarrollo científico, tecnológico y el propio desarrollo de la humanidad.

Toda obra humana está asociada invariablemente a la información que ha sido utilizada para su gestación y que ha sido reproducida en diversos soportes para su conservación y transmisión en el tiempo y en el espacio.

Acerca de las humanidades digitales

Las humanidades digitales abordan las teorías, métodos, recursos, axiología y la experticia con las que se investiga la cultura en una comunidad (región, país, entre otros) en referencia a los patrones de colaboración, el acceso abierto a la información y la transparencia en su utilización (figura.17)

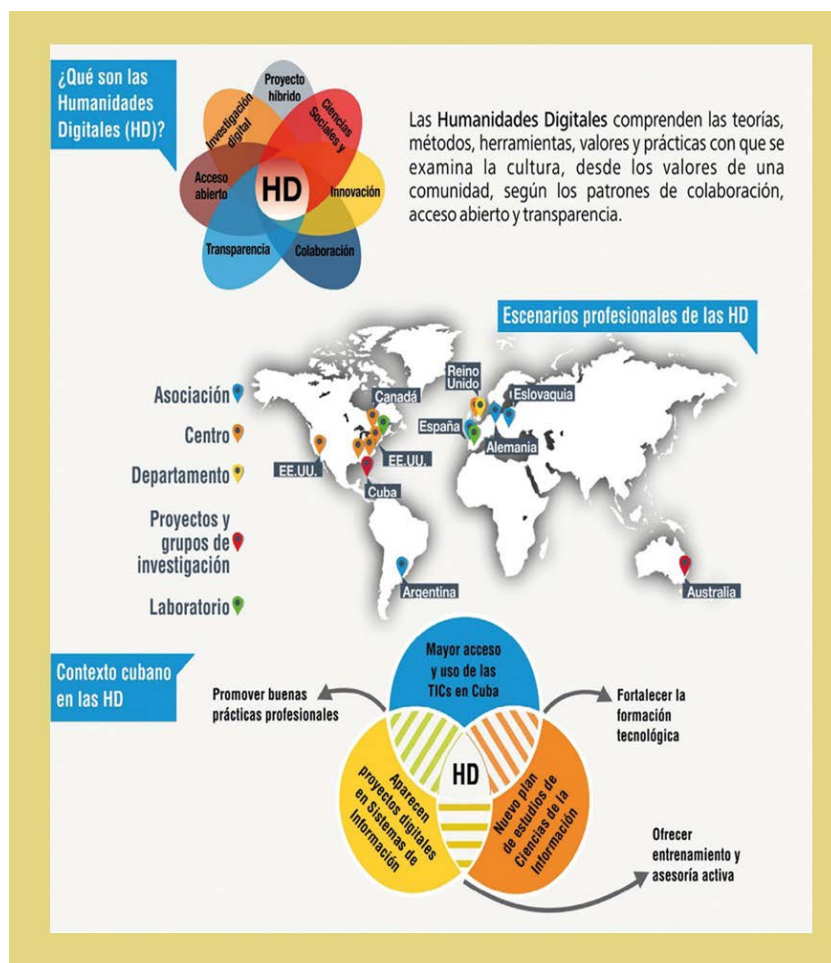


Fig.17 Fuente: *Alcance*, Revista cubana de información y comunicación, vol. 10, No. 25, La Habana, enero-junio, 2021.

El desarrollo de las humanidades digitales es muy diverso en correspondencia con los escenarios y estrategias que se utilizan para el desarrollo de sus intereses investigativos.

Las humanidades digitales pueden abarcar la preservación digital y la gestión de metadatos, el comportamiento en las redes sociales digitales, el análisis de la fotografía en una obra audiovisual, entre otros muchos. Utilizan las lógicas del desarrollo contemporáneo de la investigación social y humanística conectadas inexcusablemente con los presupuestos de las culturas 2.0 y ulteriores (Hernández, 2021).

La capacidad de reaccionar ante un proceso fluido de cambios tecnológicos, culturales y sociales de las humanidades digitales se ha considerado una ventaja que le ha permitido aportar sobre la comunicación digital, los nuevos sujetos culturales, la influencia algorítmica y la economía de la atención como afirma Spence (2021).

La preservación digital se enfoca en garantizar el acceso a los datos, la información y el conocimiento a largo plazo, sin distinción del soporte original en el que fueron registrados.

Su responsabilidad en la gestión de datos de investigación origina desafíos, conforme la diversidad de recursos materiales y humanos, así como sistemas tienen que intervenir (Silva y Cruz, 2021).

La preservación digital debe garantizar que los datos de investigación se encuentren en repositorios de datos, así como velar por su estructura, almacenamiento, disponibilidad en el tiempo y capacitación intelectual de las personas que interactúan con estos (Silva y Cruz, 2021).

En humanidades digitales los datos de investigación incluyen tanto textos digitalizados como nacidos digitalmente, así como monografías, bibliotecas digitales de imagen y modelos 3D, entre otros. Estos datos de investigación se requieren sean: localizables, accesibles, interoperables y reusables, tanto por las TIC como por personas.

La vinculación de estos con conceptos reconocidos como *Data Sharing* y *Open Linked Data* resaltan que los datos de investigación formen parte de los repositorios de datos.

La gestión de datos de investigación permite optimizar la eficiencia del proceso investigativo, eliminando la duplicidad de esfuerzos y estimulando descubrimientos adicionales a partir de los recursos disponibles.

Dicha gestión como garantía del acceso a los datos de investigación junto a los resultados científicos, favorece a que puedan ser localizados y utilizados cuando sea necesario, aumentando el impacto y visibilidad de los trabajos en la comunidad científica, sus posibilidades de aprovechamiento y el reconocimiento a los investigadores mediante la citación.

Al devenir la información recurso estratégico para el desarrollo se hace necesario potenciar cada vez más la capacidad de las personas de reconocer cuándo necesita información y la habilidad de localizarla, evaluarla y emplearla adecuadamente.

En la actualidad coexistimos en una sociedad postdigital donde los servicios y los dispositivos digitales no son una moda, sino necesidades básicas, que son cada vez más puntuales y personalizados gracias a las tecnologías disruptivas.

Actividades de estudio

1. ¿Qué importancia le concede a la gestión de la información en el proceso de investigación/creación audiovisual?
2. ¿Cuáles son las principales fuentes de información que utiliza en el proceso de investigación/creación audiovisual?
3. ¿Qué beneficios le ha reportado la utilización de gestores de referencias bibliográficas en el proceso de investigación/creación audiovisual?
4. ¿Cómo han influenciado las humanidades digitales en el proceso de investigación/creación audiovisual?

Bibliografía

HERNÁNDEZ, A. R.: Humanidades Digitales: experiencias, afectos y sensaciones, en *ALCANCE Revista Cubana de Información y Comunicación*, vol. 10, No. 25, enero-junio, 2021.

LA TORRE, J. L. Y M. MARTÍN.: *Metodología para la identificación y valoración de fondos documentales*, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes de España, 2020.

MAGÁN, J. A.: *Tratado básico de biblioteconomía*, Editorial Complutense, Madrid, 1996.

MERLO, J. A.: *El servicio bibliotecario de referencia. Anales de la documentación*. (pdf) <http://www.um.es/fccd/anales/ad03/AD07-2000>

NÚÑEZ, E.: *Organización y gestión de archivos*, TREA. 1999.

ORTIZ, V. Y P. MOSCOSO.: *La biblioteca digital: inventando el futuro*, Congreso de información Info´ 2002.

PONJUAN, G.: *Aplicaciones de Gestión de Información en las organizaciones*. El profesional de la información y su dominio de las técnicas y herramientas de la gestión (Memoria escrita en opción al grado de Doctor en Ciencias de la Información, Universidad de La Habana). La Habana, 2000.

REYES, L. (2006) *Manual de fuentes de información*, Editorial Pablo de la Torriente, La Habana, 2006

RODRÍGUEZ, P. E.: *Estrategia de superación para la actividad científica educacional de los dirigentes de las instituciones educativas de la Educación Técnica y Profesional del municipio Marianao* (Memoria escrita en opción al grado de Doctor en Ciencias Pedagógicas, Instituto Latinoamericano y Caribeño), La Habana, 2008.

RODRÍGUEZ, P. E. et. al: *Alfabetización informacional de directivos de la Educación Técnica y Profesional*, en Memorias Pedagogía 2011, La Habana, 2011.

ROSENFELD, L.: *Arquitectura de la información*, Editorial McGraw Hill-O`Reilly, España, 1998.

SILVA, N. Y S. CRUZ: Preservación digital de datos de investigación en universidades: acciones clave, en *ALCANCE Revista Cubana de Información y Comunicación*. vol. 10, No. 25, enero-junio 2021.

SPENCE, P.: Las Humanidades Digitales en 2021, en *ALCANCE Revista Cubana de Información y Comunicación*, Vol. 10, No. 25, enero-junio 2021.

7

Otras fuentes de información: acotaciones al margen

PEDRO ENRIQUE RODRÍGUEZ VALLE
ELINA F. HERNÁNDEZ GALARRAGA

*La diversidad de técnicas e instrumentos de recolección de información
y la interpretación que realiza de estas el investigador,
favorecen el mapeo en una investigación de naturaleza cualitativa.*

ÁNGEL HERNÁNDEZ

La existencia de documentos, registros, materiales y artefactos que debe utilizar el investigador cualitativo es vasta, lo que facilita entender y penetrar en el objeto de estudio que se proponga el artista-investigador. En las últimas décadas en la literatura especializada se recogen diferentes criterios de agrupamiento de las fuentes de información, sin embargo, hay una tendencia a clasificarlos en: documentos escritos, materiales audiovisuales, artefactos y archivos, tanto individuales como grupales.

Tabla 3 Clasificación de las fuentes de información*

FUENTES PARA OBTENER INFORMACIÓN	EJEMPLOS
Documentos escritos.	Cartas, memorándums diarios, certificados de nacimiento, matrimonio y defunciones, escrituras y registros de propiedad, estados de cuentas, artículos, libros, monografías, conferencias, correos electrónicos, guiones, planes de producción, catálogos, programas de mano, actas constitutivas de una empresa,

	de mano, actas constitutivas de una empresa, institución, radioemisoras, canales de televisión o productoras audiovisuales, informes de proyectos de investigación planes de estudio, boletines, catastros, censos, entre otros.
Materiales audiovisuales	Imágenes fijas o en movimiento, fotografías, storyboard, trailers, dibujos, carteles, tatuajes, <i>graffitis</i> , pinturas, cintas de audio, cintas de video, multimedias, entre otros.
Artefactos.	Ropas, enseres, accesorios, vasijas, mobiliarios, juguetes, instalaciones, esculturas, construcciones escenográficas, entre otros.
Archivos.	Colección o registro de obras personales o públicas en casas o museos y galerías respectivamente.

*Adaptado por los autores de Roberto Hernández Sampieri: *Metodología de la investigación*.

Por la importancia que tienen estas otras maneras de obtención de información para el investigador audiovisual (re) señalaremos algunas.

El registro escrito de una disertación oral permite obtener de primera mano la información que sobre un tema emite un orador: conferencista, profesor, investigador, especialista audiovisual, actor, decisor de políticas culturales, entre otros.

Veamos un ejemplo: el investigador Juan Jesús Guanche Pérez⁶⁷ disertó frente a los estudiantes de la maestría en Realización audiovisual,⁶⁸ sobre la antropología sociocultural y sus campos de estudio.

Los apuntes y notas tomadas por el realizador Luis Abel Oliveros Matos constituyeron anclajes teóricos en el proceso de investigación audiovisual realizado para la creación de la obra: *María: una experiencia en la realización documental cubana actual*. Al respecto su autor expresó:

67 Académico de Mérito de la Academia de Ciencias, director de la Fundación Don Fernando Ortiz.

68 Maestría que ofrece la Facultad Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual de la Universidad de las Artes, ISA de Cuba.

[...]he asumido referentes teórico-conceptuales, desde diversos saberes —especialmente la antropología audiovisual— los que aportan a la conformación de mi documental y ponen a prueba mi propia experimentación como autor. De modo que los asumo para otorgar argumentación, en el contacto diario con la problemática social, a lo que luego devuelvo en imagen y sonido. Sin dudas la propuesta prospera en hondura y amplitud. Así el documental “María” constituyó la necesidad de poner en imágenes los fragmentos de la “historia de vida” de su protagonista, la única mujer que maneja una retroexcavadora en las minas de Moa, y posiblemente en todo el país.⁶⁹

La foto fija es una técnica muy utilizada en diversos tipos de investigación. El levantamiento fotográfico de espacios que puedan constituir locaciones para la realización de una obra audiovisual, la selección de un actor o actriz a partir de su físico para interpretar un personaje, entre otros, se ve beneficiado por la foto digital en alta definición.

Las ventajas de esta fuente de información le permitieron a la realizadora Sarah Hortensia Vega González y al equipo de realización del documental *Deconstrucción*,⁷⁰ caracterizar el edificio López Serrano⁷¹ como estilo Art déco. Durante la exposición oral de los principales resultados de la investigación se visualizaron fotos del interior del edificio: plafones, lámparas, apliques, jardineras, puertas de los elevadores y apartamentos, entre otros objetos, así como imágenes del exterior en el que se apreciaron los principios constructivos, la apariencia volumétrica y otros elementos decorativos.

El video devenido registro de información muy utilizado hoy día, permite grabar secuencias de imágenes y sonido a los que el investigador vuelve una y otra vez a fin de revisar lo sucedido en una escena.

La grabación de la clase magistral impartida por el connotado director cinematográfico cubano y máster Fernando Pérez Valdés titulada: *¿Dirección de actores o trabajo con los actores? Una experiencia en la organicidad de los personajes*, fue visionada en varias ocasiones por la realizadora María Elena Soteras Zambrano para sustentar la obra radiofónica: *Cabaiguán-La Habana-Madrid*,⁷² desde una perspectiva stanislavskiana. Al respecto registró:

69 Luis Abel Oliveros Matos: “María: una experiencia en la realización documental cubana actual”, p. 3.

70 Obra audiovisual realizada para obtener la Maestría en Realización Audiovisual, 2014.

71 Primer edificio rascacielos construido en Cuba, tipo condomino, inaugurado en 1932.

72 Obra escrita originalmente para el teatro, por el dramaturgo cubano Julio Cid Borges, con la que obtuvo el Premio Tirso de Molina (2000), que otorga el Ministerio de Asuntos Exteriores de España.

Con este radio-teatro se puede validar la idea de que la práctica de la dirección de actores y el trabajo que se realiza en el proceso de creación interna está dirigido a la naturaleza orgánica del actor y no a la técnica expresiva. El trabajo de creación interna del personaje realizado para las tablas fue válido para el medio radial, y el mayor esfuerzo estuvo encaminado a la adecuación del difícil y bello lenguaje radiofónico. El proceso de trabajo junto a los actores y actrices es uno, sea cual sea el medio, aunque se tenga en cuenta las especificidades y requerimientos de cada espacio expresivo.⁷³

Similar procedimiento puede aplicarse con la audiograbación de una entrevista pues, aunque se tomen algunas notas siempre será conveniente escuchar de nuevo lo grabado.

La indagación documental permite el acopio de documentos escritos o digitales, textuales o iconográficos, entre otros, con el propósito de ser interpretados hermenéuticamente, obteniendo así de ellos información relevante para una investigación. Esta indagación puede partir de fotografías sobre la vida de un determinado personaje, archivos históricos de su obra, correspondencia epistolar, internet, etcétera.

En la tesis de maestría: “La obra de Enrique Pineda Barnet. Aplicaciones del lenguaje documental a la obra cinematográfica y a la vida”, del realizador Boris Luis González Díaz, al registrar el sistema de métodos y técnicas de investigación utilizados durante el proceso de investigación audiovisual refiere:

Los métodos a utilizar irán desde el análisis-síntesis, método que cualquier investigación requiere, a partir del cual se compendia y se resume desde los referentes bibliográficos y su propia obra; la indagación, los precedentes, los significados posteriores de la obra o el sujeto en cuestión; la inducción-deducción, donde se extraen ideas, se obtiene un perfil de la persona y funciona para hallar nuevos significados de lo particular a lo general. Todos estos métodos complementados con técnicas como: el visionaje de toda la obra del cineasta, de entrevistas, el trabajo en biblioteca-hemeroteca-cinemateca y la revisión del material existente relacionado con la figura de Pineda Barnet, aunque también apelaré a la entrevista en profundidad nuevamente para recoger los

73 María Elena Soterías Zambrano: “La dirección de actores en el medio radial desde una perspectiva stanislavskiana”, p.6.

datos precisos del propio cineasta acerca de cómo su obra está marcada por una fuerte influencia del documental.

El análisis y la crítica de la obra del realizador se centran en los contextos culturales de cada trabajo: analizaré sus obras documentales como *David*, un documental con técnicas de ficción; también las formas de hacer cortometrajes documentales como *M-S* y *Ñame*, que rompen los convencionalismos del género y son precursores de estrategias narrativas utilizadas posteriormente. Habrá que indagar entonces el contexto en que fueron concebidas estas obras y la pertinencia que tienen tras el paso de los años. También está el caso de *La Bella del Alhambra*, cuya escritura parte de un documental y una obra literaria, y el caso de otras obras de ficción, concebidas desde lo documental.⁷⁴

Los grupos comunitarios participativos devenidos fuente para obtener información, permiten la exploración y el registro de las acciones que estos realizan en torno a propósitos colectivos en busca de la transformación del propio grupo.

El diálogo comunitario establecido entre el colectivo que trabajó la propuesta del documental radiofónico: *Teorizar hoy día: el documental sonoro en el imaginario social y los comuneros de Managua en torno a la procesión a San Isidro Labrador*, permitió apuntar en el marco teórico de la tesis de maestría de Francisco A. Delgado Márquez lo siguiente:

El estudio realizado intenta comprender el modo de vida de una unidad social concreta, a partir de la descripción o reconstrucción analítica del carácter interpretativo de la cultura, formas de vida y estructura social del grupo investigado, además de sus componentes culturales y sus interrelaciones, de modo que sea posible conocer percepciones, acciones y normas de juicio de esa unidad social, en este caso del estudio referido a la comunidad de Managua y a la procesión a San Isidro Labrador, vinculando la investigación al proceso creativo de la radio, específicamente a las etapas de la escritura del guion para la dirección de un documental radiofónico.

[...]determinar el devenir de la procesión a San Isidro Labrador en Managua, su origen y mito entre los pobladores, además de su influencia en las costumbres y tradiciones de la comunidad, y también los conceptos fundamentales tratados en la definición del marco teórico.

74 Boris Luis González Díaz: "El lenguaje documental en la obra de Enrique Pineda Barnet", p. 5.

La historia es construida desde la motivación de la identidad de los managüeros en su fiesta patronal dedicada a San Isidro Labrador, expresión social y cultural que representa los 284 años de fundación del poblado y que es defendida por sus protagonistas desde la sensibilidad y la emoción que los une como residentes de Managua.⁷⁵

Como signo de identidad en constante mutación en el espacio cultural Najarro Pujol, periodista y escritor camagüeyano, distingue en el documental sonoro la fuerza emotiva en la reconstrucción de escenas reales sobre procesos sociales y comportamientos humanos donde a través del empleo de efectos sonoros, recursos musicales y una voz timbrada e inteligible se puede construir un imaginario social sobre una actualidad inmediata o un sujeto desconocido para los otros.⁷⁶

Estas otras vías de recopilación de información constituyen alternativas a tener en cuenta por el artista-investigador durante el proceso de investigación/creación que lo llevará a la realización de su obra. No obstante, resulta pertinente recordar que no hay un método único, sino un conjunto de métodos que le permiten a este creador acorralar el objetivo que se investiga. Es en última instancia este, el objetivo de investigación, el que determina cuáles son los más convenientes utilizar.

Actividades de estudio

1. Fundamente la importancia que le atribuye a las fuentes de información en el proceso de investigación.
2. ¿Qué valor le concede a los documentos escritos y artefactos como fuente de información en el proceso de construcción de un personaje?
3. De acuerdo con los objetivos que se plantea en su investigación ¿cuál es la fuente de información más efectiva? Argumente su respuesta con dos (2) ejemplos.

75 Francisco Armando Delgado Márquez: "Las etapas del guion en la dirección del documental radiofónico El camino a San Isidro", p. 12.

76 Lázaro David Najarro Pujol: Periodismo radiofónico: El mini-documental y el documental.

Bibliografía

DELGADO MÁRQUEZ, FRANCISCO ARMANDO: "Las etapas del guion en la dirección del documental radiofónico *El camino a San Isidro*", Tesis en opción a la categoría de Máster en Realización Audiovisual, La Habana, 2014.

GONZÁLEZ DÍAZ, BORIS LUIS: "El lenguaje documental en la obra de Enrique Pineda Barnet", Tesis en opción a la categoría de Máster en Realización Audiovisual, La Habana, 2013.

HERNÁNDEZ SAMPIERI, ROBERTO y otros: *Metodología de la Investigación*, 5ta. ed., McGraw-Hill Interamericana, Editores S.A. de C.V., México, 2010.

NAJARRO PUJOL, LÁZARO DAVID: *Periodismo radiofónico: El mini-documental y el documental*. [Citado 15 de abril de 2013] Disponible en:

<http://camaguebaxcuba.wordpress.com/2011/12/06/periodismo-radiofonico-el-mini%E2%80%90documental-y-el-documental/>

OLIVERO MATOS, LUIS ABEL: "María: una experiencia en la realización documental cubana actual", Tesis en opción a la categoría de Máster en Realización Audiovisual, La Habana, 2014.

SOTERAS ZAMBRANO, MARÍA ELENA: "La dirección de actores en el medio radial desde una perspectiva stanislavskiana", Tesis en opción al título académico de Máster en Realización Audiovisual, La Habana, 2013.



SEGUNDA PARTE

Retornar al diseño metodológico

8

Por una investigación propia en la realización audiovisual

MANUEL HERNÁNDEZ CORUJO

El hombre debe configurar sus herramientas a su forma.

ARTHUR MILLER

Si buscáramos sinónimos del término “investigar”, definido antes en este libro, encontraremos algunos como: *indagar, inspeccionar, inquirir, pesquisar, preguntar, escrutar, buscar, escarbar y examinar*. También veremos que figuran otros como: *sondear, olfatear, husmear, ventilar, figonear, rastrear, explorar, descubrir el campo, seguir la pista, poner en claro, sacar en limpio*. Acto seguido nos percataremos de que es una actividad que, de un modo u otro, a diario realizamos. El quid radica en que, si no lo hacemos bien, podemos arribar a falsas conclusiones, y en consecuencia, tomar malas decisiones.

Entonces, en cuestiones de mayor trascendencia, para no errar sin tener que descubrir “el agua tibia”, podemos acudir a la ayuda de la metodología de la investigación.

En lo que a metodología se refiere, aún bien entrado el último cuarto del siglo pasado, para investigar en ciencias sociales no se disponía de muchas alternativas. Hasta los años 1970, y puede decirse que durante parte de los 1980, señoreaba con mucha fuerza en este ámbito el modo positivista de abordar la investigación, concebido, así como un “todoterreno”, cuya idoneidad para todos los casos poco se cuestionaba.

Aún hoy en no pocas mentes formadas en las aulas de esos tiempos, y cuya relación con la práctica investigativa es tangencial, si no hay número, cantidad, no hay certeza, y “muestra representativa”, “hipótesis”, “variables”, “indicadores”, siguen siendo los términos “duros” en estas lides. En otras,

investigación, y metodología, quedaron asociadas a algo ortopédico, un sinuoso camino, una asignatura difícil con la cual se vieron obligados a lidiar para hacer su tesis de grado, y quedaron “puestos y convidados”.

Tales prejuicios resultan contraproducentes, retardan el hallazgo de modos de indagar propios, lo que equivale a idóneos, en nuevas áreas del conocimiento y del quehacer, con características sui generis, como es el caso de la producción audiovisual.

Otra mirada

Dos audiovisuales, ambos distantes entre sí y de reconocidas facturas avaladas por múltiples premios, contradicen esa percepción errónea, y a su manera dan una idea de todo lo que puede lograrse cuando se encuentra una fórmula feliz de aunar investigación y realización.

Por primera vez, del desaparecido realizador cubano Octavio Cortázar, además de constituir un excelente cortometraje, también clasifica como un experimento social. A campesinos de una intrincada zona de la provincia cubana de Guantánamo, donde nunca antes había llegado el cine, ni siquiera la energía eléctrica, se les va preguntando: ¿qué es para ti el cine? Más tarde, en una función nocturna de cine móvil,⁷⁷ se les muestra un filme de Charles Chaplin. Por último, se recogen las impresiones recibidas.

En tan solo diez minutos y con una absoluta economía de recursos, este material provoca una gran emotividad, mucha reflexión, al constatar las vagas y hasta infundadas ideas que existían allí, en plenos años sesenta, sobre un fenómeno tan familiar y cotidiano como era en ese tiempo el cine en cualquier ciudad. Emotividad que sube de tono al presenciar el asombro, la alegría, la risa de adultos y niños frente a Canillitas en la pantalla haciendo de las suyas, y al escuchar después, en las propias palabras de esos mismos campesinos que antes elucubraban sobre lo que sería el cine, la impresión que esa noche éste les había causado.

El otro ejemplo, más reciente, de 2011, *Tacones cercanos*, en cuya sinopsis reza: «Un travesti habanero se debate entre el mundo estético e ideal de sus aspiraciones y la crudeza que le devuelve la vida cotidiana».

77 Proyecciones de cine que se realizaron durante los primeros años de la Revolución, en lugares recónditos de la geografía cubana, transportando todo lo necesario hasta en lomos de caballos: cámara de proyección, rollos de película, incluso una planta generadora de electricidad.

Aquí, la joven realizadora cubana Jessica Rodríguez, emplea fundamentalmente la entrevista en profundidad; pero con una creatividad tal que va más allá de lo convencional. Construye un set cuya estética armoniza con la personalidad del informante-protagonista —set que, por demás, forma parte de la intertextualidad presente en todo el audiovisual—, y allí lo sitúa a dar su testimonio.

En ambos casos, investigación y realización están perfectamente imbricadas, la investigación se subsume en el guion, en la realización. ¿Son hechos fortuitos? No. Cortázar fogueado en los inicios de su formación en agencias publicitarias, no apartaba de su mirilla el posible efecto en el público, *Tacones cercanos* es debido a un Ejercicio Final de Grado (EFG) de la FAMCA.

¿Son únicos? Tampoco. Hay bastante investigación en este campo, más patente tal vez en el documental, pero urge, identificar las experiencias acumuladas dondequiera que estén presente, desde la concepción del guion, hasta el cine experimental, pasando por el videoarte, el llamado “cine de mochila”.

Tal demanda viene dada por la imperiosa necesidad de investigar eficientemente, porque solo por esa vía podremos hallar los métodos que la producción audiovisual reclama.

Hoy el panorama en materia de metodología de la investigación social es bien distinto al que describíamos en los primeros párrafos, ha florecido al unísono con los avances de las ciencias, no podía ser de otro modo pues es causa y efecto.

Ahora hay dónde escoger. Llegaron, o, mejor dicho, recuperaron el espacio que siempre les perteneció, otros paradigmas y métodos de investigación, acuñados bajo el término de “cualitativos”. Lo hicieron con tal fuerza que hasta se entronizó a fines del siglo pasado lo que se dio en llamar “la guerra de los paradigmas”, y a nuestro juicio la ganaron, no porque anularon a sus adversarios, sino porque los ubicaron en su justo lugar. Para hacer justicia, debemos reconocer que hay escenarios en que lo cuantitativo y los modos de aproximarse a lo estudiado para llegar a cuantificar, resulta válido, y más que ello, idóneo; pero no en todos.

Hoy contamos con multitud de enfoques, corrientes, métodos que allanan el camino para investigar a la medida. Pero tal variedad al propio tiempo demanda saber bien a qué atenerse al elegir. En dependencia de ello, así será el modo de acercarse a lo estudiado, se diseñará la investigación, se definirán las tareas, la muestra, los métodos y técnicas para captar la información y ésta se analizará e interpretará.

Ante todo, se impone tener bien delimitado el terreno en que nos movemos. La búsqueda de modos propios de investigar en la producción audiovisual encuentra valiosos asideros identificando bien su objeto; también señalando que distingue a la actividad en este campo a la de aquel de donde toma prestadas sus herramientas, y con qué recursos adicionales en relación con este, cuenta, lo que incluye buscar cómo sacarles mayor partido a esos recursos.

A la hora de elegir cómo investigar, en cualquier área, la principal brújula, sin lugar a dudas, lo constituye las características del objeto que se somete a indagación, el cual se presenta en dos vertientes: en tanto el tema, el asunto investigado, y en tanto los portadores o partícipes de ese tema.

De manera que, al definir las particularidades del producto audiovisual, en calidad de objeto de investigación, cobra una importancia vital el objetivo, y fíjese que no lo ponemos en plural. El objetivo por el cual se acomete esa investigación, no varía, como si sucede con el tema, y esto hasta cierto punto, porque en todos hay una constante: la cotidianeidad, y el dirigirse a ella la investigación también condiciona el modo en que lo procuremos.

En cualquier caso, el objetivo será llegar a la esencia del tema, trascender sus apariencias y en ese proceso encontrar el modo de expresarlo: «la finalidad del arte —afirma Aristóteles— es dar cuerpo a la esencia secreta de las cosas, no el copiar sus apariencias».

Un modo seguro de acceder a esa esencia camuflada entre las apariencias, es investigando. Si nos dejamos llevar solo por los hechos que saltan a la vista, que están al alcance de la mano con solo hacer manidas preguntas, una sencilla indagación, lo más probable es que terminemos haciendo, un audiovisual más, sin distinción de género, mostrando más de lo mismo. «Yo creo que el documental, es una interpretación, es la realidad, pero no es la realidad, es una interpretación de esa realidad, y por otra parte es una interpretación creativa de esa realidad, hay un acto de creación detrás. Y si tú me dices qué a dónde tiene que ir el documental, creo que el documental tiene que ir a la esencia de esa realidad y no a la apariencia de esa realidad».⁷⁸

A falta de métodos propios, la investigación para la producción comunicacional, actualmente, toma prestados los ya existentes en las ciencias sociales, es una necesidad, en su momento las ciencias sociales tomaron los suyos de las naturales, y como no se avenían totalmente, fueron adaptándolos,

78 Belkys Vega en Orlando Castellanos: Más palabras grabadas, p. 240.

transformándolos de acuerdo con sus requerimientos, o emprendieron nuevos derroteros.

Existe una diferencia cardinal entre investigar para conformar un producto comunicacional e investigar con fines científicos.

El comunicador, audiovisual en nuestro caso, a diferencia del cientista social no investiga para presentar resultados basados en argumentos y conclusiones irrefutables. Su pesquisa entraña no tanto la búsqueda expresa, y exhaustiva de relaciones causales, como sí saber de cerca, de primera mano, como transcurren “en la vida real” los hechos de su interés, cómo piensan, sienten y actúan ciertamente sus actores sociales, cómo es ese mundo.

Con la mente puesta en el producto que se está gestando, se investiga con el fin de arribar a un conocimiento cercano sobre el tema en cuestión, dominarlo en sus detalles, conformar y sustentar una tesis propia sobre ese asunto, y al mismo tiempo hallar recursos expresivos específicos del audiovisual para finalmente expresar esa tesis con imaginación, sentimientos, originalidad. «[...]el documental no existe solamente como herramienta de la ciencia social, que postula la existencia de este o aquel fenómeno reforzando sus argumentos con una tabulación de hechos y cifras. Su objetivo es más bien artístico, compartir una forma de ver las cosas».⁷⁹

El realizador audiovisual investiga para seleccionar, atrapar hechos, situaciones, diálogos, sentimientos, estados de ánimos, imágenes, sonidos, que, como manifestación de esa esencia, mejor se ajusten a su realización... «en el caso de Amanda, la viejita vendedora de maní, recuerdo que mientras estábamos filmando, un día Raúl se viró hacia mí y me dijo: “¡Qué tristeza me da esta historia de Amanda!”. Y yo sentía: con ese sentimiento es que tenemos que trabajarlo».⁸⁰

Otra diferencia radica en que en la investigación que realiza el cientista social debe gravitar el conocimiento teórico acumulado sobre el tema que estudia. Su labor no será considerada científica, sus resultados no se estimarán válidos ni generalizables, si no han sido conjugados con el conocimiento científico expresado en determinadas teorías, seleccionadas o dispuestas por él como encuadre de su investigación.

En cambio, el comunicador puede optar por tomar como punto de partida o no los conocimientos teóricos acumulados sobre el tema que investiga. Puede partir de ellos para fijarlo, acotarlo, buscando un encuadre más preciso,

79 Michael Rabinger: Dirección de documentales, p. 43.

80 Fernando Pérez en Luciano Castillo: A contraluz, p. 141.

definiendo así las categorías presentes en su investigación. Por el contrario, puede no hacerlo para preservarse de ir a buscar con una mirada focalizada que le impida ver algo más que lo que busca.

Si se inclina por no hacerlo; pero investiga bien, léase honestamente, objetivamente, con fidelidad a la realidad que estudia, de seguro su trabajo no contradecirá la teoría, al contrario, servirá para ejemplificarla. En las aulas universitarias, y en muchos otros foros, frecuentemente se muestran obras audiovisuales para ilustrar materias que allí se imparten o analizan, trabajos que encierran conocimientos que tal vez su realizador no dominaba, o que cuando menos no tomó en cuenta al concebirlo. Incluso, puede suceder que la obra sea anterior a la teoría que ilustra.

Ahora bien, si es cierto que el realizador audiovisual no está obligado a tomar en cuenta los conocimientos teóricos sobre el tema de su interés, no lo es menos, que si debe responder a los requerimientos teóricos de las ciencias que rigen la comunicación y la creación artística, ellos serán las que en última instancias le garantizarán hacer diana.

Tanto el cientista social como el comunicador, al investigar persiguen la solución del problema estudiado, no solo en el sentido gnoseológico, sino también en el práctico, provocar cambios, mover a la acción. El cientista exponiendo sus resultados, conclusiones y recomendaciones para que sean tomadas en cuenta por los decisores o para promover la acción en pos de una solución en el propio objeto-sujeto de su investigación. El comunicador, en cambio, expresándolos mediante su producto, promoviendo el interés por el asunto que trata, la reflexión, la identificación y hasta la acción.

Una vez definido este propósito, digamos central en la caracterización de la investigación audiovisual, vendrán a darle cuerpo, además, las particularidades que impone el asunto, por ejemplo; será muy diferente la indagación que requiere el uso de detergente, con vista a hacer un spot publicitario, que la que demandaría un tema como el suicidio con miras a llevarlo a un producto audiovisual x. En el primer caso, pudiera hacerse una encuesta empleando un cuestionario con preguntas estandarizadas de respuestas múltiples a elegir una, sobre tópicos tales como la preferencia por las formas en que viene el detergente: si en forma líquida, en polvo, o en pasta. En cambio, en el otro tema, el del suicidio, sería un disparate preguntarle con un cuestionario de esa misma índole a personas con intentos fallidos, si decidieran hacerlo de nuevo que escogerían: prenderse fuego, envenenarse, o tirarse de un quinto piso. Este tema demanda acercarse de un modo sutil, por vías secundarias, de modo indirecto.

En cuanto al objetivo, lo cercarán también, por una parte, el producto que se proyecta y el medio para el cual se elabora: cine, radio o televisión. Cada género presenta sus demandas, cada medio su lenguaje. La investigación aportará elementos sobre el contenido, pero también sobre ritmo, sonidos, gestos, palabras, luz, movimiento, recursos dramáticos, de ambientación, entre otros.

Otras condicionantes de la investigación que no es posible obviar a la hora de elegir el modo en que lo haremos, son los recursos con que contamos: financieros, técnicos, humanos y de tiempo.

Los técnicos y humanos, además de condicionantes constituyen también potenciales recursos para obtener hallazgos en la investigación que desde aquí estamos propugnando: la fotografía, la grabación en audio y en imágenes, la creación de sets, la cámara oculta, la confrontación de diferentes grupos con materiales audiovisuales por medio, en fin, quién sabe cuántas cosas más, representan en ese sentido un enorme universo de posibilidades.

Por su parte los recursos financieros y de tiempo, la mayor de las veces se erige en una dificultad; pero a la vez, en un estímulo a la creatividad y tal vez una oportunidad para la investigación.

Detengámonos en el recurso humano. Este es creativo por naturaleza, por tanto potencialmente puede aportar mucho en el terreno de la investigación si se lo propone, si se encuentra motivado.

Por razones obvias el propio realizador debe tener una participación directa y central en la investigación. Aquí cabría preguntarse ¿cómo si él es un comunicador, no un especialista en investigación, va a poder investigar? Partamos de algo, nadie como él sabe lo que quiere y esta condición lo sitúa también en el centro del proceso investigativo.

Investigar eficientemente puede ser enseñado y aprendido, sobre todo, si se tiene disposición, interés. Más fácilmente deviene investigador un buen comunicador que viceversa: «Saber investigar no es saber metodología, sobre todo si esta metodología reduce el proceso de investigación a un proceso de búsqueda frío y lógico. Saber investigar es, en principio, saber pensar profundamente sobre algo».⁸¹

Que el propio realizador acometa personalmente la investigación resulta lo ideal, a fin de cuentas, nadie como él tiene un dominio de todo, nadie como

81 M. Miguel Martínez: Comportamiento Humano. Nuevos métodos de Investigación, p. 98.

él podrá distinguir de lo que emerja en el proceso investigativo qué puede resultar significativo y qué no.

Si estuvo en ese proceso, acopió, sintió todas las vivencias que produjo, podrá posteriormente con mayor consecuencia componer, expresar, recrear, la información acopiada, tendrá una visión más completa del asunto. «Dedico mucho tiempo a la investigación. Lo mismo para un documental que una obra de ficción, porque pienso que mientras más armado se está del tema a tratar, mientras más lo domines, más lo puedes sintetizar... me parece que eso le da mucha riqueza al trabajo porque solo puedes llegar a la parte conociendo el todo, eso es clave».⁸²

Si por la complejidad del tema, o cualquiera otra razón de peso —por ejemplo: su presencia en el campo alteraría los resultados ya que se trata de alguien muy conocido— el realizador se viera obligado a valerse de determinados especialistas, lo óptimo es que él participe también junto a ellos en los trabajos de campo, cuando no, lo mejor es que le solicite todos los pormenores, constantemente establezca un diálogo con ellos, sepa por dónde va el proceso, qué se está obteniendo, le oriente por dónde proseguir. De manera tal que esta relación no difiere en nada a la que el realizador establece con todo el equipo técnico bajo su responsabilidad del cual debe «[...] solicitar las tomas necesarias, estar siempre junto al camarógrafo y luminotécnico; solicitar ángulos de filmación notables para hacer un trabajo destacado desde el punto de vista de la imagen».⁸³

La elección de un enfoque adecuado

Para decidir cómo avanzar en el conocimiento del tema de la realidad social que investigamos, como ya vimos debemos acudir a los métodos de investigación, pero sucede que, junto con la selección del método, a veces no premeditadamente, adoptamos un paradigma que encierra modos más amplios de proceder.

Más allá de las reglas que establece un método, se encuentran pautas que las rigen, las trazas un determinado paradigma. Entre método y paradigma existe la relación de lo particular y lo general, lo táctico y lo estratégico. El método marca rutas que son expresiones concretas de premisas teóricas y metodológicas establecidas por el paradigma.

82 Rebeca Chávez: "Yo quiero hacer buenas películas", p. 6.

83 Freddy Moros: El reportero en televisión, p. 19.

Aquí vamos a centrarnos en el entendido metodológico, la forma de acercarnos a los fenómenos objeto de nuestra investigación, el modo en que los abordamos para su estudio, que constituye el fundamento de la elección de los problemas a investigar y también un modelo para cumplir las tareas de la investigación. El método, por su parte, es el sistema especial de reglas que organiza la actividad orientada a la adquisición de un nuevo conocimiento, y una transformación práctica de la realidad.

Legítima, en buena medida la adopción de un paradigma su adecuación a la naturaleza de lo investigado y por ende, la utilidad de la información que proporciona para conocerlo adecuadamente y alcanzar así los fines perseguidos.

Podemos diferenciar tres paradigmas: positivista, interpretativo y sociocrítico. Al primero, la cuantificación le es inherente, la única cabida que le da a los métodos cualitativos es con fines exploratorios, y en los otros, aunque en un momento se puede apelar a la medición será de una manera más laxa, es la parte cualitativa de los fenómenos estudiados la que centralmente interesa, la que permite alcanzar los fines esenciales trazados. Este basamento en lo cualitativo es común a los dos últimos paradigmas mencionados anteriormente, el interpretativo⁸⁴ también conocido como cualitativo y el sociocrítico.

Así las cosas, comúnmente se habla esencialmente de dos metodologías: cuantitativa y cualitativa, pero ojo, usted puede emplear un método cualitativo para obtener sus datos, pero si se enrumba en el paradigma Positivista empleando el método hipotético-deductivo, una vez que los tiene en sus manos, tendrá que someterlos a un análisis formalizado para convertirlos en números para a su vez probar, o desaprobar, la hipótesis que prefijó. No obstante, debe señalarse que la inclusión en una misma investigación tanto de naturaleza cuantitativa como cualitativa es posible y en muchos casos hasta conveniente. Esta estrategia es lo que se ha dado en llamar el paradigma mixto.

Al paradigma sociocrítico lo define ante todo su orientación a la solución de problemas, las contradicciones presentes en la práctica social. Por medio de la investigación-acción-participación se fomenta la transformación de sectores populares que simultáneamente descubren, se educan y organizan en torno a problemas sentidos como propios para resolverlos. Esta estrategia

84 «El paradigma cualitativo también ha sido referido como investigación naturalista, fenomenológica, interpretativa o etnográfica, y es una especie de “paraguas” en el cual se incluye una variedad de concepciones, visiones, técnicas y estudios no cuantitativos». Roberto Sampieri y otros: Metodología de la Investigación, p. 7.

fue desarrollada a partir de los años ´ 40 del siglo XX en la sociología y de los ´ 60 del mismo siglo en la educación popular.

Las soluciones no se buscan mediante la intervención de agentes externos, por muy bien intencionados que sean. Criticar, emancipar e identificar las potencialidades para producir un cambio es la ruta que traza este paradigma. Promueve la identificación de la situación que necesita ser cambiada, por ejemplo a través de diagnósticos participativos, a la vez propicia un conocimiento del problema en cuestión, sus causas y consecuencias, y moviliza a esos mismos participantes a organizarse y emprender acciones de cambio.

En el campo de la comunicación, este paradigma resulta muy eficaz cuando se trata de la fundación, organización y acción de la comunicación social a nivel local y todo lo que ella entraña: propósitos, medios, estructuras, organización, productos.

Por su parte, el paradigma Interpretativo, se orienta, como su nombre lo indica, al descubrimiento, satisfacer la aspiración de comprender los fenómenos, no de explicarlos.

Existe una diferencia, algo sutil; pero fundamental, entre explicar y comprender. La explicación responde a la pregunta ¿Por qué?, se preocupa por las causas, la comprensión va al ¿Cómo? se interesa en conocer el asunto estudiado, cómo está compuesto, qué relación mantienen entre sí sus diversos aspectos, cómo funciona. La explicación despliega, abre, disecciona, analiza. La comprensión se dirige a conocer al objeto en su integridad, va a lo sintético, porque es así como existe o se produce lo que estudia.

Desde la óptica del paradigma Interpretativo se indaga sobre la calidad, las propiedades de los fenómenos, no en qué medida, ni con qué proporción estas cualidades están presentes en el objeto estudiado. No se emplea cuando hay interés en las relaciones causales del fenómeno. Claro está que el deslinde entre el cómo y el por qué no es tan tajante, de algún modo conociendo el cómo, llegaremos a conocer los por qué; pero lo cierto es que no se emprende una investigación de este tipo cuando esos por qué son los motivos de partida.

Este paradigma tampoco persigue la solución de las contradicciones presentes en la situación que investiga movilizando a los actores en torno a ella, como ya vimos en el paradigma anterior. Entiéndase bien, esa no es su orientación dominante, como si lo es del paradigma sociocrítico. La comprensión del fenómeno estudiado y su divulgación coadyuvarán a explicarlo y a resolverlo,

pero el proceso de la investigación no está estructurado centralmente con esos fines.

El paradigma interpretativo posibilita comprender las percepciones humanas tal como ellas existen o se presentan, velando por reducir al máximo cualquier influencia proveniente del investigador, ya sea provocada en el proceso mismo de acercarse a ella o por sus ideas preconcebidas, que como ser humano con una experiencia de vida, siempre tendrá.

A este paradigma se le conoce también por fenomenológico, denominación que a nuestro juicio tiende a confundir. Es fenomenológico en tanto propicia comprender los fenómenos sociales, desde la perspectiva de sus actores, desde el modo en que estos lo conciben, y para ello sienta pautas metodológicas idóneas para interpretar la realidad estudiada de un modo natural, tal y como ella se presenta; pero adoptarlo como método no significa que se acepte junto con ello una orientación que hiperboliza el rol del sujeto en la construcción del conocimiento y soslaya, o ignora, el lado objetivo de este proceso representado por la realidad.

Asimismo, en este paradigma la acción ocupa un lugar central. Comporta una constante y muy peculiar presencia y participación en el campo que se investiga. La acción engendra el conocimiento.

En este paradigma no hay una separación entre el objeto y el sujeto. El investigador mantiene un trato intensivo con las personas estudiadas para llegar a comprenderlas. Entre ellos se establece una relación activa, comunicativa, de igual a igual, existe un interés común en entender el fenómeno estudiado.

Las personas estudiadas, portadoras de la información en búsqueda, individualmente o como grupo social, pueden colaborar conscientemente a conseguirlo, por lo tanto, en suma y en buena ley no son personas estudiadas, son estudiadas- estudiosas, sujeto-objeto de la investigación.

En cuanto a la relación entre la teoría y la práctica, en este paradigma predomina esta última. No se investiga para ampliar o contrastar una teoría. Ello no significa que se actúe de espaldas a ella, pero la teoría no guía desde un inicio el proceso de investigación, la teoría es un punto de llegada, no de partida. Lo aprehendido en el campo se encuadra en la teoría. De manera que este paradigma subyace en los cimientos mismos de la teoría fundamentada, nombre también que se presta a equívoco pues se trata no de una teoría sino de un método el cual a través de diversos procedimientos inductivos posibilita que emerja una comprensión teórica del asunto estudiado.

En el paradigma Interpretativo se emplea la metodología cualitativa de investigación social, diseños y abordajes tales como: Observación participante, Grupos focales, Análisis de documentos, Entrevista en profundidad, Historia de vida y tantos otros que surgen producto de nuevas necesidades y de la creatividad de investigadores que encuentran en este modo de encarar la investigación, preceptos idóneos a los fines que persiguen.

Aun cuando las cualidades de un objeto son las que mejor lo definen, la tendencia a cuantificarlo todo nos ha llevado a que si ese objeto no puede ser expresado en número creemos no conocerlo. Indudablemente, vivimos en un mundo “cuantificado”, cualquier información es mucho más creíble, aporta más “tamaño de bola”, como se dice a lo cubano, si va acompañada de cifras. Esto lo ilustra deliciosamente Antoine de Saint Exupery en *El Principito*:

[...]las personas mayores aman las cifras. Cuando ustedes les hablan de un nuevo amigo, nunca preguntarán lo esencial. Nunca dirán “¿Cómo es su timbre de voz? ¿Cuáles son los juegos que prefiere? ¿Colecciona mariposas? En cambio, preguntan ¿Cuántos años tiene? ¿Cuántos hermanos tienen? ¿Cuánto pesa? ¿Cuánto gana su padre? Solo entonces creen conocerlo.⁸⁵

El modo de investigar según este paradigma, no es extensivo sino intensivo, no se estudian amplias poblaciones, ni siquiera mediante la elección de reducidas cuotas de muestreo para generalizar sus resultados. Le interesa un organismo social, un ente y lo estudia a profundidad. Busca, o encuentra, una unidad donde está presente el fenómeno de interés, lo más común y corriente, lo más parecido a muchos otros, y entra a estudiarlo al detalle:

[...]si el investigador quiere conocer el promedio de la mano humana en una determinada población, o la relación que hay entre el tamaño de la mano y la longitud del pie, deberá buscar una muestra SUSTITUIR aleatoria o representativa de esa población. Si en cambio, lo que desea conocer es la estructura y organización dinámica de la mano humana (sus nervios, músculos, venas, huesos, tendones, etc.) y su función deberá escoger una o varias personas muy representativas (que no tengan nada que los haga atípicas) y estudiar de manera profunda cada caso.⁸⁶

85 Antoine de Sanint-Exupery: *El principito*, p. 25.

86 M. Migue Martínez: ob. cit., p. 129.

No obstante, una de las cuestiones que se le critica a este modo de enfocar la investigación es su pobre poder de generalización. Hasta cierto punto es cierto, pero en compensación tenemos que lo que se pierde en este orden, se gana en validez, pues difícilmente podrá existir discordancia entre la naturaleza real del tema estudiado y los resultados mostrados por un estudio que se lleva a cabo profundamente, pegado al propio fenómeno, tomándolo en su estado natural, siguiéndolo paso a paso, con la participación de unos sujetos-objetos que no escamotearán los hechos, sin que medien construcciones teóricas, conceptos e instrumentos preconcebidos como moldes por donde pasar lo estudiado.

También se le critica el margen que deja para la subjetividad. Siempre la subjetividad, no importa los métodos a que se acuda, va a estar presente, al fin y al cabo, es un ser humano el que investiga, portador de todo el conocimiento que le antecede, en el cual fue formado, con sus propias experiencias y paradigmas.

De tal suerte, que el margen para la subjetividad estará siempre condicionado por la calidad del investigador, su honestidad. Previendo esto, el investigador que emplea esta metodología en los primeros momentos de su indagación saca afuera sus conjeturas, ideas, creencias, actitudes y prejuicios, las hace consciente, -hasta las escribe si es preciso-, las analiza, y las aparta, “las congela”. Las que vayan surgiendo en el camino de su investigación, las intelecciones que va construyendo de acuerdo con lo que se le va mostrando, las registra y las va sometiendo a prueba.

Además de estos recursos, este modo de indagar tiene como principal arma para garantizar una máxima objetividad el registro de los hechos, de los datos. Cuando se garantiza que ese registro permanezca, eso será el principal testigo de la fidelidad de los resultados.

Asimismo, se acude a un constante entrecruzamiento de la información —en este campo se le denomina triangulación, —término tomado de los estudios topográficos, en que es necesario cruzar varios puntos para trazar un azimut—, que el investigador hace velando por la consistencia tanto interna, con relación a lo observado en sus diferentes partes, como externa, con referencia al entorno, acudiendo incluso a otras fuentes.

El asunto de interés, el objeto, se aborda de un modo holístico, tomando en cuenta su devenir, sus orígenes, su historia, su evolución, toda la trama de relaciones que establece en su contexto. No se aísla, ni siquiera se abstrae de su entorno. Se aborda en el estado y el modo en que cotidianamente

se comporta en la trama total de factores que le afectan, aquí y ahora, y a través del tiempo.

Muy ligado a lo anterior se da el celo que ponen los investigadores para alterar lo menos posible con su presencia y su actuación el campo estudiado.

El cumplimiento de todas estas especificidades acarrea una desventaja, el prolongado plazo de tiempo que absorben. Pasa como con las frutas que para comerlas en sazón hay que esperar, si se maduran artificialmente su sabor no será tan bueno. He aquí un gran reto para la producción audiovisual. Si se tratara de la concepción de un guion, o de toda una indagación previa a la filmación, no hay problema, pero si investigación y filmación van al unísono, la situación es bien diferente, se impone hallar soluciones.

Este paradigma marca una estrategia emergente de indagación. Todo se va consolidando en el mismo proceso de investigación. Se comienza entrando en un escenario y será allí donde se sabrá de la existencia de otros que merecen estudiarse. Puede que inicialmente se establezca relación solo con un informante, pero este mismo, indicará otros.

De igual modo sucede con el conocimiento del fenómeno estudiado, lo que se descubre ahora dará pistas para lo que habrá que profundizar después.

Así también se conforma la muestra, este procedimiento es llamado aquí muestreo natural o de “bola de nieve”, es el mismo proceso de indagación, el que le va mostrando al investigador dónde buscar otras fuentes y cuando estas no aportan nueva información, es hora de ir abandonando el campo.

Durante el proceso de investigación en todo momento se realizan a la vez diversas funciones, quiere decir, que no necesariamente tiene que haber una etapa de diseño, de trabajo de mesa, una de trabajo de campo y una de redacción. Una vez «arremangado los pantalones» como expresan Taylor y Bogdan (1992) —que hoy no es una prenda exclusivamente masculina—, y metidos en el campo, constantemente se está diseñando, recolectando información, analizando datos, redactando y estructurando el producto comunicacional o el guion.

No obstante, en ciertas etapas alguna de ellas ocupa el centro. Hay una etapa inicial, sencilla, breve, en que el centro lo ocupa la reflexión, una posterior de planificación, se diferencia también una etapa de inicio del trabajo de campo o de entrada, se da un período más intenso de recolección de datos, hay una salida que se superpone con un análisis más integral de los datos, y por último una etapa final de redacción, de elaboración del producto o del guion.

Guiados por este paradigma la teoría no es un punto de partida sino un punto de llegada. De un modo inductivo se van desarrollando intelecciones partiendo de los hechos que se constatan y estos se van tejiendo hasta llegar a una comprensión más abstracta del fenómeno estudiado. Es la propia realidad investigada la que va posibilitando contrastar las teorías existentes.

Por último, y no por ello menos importante, digamos que en este modo de investigar reina creatividad, improvisación, audacia, pensamiento divergente. Aquí hay muy poco prediseñado, que pueda ser inicialmente sometido a consideración de expertos, asesores o censores. El único e insustituible instrumento es el propio investigador, su capacidad de reaccionar ante lo que en el mismo proceso de investigación se va produciendo para seguir adelante, o para ser más exacto tratándose de una metodología de profundidad, para seguir hacia abajo.

El paradigma interpretativo, y el sociocrítico también, a simple vista pueden parecer muy cómodos. Pero no nos llamemos a engaño, exige mucho rigor, entrenamiento, capacidad de observación, habilidad para hallar lo que no se busca, para tener presentes tanto el todo como las partes, meterse en la piel de otras personas, muchas veces hasta diametralmente opuestas a nuestra personalidad, nuestras actitudes, nuestros valores, sumergirse en lugares y ambientes cuando menos ajenos.

En suma, este paradigma, demanda mucha pasión y entrega, porque una vez que empiezas a investigar no te puedes despegar y porque, de cierta manera tú mismo vas cambiando en la medida en que avanzas en la indagación, "cualquier semejanza con la realización... no es ninguna coincidencia".

Sin embargo, sucede con los paradigmas y los enfoques tales como el etnográfico, los biográficos, la teoría fundamentada, que compete a la investigación para la realización audiovisual tomar de ellos lo más conveniente para acercarse a su objeto, y adaptarlos; por tanto, no resulta despreciable un tratamiento cuantitativo si fuera necesario para algunos aspectos, tampoco está vedado partir de teorías y categorías específicas, del asunto investigado y del tipo de producto que se prevé.

Tan complejo como es el proceso de realización de un audiovisual, lo es el de investigar, los asemeja el hecho de que aúnan lo creatividad, lo artístico, la invención, con el conocimiento de la técnica, la metodología, en el caso de la investigación. El único camino para dominarlas, realización e investigación, es estudiándolas, y no solo en las aulas, en los textos, también, conjugándolas en la práctica, innovando, identificando sistematizando, promoviendo, estimulando, desarrollando este enlace.

Actividades de estudio

1. Teniendo en cuenta las diferentes etapas del proceso de realización audiovisual y los múltiples aspectos que lo componen, plantee las posibilidades que la investigación cualitativa puede aportarle a este proceso.
2. ¿Qué papel puede desempeñar la investigación perteneciente al paradigma sociocrítico en la acción de los medios de comunicación audiovisual en el ámbito comunitario, en los programas de desarrollo local por ejemplo?

Bibliografía

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, LUIS Y GASPAR BARRETO ARGILAGOS: *El arte de investigar el arte*, Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 2010.

ARENAS CARRILLO, ROCÍO: *Introducción a la fenomenología*.

<http://noemagico.blogia.com/2006/033001-introduccion-a-la-fenomenologia.php>

CABRERA SALORT, RAMÓN: *Indagaciones sobre arte*, Ediciones Adagio, La Habana, 2010.

CHÁVEZ, REBECA: "Yo quiero hacer buenas películas", en *El Caimán Barbudo*, La Habana, julio-agosto 2007.

CASTELLANOS, ORLANDO: *Más palabras grabadas*, Ediciones La memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana, 2008.

CASTILLO, LUCIANO: *A contraluz*, Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 2005.

DE SAINT-EXUPERY, ANTOINE: *El principito*, Ed. Gente Nueva, La Habana, 1968.

GONZÁLEZ REY, FERNANDO: *Problemas epistemológicos de la psicología*, Ed. Academia, La Habana, 1996.

HERNÁNDEZ HERRERA y otros: *Glosario de Términos audiovisuales. Artísticos y técnicos*, (segunda edición). Ediciones LOGO, La Habana, 2019.

HERNÁNDEZ SAMPIERI, ROBERTO y otros: *Metodología de la Investigación*, Quinta Edición, McGraw-Hill Interamericana, Editores S.A. de C.V. México, 2010.

INCIARTE, ALICIA: Seminario Generación de Teoría, Teoría fundamentada.

<http://www.eduneg.net/generaciondeteoria/files/INFORME-TEORIA-FUNDAMENTADA.pdf>

MARTÍNEZ, M. MIGUEL: *Comportamiento Humano. Nuevos métodos de Investigación*, Editorial Trillas, México, 1989.

MOROS, FREDDY: *El reportero en televisión*, Ed. Pablo de la Torriente, La Habana, 1989.

RABINGER, MICHAEL: *Dirección de documentales*, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid, 1987.

SCRIBANO, ADRIÁN: *Reflexiones Epistemológicas sobre la Investigación Cualitativa en Ciencias Sociales*. <http://www.moebio.uchile.cl/08/scrivano.htm>

SUÁREZ DURÁN, ESTHER: *De la investigación sociológica al hecho teatral*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1988.

TAYLOR, S. J. Y R. BOGDAN: *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*, Ediciones Paidós, España, 1992.

VISIALIACHIS DE GIALDINO, IRENE: *Estrategias de investigación cualitativa*.

<http://tecnoeduka.orgfree.com/documentos/investiga/articulos/investigacion%20cualitativa%20-%20vasilachis.pdf>

9

Diseñar la investigación con fines audiovisuales

MANUEL HERNÁNDEZ CORUJO

*No puedes confiar en tus ojos cuando
tienes la imaginación
desenfocada.*

MARK TWAIN

No hay documental sin aproximación a hechos, ni filme de ficción que llame más la atención que el que advierte que lo que se verá a continuación está “basado en hechos reales”. Veamos cómo abordar la búsqueda de estos en ambos casos, documental y ficción, con un diseño de investigación cualitativa,

Con el concepto de diseño en dichas investigaciones sucede algo similar a lo que encontramos referido al término método en general en la metodología de la investigación. Todo lo que se pone en práctica en el proceso de investigación de un modo organizado, sistemático y consciente, constituye un método, sin embargo, existe una categoría que responde a esa denominación dentro de todo el proceso, que cumple la función específica de aplicarse en la obtención de los datos necesarios y su interpretación.

En el diseño cualitativo, existe una primera aproximación común a toda investigación de este corte, se expresa en el accionar de modo iterativo y emergente. Luego dentro de esos cánones, podemos encontrar otro enfoque algo más específico, que responde a la anticipación con que se estructura el proceso de investigación, en una variante se traza a priori un proyecto, por el contrario, en otra se trabaja de modo más flexible, se parte solo de interrogantes muy generales que se van afinando en el transcurso de la investigación.

El primero es el más indicado cuando la investigación responde a un encargo, también a los propósitos inherentes a trabajos de diplomas o de tesis, contextos en los cuales hay que evidenciar una competencia y estimar los recursos necesarios incluyendo el tiempo. Es el diseño más indicado también cuando la investigación se desarrolla por un equipo, así como cuando existe un interés en realizar un estudio conceptual y teórico del tema antes de acometer el trabajo de campo.

En cambio, el diseño de investigación emergente, que para nada debe considerarse menos riguroso que el proyectado, pues exige un trabajo muy cuidadoso de recolección, análisis e interpretación de datos que sólo puede hacerse con una buena formación, en este sentido del investigador. Todas las decisiones están en sus manos, no han sido sancionadas de antemano por ninguna instancia.

De hecho, algunos autores lo señalan como más apegado al carácter inductivo, que debe primar en la investigación cualitativa. El investigador no parte de ninguna idea prefijada sobre el asunto que investiga, todos los conocimientos los va adquiriendo en el propio transcurso de su investigación empírica. El empleo de métodos, el diseño de la muestra, las posibles hipótesis, se van revelando en el mismo proceso de investigación.

Es el más oportuno cuando no resulta imprescindible fijar límites a los recursos necesarios para desarrollarlo, lo que entre otras ventajas en términos prácticos significa que perfectamente puede desplegarse a la par que otros trabajos.

La distinción entre estos dos tipos de diseños resulta clave en la formación de realizadores audiovisuales. La orientación con la vista puesta en los trabajos de diplomas o tesis y por ende al diseño proyectado puede dar pie a prejuicios en cuanto a la factibilidad de desarrollar investigaciones en la práctica profesional, incluirlo en las rutinas productivas.

Más apegados al accionar investigativo empírico encontramos los diseños básicos, o concretos como también se les llama, los cuales pautan el modo concreto en que se va abordar el trabajo de campo, tanto la captación de datos como su interpretación.

Según apuntan Hernández, Fernández y Baptista (2016) existen diversas tipologías de diseños cualitativos, pero es complejo resumirlos, por esa razón dichos autores proponen distinguir los siguientes: etnográfico, fenomenológico, el narrativo, teoría fundamentada y diseño de investigación-acción (fig.18).

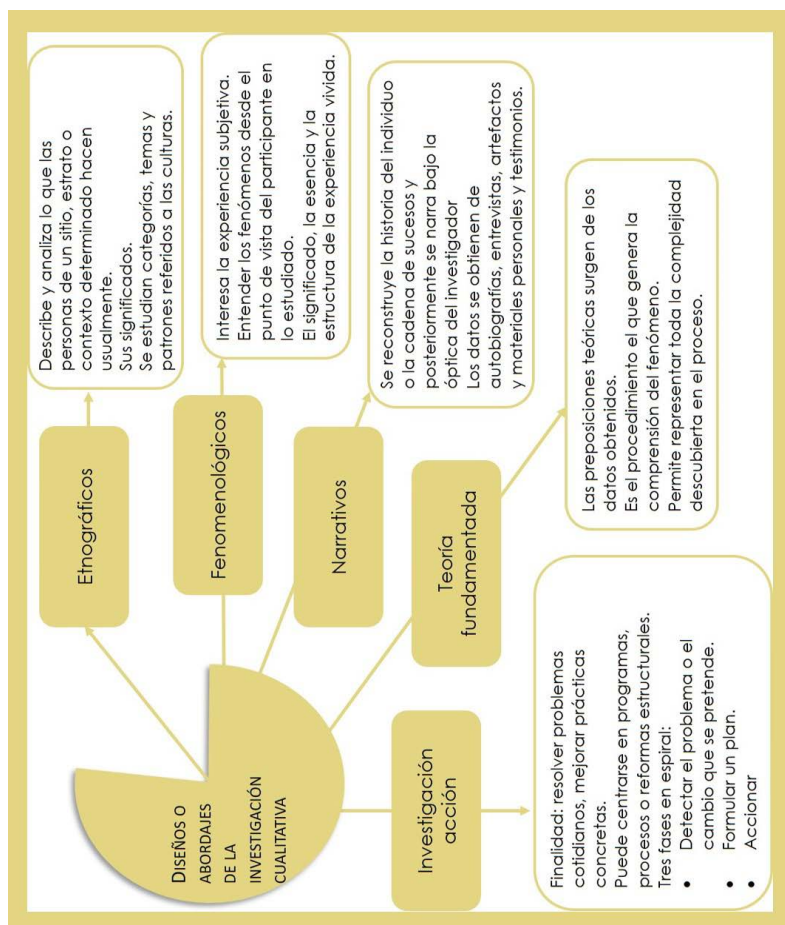


Fig. 18 Abordajes de investigación cualitativa.

Estos tipos de diseños no constituyen categorías cerradas, resumen las tendencias que pueden encontrarse en los estudios cualitativos, puesto que cada investigación de este corte resulta única, original, con características que difícilmente pueden replicarse en otros estudios, “la investigación cualitativa es un arte... el investigador es un artífice” afirman los autores Taylor y Bogdan (1994). Así también sucede con los límites entre ellos, no siempre vamos a encontrarlos tan marcados en las investigaciones, de hecho, en un mismo estudio pueden combinarse o complementarse más de uno entre sí.

Sus referentes en la investigación de corte cuantitativo los encontramos en los experimentales y no experimentales, también en los llamados procedimientos, entendidos como sistemas de acción. Constituyen ejemplo de estos el procedimiento experimental, el estadístico, el tipológico, el histórico, el estudio de casos.

En el proceso de la investigación cualitativa la identificación del diseño básico resulta clave, orientan el modo de abordar la investigación. le proporcionan al investigador dentro de toda la flexibilidad y apertura que supone este tipo de investigación, una orientación inicial para su trabajo, un modo de encuadrarlo, una estrategia general para racionar y económicamente conjugar la naturaleza del asunto estudiado, los objetivos y las preguntas de investigación con los recursos con que cuenta: financieros, humanos y de tiempo.

En el diseño se pueden establecer elementos tales como las etapas que se prevé: de inmersión inicial, para desarrollar el trabajo de campo, de análisis intensivo de los datos, los posibles métodos a emplear, la muestra inicial. Pero todo en un sentido muy tentativo pues no debemos olvidar que, una vez iniciado el trabajo, el propio investigador consecuentemente con la profundización del conocimiento irá tomando las decisiones necesarias para avanzar, replanteándose nuevas rutas.

Veamos los rasgos esenciales de estos diseños. Antes es preciso señalar que hasta cierto punto algunos guardan relación con determinados métodos. Para uno u otro resulta más o menos típico el uso de alguno de ellos, pero esa relación no es absoluta. La complementación y la triangulación de la información en muchos casos demandan el empleo de más de un método, independientemente de que uno específicamente sea el rector, el eje en torno al cual giran los demás.

Diseño etnográfico

El diseño etnográfico se elige cuando se pretende describir y analizar de forma integral y profunda los elementos que intervienen en la configuración

de las realidades, dígame de una región, una comunidad, cualquier grupo humano con cierto nivel de relación entre sus miembros.

Digamos que en lo que a su aspecto metodológico se refiere su rasgo más distintivo es el modo de desarrollar el trabajo de campo, Le es inherente la permanencia del investigador durante un tiempo considerable en los escenarios donde se produce la cotidianidad de la comunidad estudiada, con la atención puesta en lo que sus integrantes hacen, sus interacciones, creencias, actitudes y valores, así como los significados de estos para las personas estudiadas.

De lo anterior se desprende que es la observación participante el método central en este diseño. En el artículo en que la abordamos en este volumen pueden distinguirse muchos de los pasos de este tipo de diseño; la entrada en el campo, la recolección, el registro de los datos y su análisis como una actividad paralela, la identificación de informantes claves, la salida del campo el análisis intensivo de los datos, la elaboración del informe.

Acompaña en la mayoría de estos estudios a la observación participante la entrevista, ya sea más formalizada o la que se emplea mayormente en forma de diálogos con los diversos tipos de informantes que en esos escenarios pueden encontrarse. También, la observación y registro de elementos tangibles como pueden ser las construcciones, artefactos, los utensilios de que se valen en sus actividades los sujetos de la comunidad estudiada.

Diseño fenomenológico

Cuando se persigue explorar experiencias personales, acceder al mundo interior de las personas, sus vivencias, sus recuerdos, emociones y sentimientos, el modo en que interpretan la realidad que viven o que les ha tocado vivir, su significado, resulta más adecuado el diseño fenomenológico.

Se acude no necesariamente a un solo individuo, también a casos iguales o similares para obtener múltiples perspectivas, siempre en un número reducido de manera que facilite la comprensión necesaria para describirlas y analizarlas profundamente, encontrar lo que resulta esencial y generalizable, una estructura común representativa de esas experiencias vivenciales.

El primer paso en este tipo de investigación consiste en abstraerse de las propias creencias, conjeturas, actitudes y hasta prejuicios que se posea sobre el fenómeno estudiado, lo cual empieza con una toma de conciencia de ello, acto nada fácil cuando lo estudiado dista mucho de nuestra propia percepción derivada de la tradición, la ideología, la cultura.

Le sigue la gradual inmersión en la realidad que se pretende captar por medio de entrevistas en profundidad con uno o muy pocos sujetos, dialógicas con varios, la observación de situaciones relacionadas con el asunto estudiado.

Es importante el registro mediante grabaciones y buenas notas, que permitan un análisis repensado, minucioso, el cual en primera instancia indicará como continuar la indagación, retomando la entrevista con los mismos sujetos, buscando otros, acudiendo a lugares relacionados con el tema en cuestión.

En este proceso de análisis resulta también oportuna la revisión documental, incluyendo la producción literaria y audiovisual en que directa o tangencialmente se aborde el tema en cuestión.

Diseño narrativo

El planteamiento básico de este diseño es que los seres humanos, individual o socialmente llevan vidas que pueden historiarse de manera socialmente significativas.

Se aplica en diferentes vertientes: biográfica, que puede ser la historia de vida ofrecida por la propia persona o su biografía, otra variante la componen los relatos de vida para reconstruir una experiencia vivida, esa que la persona experimentó dando su propia versión de la historia y por último la de tópicos que conjuga las dos vertientes anteriores.

Los datos se obtienen de la entrevista a los propios actores, de autobiografías, biografías publicadas, la revisión de documentos artefactos y materiales personales, tales como cartas, diarios, artículos, grabaciones. También de la revisión de registros de archivos, artículos publicados en la prensa, producciones de radio, televisión y cine.

Una vez identificado el asunto a investigar, el primer paso será encontrar la o las personas dispuestas a contar sus historias y a que éstas sean posteriormente expuestas en una narración. Le sigue la recolección de los datos. Una vez que se construye un primer relato, resulta importante presentársela a los propios actores.

Además de un modo de abordar la investigación, el diseño narrativo constituye una forma de intervención. Contar una historia ayuda a los propios actores a procesar cuestiones que no tenían claras y evaluar una sucesión de acontecimientos.

Teoría fundamentada

Este es el diseño más indicado cuando se pretende ir más allá de la descripción del fenómeno estudiado, se procura explicarla de una manera consistente.

Tomando como fuente de información una situación determinada, un contexto particular, se identifican relaciones sistémicas entre conceptos derivados de la observación y el análisis de esa propia realidad. De este modo se genera una teoría enfocada en la manera en que los individuos interactúan con el fenómeno que se estudia, lo que las personas hacen y dicen al respecto, su significado para ellos.

El proceso de análisis de los datos es dinámico y creativo, se orienta en dos vertientes, por una parte, se despliega un método comparativo constante, que incluye la recolección de la información, su codificación y análisis simultáneo, y por otra el llamado muestreo teórico mediante el cual se seleccionan nuevas unidades de análisis en función de su aporte para continuar desarrollando los conceptos y teorías que van emergiendo.

Investigación-acción

Los estudios bajo este abordaje tienen como mayor propósito: introducir cambios, promoverlos sobre la base de construir colectivamente una información que guíe la toma de decisiones, con la participación de los actores, quienes al tiempo que aprenden se desarrollan a sí mismos. Se trazan proyectos, procesos y reformas estructurales. Contempla este tipo de diseño tres fases esenciales: identificación del problema, su análisis e interpretación, y la acción, introduciendo cambios, o mejoras. Estas fases se acometen de manera cíclica hasta que se logra el estado deseado mediante la introducción de cambios o mejoras.

Para plantear el problema es necesario incorporarse en los escenarios o contextos donde se pretende producir el cambio, y desplegar la recogida de infracción mediante la observación, entrevistas, grupos de enfoque, la revisión de documentos.

Posteriormente, se transita a la fase siguiente, aplicando herramientas de análisis colectivo tales como mapas conceptuales, matrices, jerarquización de temas, organigramas. Como colofón de esta fase se elabora un plan que contemple acciones prácticas para generar el cambio deseado.

En la variante de investigación-acción-participación, este último término le suma un rasgo distintivo. Se acomete cuando hay propósitos de cambios o

mejoras en ciertos colectivos o comunidades y sus miembros intervienen en la investigación, en calidad de objeto, adquieren un papel protagónico en todas sus etapas, entre otras cosas porque ellos mismos van cambiando en favor de los cambios perseguidos.

A modo de conclusión consideramos oportuno subrayar que los diseños etnográficos, fenomenológicos y narrativos, se inscriben más nítidamente dentro de las investigaciones de alcances descriptivos. En cambio, el de teoría fundamentada apunta al explicativo, resulta idóneo cuando se procura una aproximación a causas y consecuencias, la relación entre diferentes hechos o circunstancias en torno al tema estudiado. Por su parte el diseño de investigación-acción marca la diferencia de los anteriores por su alcance en la búsqueda de soluciones o mejoras en ciertos contextos.

Frecuentemente los investigadores sociales se valen de una narración para exponer los resultados de trabajos que desarrollaron bajo una óptica cualitativa, al estimar esta vía mucho más elocuente que el mejor de los informes avalan la fuerza de la narración para mostrar una realidad, las enormes posibilidades que estas investigaciones, particularmente a través de sus diseños, ponen al servicio de la creación audiovisual.

Independientemente de que un tipo de diseño ostente el apelativo de narrativo, todos tributan elementos para crear una historia, encontrar un argumento, una tesis que expresar audiovisualmente, conforman un guion.

Actividades de estudio

1. Seleccione tres filmes de su preferencia, género ficción o documental, y analícelos con el fin de determinar cuál de los tipos de diseños de investigación abordados anteriormente se ajusta más en cada uno de ellos.
2. Mediante una revisión documental sobre el diseño de investigación teoría fundamentada, encuentre el modo en que este pudiera aplicarse en la edición de una obra género documental.
3. En su opinión ¿Qué elementos pueden ubicarse en el diseño sonoro de un radio documental, durante una investigación realizada para dicha obra, siguiendo las pautas de un diseño fenomenológico?

Bibliografía

ALVÁREZ-GAYOU, J. L.: *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*, Paidós, México D.F., 2009.

FRANCÉS J.F., C.A. ALAMINO, V.C. PEÑALVA, Y F.O. SANTACREU: *La investigación participativa: métodos y técnicas*, Ediciones Pydlos, Ecuador, 2005.

GÓMEZ BASTAR, S.: *Metodología de la investigación*, Red Tercer Milenio, México, 2012.

GONZÁLEZ REY, F.: *Investigación cualitativa y subjetividad*, Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala, Ciudad de Guatemala, 2006.

GORDO L. Y A. SERRANO: *Estrategias y prácticas de investigación social*, Pearson Educación, S.A., Madrid, 2008.

HERNÁNDEZ S. C, C.C. FERNÁNDEZ Y M.L. BAPTISTA: *Metodología de la investigación*, Editorial McGraw-Hill, México, 2016.

HERNÁNDEZ HERRERA, PEDRO y otros: *Glosario de Términos audiovisuales. Artísticos y técnicos*, (segunda edición) Ediciones LOGO, La Habana, 2019.

LÓPEZ SCHWERTER, A. M.: *Metodología de la investigación*, Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, Valparaíso, Chile, 2005.

PEÑALVA V. C.: *La investigación cualitativa. Técnicas de investigación y análisis con Atlas Ti*, Ediciones Paydlos, Ecuador, 2015.

STRAUSS A. Y J. CORVIN: *Bases de investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos...*, Editorial Universidad de Antioquia, Colombia, 1998.

TAYLOR S. J. Y R. BOGDAN: *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La Búsqueda de significados*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1994.

VARGAS, B. X.: *¿Cómo hacer investigación cualitativa?*, Exeta, México, 2011.

10

Observación participante: Una cámara grabando ¿oculta o declarada?

MANUEL HERNÁNDEZ CORUJO

*Se trata de mostrar las cosas sobre las cuales el corazón,
la mirada, corren cada día bajo un ángulo y a tal velocidad,
que al reparar en ellas creemos verla
y conmovernos por primera vez.*

JEAN COCTEAU

El universo de métodos existentes en las ciencias es tan inconmensurable, tan complejo que asomarse a él puede producir vértigo. La amplia variedad en que se presentan, el laberinto que marca sus relaciones, nos puede dejar abrumados. Para dar una idea de tal magnitud digamos que pueden clasificarse según el grado de generalidad del conocimiento que proporcionan, la especificidad del objeto que se estudia, es decir según las ciencias que investiga, según el nivel de conocimiento que proporcionan, la forma de proceder y la función que desempeñan en la investigación.

El antídoto contra el vértigo está en tomar conciencia de que no todos se utilizan, ni se pueden utilizar a la vez, ni en todos los casos, y en saber bien, dónde queremos utilizarlos y con qué fines. Una vez delimitadas estas coordenadas, entonces sí que hay que emplearse a fondo para dominar los que se ajustan a ellas.

En el caso de la creación audiovisual esas coordenadas radican en la especificidad del objeto que se va a investigar, el tema en que centre su interés por la obra para la cual se investiga y, sobre todo, la función que el método va a desempeñar en la investigación, en este caso: proporcionar información, de contenido y de forma, para el propio audiovisual.

En la recopilación de la información existen tres métodos básicos: la observación, la interrogación y el experimento. Los dos primeros pueden acometerse de diferentes modos, de forma estructurada, semiestructuradas o inestructurada. La entrevista puede ser a su vez, individual o grupal, el experimento puede también adoptar diferentes modalidades.

Además, estos métodos, sobre todo la observación y la interrogación adoptan diferentes formas de acuerdo con la naturaleza de los datos que se esperan que arrojen: cuantitativos o cualitativos.

Se suma otro elemento, que determina variaciones en la forma concreta que adoptan estos métodos y es que en todos los casos se espera que los datos que ofrezcan sean válidos, puedan ser confirmados y posean credibilidad.

En el paradigma de la metodología cualitativa en la cual figuran métodos como la observación y la entrevista satisface estos requerimientos mediante el registro exhaustivo del dato y su triangulación, esto es contrastándolo, velando por su consistencia tanto de manera interna, en la misma fuente, o externa, acudiendo a otras fuentes.

Pero hay un aspecto metodológico que define a esta metodología y es que su empleo de modo continuo permite ir profundizando en la información obtenida. Esto significa que los hallazgos de hoy, de aquí, se profundizan mañana y allá.

Esto, junto a otros elementos, determina que el principal instrumento en este tipo de investigación sea el investigador mismo.

La observación participante: un método paradigmático

En la metodología cualitativa la observación participante resulta paradigmática con respecto a los demás métodos. A fin de cuentas, el investigador cuando está haciendo uso de cualquiera de ellos, siempre estará, de un modo u otro, desempeñando estos dos roles, observador y participante.

Lo de paradigmático estriba también en que el entrenamiento de este doble rol, observador participante, implica que permanezcamos en la vida cotidiana en la que siempre estamos inmersos, atentos a todo lo que nos puede dar información y para el caso del comunicador a la caza de posibles temas para sus trabajos. Georgina Herrera, escritora cubana, autora de numerosas y exitosas novelas para la radio, comentaba al participar durante un debate en una de las sesiones teóricas del Premio Caracol, el certamen que anualmente convoca la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) sobre la radio,

la televisión y el cine: «Si yo estoy en una parada de guaguas y oigo entre algunas de las personas que están allí un diálogo interesante, que creo que después puede servirme para algún trabajo, ahí mismo y tratando de que no me vean, saco un papelito y lo escribo para que no se me olvide». Observar personas, diálogos, situaciones, objetos; registrarlos y archivar esas notas para cuando las necesite, es un hábito que cultivan no pocos comunicadores.

La observación participante, como método en el paradigma cualitativo, consiste en la percepción directa por el investigador del asunto estudiado mediante su permanencia en los escenarios donde se manifiesta o se produce el asunto en cuestión.

Es la presencia actuante del investigador en el escenario de manera prolongada, tanto como haga falta para poder desplegar el método, lo que posibilitará traspasar de lo aparente, esporádico, engañoso y llegar a la esencia de lo estudiado, atrapar sus regularidades.

Detengámonos en el nombre de este método pues dice mucho: observación participante. Dos posiciones, opuestas pero complementarias, en una relación de unidad y lucha de contrarios. Se concatenan, complementan y niegan mutuamente. Su empleo exitoso se alcanza con el máximo equilibrio entre ellas. Cuestión nada fácil.

Existe una gran diferencia entre mirar y observar. Cuando miramos estamos fijando la vista, es un acto fisiológico, cuando observamos estamos fijando la atención, es un acto psicológico, en el que por demás examinamos activamente. El observador no es un simple espectador, el espectador presta atención manteniendo una actitud pasiva, el solo encuentra, percibe lo que se le entrega. En cambio, el observador busca, escruta, «la observación investigativa no se limita al sentido de la vista, implica todos los sentidos».⁸⁷

Al observar participando el investigador se involucra en lo que está estudiando, experimenta en carne propia lo que ocurre en los escenarios, se identifica con los actores sociales, establece una empatía con sus informantes para apropiarse de sus puntos de vista, emociones y sentimientos, asume sus actitudes, sus temores y alegrías. Pero ¡atención! nunca se involucra hasta un grado tal que llegue a anularse como investigador, a fundirse en ese mundo. Al mismo tiempo se distancia, observa, registra, comprueba, actúa del modo más conveniente para que los hechos de su interés se produzcan, se orienta

87 Roberto Hernández Sampieri, y otros: *Metodología de la Investigación*, p. 711.

hacia donde debe dirigirse para seguir profundizando en el conocimiento que persigue.

La observación participante puede desarrollarse de dos formas: encubierta o abierta. En la modalidad encubierta se crea una fachada, una leyenda: al investigador y a la investigación. En la abierta no será un secreto para nadie en el escenario, para ningún actor social de los que en él intervienen, que está siendo sometido a observación. Se sabe que la presencia allí de esta persona y lo que hace, obedece a fines investigativos.

Elegir una modalidad u otra debe meditarse cuidadosamente. Estará en dependencia del conjunto de circunstancias que rodean a la investigación, sumándole las particularidades que presenta esta modalidad que se hace para concebir el producto comunicacional. Si el investigador es un connotado comunicador social, le será muy difícil pasar inadvertido, por un ciudadano común, por lo que realmente no es.

Cada variante de la observación participante tiene ventajas y desventajas. En la encubierta, no hay que esperar tanto para que los informantes se familiaricen con la presencia de este nuevo miembro en la comunidad, más rápidamente bajarán la guardia y se comportarán espontáneamente. De este modo con mayor facilidad y plenitud se accederá a lugares, situaciones y actividades tal vez vedadas a personas extrañas a ellas.

La modalidad abierta no deja margen a la suspicacia, a la duda sobre la presencia de esta persona allí. No levantará sospechas el hecho de que el investigador indague, pregunte. No existirá el temor en el investigador a ser descubierto, este no tendrá que estar tomando precauciones al respecto.

Si bien cada modalidad tiene ventajas y desventajas, hay que decir que la encubierta es más legítima en tanto método cualitativo. Altera mucho menos lo estudiado, por ende, supera a la otra modalidad en muchas de las características de esta metodología.

Hay en todo esto un fuerte trasfondo ético, que se precisa y contiene en los objetivos que guían la investigación. En el trazado de los objetivos es donde tiene que sopesarse valores éticos, morales, políticos. Lo básico es tener siempre presente para qué usted está haciendo este trabajo, qué beneficios rendirá y quiénes se favorecerán con sus resultados, qué y quiénes, y hasta qué punto, serán perjudicados. Si los propósitos son correctos, entonces será válido lo que usted haga para alcanzarlos, siempre y cuando no violente esos principios sobre los cuales se trazaron esos objetivos. Esa será lo que debe guiar todas las decisiones. Durante el trabajo de campo, y al elaborar su producto comunicacional.

Qué declara, qué omite, qué enmascara, qué muestra, qué límites traspasa, de qué se abstiene, será el fruto de decisiones que estarán siempre pautadas por los objetivos de la investigación. En ellos está el fiel.

La observación en el escenario

La cotidianeidad es omnipresente, de ahí lo difícil de someterla a observación. Sin embargo, metodológicamente podemos distinguir en ella dos focos de atención fuertemente entrelazados entre sí: escenarios y actores sociales.

Los escenarios pueden ser de diferentes naturalezas y magnitudes, tantos como los propios temas a investigar. Privados como un hogar o una industria, públicos como una plaza, un bar, un mercado o una terminal aérea. Abiertos e inofensivos como un grupo informal de coleccionistas de sellos, cerrados y riesgosos como una pandilla de maleantes, un grupo de corruptos desangrando el erario público.

Podrá ser un barrio, un poblado, un equipo de béisbol, un grupo de rock o un aula universitaria, los travestis que frecuentan un parque o los mendigos que comparten el pórtico de una iglesia.

Lo primero es acceder al escenario. Este paso toma su tiempo. Si se trata de un lugar privado o para ser más exactos, digamos un lugar no frecuentado públicamente, pues hasta una empresa estatal es privada en este sentido, y si al propio tiempo la investigación es abierta, se hace necesario pactar la entrada con la directiva de ese lugar.

Ya sea la observación abierta o encubierta, cuantos menos detalles brindemos de la investigación mucho mejor. En todos los aspectos de la investigación mantener un cierto grado de ambigüedad durante todo el proceso y con todos los que nos relacionamos, evitará suspicacias, malos entendidos, tener que dar explicaciones innecesarias. Allanará mucho el camino.

Pongamos por ejemplo que vamos a investigar la vida en un solar, una ciudadela, y que ya previamente decidimos emplear la modalidad abierta. Desde que comencemos a frecuentar el lugar si nos presentamos como alguien que estudia —estudiar, en el lenguaje común suena menos incisivo que investigar—, el “estrés en las zonas culturales de alta densidad” para un trabajo que estamos haciendo sobre “culturas urbanas”, al poco tiempo se referirán a nosotros como “un maestro de la cultura”, “uno de la universidad que le interesa saber cómo es esto aquí”, lo ideal es que digan “estudia no se qué, de qué se yo”. Si todo marcha bien, terminarán llamándonos por nuestro nombre de pila como a cualquier hijo de buen vecino.

Desdibujando los contornos de la investigación se le resta interés, es menos probable que los actores sociales se conduzcan afectadamente, simulen lo que no son. Una cuota de ambigüedad facilita que más rápidamente nuestra presencia allí pierda notoriedad y que los mismos actores acomoden a sus patrones nuestra identidad, lo que allí hacemos.

Cuando se encubre la observación el acceso a los escenarios se dilata más. Le antecede al ingreso la creación de condiciones para que pueda darse de un modo natural. En ocasiones por azar o coincidencia de un cúmulo de elementos, se presenta una buena coyuntura para iniciar una investigación de este corte. El buen investigador distingue rápidamente estas oportunidades la más de las veces irrepetibles: «las oportunidades la pintan calva», dice el refrán.

Una vez que hemos ingresado al escenario, los primeros tiempos los dedicaremos a ambientarnos, reconocer el medio para orientarnos y determinar qué hacer, con quiénes hablar, a quiénes acercarnos, de quien mantener distancia. El mismo comportamiento que toda persona medianamente sensata mantiene cuando se incorpora a un nuevo trabajo o grupo de estudio.

En esta etapa no debe sorprendernos, mucho menos desalentarnos, lo exiguo de lo que captemos, que poco o tal vez nada nos parezca relevante, puede que hasta lleguemos a pensar que estamos perdiendo el tiempo. Es que pasa como cuando nos adentramos en la oscuridad, hay que esperar que la vista se adapte, por ello es conveniente que nuestras primeras estancias en el escenario sean breves, también para que los actores sociales se habitúen a nuestra presencia.

Qué haremos en el escenario, qué rol adoptaremos, qué lugar ocuparemos, dependerá de la naturaleza del escenario, también de nuestras aptitudes, apariencia física, edad, sexo.

Es de suma importancia seleccionar bien el lugar donde permaneceremos la mayor parte del tiempo. Puede ser un sitio desde el cual podamos abarcar buena parte del escenario, al que acudan más los actores sociales, donde más asiduamente se producen escenas cotidianas.

Tratándose de observación encubierta, muy relacionado con ese sitio está la selección del rol que desempeñaremos en el escenario: portero en el baño, vendedor en la calle, acomodador en el cine, ayudante de operario en la fábrica, de acompañante o de paciente en el hospital. Si el observador es joven, lo más socorrido es que se trata de un estudiante universitario en

trabajo de tesis de grado. Ese rol que elegimos y declaramos no es más que una fachada para desempeñar el verdadero, de observador participante.

Si en realidad no seremos porteros, acomodadores ni pacientes, tampoco seremos nosotros mismos. No podremos actuar espontáneamente, según nuestra propia personalidad, sino como más convenga a los intereses de la investigación, y siempre con naturalidad, “metidos en el personaje” como suele decirse en la actuación.

Sea la observación abierta o encubierta, lo más conveniente es que el investigador se comporte discretamente, de modo mesurado. Evitará ser el punto de mira, destacarse, llevar la voz cantante. Él está en el escenario para observar, no para ser observado. Tiene que participar, pero su comportamiento no puede obstaculizar en lo más mínimo la observación.

Al ser el tema la vida cotidiana en sus diversas manifestaciones, el centro de nuestra observación lo ocuparán los hacedores de esa cotidianidad, sus actores sociales, las personas que componen ese escenario, en el que viven, trabajan o lo frecuentan.

Siempre vamos a enfocar a estos actores sociales como fuentes de información. Para cumplir nuestro básico y permanente rol de observador participante, les atribuiremos a ellos básica y permanentemente el rol de informantes. De este modo es muy poco probable que dejen de ser foco de nuestra atención, tendremos una orientación clara del modo que con ellos vamos a relacionarnos.

Desde nuestra entrada en el escenario debemos comenzar a establecer *rapport* con los informantes. Procurar establecer con ellos una buena comunicación, una relación de armonía, de afinidad, permitirá ganar su simpatía y confianza, romper barreras detrás de las cuales a veces se refugian. Aumentaremos la probabilidad de que actúen tal y como cotidianamente lo hacen.

Después de llevar algún tiempo en el escenario, de conocer a sus actores, estaremos en condiciones de seleccionar los informantes claves. A los informantes, durante y con posterioridad a la investigación, hay que garantizarles el anonimato, a menos que su identificación les sea indiferente y que no comporte ningún riesgo para ellos. En dependencia de esto en el producto comunicacional decidiremos si revelamos o no su nombre y ubicación, si pondremos sus parlamentos en otra voz, si velaremos su rostro.

El actor social puede ser un grupo, un colectivo, una comunidad. Entonces, aunque sin perder de vista el comportamiento individual, el foco de atención

lo ocupa todo lo que deriva de la interrelación entre sus integrantes y entre los subgrupos si existieran.

En cuanto a la conducta objetivada, que va desde la arquitectura, las artes plásticas, la decoración hasta la presencia y la ausencia de elementos, como centro de la observación hay que aguzar y extender más la atención. El objeto enfocado es más vasto, más estable, menos incisivo.

Otro tanto sucede con la observación del ambiente, en el que se incluye el tiempo: horarios, fechas, antes y después; las condiciones físicas: ruido, iluminación, color, temperatura, orden, limpieza y el espacio: presencia y ausencia de algunos elementos y su ubicación arriba, abajo, detrás, delante, a la izquierda a la derecha.

Habitualmente todos estos renglones que componen un escenario se presentan simultáneamente, lo ideal es que ninguna de sus manifestaciones escape a nuestra atención y valorar qué pasar a un primer plano de la atención y qué relegar al fondo.

Un hecho al aparecer por primera vez, fortuito o aislado puede parecer intrascendente, su significación solo se confirmará cuando se repita o se vea su concatenación con otros hechos. Pero todo comienza si nos percatamos de su existencia u ocurrencia en esa primera ocasión en que se presenta y si lo registramos conjuntamente con lo demás que sucede a su alrededor y simultáneamente. El buscador de oro, toma en el colador agua, arena, y muchas otras cosas más, entre todo eso puede estar el precioso metal, para distinguirlo, tiene que hacer la colada. En conclusión: todo puede ser portador de información. Nada debe ser despreciado *a priori*.

Observación participante significa simultáneamente, percepción y búsqueda de la información. Salvo cuando ingresa en el escenario, el investigador a la vez que está dispuesto para encontrar todo lo que allí existe y sucede, también está ya en la búsqueda de una determinada información.

Encontrar o buscar: examinar la diferencia

En sociología está acuñado el término *serendipity* para nombrar a la disposición que debe existir en el investigador cuando busca una información para advertir no solo lo que busca sino también para hallar todo lo que pueda ser relevante para su estudio. El que busca sabe precisamente lo que quiere encontrar, y puede suceder que en el transcurso de su búsqueda no advierta muchas cosas relevantes para la investigación que pasan inadvertidas porque

no lo tiene prefijado como meta, “está en el pueblo y no ve las casas”, más exactamente no ve “todas” las casas del pueblo, solo la que busca.

Algo encontrado no por buscado es un hallazgo. De ahí que en este tipo de investigación se emplee el término de hallazgos y no de resultados como comúnmente se emplea en otras. El que se produce durante el ejercicio de la observación participante no ocurre por azar, es fruto de una intencionalidad contemplada en el propio método. El investigador se mantiene receptivo para que se produzca el encuentro entre él y todo el conocimiento que está contenido en el escenario, el no buscado que puede ser hallado, y el que está buscando. «[...]con *Suite Habana* encontré muchas cosas que no buscaba, que la vida me la dio y muchas cosas que buscaba siento que no las encontré».⁸⁸

Veamos la utilización del método observación participante en la investigación llevada a cabo por los autores de la tesis “El dramatizado radiofónico de temática medioambiental en la emisora Radio Metropolitana”.⁸⁹

La observación estuvo centrada en la relación pobladores-río este último como centro de conexión entre sus vidas. La permanencia en el escenario de indagación por los autores les permitió obtener información que difícilmente se hubiera lograrse sin su implicación directa en la vida de esa comunidad.

En el proceso de observación llegaron a identificarse las áreas de interés siguientes:

- Anhelos, intereses, inquietudes e insatisfacciones de los pobladores.
- Relaciones interpersonales.
- Hábitos y normas de convivencia.
- Higiene del lugar.
- Relación pobladores-río.
- Sentido de pertenencia.
- Conducta social de los pobladores.
- Condiciones socio-económicas de la comunidad.

Entre los hallazgos más significativos estuvieron que: El río para ellos/ellas es fuente de regadío para sus plantas, desagüe de sus casas, vertedero de desechos, a pesar de reconocer lo inadecuado de esta acción. Algunas

88 Fernando Pérez citado por Luciano Castillo: A contraluz, p. 142.

89 J. D. Bejerano Lima y Cristina Reyes Paradero: Tesis en opción a la categoría académica de Máster en Realización Audiovisual, pp. 6-7.

iniciativas espontáneas surgen con el propósito de minimizar la contaminación del río fundamentalmente por parte los/las niños/as quienes se sienten motivados por participar en tareas como estas, a pesar de que en la comunidad no existe la institución escuela y por algunos pobladores de la tercera edad. El barrio está conformado por casas en muy mal estado constructivo, sin embargo, sus moradores son personas de una adecuada conducta social. *La Bien Aparecida* es un sitio un tanto olvidado por las autoridades del gobierno municipal según manifiestan los propios comunitarios, muestra de ello es un viejo anhelo: la construcción de un muro de contención de las aguas del río, pues en períodos de intensas lluvias ocurren grandes inundaciones y con ello la pérdida de recursos materiales. Las preferencias musicales están dirigidas hacia la trova y la música *feeling*, cuestión que se justifica por el alto índice de adultos que en esta comunidad viven, esto hace que sean personas con una alta dosis de sensibilidad, humildad.

Los pobladores de *La Bien Aparecida* sienten amor por su río y tienen necesidad de involucrarse en proyectos que permitan mejorar el espacio en que viven⁹⁰. El resultado de este proceso trajo como resultado....

El registro de lo observado

En la observación participante si observar es importante, no lo es menos registrar lo observado. En este método el registro actúa como su memoria, es un momento *sine qua non* de este tipo de investigación. El objeto observable está en el escenario, su traspaso a la investigación comienza con su percepción por el investigador y ya estará dentro cuando lo registre. Al respecto, Taylor y Bogdan establecen la siguiente regla: «Si no está escrito no sucedió nunca».⁹¹

La observación y el registro de lo observado se dan de forma mancomunada. Observar teniendo presente el registro contribuye a mantener una actitud participativa y junto a ello un suficiente distanciamiento. El registro indica dónde hay que continuar profundizando, cómo actuar para que algo que interesa se manifieste y quede registrado, hacia dónde dirigirse para complementar la información.

Pueden emplearse diferentes formas: notas escritas, grabación de audio y de video. También la fotografía. Cada forma presenta ventajas y desventajas, y su

90 El resultado de la aplicación del método observación participante, junto a otros métodos aplicados, sirvieron a la guionista en la construcción dramática de la historia a contar.

91 S. J. Taylor y R. Bogdan: *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, p. 75.

selección estará en dependencia de la naturaleza del tema, si la observación es encubierta o abierta, y del medio para el cual proyectamos realizar el trabajo.

La grabación de audio puede ocultarse más fácilmente que la de video. La de video es más rica, registra imagen y sonido. Ambas modalidades producen material disponible para ser usado en el trabajo comunicacional. Cuando se hace de modo oculto, generalmente sufre la calidad de lo registrado, si se elige la modalidad abierta, la presencia del equipamiento técnico necesario —grabadoras, micrófonos, cámaras, más sus operadores—, puede alterar la cotidianeidad.

La modalidad de notas escritas constituye la más universal de todas, se garantiza con la simple presencia del investigador, puede complementar las otras formas de registro y a su lenguaje pueden ser llevados los datos registrados en cualquiera de esas otras formas, lo que resulta de gran utilidad a la hora del análisis cuando se han empleado diversas formas de registro.

Existe una ventaja que sitúa a esta modalidad por encima de las restantes y la declara ideal para este método, su baja o nula intrusividad, sobre todo cuando el investigador hace sus anotaciones con posterioridad a la sesión de observación. Por ello se recomienda que se haga de este modo, salvo cuando la observación sea abierta, se produzca en un contexto en que tomar nota sea algo habitual —una clase, una reunión, una conferencia de prensa—, o el investigador pueda apartarse y sin ser visto anotar algo que tiene especial interés en registrar textualmente, que tema olvidar.

Sin embargo, la forma de registro a través de notas escritas no deja material que directamente pueda usarse en el trabajo comunicacional, y el margen que deja a la subjetividad es más alto, no hay igual constancia que en las otras formas de registro de que el hecho ocurrió tal y como fue anotado. Veamos algunas recomendaciones, que contribuyen a potenciar su precisión y exhaustividad.

A cada sesión de observación le sigue una de redacción de lo observado, mayor será la fidelidad cuanto menos tiempo medie entre una acción y otra, de este modo se reduce el margen de olvido y distorsión. Además, no debe producirse una nueva sesión de observación sin antes haber hecho las anotaciones correspondientes a la anterior, así cumplimos con una de las reglas probadas al coleccionar datos cualitativos: «al final de cada jornada de trabajo es necesario ir llenando la bitácora o diario de campo, en el cual el

investigador vacía sus anotaciones, reflexiones, puntos de vista, conclusiones preliminares, hipótesis iniciales, dudas e inquietudes». ⁹²

La redacción de notas es una labor que no se puede realizar apresuradamente, como quiera, hay que “bordarla a mano”. El tiempo que lleva siempre es mucho más amplio que el consumido por la observación, lo supera en dos, tres veces y más. Atendiendo a ello, se recomienda cesar la observación cuando la cantidad y complejidad de estímulos presentes en el escenario desborde las posibilidades de retenerlos en la memoria, a menos que se trate de un evento inusitado.

Resulta muy conveniente seccionar mentalmente lo observado en fragmentos. Los lugares por áreas, las acciones por cuadros o escenas. Es conveniente realizar la observación y la anotación siguiendo un mismo sentido, digamos del frente hacia el fondo, de izquierda a derecha o siguiendo el movimiento de las manecillas del reloj. Como marcas en las acciones pueden emplearse palabras claves, una intervención, la incorporación de alguien, el paso a otro aspecto, otra actividad.

Es recomendable también el registro de cada sesión de observación encabezarlo consignando fecha, lugar en que fue realizada, hora de comienzo y de finalizada, y acompañarlo de un croquis en que aparezca la ubicación de los elementos, animados o no, partícipes en la escena.

En forma de registro escrito se pueden incluir diferentes tipos de anotaciones. Un lugar destacado es ocupado por los hechos, lo factual, lo percibido directamente a través de nuestros sentidos. Se trata del dato más exacto, con menor carga de subjetividad.

En la observación participante puede anotarse la versión de lo observado dado el caso de que los hechos no puedan ser recordados con total precisión, esto es preferible que inventarlos. Asimismo, se registran inferencias realizadas por el investigador a partir de lo observado, aquello que es necesario profundizar e informaciones que llegan por vías diferentes a la observación misma, como puede ser una conversación escuchada fuera del escenario, documentos que imprevistamente cae en nuestras manos, etcétera.

Con el propósito de distinguir en el momento del análisis de diferenciar entre si estos tipos de anotaciones, y emplear la información que contienen de acuerdo con su valor intrínseco, es aconsejable crear códigos para agrupar las anotaciones según la categoría a que pertenecen, si son datos recogidos directamente, si son inferencias, si se recogieron en otras fuentes, etc. Con

92 Roberto Hernández Sampieri y otros: ob. cit., p. 424.

esta finalidad pueden emplearse diferente tipografía, puntajes de letra, paréntesis, corchetes, subrayado sencillo, doble, negrita, cursiva, diferentes colores, y todas las combinaciones posibles entre esos mismos recursos.

La salida del campo

El observador participante va trabajando por ciclos: encuentra un hecho, lo registra, lo analiza, y sale en búsqueda de más información para profundizar en ese conocimiento. Pero si en esa nueva búsqueda hallara algo nuevo se originará un nuevo ciclo, uno diferente, susceptible de cruzarse con los demás que ya están en curso. Cuantos más de ellos se crucen tanto mejor. A veces el entrecruzamiento lo realiza con fuentes externas a la observación como puede ser consulta a documentos, a expertos, entre otros.

Cuando todos los ciclos se cierran y no se abren nuevos, cuando en el campo ya no aflora nueva información, cuando en esencia, todo se repite, va siendo hora de concluir las observaciones; pero no hay que “quemar las naves”, no es aconsejable despedirse definitivamente, puede que aún haya que retornar para hurgar más, aquí también se cumple la sabiduría del proverbio chino “la puerta más segura es la que siempre se deja abierta”.

Actividades de estudio

1. ¿Podría un miembro perteneciente a una comunidad bajo estudio, desarrollar la observación participante que requiera esa propia investigación? Argumente su respuesta.
2. ¿Una cámara oculta capaz de grabar imagen y sonido, situada en uno de los escenarios de interés para una determinada investigación, podría sustituir a un observador participante? Argumente su respuesta.

Bibliografía

BEJERANO LIMA, J. D. Y C. REYES PARADERO: "El dramatizado radiofónico de temática medioambiental en la emisora Radio Metropolitana", Tesis de opción de la categoría académica de Máster en Realización Audiovisual, Facultad Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual (FAMCA), Universidad de las Artes ISA, La Habana, 2013.

CASTILLO, LUCIANO: *A contraluz*, Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 2005.

COLECTIVO DE AUTORES: *Libro de trabajo del sociólogo*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1988.

GUBER, ROSANA: "Observación participante".

<http://fleecc.blogspot.com/2008/06/observacion-participante-guber-rosana.html>

HERNÁNDEZ SAMPIERI, ROBERTO y otros: *Metodología de la Investigación*, 5ta. ed., McGraw-Hill Interamericana, Editores S.A. de C.V, México, 2010.

MARTÍNEZ, M. MIGUEL: *Comportamiento Humano. Nuevos métodos de Investigación*, Ed. Trillas, México, 1989.

REDONDO BOTELLA, LUISA: *Estadística para las investigaciones sociológicas*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1991.

ROBLEDO MARTÍN, JUANA: *Observación participante: el acceso al campo*.

http://www.fuden.es/FICHEROS_ADMINISTRADOR/F_METODOLOGICA/formet_40obspar284200992056.pdf

_____ : *Observación participante: ¿técnica o método?*

http://www.fuden.es/FICHEROS_ADMINISTRADOR/F_METODOLOGICA/obspar1_formet_39.pdf

TAYLOR, S. J. Y R. BOGDAN: *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*, Ediciones Paidós, España, 1992.

VISIALIACHIS DE GIALDINO, IRENE: *Estrategias de investigación cualitativa*.

<http://tecnoeduka.orgfree.com/documentos/investiga/articulos/investigacion%20cualitativa%20-%20vasilachis.pdf>

11

Entrevista en profundidad y grupos focales: protagonista u obra coral

MANUEL HERNÁNDEZ CORUJO

*Una entrevista quedará en la memoria
si lograr dibujar a su personaje en esa imagen viva
[...] si logra entregarnos un retrato psico-físico del entrevistado.*

MIRIAM RODRÍGUEZ BETANCOURT

Uno de los métodos genéricos de la investigación científica lo constituye la interrogación, ya lo dice una frase de la sabiduría popular: “si no sabes algo, pregúntalo”. En la metodología cualitativa encontramos dos métodos que por diferentes vías acuden a este modo de averiguar lo que se quiere: la entrevista en profundidad y los grupos focales.

La entrevista en profundidad

El propósito con que se emplea la entrevista en profundidad es el de obtener el testimonio de una persona en el que se contengan acontecimientos, pero también las valoraciones que esa persona hace de él y de su propia vida. Es la conversación, que se produce en reiterados encuentros entre el investigador y su informante —entiéndase bien, conversación, no simple intercambio de preguntas y respuestas.

Una idea bien gráfica de este tipo de entrevista la podemos encontrar en la clásica imagen, reflejada tantas veces en caricaturas y filmes, en que vemos al paciente reclinado en el diván y el psicoanalista sentado a su lado. El paciente es el entrevistado, el psicoanalista el entrevistador. Cada sesión de la entrevista tiene un limitado tiempo, y en un momento determinado el

especialista corta, propone continuar en otra oportunidad y fija el momento del próximo encuentro. De hecho, la entrevista llamada clínica clasifica entre este tipo.

El hilo de esa conversación se va tejiendo sobre la marcha, pero algo muy importante, el investigador no permite que ningún ciclo quede abierto, puede que lo cierre en el momento, puede que en un próximo encuentro o pasados tres o cuatro, después de repensar, de buscar alguna información adicional, de comprobar lo que le ha dicho el informante en otras fuentes, en suma, de triangular.

El tiempo que consume, como aparece consignado en la literatura especializada, va de 50 a 60 horas. Aunque creemos que no es la cantidad de horas lo que indica cuánto debe extenderse una entrevista de este tipo, ciertamente requiere de mucho tiempo. Hay que concederle al entrevistado espacio para recordar, meditar, sacar conclusiones. Si se cae en una situación, por cualquier motivo, en que no se avanza, si la emotividad, por los hechos analizados o recordados, se dispara a tal punto que entorpece la comunicación, será necesario hacer un alto y proponer terminar la sesión y continuar en otro encuentro.

Para tener una idea del tiempo que consume la entrevista en profundidad, digamos que en los primeros encuentros no se avanza, por tratarse de temas difíciles, íntimos, dolorosos, comprometedores, alejados en el tiempo, como son aquellos que ameritan el empleo de este método. Vemos transcurrir el tiempo y se logra muy poco o nada.

Refiriéndose a algunas particularidades del trabajo realizado para escribir *Noticias de un Secuestro*, ese reportaje de 336 páginas que le demandó a su autor tres años de investigación y entrevistar a más de 50 personas en muchas partes del mundo, el premio Nobel de Literatura, Gabriel García Márquez (1982), ha dicho: «[...]al principio fue descorazonador. Tal vez Maruja había tomado la decisión inconsciente de olvidar aquellos seis meses terribles, y tuvo que hacer un gran esfuerzo para poder contarlos. Fue necesario empezar dos veces y volver atrás muchas veces —por lo menos 20 horas de grabación— para que recordara por fin los detalles más humanos, que eran los que queríamos».⁹³

A propósito, es conveniente saber que la primera sesión de entrevista es la más complicada. Resulta muy conveniente para establecer el ritmo, el estilo de trabajo. Conviene además emplearla para obtener un relato a grandes

93 Cato, Susana: "Gabo cambia de oficio".

rasgos de la vida del informante, para después en los próximos ir con más detenimientos a determinadas etapas, algunos aspectos, detalles, entre otros.

La duración de las siguientes entrevistas debe ser tal que no agote al informante y al mismo tiempo estará en dependencia de lo intenso de lo tratado o de situaciones particulares del informante en ese momento, estados de ánimo, disposición para conversar o algún acontecimiento que le preocupa.

La entrevista en profundidad resulta idónea para sondear de manera minuciosa actitudes, creencias, experiencias y emociones, para comprender la vinculación entre las actitudes, valores y comportamientos. Octavio Cortázar (1935-2008), el desaparecido realizador cubano, concibió el guion de su película *El brigadista*, empleando muchas horas entrevistando a más de 50 personas que aun siendo niños o en su adolescencia participaron en Cuba en la Campaña de Alfabetización. Esas entrevistas las grabó, las transcribió y luego fue encerrando en un recuadro todo lo que contenía un valor desde su óptica como realizador para componer la historia que finalmente llevó a la pantalla. Después en el cine, durante la exhibición del filme era usual escuchar comentarios provenientes de espectadores que protagonizaron tan magna gesta diciendo: «Así mismo fue. Eso lo viví yo compadre». De que otro modo podía ser, si captar lo que en la realidad había sucedido fue un punto de partida.

Los recursos necesarios para desarrollar la entrevista en profundidad son: un espacio donde hacerla, equipos para grabar, en audio o video, aunque lo original son las anotaciones, una guía inicial inestructurada donde se señalen solamente los tópicos más generales que interesa abordar en un principio, un entrevistador entrenado y un buen entrevistado.

Comoquiera que los dos elementos decisivos son el entrevistador y el entrevistado comencemos por ellos.

El entrevistador

En lo referente al rol del entrevistador, más que de habilidades necesarias sería mejor hablar de actitudes y de rasgos de personalidad: paciencia, minuciosidad, tolerancia.

Es conveniente apuntar sobre la doble posición de observador participante que en toda investigación cualitativa mantiene el investigador que la desarrolla, que en este caso, se resume en la empatía, ponerse en el lugar del entrevistado sin ceder en la posición de investigador.

Ejercitamos la empatía cuando escuchamos con gran concentración al entrevistado, lo que nos permite interpretar y sintetizar lo que dice. Esto es fundamental para comprender abarcadoramente su mensaje y de este modo establecer un diálogo, “ponerse en sus zapatos” para aprehender sus puntos de vista, sus sentimientos, su forma de evaluar, de juzgar hechos, situaciones, comportamientos.

Pero, por encima de todo, empatía significa llegar a una identificación con el informante. En la entrevista en profundidad se establece entre entrevistador y entrevistado una relación profunda, de mucha intimidad.

Serán muchas las horas pasadas juntos, vivir o mejor dicho revivir, grandes experiencias, recrearse con las buenas, estremecerse ante las desagradables, o simplemente conversando de cualquier tema que aunque no aporte al tema en cuestión, si sirve para acercarnos al informante:

Con Esteban pasé largas y fructíferas horas conversando de nada y de todo. A veces nos pasábamos días en que yo no tomaba mi libreta de apuntes y en que el solo deseaba hablarme de cuestiones muy personales. Con Rachel lo mismo. Y es que sin proponérmelo yo estaba buscando la identidad, la posibilidad de la confesión sincera. En esta relación autor-protagonista o investigador-informante, hay que procurar el desdoblamiento. En otras palabras, tratar de vivir la vida de los demás. Levantando un puente macizo de afecto, de dependencia.⁹⁴

La empatía resulta muy difícil cuando nuestros valores, actitudes, cosmovisión, es contrapuesta a la de nuestro informante, digamos un asesino, un violador, un carterista de poca monta, una mujer sumisa que se deja golpear por su pareja, una persona extremista, rígida, etc. Esta situación exige un mayor tiempo de preparación por parte del entrevistador antes de comenzar su trabajo.

En ese caso se recomienda meditar a priori sobre el particular, sacar a flote, a la conciencia todos los pensamientos, actitudes y creencias que albergamos con respecto al tema que se va a estudiar, a ese tipo de persona con la cual se va a compartir durante horas y horas, sus razones, sentimientos y convicciones.

En esta etapa resulta muy conveniente que el investigador le confiese a alguna persona de toda su confianza, sus ideas iniciales al respecto, los cambios que vaya experimentando, las ideas que va confirmando. Incluso puede resultarle

94 Miguel Barnet: *La fuente viva*, p. 28.

hasta necesario que escriba todas esas ideas, las estudie, las guarde y las lea de cuando en cuando durante la extensión del proceso de investigación.

Pero al mismo tiempo que resultamos empáticos, cualquiera que sea la posición inicial con respecto al tema del entrevistado y el entrevistador, éste debe cuidar porque el proceso de la entrevista avance y rinda los mejores frutos. Tampoco puede perder de vista el producto que quiere elaborar, solo entonces perseguirá la frase elocuente, el resumen necesario, la expresión que ilustre mejor lo que el entrevistado siente o cree, pedir volver de nuevo al asunto que no quedó claro, solicitar de manera pertinente la descripción de los lugares donde ocurrió lo que nos narra el entrevistado, cómo se sintió, que lo llevó a actuar de un modo determinado.

La escucha activa es medular en el ejercicio del entrevistador. Hay que escuchar más que hablar. El entrevistador interviene para preguntar o para estimular al entrevistado, mirando el mayor tiempo al rostro del entrevistado, asintiendo, utilizando interjecciones que demuestren que está escuchando; pero sin mostrar disgusto, desaprobación, ni tampoco mucho entusiasmo con lo expresado por el entrevistado, pues se extenderá, seguirá por ese derrotero tal vez más de lo conveniente.

La velocidad del pensamiento del que escucha, que es mayor que la del que habla, le permitirá al entrevistador, sin dejar de prestar el mayor interés en lo que su interlocutor está expresando, sacar conclusiones, resumir, detectar incongruencias, imprecisiones, poner atención al lenguaje extraverbal, no dejar escapar nada en cuanto al verbal: vocablos empleados, matiz, ritmo, pausas, silencios, pensamientos inacabados, dudas, omisiones, silencios, asociaciones de ideas, comparaciones, cambios bruscos de asuntos, expresiones de ansiedad, cansancio, deseos de concluir.

En ningún momento el entrevistador debe perder las riendas de la conversación, si el entrevistado le pregunta su parecer, lo más conveniente es contestar a la pregunta con otra pregunta o mostrar alguna inseguridad sobre el particular, expresar que no se había pensado en ello, que eso depende, etc. Tampoco esto es óbice para que en un momento oportuno el entrevistador relate alguna experiencia personal sobre lo tratado, o de alguien que conoce que estuvo en esa misma situación, si esto ayudará al buen éxito de la entrevista. Si no, entonces no estaríamos hablando de una conversación, un diálogo.

Además, en este sentido debe velarse porque algunas preguntas emerjan de las respuestas que brinde el interlocutor, que se produzcan como una continuidad espontánea del diálogo mismo.

Colocar buenas preguntas y en el momento necesario, forma parte de una escucha activa. Saber preguntar es un arte que debe ser aprendido por el entrevistador. La efectividad de la entrevista, depende en gran medida de la calidad de las preguntas, su contenido, el momento en que se hacen, la forma en que se plantean.

Es preciso distinguir cuándo se debe sondear, ahondar, “escarbar”, sobre algo, no quedarse con frases ni descripciones generales, buscando precisión, eliminando la ambigüedad, buscar los detalles. Si el entrevistado usa frases como: “tú sabes cómo es eso”, “cómo es la gente”, ahí hay que sondear, inquirir, precisar qué quiere decir mediante esas expresiones.

Las preguntas pueden indagar sobre hechos, buscar descripciones de sentimientos, actitudes, valores, cuestiones todas de índole subjetiva y por tanto no perceptibles a simple vista. Pueden inquirir sobre gustos o preferencias, conclusiones e inferencias, conceptos e ideas o creencias, indagar implicaciones y consecuencias, puntos de vista, perspectivas. Indagar hechos, lo que se sintió afectivamente: alegría, tristeza, rabia, impotencia, etc. También la información que se captó por los sentidos; vista, oído, olfato, tacto, gusto: cómo era la luz, los sonidos, el olor, el sabor de algunas cosas, su textura.

Las preguntas pueden tener también un valor funcional: para introducir el tema o “calentar los motores”. Pueden servir de puentes entre un aspecto y otro, aliviar tensiones, ir a lo esencial y hasta para concluir la sesión: ¿No cree que por hoy es bastante? ¿Cuándo continuamos?

En lo referente a la forma, cuanto más sencilla mejor, empleando, además, un lenguaje cercano al del propio entrevistado. Siempre el centro lo van a ocupar preguntas abiertas, la interrogación que incita a que el sujeto se extienda, pero esto no es óbice para que, en algunas situaciones, no venga bien hacer preguntas que solo requiera una de dos respuestas: sí o no, o, por ejemplo: ¿qué usted preferiría que hubiera sucedido: esto o aquello?

Se requiere tener cuidado con las preguntas que comienzan con un por qué, lo mejor es evitarlas, casi siempre los por qué expresan desaprobación, se pueden interpretar como una reprobación. No surte el mismo efecto preguntar: ¿por qué usted actuó de ese modo? que formularla de este otro modo: ¿en su opinión, que lo llevo a usted a actuar así?

Muchas veces es conveniente plantear una situación hipotética y preguntar al entrevistado que ¿haría usted, o que hubiera hecho, si la situación hubiera sido x? ¿Cómo cree que hubieran actuado otros? ¿Qué hubiera sucedido en tal caso?

De gran utilidad, para algunos temas resultan las preguntas proyectivas, de modo tal que al contestarlas el entrevistado, o entrevistada, muestre su posición sin que se lo hayamos preguntado directamente. Por ejemplo, el entrevistador dice: —Hay personas que mantienen “tal” opinión con respecto a “tal” tema. ¿Qué cree usted de ello?

En lo que respecta al tema de indagación, cuando se investigan experiencias traumáticas, se precisa ser sumamente cuidadoso. No es recomendable entrar en este campo si son recientes, si las heridas aún están abiertas.

El entrevistador debe ir bien preparado a cada sesión de entrevista. Debe haber repasado, observado, escuchado la grabación de la sesión anterior. Llevar una guía de los temas y subtemas puntuales que quiere abordar con el fin de profundizar lo obtenido en la sesión precedente o de emprender otros nuevos.

El entrevistado

Se trata del informante clave. Puede ser uno o varios. Pero se entabla con uno solo a la vez. Un buen informante es aquel que domina el tema, participó o participa, de manera directa en los hechos de nuestro interés, su experiencia de vida está ligada a ello. Al mismo tiempo debe ser una persona comunicativa, al menos que no sea demasiado tímida. Tomaremos como criterios para seleccionarlo además de sus conocimientos y la experiencia acumulada, su claridad mental, hay personas que tienen experiencias fabulosas, pero ya sus facultades mentales están muy menguadas. También debemos huir de charlatanes, imprudentes e indiscretos.

De los informantes debemos advertir sus valores, actitudes, creencias, sus grupos de referencia, que son aquellos que toman como modelos, como patrones, pertenezcan o no a esos grupos. Asimismo, estaremos atentos a sus necesidades y motivaciones, hábitos y preferencias.

No debe escapar a nuestra atención lo que hacen; pero también cómo lo hacen. Reparar en el producto objetivado de sus conductas, lo que elaboran, construyen, la organización de su hábitat, como reza el sabio refrán: “el pájaro se conoce por su vuelo”.

Es de suma importancia establecer un buen *rapport* con el entrevistado. Esta palabra derivada del verbo francés *rapporter* significa relación armónica, conformidad, acuerdo, afinidad. Todo comienza con nuestro acercamiento a esa persona. Poco a poco, y sin agobiarla, debemos “enamorarla” para que colabore con nuestro proyecto.

No debe haber engaños, ante todo dejar claros que serán muchas las sesiones que habrá que emplear. De manera diáfana debemos pactar acuerdos: cómo vamos a sostener los encuentros necesarios, en qué horarios, en qué lugares, con qué frecuencia. Aquí quien decide debe ser el entrevistado. Asimismo, debe quedar bien claro y aceptado las grabaciones y lo que finalmente se hará con el material acopiado, su publicación y si será o no identificado él en el material que se publique.

La historia de vida

La entrevista en profundidad se emplea con gran éxito cuando el interés se centra en situaciones y escenarios que no pueden ser observados directamente, por la dificultad que entraña acceder a ellos o porque sucedieron en tiempos pasados. También cuando el asunto estudiado se encuentra en distintos tipos de personas y entonces de antemano sabemos que mediante la definición de tipología tendremos en cada una de sus componentes que entrevistar a informantes. Pero su empleo estelar lo constituye la historia de vida, la cual, a su vez, aunque aquí la tomamos del ángulo de la entrevista en profundidad, clasifica dentro de los llamados métodos biográficos.

Hay vocablos que por tener un significado tan cercano a como se emplean en la vida cotidiana muchas veces se desacreditan. Hoy no es extraño llamar historia de vida a aquello que realmente no lo es, al menos en el sentido en que aquí tratamos. Otro tanto sucede con la observación participante, porque se acudió al lugar unas pocas horas y se observó lo que allí ocurrió, a veces, no se duda en decir que se empleó tal método.

En cierto sentido constituye la historia de vida, “un cuéntame tu vida”, pero, como entre los dos, tú y yo, la vayamos extrayendo de tu memoria y de tu corazón, según yo te la vaya preguntando, para después yo contarla como finalmente la estructure de acuerdo a como tu propia vida me lo indique, con tus propias palabras y tu forma de decir.

En resumen, la historia de vida, es la existencia de una persona, contada por ella misma, en una entrevista en profundidad, aunque también puede ser por escrito; pero extraída, en el propio proceso, en la secuencia de entrevistas, y finalmente conformada no necesariamente en orden cronológico, eso la acercaría más a una biografía, y la historia de vida no es una biografía, tampoco una autobiografía.

El éxito de este método radica en el informante. Sin un buen informante no hay una buena historia de vida. Tal es así, aquella persona que su vida está íntimamente ligada al tema que investigamos, que ha transcurrido en esos escenarios, en ese ambiente, en ese oficio, en esa profesión. Se da el caso que en el informante clave confluyen tantas características que en tanto tal resulta único. Único como informante, no como significativo o representativo de un grupo, una clase, un estrato social.

Son tan difíciles de encontrar, que se dice que los informantes para la historia de vida, no se buscan, se encuentran; los dioses, el azar, el destino, lo pone en nuestro camino cuando menos lo esperamos. En mi caso personal, al menos con relación a mis dos obras, los protagonistas han aparecido en mi vida casualmente, como por arte de magia. No me di a la tarea de buscarlos, los encontré. A Esteban en una horrenda página del periódico sirviendo de pieza museográfica. A Rachel en múltiples vedettes retiradas, en viejas cocottes de la Habana de los años 1920, en Petit Bertha, envuelta en una ilusión de creyones de labios, en la memoria de Luz Gil, en la inigualable Amalia, melancólica y soberbia —la única flapper de todas— y sobre todo en la psicología de mucha mujer cubana⁹⁵.

Los informantes no deben ser personalidades descolantes, cuya existencia y desempeño haya sido excepcional. Todo lo contrario, se requiere un individuo, que no porte en sí nada extraordinario, sino que se caracterice por no descollar en nada, por haber llevado una vida tan normal, tan natural, como la de otro cualquiera de su tipo. Sus características serán las típicas de cientos, si no de miles de personas como él, se vio atrapado en situaciones, vivió circunstancias semejantes a las vividas por otros cientos y miles de personas en la misma época que a él le tocó vivir y en el ámbito donde se desempeñó. Conociendo a ese individuo conoceremos al grupo en el cual se inscribe, la cultura en que vivió o vive, tal y como se expresa concretamente.

Algunos requisitos garantizan la relevancia social de la historia de vida del sujeto encontrado, por ejemplo: no olvidar el papel desempeñado por su familia en su vida, porque ella es el nexo entre el individuo y la sociedad, la portadora y transmisora más cercana de su cultura. También enfocar el problema estudiado en su devenir, como empezó a manifestarse, incluso en los antecesores del informante. Asimismo, resulta medular buscar las presiones sociales a las que se vio sometido el informante.

95 Miguel Barnet: *La fuente viva*, pp. 26-27.

En la televisión cubana han estado poniendo un programa de la televisión camagüeyana en que personas comunes: obreros, maestras, dirigentes, secretarías, todos ya de la tercera edad, frente a la cámara sentados en su hogar, ven contando trozos de sus vidas. Sencillamente en esto consiste este programa de unos 27 minutos, y nada más. No lleva un comentario, una conclusión. De gran interés resulta para el televidente, sobre todo si también ya “peinas canas”, que advierte tanta semejanza con sus experiencias y las de sus padres, como todo ser humano lleva en sí toda la realidad social que le tocó vivir, que constata lo interesante que siempre son esas simple y llanas *Vidas* que así se llama este programa.

En la entrevista en profundidad especialmente significativo resulta captar la mímica facial del informante. «La cara es el espejo del alma» dice el sabio refrán. Fundamentalmente con el rostro el ser humano expresa sus emociones básicas: alegría, tristeza, sorpresa, miedo, ira, asco, desprecio. Las tres regiones faciales mediante la cual lo hace son la conformada por la frente y las cejas; la que demarca los ojos, incluyendo los párpados y la que compone la boca y toda la parte inferior de la cara. De hecho, hay personas que emplean con más frecuencia algunas de estas zonas para manifestar sus sentimientos. También que tienen algunos gestos muy particulares para expresarse, algún *ricтус* de la boca, algunos movimientos de las cejas, de la nariz. De modo semejante sucede con los gestos, el movimiento de las manos, los brazos, las piernas, la postura corporal.

El lugar de la entrevista

Si los encuentros transcurren donde el informante vive, donde no tenga que trasladarse: mejor; pero si prefiere otro lugar, tendremos que respetar su decisión, siempre que ese lugar tenga las condiciones necesarias: cierta privacidad, tranquilidad, poco ruido. De igual modo sucede con los horarios y la frecuencia de los encuentros, deben ser aquellos que a él le resulten más cómodos.

El entrevistado y el informante deben sentarse frente a frente y sin que entre los dos medie ningún mueble o cualquier objeto que impida captar la postura al sentarse, los cambios en esta, toda su gestualidad, incluyendo la de sus miembros inferiores.

La grabación

Veamos algunas particularidades del registro de la entrevista. La grabación debe ser pactada con el informante, Sin grabación no hay entrevista en profundidad posible. No se puede retener en la memoria tantos detalles, de contenido y de forma, tanta información, explícita, implícita.

Aquí no vale nada oculto, ni grabadora ni cámara. Por un asunto de ética, de fidelidad con quien está desnudando su alma hay que jugar limpio con ellos. A propósito de desnudez, hay algunas similitudes, sobre todo entre la entrevista en la historia de vida y la filmación de desnudos en las producciones audiovisuales. Mientras menos personas participen en la grabación, mejor. Es más, si la puede hacer solamente el mismo comunicador-investigador, sería lo más feliz.

Si se tratara de grabación audiovisual sería conveniente que las características de quien opera los equipos necesarios para la grabación, dado el caso de que no sea el propio realizador, en cuanto a sexo y edad, sean lo más semejante a las del entrevistado.

Hay algunos detalles que pueden observarse en virtud de que la grabación altere lo menos posible la natural marcha de las entrevistas. El montaje de los equipos para grabar debe hacerse del modo más discreto posible, si se puede hacer en ausencia del entrevistado, mejor: antes que llegue, por ejemplo, manteniéndolo o conduciéndolo a otro sitio momentáneamente con cualquier pretexto, o distrayéndole su atención hasta tanto se pueda comenzar a grabar.

Resulta muy beneficioso establecer un sencillo código de señales entre el entrevistador y el que graba, para indicarle que todo está listo para comenzar, para que propicie que el entrevistado repita algo que no se pudo captar, si no se está escuchando bien, si hay que hacer un alto porque se presentó alguna dificultad técnica, etcétera.

Muy relacionado con la grabación está el tema de la identificación de los soportes, el registro de la fecha en que se grabó, lo que contiene, horarios y otros detalles que pueden servir de interés.

Grupos focales

Dentro del espectro de métodos cualitativos, grupos focales se caracteriza, como su nombre lo indica, por la interacción de varios controversistas, que

intercambiando entre sí y guiados por un facilitador bajo la égida de una flexible guía, posibilita encontrar conocimientos sobre el asunto investigado.

Resulta idóneo este modo de abordar el asunto de interés, cuando suponemos que está en los grupos lo que necesitamos obtener, y hacia ellos vamos. Los formamos, y estimulamos su actividad en torno al tema en cuestión, aunque debemos señalar que no todos los temas se prestan para ser abordados mediante este método, por ejemplo; asuntos que tiene que ver con cuestiones íntimas, de alta sensibilidad, serán más apropiados ir en su búsqueda a través de la entrevista en profundidad, en cambio, temas de opinión pública, del ámbito social, resultan idóneos para llevar a la discusión en grupo.

Se trata de un método en el cual el momento comunicativo, ocupa un relevante espacio. Si se logra establecer un rico proceso comunicativo intragrupal, los resultados se potencian grandemente. Que las sesiones transcurran felizmente, aflore todo lo necesario, se entronice una buena dinámica, un sustancioso diálogo con la intervención de todos los participantes, dependerá, sobre todo, de la calidad de los actos comunicativos que en dichas sesiones se establezcan.

Padres legítimos de este método son la psicoterapia de grupo y el marketing. Es la práctica en este último campo la que lo ha fogueado, nivelado, la que ha permitido descubrir originales formas de ejecutarlo con saldos muy positivos.

Este método ofrece infinidad de posibilidades cuando se emplea en su acepción de Grupos de Discusión, como algunos autores prefieren llamarle cuando se emplea en el estudio de temas de naturaleza sociopolítica, culturales.

Tres elementos resultan esenciales en el desarrollo de este método: los participantes, la guía de discusión y el rol del facilitador.

Los grupos deben conformarse por un número que oscile entre 8 ó 10 integrantes, tal vez un poco más, digamos hasta 12; pero nunca menos de 8, pues con menos de este número ya prácticamente no hay grupo, la colectividad se pierde y gana mucho en notoriedad la intervención de cada uno de los integrantes lo que puede limitar sus participaciones. En cambio, un número muy grande de participantes torna muy difícil mantener centrada la atención de todos y que no se formen subgrupos.

El criterio de selección de los grupos debe ser de acuerdo con aquellas variables que sabemos, o presuponemos, que guardan relación con el tema que estamos investigando. Si el tema es, por ejemplo, la actividad física en el estilo de vida, la práctica de ejercicios físicos, sería el criterio de selección,

escogeríamos a personas activas, que frecuentan gimnasios, áreas deportivas, grupos de Tai Shi, etc., pero también escogeríamos a personas sedentarias, lo importante es que cada grupo debe ser homogéneo en ese sentido, y sesionar por separado. De manera que en el ejemplo anterior, tendríamos por separado sesiones con grupos solo integrado por personas activas y otro por personas sedentarias.

Para cumplir con el requisito de la triangulación, de cada grupo que se defina de acuerdo con las variables seleccionadas, sesionaremos a su vez, con dos o tres grupos diferentes. Siguiendo con el mismo ejemplo: haremos dos o tres sesiones con diferentes grupos conformados por personas que practican ejercicios físicos y dos o tres con personas sedentarias.

En cuanto a la guía de discusión, también en este método se cumple la norma de que no se establece un cuestionario rígido, estructurado, más bien es conveniente señalar, los tópicos que nos interesa sean abordados y algunos subtemas de interés. Posteriormente de una manera inductiva esta guía va ganando en cuerpo, pues lo obtenido de una sesión con un grupo, nos permitirá precisar qué incluiremos en la guía de la próxima sesión que tendremos con otro grupo. De manera que en este proceso, se van contrastando, los argumentos, las actitudes, los razonamientos de los diferentes grupos entre sí, pero portados por los investigadores de una sesión a otra. De este modo se va profundizando en el conocimiento del tema.

El rol del facilitador es decisivo, de él depende en gran medida que las sesiones resulten provechosas. Por esto en la literatura se insiste tanto en que las sesiones sean conducidas por un experto. Y es que el éxito de una sesión grupal depende de que en ella se entronice una buena dinámica, esto es un ambiente en que los participantes se involucren fuertemente en lo que se está analizando, en que el pensamiento sea colectivo, que progrese en la medida en que los participantes, montados sobre lo dicho anteriormente por otro, expresen sus puntos de vista o arriben a nuevas conclusiones, viertan nuevas aristas de análisis. Esto, en gran medida, es resultado de una buena facilitación.

El facilitador aquí también desempeña el rol de investigador participante. Sigue el hilo del análisis que esté llevando el grupo; pero introduce la pregunta o la observación que haga progresar el análisis, incluso provocando la controversia, que a la postrer es lo que de manera máxima caldea el ambiente, estimula una buena dinámica grupal.

El facilitador incita la participación, protege a los participantes de la agresión de los demás, rechaza la imposición de criterios, y todo de ello sin que

apenas se note su intervención, por ejemplo, si algunos de los participantes intervienen conclusivamente, el facilitador, promueve la participación diciendo: “Bueno, esa es una forma de ver el problema, pero puede haber otras, ¿alguien tiene otro punto de vista?”.

Una vez que dejan de aflorar análisis nuevos, que se ve que decae el interés, se da por terminada la sesión, pero sin hacer conclusiones. El buen facilitador siempre busca la forma de que la sesión no termine de forma pesimista, negativa, ya al terminar la sesión puede preguntar, por ejemplo, ¿y habrá una salida para esta situación? o ¿qué pudiera hacerse para solventar esta situación?

A las sesiones se pueden llevar estímulos externos que ayuden a que se establezca una buena dinámica y emplearse en distintos momentos, al comienzo o cuando se estén analizando ciertos tópicos, o en momentos en que la atención decaiga. Estos estímulos pueden ser un material audiovisual, un cartel, un plegable, una foto, un poema, entre otros.

También resulta muy conveniente, para los análisis que realizaremos posteriormente, hacer un croquis en que reflejemos lugar en que están sentados cada uno de los participantes y hasta el orden en que van interviniendo durante la sesión.

La duración de las sesiones depende del tiempo que el grupo permanezca concentrado en el tema, pero por lo general no rebasa la hora o la hora y media.

A cada sesión le sigue un fuerte análisis que debe producir lo que haremos en las subsiguientes, incluyendo la guía que se seguirá en estas.

La grabación de las sesiones

Habitualmente el grupo se sienta en forma de herradura y la cámara en el centro va registrando las intervenciones, el facilitador, que se encuentra entre la cámara y los estudiantes, va tomando notas de las intervenciones.

El facilitador con su quehacer debe lograr que los participantes se olviden de la cámara, y también estará atento a cómo marcha la grabación, así, por ejemplo, si en el momento en que algún participante dijo algo interesante se produjo un ruido, él le vuelve a preguntar, lo estimula a que exprese nuevamente sus criterios pues su intervención no quedó registrada adecuadamente.

Resulta contradictorio que este método que resulta tan fructífero y que al compararlo con los restantes métodos cualitativos consume mucho menos

tiempo, hasta el presente haya sido tan poco empleado en la práctica por los estudiantes en sus investigaciones.

Hasta aquí hemos expuesto algunos principios generales en que se basan estos métodos, la entrevista en profundidad y los grupos focales; pero toca a los realizadores audiovisuales, adaptarlos a las necesidades que impone su quehacer y aún más, hallar recursos en su empleo que conduzcan a la fundación de métodos propios a su actividad.

Actividades de estudio

1. Establezca una comparación entre los dos métodos expuestos en este artículo, entrevista en profundidad y grupos focales y argumente las posibles ventajas o desventajas que puedan ofrecer en el proceso de investigación/creación audiovisual.

Bibliografía

- BARNET, MIGUEL: *La fuente viva*, Casa Editora Abril, La Habana, 2011.
- BEAL, GEORGE Y JOE M. BOHLEN: Editorial Kapeluz, Buenos Aires, 1986.
- BLANCO, ILAN: *Entrevista a profundidad. Descripción general de la técnica*,
<http://masrenace.wikispaces.com/file/view/Entrevistas+a+profundidad.pdf>
- CATO, SUSANA: "Gabo cambia de oficio", *Juventud Rebelde*, La Habana, 26 de mayo de 1996.
- CÓRDOVA, VÍCTOR: *Historia de Vida. Una metodología alternativa para las Ciencias Sociales*, Fondo Editorial Tropykos, FACES/UCV, 1990.
- GREENBAUN, THOMAS: Massachusetts/Toronto, Lexington Books, 1980.
- TAYLOR, S. J. Y R. BOGDAN: *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*, Ed. Paidós, España, 1992.
- MAGRASSI, G. Y M. ROCA: *La Historia de Vida*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980.
- MARTÍNEZ MIGUELEZ, M.: *Los grupos focales de discusión como método de investigación*. (En soporte digital)
- PATXI JURASTI: *La entrevista en profundidad*
<http://www.partehartuz.org/PATXI%20JURASTICualitativo.pdf>
- "Investigación para la Creación". La técnica de GRUPOS FOCALES.
<http://vicereinestfeir.wordpress.com/2011/03/15/los-grupos-focales-de-discusion-como-metodo-de-investigacion/> (Consultado mayo 2013)
- ¿En qué consiste, cómo se aplica y para qué sirve?*
<http://investigacionparalacreacion.espacioblog.com/post/2007/03/30/la-tecnica-grupos-focales-en-consiste-como-se-aplica> (consultado mayo 2013)

12

Estudio de caso: lo singular dentro de la realización audiovisual

PEDRO E. RODRÍGUEZ VALLE

El estudio de caso es un método de investigación muy utilizado en las ciencias sociales ya que parten de una perspectiva integradora.

ENRIQUE YACUZZI

En la historia de las metodologías en ciencias sociales, la tendencia predominante, el positivismo, ha sido marcadamente propenso a enfatizar la uniformidad, la existencia de patrones generales, la predictibilidad y el control en la naturaleza social, por encima de lo diverso, lo particular, lo único y lo específico. El estudio de caso nació y comenzó a emplearse para acentuar justo lo contrario.

El estudio de caso tiene sus raíces en los estudios de campo de los etnógrafos y en los análisis históricos, su desarrollo se vio impulsado, a principios de los años setenta del siglo XX, por un reducido, pero activo grupo de evaluadores en educación quienes habían comenzado a replantear y criticar la metodología y los modelos de evaluación establecidos.

Algunos autores consideran el estudio de caso como método de investigación, otros como una estrategia de diseño de la investigación y terceros lo consideran como técnica de recogida de datos.⁹⁶

96 Marta Martínez LLantada: "Los métodos de investigación educacional: lo cuantitativo y lo cualitativo", pp. 113-137.

Al definir un fenómeno como el estudio de caso conviene distinguirlo de otros conceptos similares. La investigación del estudio de casos no es lo mismo que el trabajo con casos, el método de casos, la historia de casos o el informe con casos.

El trabajo con casos, denota los procedimientos correctivos, remediales, de desarrollo o ajuste que siguen al diagnóstico de las causas de desajuste.

El método de casos, es una técnica didáctica. Los elementos principales del estudio de casos se presentan a los estudiantes con propósitos ilustrativos o experiencias de resolución de problemas. Estos estudios como medio de enseñanza se utilizan en muchas ciencias como las ciencias médicas, del derecho, la economía y la educación, entre otras.

La historia de casos, es la búsqueda del pasado de una persona, grupo o institución. En medicina y trabajo social las historias de casos, también llamadas registros de casos, se utilizan para facilitar un servicio al cliente.

El estudio de casos, se asume como una descripción intensiva, holística y un análisis de una entidad singular, un fenómeno o una entidad social. Los estudios de casos son particulares, descriptivos y heurísticos y se basan en el razonamiento inductivo al manejar múltiples fuentes de datos. Puede asumirse desde diferentes perspectivas: como medio de formación de profesionales, como modalidad de investigación y como instrumento de sujeto o realidad única con finalidad de diagnóstico, terapia y orientación.

¿Cómo definir un caso?,⁹⁷ para este propósito pueden utilizarse una de las formas siguientes:

- Un caso puede ser encontrado o construido por el investigador como una forma de organización que emerge de la investigación misma.
- Un caso puede ser un objeto, definido por fronteras preexistentes tales como una institución, una comunidad, un grupo de personas, entre otros.
- Un caso puede ser derivado de los constructos teóricos, ideas y conceptos que emergen del estudio de instancias o acontecimientos similares.
- Un caso puede ser una convención, predefinido por acuerdos y consensos sociales que señalan su importancia.

97 C. Ragin: "Case of What is a Case?", pp. 1-18.

Por su parte Stake⁹⁸ propone que para la selección de un caso se debe tener presente:

- Su naturaleza.
- Su historia.
- El ambiente.
- Otros contextos relacionados o implicados con el caso; como el económico, el político, el legal y el estético.
- Otros casos a través de los que este se diferencia y reconoce.
- Los informantes a través de los cuales el caso puede ser conocido e indagado.

Los estudios de caso pueden ser de distintos tipos: factual, interpretativo y evaluativo, según el objetivo de la investigación y los niveles del estudio de caso.

Stake (1994) los clasifica en estudios de caso: intrínsecos (para comprenderlo mejor), instrumentales (para profundizar un tema o afirmar una teoría) y colectivos (el interés radica en la indagación de un fenómeno y se estudian varios casos).

Yin⁹⁹ los clasifica como: estudio de caso único (se centra en uno solo, justificando las causas del estudio, de carácter crítico y único, dada la peculiaridad del sujeto y objeto de estudio, que hace que la indagación sea irreplicable, y su carácter revelador, pues permite mostrar a la comunidad científica un estudio que no hubiera sido posible conocer de otra forma) y estudio de caso múltiple (donde se utilizan varios casos a la vez para estudiar y describir una realidad).

Sea el estudio de caso único o múltiple, además puede tener una o más unidad de análisis, considerando la realidad que se estudia de forma global o en subunidades, independientemente de si se trata de uno o más casos.

En la realización audiovisual el estudio de caso se asume como método de investigación ya que parte de una perspectiva integradora, no permite generalizar sus conclusiones a toda una población, pero se puede considerar como una etapa preliminar de un estudio que buscará resultados generales a través de otros métodos.

98 R. E. Stake: "Case Study", pp. 236-247.

99 Yin, Robert K. (1993). Applications of Case Study Research. London: SAGE, 1993.

El realizador audiovisual al aplicar el método de estudio de caso no busca generalizar los resultados a toda la población de casos similares, estudia simplemente cuán plausible es la lógica del análisis. La inferencia lógica es epistemológicamente bastante independiente de la inferencia estadística.

En la inferencia lógica el investigador postula o descubre relaciones entre características, en el marco de un esquema conceptual explicativo. La relevancia del caso y su generalización no provienen del análisis estadístico, sino del análisis lógico. Las características del estudio de caso se extienden a otros casos por la fortaleza del razonamiento explicativo.

Si se trabaja con múltiples casos se debe seguir la lógica de la replicación, no del muestreo. Esta lógica lleva a incrementar el tamaño de una muestra hasta garantizar cierto grado de certeza. La lógica de la replicación es análoga a la del experimento múltiple, lleva a seleccionar los casos de modo que se anticipen resultados similares en todos ellos (es la llamada “replicación literal”) o resultados contradictorios, en función de razones predecibles (“replicación teórica”).

El principal valor que tiene el estudio de caso para el realizador audiovisual reside en que no solo pueden estudiar un fenómeno, sino también su contexto. Sobre este particular existe consenso sobre las condiciones para su diseño, el problema de la elección, el que dependerá de lo que el investigador quiera saber y cómo define el problema objeto de estudio.

Para elaborar un diseño de estudio de casos se deben considerar una serie de precondiciones que pueden ayudar al investigador a decidir sobre la conveniencia o no de usarlo, entre estas se encuentran:

- Cuando los objetivos deseados o proyectados se centran en resultados humanísticos o diferencias culturales, en oposición a los resultados conductuales o diferencias individuales.
- Cuando la información obtenida de los participantes no está sujeta a verdad o falsedad, sino que puede someterse a examen sobre el terreno de la credibilidad. De hecho, el objetivo del estudio de casos es más bien eliminar conclusiones erróneas de forma que nos quedemos con la mejor interpretación posible.
- La singularidad de la situación que nos lleva a profundizar en el caso concreto.
- Desarrollar una mejor comprensión de la dinámica de una situación. Cuando lo importante es transmitir un informe holístico y dinámicamente

rico de una situación, entonces el estudio de casos es un enfoque hecho a la medida.

- El estudio de casos es particularmente útil cuando el problema implica una nueva línea de indagación, necesita una mayor conceptualización de factores o funciones, requiere poner énfasis sobre el patrón de interpretación dado por los sujetos e implica determinar los factores significativos de un caso.

Estas precondiciones son congruentes con las características de los estudios de casos. Es decir, se caracterizan por ser particularistas, descriptivas, holísticas e inductivas. Se preocupan más por la comprensión del proceso que por los resultados conductuales.

De forma general, se puede señalar como principales etapas para realizar un estudio de casos las siguientes:

La *etapa inicial*, es donde el investigador busca simplemente familiarizarse con la naturaleza y el ámbito del área objeto de estudio, se orienta hacia el logro de un conocimiento básico del fenómeno, así como a las cuestiones fundamentales y a los problemas implicados en el mismo que le permitan la concepción del proyecto de investigación a realizar.

La *segunda etapa*, supone una continua obtención de datos a través de diferentes métodos y medios.

La *tercera etapa*, se centra en el análisis de los datos que comienza a recoger e ir haciendo los primeros análisis que hace alusión a la comprobación de las interferencias producidas por los procesos sociales que pueden estar implicados, con el fin de coordinar la información. Esto requiere una continua interacción entre la conceptualización y la observación en todas las etapas antes descrita, más que su superación temporal a lo largo de las mismas.

La característica más notable de esta secuenciación es que las primeras etapas se caracterizan por su alto grado de apertura en el enfoque, y, en tanto que el trabajo va avanzando, el investigador se hace cargo de los problemas que surgen y, poco a poco, va focalizando el trabajo y orientándolo en una línea hacia su culminación.

Este enfoque progresivo es un rasgo característico de los diseños de estudios cualitativos. A continuación, se presenta la estructura y organización de un estudio de casos:

- a) Fase pre-activa: se tienen en cuenta los fundamentos epistemológicos que completan el problema o caso, los objetivos pretendidos, la

información de que se dispone, los criterios de selección de los casos, las influencias del contexto donde se han desarrollado los estudios, los recursos y las técnicas que se han de necesitar. En esta fase, también se considera muy importante la temporalización prevista y su relación con el seguimiento que ha de hacerse de la investigación proyectada.

- b) Fase interactiva: corresponde al trabajo de campo y a los procedimientos y desarrollo del estudio, utilizando diferentes técnicas cualitativas: tomas de contacto y negociación que sirven para delimitar las perspectivas iniciales del investigador, las entrevistas, la observación y las evidencias documentales. En esta fase es fundamental el procedimiento de la triangulación para que pueda ser contrastada la información desde fuentes diferentes.
- c) Fase pos-activa: se refiere a la elaboración del informe etnográfico y final en que se detallan las reflexiones críticas sobre el problema o caso estudiado. Esta valoración crítica personal del investigador puede incluirse en el informe final o añadirse como separata del mismo, ya que, en este sentido difieren los estudios consultados en la elaboración de estos extremos del informe mencionado.

El método del estudio de casos parte del convencimiento general de que las situaciones humanas son por naturaleza complejas; están constituidas por una serie de dimensiones psicológicas, sociológicas, morales y profesionales que es preciso diagnosticar a la vez que se toman decisiones adecuadas por parte del realizador audiovisual que al utilizar el estudio de caso debe responder las interrogantes siguientes:

1. Descriptiva: ¿Qué hizo el señor X?
2. Hipotética: ¿Qué debió hacer?
3. Conjetural; ¿Qué hará?
4. Personal: Usted, ¿qué habría hecho?
5. Normativa: ¿Qué debería haberse hecho?
6. Procesiva: ¿Qué hacer con la situación actual?

El estudio de caso como método de investigación aplicado al proceso de investigación/creación audiovisual no es ni pariente cercano de los cuentos, las fábulas, las narraciones de ciencia ficción, los ensayos o cualesquiera otras manifestaciones del arte literario. Por el contrario, se trata de descripciones de situaciones reales a las que se han encarado los sujetos e incluye hechos,

cifras y opiniones. Con el propósito de ejemplificar la utilización de este método de investigación presentamos el realizado para el telefilme *XP+2*.

Un ejemplo de estudio de caso¹⁰⁰

Con el objetivo de profundizar en las características físicas y psicológicas de los niños XP, y las necesidades de socialización, se realizó un estudio de caso de sujeto único, tomando como referente a una adolescente de 16 años. La enfermedad le fue diagnosticada en el año 2005, a la edad de 8 años, lo que se considera una edad avanzada para el diagnóstico. Desde ese entonces se vio precisada a llevar un modo de vida nocturno.

La misma posee la variante de xerodermia más leve. Se le han realizado 18 intervenciones quirúrgicas en el área abdominal para retirar diferentes lunares como profilaxis para evitar que lleguen a malignizarse. Es la única adolescente en La Habana con esta enfermedad. Vive con su mamá y dos hermanos adultos, una hembra y un varón. Su papá reside actualmente fuera del país.

La adolescente recibe clases de bibliotecología en su casa, cursa el 3er año del técnico medio, por lo que se encuentra realizando sus prácticas laborales en una escuela especial para impedidos físicos y mentales durante el horario nocturno, relativamente cerca de su casa.

Su familia percibe ingresos moderados, pues solo trabajan sus hermanos, su mamá recibe una pensión social por cuidarla a ella. La ayuda paterna es inestable, pero le abastece sistemáticamente de las cremas de acción protectora a 50 % y las humectantes que ella utiliza de forma permanente.

Esta adolescente presenta piel muy blanca, ojos color café, pecas no extensas en el rostro, cualidad que ha variado según su exposición a las radiaciones. Presenta lunares en abdomen y espalda. Pelo rojo y rizo.

La misma se muestra silenciosa y tímida. Durante la primera visita no llega a comunicarse mucho, aunque sí lo hizo su mamá, la que contó sus intentos de escapatoria y las consecuencias que estas acarrearían posteriormente para ella; pues al exponerse al sol le aparecían nuevas lesiones en piel que conllevaban a nuevas intervenciones quirúrgicas, lo que constituye un factor de estrés para la adolescente. Ese día se expuso a las radiaciones al irse

100 Heiking Taimí Hernández Velázquez: La necesidad de socialización de los niños XP: un abordaje audiovisual, pp. 42-43.

temprano para sus prácticas por lo que presenta un enrojecimiento en el área de la cara y cuello.

El cuarto de la joven solo tiene dos bombillos incandescentes en aplicadores en la pared, por lo que no hay mucha iluminación, allí tiene un pupitre donde los profesores le dan clases.

En un segundo encuentro la joven se muestra más abierta y cuenta ya las historias de las escapadas por sí misma, pero a escondidas de su mamá, pues alega que esta se pone muy brava, y que se estresa mucho, confiesa que ella misma se asustaba después, aunque se ponía un vestuario que la protegía y se echaba crema protectora, pero que no podía aguantar ver a los demás irse para la playa y ella quedarse sola, pues hasta los 8 años llevaba una vida normal y tenía sus amigos.

Luego del diagnóstico de la enfermedad se alejaron de ella, pues muchas madres pensaban que esa enfermedad se podía transmitir a sus hijos. Los niños se lo preguntaban abiertamente. Actualmente algunas personas de su comunidad le demuestran cierto rechazo por el desconocimiento que tienen de la enfermedad.

La mayor parte del tiempo ve televisión o lee, solo recibe la visita de su novio, un muchacho que conoció a través de un primo. Relación que surgió recientemente.

Es de un hablar muy suave y como apagado. Muestra cambios de humor frecuente, sobre todo con el tema de la enfermedad en la actualidad. En una ocasión la doctora la visitó y cuando la madre le dijo a la doctora que le revisara los lunares y fue a levantarle la blusa para mostrárselos esta se enfureció y se alejó de la madre mostrando sus lunares ella misma y alegando que no era nada.

No permite que su mamá revise sus lunares, lo hace ella misma ante el espejo.

En los momentos de mayor presencia de personas en la casa se muestra más alegre. En otros de mayor soledad, no tanto. Vive en una zona alejada, de poca vida nocturna, por lo que permanece en casa de noche también, su novio la lleva a la escuela donde trabaja y la recoge al terminar.

En el trabajo sin embargo se muestra desenfadada, se comunica abiertamente con sus compañeros de trabajo, estableciendo un *rappor*t adecuado, por lo que no le es difícil su inserción en el colectivo laboral. Se muestra segura de sí misma y como ella misma reconociera «aquí no me siento diferente, ellos tienen mayores problemas que yo».

Como resultado del proceso de observación y entrevista con familiares y especialistas se resumieron las características siguientes:

- La necesidad de socialización de la adolescente se traduce en una baja autoestima, con tendencia a la depresión, inconformidad con su estilo de vida y se muestra retraída en ocasiones.
- Las características físicas de la adolescente concuerdan con lo descrito en la literatura.

El estudio de casos le permitió al maestrante Hernández Velázquez profundizar en el conocimiento sobre las características físicas y psicológicas de los niños y las niñas con Xerodermia Pigmentosa (llamados niños XP), así como el nivel de socialización adquirido, logrando una caracterización del personaje protagónico, y su entorno.

a) Preguntas que conducen al estudio de casos

Los casos son particularmente válidos cuando se presentan preguntas del tipo “cómo” o “por qué”, cuando el investigador tiene poco control sobre los acontecimientos y cuando el tema es contemporáneo. Muchas de las preguntas de tipo “qué” son exploratorias o descriptivas y se contestan realizando encuestas o consultando bases de datos.

Las preguntas “cómo” y “por qué” son más explicativas y llevan fácilmente al estudio de casos, la historia y los experimentos, porque tratan con cadenas operativas que se desenvuelven en el tiempo, más que con frecuencias.

Los casos y la historia también permiten tratar con el rastreo de procesos. Las preguntas sobre el “cómo” y el “porqué” son especialmente relevantes, porque permiten el estudio de la causalidad y la plasman en una teoría.

b) ¿Es posible hacer ciencia utilizando el estudio de caso?

Sí, cuando delimitamos bien el objeto de estudio y le aplicamos un método adecuado, con un buen posicionamiento paradigmático, manteniéndonos cerca de las situaciones que se investigan; interactuando con los sujetos que intervienen en el fenómeno que se estudia, operacionalizando variables, triangulando respuestas de distintos entrevistados, buscando modelos causales, eliminando conjeturas poco probables, o sea... desarrollando casos.

Actividades de estudio

1. ¿Por qué el estudio de caso se utiliza indistintamente como método de investigación, como estrategia de diseño de la investigación o como técnica de recogida de datos?
2. ¿Qué potencialidades tiene la aplicación del método estudio de caso en el proceso de investigación/creación audiovisual?
3. ¿Cuál es la estructura y organización que debe asumir el artista-investigador en un estudio de casos durante el proceso de investigación/creación audiovisual?

Bibliografía

HERNÁNDEZ, H.: *La necesidad de socialización de los niños XP: un abordaje audiovisual*. Memoria escrita en opción al título académico de Máster en Realización Audiovisual, Facultad Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual (FAMCA), Universidad de las Artes ISA, La Habana, 2013

MARTÍNEZ, M.: Los métodos de investigación educacional: lo cuantitativo y lo cualitativo, en *Metodología de la Investigación Educativa: desafíos y polémicas actuales*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2003.

RAGIN, C.: Case of What is a Case?, en *What is a Case: Exploring the Foundations of Social Enquiry*, Cambridge University Press, 1992.

ROMÁN, PEDRO y otros: *Estudio de casos colaborativos audiovisuales sobre televisión educativa como metodologías de enseñanza en EEES*, en Dialnet.com, s/a.

ROUTIO, P.: *Estudio de caso*. <http://www2.uiah.fi/projects/metodi/>, 2012

SIMONS, H.: *El estudio de caso: Teoría y práctica*, Ediciones Morata, S. L. www.edmorata.es. 2011.

STAKE, R. E.: *Case Study*, en Denzin, N. K. & Lincoln, Y. S. Editores Handbook of Qualitative Research, 1994.

YACUZZI, E.: *El estudio de caso como metodología de investigación, Teoría, mecanismos causales, validación*, Universidad del CEMA, 2000.

YIN, ROBERT K.: *Applications of Case Study Research*, SAGE, London, 1993.



TERCERA PARTE

En torno a los resultados

13

El taller de tesis: inicio del camino hacia la defensa

ELINA F. HERNÁNDEZ GALARRAGA

Lo que ahora nos reúne aquí, en el aula o el taller, es la necesidad de cambiar impresiones sobre los planes, estrategias y ajustes que nos parezcan más adecuados para cumplir nuestro objetivo.

AMBROSIO FORNET

Al llegar al último año de la carrera universitaria, se produce en los estudiantes la verdadera toma de conciencia acerca de cuán cercano se encuentra el momento de la entrega de su título, como símbolo del reconocimiento de su condición de graduado.

Ciertamente en este último año se dedica gran parte de sus esfuerzos al proceso de elaboración de la tesis o trabajo de diploma, que como es sabido es un trabajo de investigación que se presenta ante un tribunal de especialistas creado a tales efectos. Lógicamente, las exigencias planteadas durante esta etapa, están en correspondencia con los requerimientos que emanan de los objetivos planteados para la formación de este profesional, que en este caso se trata de un profesional de los medios de comunicación audiovisual. Es también válido considerar que la elaboración de una tesis, no es privativa de la educación de pregrado. Constituye también una exigencia, entre otras variantes de presentación de las esencias del proceso de investigación para culminar estudios de post grado.

Con el objetivo de contribuir al proceso de preparación para la elaboración de este trabajo científico, como forma de culminación de estudios se realizan los talleres de tesis. Precisamente es este el centro de atención de este artículo.

Los elementos que se ofrecen están fundamentados en experiencias pedagógicas desarrolladas, no solo en el contexto cubano, sino también en otros países, todas, con años de trabajo en esta dirección, pero no deberán verse de manera esquemática, ya que pueden ser enriquecidos con la práctica que se lleva a cabo con cada grupo, en circunstancias específicas y particulares.

Si se consulta algún diccionario, cualquiera que este sea, encontraremos que un *taller* se identifica con una fábrica, donde se realizan ciertas operaciones, en dependencia del objetivo y los materiales que se utilicen. Así por ejemplo se habla de taller de mecánica, donde se reparan máquinas dañadas de vehículos y efectos electrodomésticos, entre otros. También se enfoca como taller el lugar donde se realizan labores para la producción artística, tales como los talleres de artesanía, de artes gráficas, de artes plásticas, entre otros.

Independientemente de plantearse también en alguna de las definiciones la utilización de este término, en sentido figurado como escuela o seminario, la realidad ha hecho que se generalice en la enseñanza como una metodología de trabajo con la cual se integra la teoría y la práctica, donde debe estar presente la investigación y el hallazgo científico. Debe evidenciarse, además, la sistematización de la información acopiada, en correspondencia con el tema de estudio, así como la elaboración de un producto. Otra característica es que el taller se realiza en grupos o equipos de trabajo.

En este sentido el término taller en el proceso de enseñanza, se utiliza como la sesión de entrenamiento o guía, donde se enfatiza en la solución de problemas, la capacitación y la participación activa de los participantes.

Desde el punto de vista pedagógico, Calzado Lahera (2014) señala el taller como «[...] una forma de organización del proceso de enseñanza aprendizaje, que se caracteriza por la reflexión grupal de determinados problemas que se planteen, sus causas, consecuencias y la búsqueda de soluciones en el contexto correspondiente. Es fundamental en el taller aprovechar los elementos que puede aportar el propio grupo para generar las soluciones[...]»¹⁰¹.

El taller no se presenta de una manera única, sino que existen diferentes modalidades, teniendo en cuenta, fundamentalmente, los objetivos que se

101 Delsy Calzado Lahera: Un modelo de formas de organización del proceso de enseñanza-aprendizaje en la formación inicial del profesor, pp. 14.

persiguen. Es precisamente el taller de tesis una de sus modalidades, que tiene lugar durante las etapa de formación de los estudiantes.

El taller de tesis

Por estudios y experiencias realizadas de algunos profesores, destacados en la labor científico investigativa, se fundamenta desde el punto de vista teórico conceptual la validez de los talleres de tesis, factibles de ser utilizados en el contexto de la carrera Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual, de la Universidad de las Artes ISA, tanto para el pregrado, como para el posgrado.

El taller de tesis persigue como objetivo central comprobar la calidad del trabajo de investigación, para la culminación de estudios que se está elaborando. En él cada estudiante, individualmente, hace su exposición oral, acerca del trabajo que desarrolla y luego el resto de los participantes, expresan sus opiniones al respecto. Se produce entonces, la confrontación de ideas y puntos de vista; es una actividad donde prevalece la reflexión colectiva. Se le confiere, además importancia a la demostración de las habilidades para la comunicación oral, que el estudiante sea capaz de defender de los resultados que ha alcanzado con su investigación, seguridad y claridad en las ideas a defender, adecuada utilización del lenguaje científico y la utilización que realice de los medios y equipos que contribuyan a su mejor exposición.

En los talleres de tesis, se amplían los horizontes cognitivos, se desarrolla el sentido crítico y autocrítico, se gana en seguridad y se contribuye a perder el temor que frecuentemente aparece cuando se produce un “enfrentamiento a escena”. Es un ejercicio crucial para el momento en que se efectúe la defensa final, donde siempre se aspira a resultados exitosos.

Los talleres de tesis pueden realizarse en diferentes momentos del proceso. Depende de los objetivos, de las condiciones bajo las que se desarrollan los estudios y las características de los estudiantes, por mencionar solo algunos instantes.

Su utilización es flexible. Será el colectivo docente responsabilizado con el proceso de dirección de los estudios quien tenga a su cargo las decisiones al respecto, en las que se determine el número de talleres que deberá realizarse, incluso valorarse, en un mismo grupo la conveniencia o no de desarrollar alguno o varios de ellos, por situaciones casuísticas, que van desde el propio desempeño de los estudiantes hasta el nivel de complejidad de la investigación que se desarrolla.

En correspondencia con lo antes expuesto, se ofrecen algunas variantes para la realización de posibles talleres, aunque esto no significa que deba aplicarse de esta manera. No obstante recomendamos que no sea un número menor de dos, para poder evaluar no solo los resultados sino el proceso que sigue el estudiante y propiciar, en caso necesario, una adecuada reorientación. En general, se señalan las actividades a realizar por los estudiantes y los aspectos a evaluar por los profesores.

Variante 1

Objetivo: valorar el diseño teórico metodológico de la investigación.

El estudiante presenta el tema de su investigación, así como los elementos que integran su diseño teórico-metodológico, acreditado también como matriz de consistencia metodológica, es decir, la situación problemática que da origen al problema, los objetivos, las preguntas científicas, el sistema de métodos a utilizar, el tipo de investigación, las categorías de análisis y la bibliografía básica a utilizar. (ver artículo 3)

En este sentido debe valorarse la coherencia y estructuración de los elementos que integran el diseño teórico-metodológico, la adecuada justificación y formulación, tanto del problema como de los objetivos definidos, las preguntas científicas y su correspondencia con los objetivos, la pertinencia de los métodos seleccionados y los restantes elementos del diseño, así como la lógica de la estructura capitular, la propuesta de títulos de los sub epígrafes y la claridad de su contenido.

Variante 2

Objetivo: constatar la marcha del proceso de investigación, en correspondencia con los objetivos y su relación con el primer capítulo.

Deberá valorarse o perfeccionarse, en caso necesario, los fundamentos teórico- metodológicos, planteados en la introducción, así como evaluarse con claridad y precisión el contenido de cada capítulo, sobre todo en lo referido a los instrumentos a aplicar durante la recogida de datos en las indagaciones que se realicen en el campo.

Se considerará, además, cómo ha sido el trabajo con la bibliografía consultada, su análisis crítico, los distintos enfoques o puntos de vista sobre el tema, la asunción de un criterio al respecto, etc. También es importante valorar la definición de los conceptos fundamentales tratados en la investigación.

Variante 3

Objetivo: valorar el nivel de preparación del estudiante para la presentación y defensa de los principales aspectos del proceso de investigación realizado.

Se presentan los resultados finales de la investigación y la proyección para el acto de defensa. Deberá evaluarse si los resultados planteados se corresponden con los objetivos trazados y si en la exposición se evidencia concreción y originalidad.

Las sesiones que se realicen de talleres, contribuyen a enriquecer la formación de los estudiantes, sobre todo porque permite reanalizar y/o perfeccionar el proceso de investigación ejecutado hasta ese momento. Lo antes planteado no significa, para nada, que inmediatamente tenga que variar su propuesta por aquella que le apunta alguno de sus compañeros de clase o profesores; las sugerencias, comentarios o dudas que se señalen deben ser analizadas con el tutor o asesor.

Con frecuencia en los talleres iniciales se discute con mucha fuerza el nivel de correspondencia entre problema, objetivos, preguntas... evidenciándose que algunos aspectos aún no están bien fundamentados teóricamente o que existen imprecisiones en uno de los aspectos tratados por parte del estudiante, lo que provoca una reformulación del diseño. Ocurre también, en la última fase, cuando se realiza el taller preparatorio para la presentación y defensa de los resultados esenciales de la investigación, que los estudiantes se extiendan más allá del tiempo establecido porque piensan que todo es importante y no es así, es entonces que se produce un análisis alrededor de cuáles son los aspectos principales a tener en cuenta para el acto de defensa, cuáles son los que pueden abordarse de una manera más general, cuáles los que no deben dejar de mostrar con mayor profundidad, qué medios diseñar y cómo utilizarlos, para que la coherencia, la fluidez y seguridad se evidencien durante toda la exposición.

Por tanto, siempre será conveniente la participación activa de estudiantes y profesores en los talleres de tesis, pues se realiza un proceso de aprendizaje válido para todos.

Algunas consideraciones para su realización

En todos los casos para la realización del taller se hace necesario la presencia de no menos de dos profesores, responsabilizados con su dirección. Uno de ellos, será quien presida la sesión del taller y el otro profesor en lo fundamental, será el encargado de recoger en acta las críticas, sugerencias y

recomendaciones al estudiante, al que se le comunicará por escrito, con vistas a su seguimiento. Otras funciones organizativas le podrán ser asignadas, en función de garantizar el buen desarrollo del taller.

El profesor que preside será quien dé la posibilidad al estudiante de presentar los resultados obtenidos en su investigación y le asignará un tiempo límite. También generalmente será quien dé la palabra al resto de los participantes y moderará la sesión de trabajo.

En el taller deben participar otros estudiantes que se encuentren en el proceso de culminación de sus estudios. Si el grupo es muy numeroso, pueden organizarse a su vez, subgrupos, derivados de las similitudes en cuanto a temas y/o tipo de investigación tratada. Esto es muy conveniente, pues colectivamente contribuye al intercambio, a las valoraciones y comprensión de aspectos que pueden aplicarse a otros compañeros para el desarrollo de sus talleres. Estas determinaciones deberán ser colegiadas en el colectivo de profesores responsabilizados con el desarrollo de los talleres.

Es de considerar que los estudiantes deben aprender a sintetizar la información que brinda, por eso el tiempo asignado para la exposición es limitado. Se recomienda que se valore este tiempo, en dependencia del número de talleres a realizar y los objetivos de cada uno.

En ningún caso el tiempo excederá los 20 minutos, que es el tiempo establecido para el acto final de presentación y defensa de trabajos de diploma y maestría. En el taller de tesis los estudiantes deben apoyarse de presentaciones electrónicas: textos, imágenes, videos, animaciones, etc., (ver artículo 15) que le permitan estructurar la información que va a comunicar, enriqueciendo de esta manera la transmisión del conocimiento durante su exposición oral. En ningún caso se leerá directamente de la presentación.

Actividades de estudio

1. ¿Qué condiciones son necesarias para el desarrollo exitoso de los talleres de tesis?
2. ¿Qué importancia tiene para usted los criterios que ofrecen de los participantes en los talleres de tesis?. Argumente su respuesta.
3. Teniendo en cuenta su proyecto de tesis, rellene los aspectos solicitados en la matriz de consistencia metodológica siguiente:

1	2	3
<ul style="list-style-type: none"> • Idea • Problemática existente • Tema • Estado del Arte (Inmersión inicial: principales fuentes de información consultadas) 	<ul style="list-style-type: none"> • Planteamiento del Problema • Objetivos • Preguntas de investigación 	<ul style="list-style-type: none"> • Enfoque metodológico • (cuál, por qué) • Tipo de investigación
6	7	8
<ul style="list-style-type: none"> • Métodos de investigación. 	<ul style="list-style-type: none"> • Categorías de análisis. 	<ul style="list-style-type: none"> • Fuentes de información consultadas.

Bibliografía

AÑORGA MORALES, J.: Talleres de tesis, Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona, La Habana, 1997.

CALZADO LAHERA, D.: Un modelo de formas de organización del proceso de enseñanza-aprendizaje en la formación inicial del profesor, Tesis presentada en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Pedagógicas, Instituto Superior Pedagógicos Enrique José Varona, La Habana, 2004.

DEL CANTO, CALIXTO y coautores: El Taller de Tesis en el proceso de obtención del grado científico de Doctor en Ciencias en una especialidad, Material de orientación en la formación de doctores, 2005

MARTÍNEZ LLANTADA, M.: Taller de Tesis o Trabajo Final, Maestría en Ciencias de la Educación, Módulo III, Tercera parte, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 2007.

_____: Guía para el desarrollo de los talleres de tesis, Maestría en Educación, IPLAC, La Habana, (en formato digital), s/f.

14

El informe escrito: algunos presupuestos de partida

LETICIA RODRÍGUEZ PÉREZ

*...no hay placer como este de saber de dónde viene cada palabra
que se usa, y a cuánto alcanza; no hay nada mejor para agrandar
y robustecer la mente que el estudio esmerado
y la aplicación oportuna del lenguaje.*

JOSÉ MARTÍ PÉREZ

Todo el arte de escribir es concretar.

JOSÉ MARTÍ PÉREZ

Para casi todos los estudiantes que culminan sus estudios superiores, la redacción de la tesis —exigida como requisito para su aval como graduado— supone mucho esfuerzo y una buena carga de preocupaciones.

El presente artículo busca presentar, de manera elemental, algunos aspectos relacionados con la elaboración de una tesis y su correspondiente informe escrito [también llamado memoria escrita].

El trabajo de investigación y el informe escrito o memoria escrita

Conviene empezar recordando los dos prerrequisitos para lograr una buena investigación y, como resultado, un buen informe escrito: tener claridad sobre sus objetivos y un método para investigar. Es posible comenzar una investigación sin sentir una necesidad, una curiosidad; sin avizorar un problema que se quiera resolver. El informe escrito es el último eslabón de

un largo proceso investigativo que supone búsqueda, estilo y resumen. Para cada uno de estos aspectos se necesita el desarrollo de habilidades básicas, relacionadas todas con el dominio del idioma en que se va a escribir dicho informe, lo que se corresponde en la mayoría de los casos con la lengua materna del estudiante, en este caso concreto, el español.

La búsqueda parte, obviamente, del tema seleccionado para la elaboración de la tesis. En este sentido vienen muy bien las palabras de un extraordinario escritor, investigador, profesor y especialista en semiótica, el italiano Umberto Eco, cuyo libro *Cómo se hace una tesis* (1986) puede considerarse una lectura obligada para todo el que se enfrente, con responsabilidad, a este tipo de trabajo.

A pesar de que en las palabras que citaremos se hace referencia al doctorando, lo que expresa es perfectamente aplicable para el que prepara una tesina o cualquier trabajo menor. Señala Eco que las reglas para la elección del tema son cuatro:

1. Que el tema corresponda a los intereses del doctorando (que esté relacionado con el tipo de exámenes rendidos, sus lecturas, su mundo político, cultural o religioso).
2. Que las fuentes a que se recurra sean asequibles, es decir, al alcance físico del doctorando.
3. Que las fuentes a que se recurra sean manejables, es decir, al alcance cultural del doctorando.
4. Que el cuadro metodológico de la investigación esté al alcance de la experiencia del doctorando.

Y todo esto lo resume el propio autor con estas palabras (Ídem: 26): «el que quiera hacer una tesis, debe hacer una tesis que esté capacitado para hacer». Pero antes de continuar señalando algunos aspectos relacionados con la búsqueda, el estudio y el resumen, es necesario hacer referencia a los textos y al lenguaje.

Tipos de textos y lenguaje empleado en los informes escritos

Es muy importante tomar en cuenta que la preocupación por la escritura de la tesis no debe ocupar el último lugar: en buena medida, la “aceptación” de una tesis tiene que ver —directamente— con la habilidad del autor para plasmar con claridad y efectividad sus ideas. De ahí la importancia de distinguir bien

qué tipos de textos se utilizan, de manera general, en una tesis y cómo debe ser el lenguaje empleado en ella.

Como se sabe, existen numerosas clasificaciones de los textos, que atienden a diferentes criterios y especificidades. Recordaremos una que parte de las consideraciones de algunos importantes teóricos. En esa clasificación los tipos de textos se agrupan a partir de cuatro criterios:

1. El código: incluye los textos orales, los escritos y los icónicos.
2. Las formas elocutivas: comprenden textos narrativos, descriptivos, dialogados, expositivos y argumentativos.
3. La función del lenguaje: abarca textos informativos, expresivos, artísticos y apelativos.
4. El estilo comunicativo: comprende textos coloquiales, científicos, profesionales y literarios.

Por supuesto, como toda clasificación, ésta puede generar dudas e incluso propiciar alguna ambigüedad. Pero si nos atenemos a ella podríamos resumir que el informe que nos ocupa debe ser un trabajo escrito en el que predomine lo expositivo y lo argumentativo; que busque informar y cuyo estilo pueda apreciarse, de manera general, como científico.

Debemos entonces conocer qué incluye una buena exposición y una buena argumentación.

“Exponer”, de acuerdo con el último *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española* (2001) supone: declarar, interpretar, explicar el sentido genuino de una palabra, texto o doctrina que puede tener varios o es difícil de entender. En el caso de argumentar, señala: argüir (sacar en claro, descubrir, probar), aducir, alegar, poner argumentos.

De lo anterior se infiere que en una exposición se ofrecen ideas claramente expresadas; en la argumentación, con similar claridad, deben aportarse razones.

Y subrayamos lo anterior porque en no pocas ocasiones, los informes escritos abundan en narraciones y descripciones ajenas a la esencia del objetivo de la investigación.

Tampoco puede interpretarse que en un informe escrito no puedan utilizarse alguna narración o alguna descripción. Obviamente no es así. Nos estamos refiriendo a los tipos de textos que deben predominar; pero no a su carácter totalmente excluyente con respecto de los demás.

El lenguaje deberá ajustarse, entonces, a la función y al estilo empleado. De ahí que resulte obvio que en el informe escrito debe primar el lenguaje objetivo, claro, preciso, esencialmente donativo, es decir, aquel cuyas palabras se emplean en su significado propio o específico, para evitar así vuelos imaginativos que puedan conducir a distintas interpretaciones.

Lo anterior no quiere decir que el lenguaje utilizado en el informe escrito deba ser seco, áspero y ajeno a la elegancia. Todo lo contrario. ¿No nos recuerda el Maestro que «La verdad llega más pronto a donde va cuando se la dice bellamente»?¹⁰²

Pero, además, texto y lenguaje se relacionan, sin dudas, con las habilidades esenciales relacionadas con la lectura y el resumen, habilidades que todo investigador debe dominar.

Conjunto de habilidades esenciales para el investigador: leer y resumir

Es conveniente recordar que leer bien es un requisito imprescindible para todo investigador. Se necesita ser un buen lector.

¿Y qué es ser un buen lector? [...] buen lector es aquel que comprende lo que lee, el que sabe opinar sobre lo que lee y de encontrarle utilidad. A lo largo de ese proceso, el buen lector activa sus conocimientos previamente acumulados sobre el tema y los pone a «dialogar» con la nueva información. Justamente por eso decimos que la lectura es un proceso activo y que tiene en el que lee efectos desencadenantes.¹⁰³

Para comprender bien un texto hay que adiestrarse en el deslinde de sus posibles sentidos o dicho con otras palabras: no podemos quedarnos en lo que literalmente se expresa, hay que adiestrarse en la interpretación (la relación entre lo explícito y lo implícito) hasta llegar mucho más allá y penetrar en lo que se esconde tras las líneas (las verdaderas intenciones, la ideología del autor...).

Por su parte, el resumen, aunque parte de la cabal comprensión de lo que se lee, necesita de otras habilidades que requieren mucha práctica para su completo dominio. Para algunos, elaborar un resumen es una tarea muy

102 José Martí: Obras completas, p. 325.

103 Leticia Rodríguez y otros: "Lectura y comprensión", pp. 4-5.

compleja. Sin embargo, si cumplimos algunos requisitos esenciales, redactar un resumen no es difícil (fig.19)



Fig. 19 Pautas para la elaboración del resumen

Lo que acabamos de exponer no niega que puedan elaborarse otros tipos de resúmenes que, con mayor carga subjetiva, respondan a las particularidades y sentido valorativo de los que lo utilizan o redactan. Por supuesto, las características concretas de este tipo de resumen se escapan de lo que perseguimos en este artículo.

En el valioso libro *Cómo estudiar con eficiencia*, del Dr. Gustavo Torroella (2002), publicado varias veces en Cuba, se presenta de manera muy clara la relación entre lectura y estudio. También se hace referencia al resumen. Es ésta una obra amena que recomendamos a los estudiantes enfrascados en la elaboración de sus informes escritos. Todo lo expresado hasta ahora es aplicable a los tres momentos esenciales que podemos apreciar en el complejo proceso de la elaboración del informe escrito: lo que debe hacerse antes de la redacción del informe, lo que no debe obviarse durante él y lo que es conveniente realizar después de concluida esa labor.

Qué hacer antes de la redacción del informe

Este es el momento en que se concretan de manera especial la *búsqueda*, el *estudio* y el *resumen* mencionados anteriormente. Veamos, de manera sintética, dos de las actividades que deben priorizarse en esta etapa:

1. Acopio, análisis y organización de las informaciones que se necesitan. Partiendo, como ya sabemos, de que la documentación que manejaremos debe dirigirse a objetivos concretos, es de mucha importancia deslindar adecuadamente cuál es la mejor bibliografía que puede utilizarse (la relativamente cercana y asequible, como vimos con anterioridad). Y al hablar de bibliografía nos referimos, por supuesto, tanto a lo que encontramos en soporte papel como en soporte digital. El empleo de variedad de fichas (las de autor, las de contenido...) pueden ayudar mucho en el trabajo de síntesis que se requiere en el proceso investigativo. No existe normas rígidas para la elaboración de esas fichas; lo que sí resulta imprescindible es que se empleen siempre los mismos criterios para su plasmación. No es ocioso reiterar que la organización de las ideas constituye una operación mucho más crítica que el acopio y análisis de aquéllas. Elaboración de un esquema que presente las ideas siguiendo un orden y, sobre todo, una jerarquía (tal como puede apreciarse en un buen índice). Lo fundamental es recordar que ese esquema no puede elaborarse sin que se hayan reunido, convenientemente, las ideas.
2. Siempre que no se tome de manera inflexible, esta especie de guía temática puede ayudar mucho, no solo en esta primera etapa del trabajo, sino también en las siguientes y, de manera particular, en la última. Los ajustes, las precisiones e incluso el cambio de lugar o la eliminación de algunos de sus puntos constituyen un buen reflejo de la profundidad del trabajo del investigador.

También puede tener cierta utilidad en esta etapa, la lectura —siempre moderada— de algunas tesis “modélicas”. Al hacerlo, podemos advertir cómo el autor ha sabido exponer y argumentar sus ideas con claridad y, sobre todo, cómo ha podido enfrentar los escollos que todo informe escrito supone.

Qué hacer durante la redacción del informe

Pocas personas pueden escribir, de un tirón, un informe de tesis. En esta etapa se concreta de manera particular las habilidades lingüísticas del autor.

Normalmente, los informes escritos se ajustan a un determinado formato general que debe reflejar la lógica del diseño de investigación. Para ampliar lo relacionado con la elaboración en sí del informe de la tesis puede consultarse un material que ofrece, de manera amena y clara, muchas ideas al respecto. Se trata de *Cómo investigar en Pedagogía*, de los doctores Julio Cereza Mezquita y Jorge Fiallo Rodríguez (2009).

Una vez concebida la estructura del informe (para lo que debió ayudar mucho la guía temática sugerida en la etapa anterior), el autor puede seleccionar por cual parte comenzar y cómo hacerlo. Por supuesto, reiteramos que para realizar esto con efectividad hay que haber “modelado” previamente el contenido del informe.

Cada una de las partes del informe tiene su propia estructura interna que puede plasmarse de muy diversas formas. En la captación de la unidad del texto, de la estructura activa de un escrito, desempeña un papel esencial, el dominio del párrafo y de sus características esenciales. En este sentido, sugerimos la consulta del excelente libro *Dos temas de redacción*, de Ricardo Repilado (1969).

Algunos errores muy frecuentes en esta etapa de trabajo son:

- Empezar a escribir sin una suficiente preparación previa. No puede olvidarse que antes de escribir hay que pensar.
- Confiar en la improvisación; no imponerse obligaciones.
- Escribir sin realizar un esquema previo, específico para cada punto, con el objetivo de propiciar el orden lógico y la coherencia.
- Es cierto que no todas las personas necesitan de ese esquema; pero también es cierto que, de manera general, ayuda mucho a conseguir el objetivo deseado.
- Emplear párrafos excesivamente largos y sin tener claramente delimitadas las ideas centrales.
- Abusar de las oraciones subordinadas.

En esta etapa del trabajo es muy útil el empleo de diccionarios de diverso tipo: generales de la lengua, etimológicos, de términos especializados, de sinónimos y antónimos... Lo anterior resulta muy conveniente no solo para la precisión del vocabulario sino también para el enriquecimiento del léxico, lo que contribuirá a evitar las frecuentes repeticiones de los mismos términos.

Un aspecto que a veces olvidamos es el debido cuidado al incluir los diferentes materiales que deben aparecer en la bibliografía. Existen diversas normas para el asentamiento bibliográfico; lo que sí resulta inaceptable es la variación de criterios a la hora de asentar los libros, artículos, sitios web... Recomendamos que se observe cómo realizan este trabajo prestigiosas publicaciones de nuestro país.

Una última observación en este sentido: En no pocas ocasiones oímos que lo relacionado con el asentamiento bibliográfico es una cuestión meramente formal. Y es que, a veces, se usa la palabra “formal” como un cierto demérito o como un “problema” secundario. Sin embargo, saber asentar adecuadamente una bibliografía muestra un conjunto de habilidades para la investigación: fija prioridades, evidencia selecciones y sirve de ayuda para otros investigadores. En toda tesis se habla de lo que se partió (los imprescindibles antecedentes) y debe abrirse el camino para los que continuarán después. Este es, en última instancia, uno de los elementos de la ética del investigador.

Qué hacer después de la redacción del informe

Una vez concluida la redacción del informe se impone una revisión acuciosa del contenido y de la forma.

Si al principio del trabajo se elaboró un esquema general del diseño de la investigación y, sistemáticamente, se constató la relación entre los diferentes aspectos y la coherencia entre todos, la revisión del contenido puede resultar fácil. El problema seleccionado, el tema, los objetivos, las posibles preguntas científicas y sus tareas, los métodos y técnicas empleados..., todo debe estar perfecta y explícitamente relacionado.

En cuanto al contenido también debe corroborarse si los presupuestos fundamentales de los razonamientos están explícitos; si hay suficiente cantidad de ejemplos y si la síntesis y las conexiones entre los razonamientos guían con efectividad al lector.

He aquí algunas pocas sugerencias para la revisión de la forma, siempre a partir del criterio de la “legibilidad” del texto. Se deben usar frases breves y poco complejas desde el punto de vista sintáctico. La extensión de las frases influye sobre la legibilidad del texto. En este sentido deben analizarse con cuidado los enunciados que sobrepasen las veinte palabras:

- La coordinación y la subordinación no deben ser excesivas.
- Debe vigilarse el empleo de las negaciones dobles y de la forma pasiva.

- Debe advertirse que los errores de sintaxis conspiran seriamente contra la legibilidad del texto.
- El uso adecuado de los signos de puntuación forma parte de una buena sintaxis. De manera particular debe analizarse el empleo del punto y coma, no para desecharlo (lo que constituiría un lamentable error), sino para emplearlo como elemento decisivo en la clarificación de lo que se expone, argumenta y ejemplifica.
- De más está añadir que deben eliminarse los errores de ortografía, los que casi siempre entorpecen la comunicación con el lector.

Resulta muy recomendable —aunque pocas veces pueda realizarse— dejar descansar por un tiempo el trabajo ya terminado. En ese caso, una nueva revisión, casi seguro más fría y objetivo, ayudará a precisar algunos errores o insuficiencias no advertidos con anterioridad.

Algunas ideas finales

La redacción de un resumen no es tarea compleja si se toman en consideración algunos requisitos básicos: lectura y relectura del texto; atención al equilibrio entre las partes del material; atinada selección de las ideas esenciales y, por supuesto, revisión cuidadosa de lo elaborado. El éxito vendrá unido a la práctica constante.

Tal como sugiere el título del trabajo y como expresamos en las primeras líneas, nuestro objetivo se ha centrado en tratar de transmitir, de la manera más sencilla posible, algunos aspectos esenciales en relación con la elaboración de una tesis y de su informe escrito. Ese objetivo se verá felizmente complementado si se estudian los materiales mencionados, incluido en la bibliografía. El tesón y la perseverancia de los estudiantes harán el resto.

Actividades de estudio

1. Selecciona un artículo de su interés en cualquiera de los números de la revista Cine Cubano y elabore un resumen, teniendo en cuenta los requisitos esenciales para su elaboración.

Bibliografía

ALPÍZAR, R.: *Para expresarnos mejor*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1989.

BALMASEDA NEYRA, O.: *Pensando en el lector: algunas consideraciones sobre la redacción de textos científicos*, Ed. Félix Varela, La Habana, 2008.

_____: *Enseñar y aprender ortografía*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 2007.

CEREZAL MEZQUITA, J. y J. FIALLO RODRÍGUEZ: *Cómo investigar en Pedagogía*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 2009.

Eco, U.: *Cómo se hace una tesis*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1982.

MARTÍ, J.: *Obras completas*, t. 1, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975.

REPILADO, R.: *Dos temas de redacción*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1969.

RODRÍGUEZ PÉREZ, L. y otros: "Lectura y comprensión", tabloide del curso homónimo de *Universidad para todos*, Ed. Academia, La Habana, 2010.

_____: *Ortografía para todos*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 2008.

RODRÍGUEZ PÉREZ, L. y O. BALMASEDA NEYRA: *Actividades para leer, pensar y disfrutar*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 2009.

SERAFÍN, MARÍA TERESA: *Cómo se escribe*, Editorial Paidós, Mexicana, S.A., México, 1999.

TORROELLA, G.: *Cómo estudiar con eficiencia*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 2002.

15

¿Cómo presentar los resultados de una investigación?

PEDRO HERNÁNDEZ HERRERA

Una buena comunicación de los resultados investigativos, puede marcar la diferencia entre el éxito o el fracaso de todo el proceso.

ÁNGEL HERNÁNDEZ

Existen varias formas para comunicar los resultados de una investigación, válidas todas para quien desarrolle un proceso de investigación/creación audiovisual, entre las más utilizadas en los estudios universitarios se encuentran: la ponencia, la monografía y el ensayo.

La comunicación de los resultados de una investigación, constituye un elemento clave dentro del proceso investigativo, en tanto es la contribución a un nuevo conocimiento y a la aplicabilidad de los resultados alcanzados. Esta comunicación puede producirse ante un grupo de especialistas, en un congreso, un seminario, un festival, una publicación...

Ponencia

La ponencia es un recurso muy utilizado para la comunicación de los resultados de una investigación ante los colegas de profesión, el público asistente a un congreso, festival, muestra entre otros espacios.

Con frecuencia se aprecia en libros, revistas, sitios, web..., diversas pautas o requisitos a tener en cuenta para su elaboración y afloran entre los más recurrentes, los siguientes:

- a) La selección del tema, el que debe ser significativo y de interés.

- b) El título, ha de expresar en pocas palabras de qué se trata la ponencia.
- c) La introducción, donde se ofrece una descripción general del estado del tema investigado. Incluye la problemática existente, así como los objetivos, métodos y técnicas utilizados durante el proceso de indagación.
- d) El desarrollo, parte esencial donde se abordan los principales antecedentes del tema, las opiniones de otros autores al respecto y los puntos de vista que tiene el que escribe la ponencia. La idea central debe expresarse en un lenguaje claro y exacto, evitando el uso de términos rebuscados. De igual manera ha de procederse con las ideas secundarias.
- e) Las conclusiones, han de estar en correspondencia con los objetivos propuestos.
- f) Las recomendaciones, estarán en función de los objetivos propuestos.
- g) Las fuentes de información, constituyen la evidencia de todo lo que ha consultado el investigador para la elaboración de la ponencia, estas se organizarán por orden alfabético a partir del primer apellido del autor. (ver norma APA).
- h) Los anexos, contienen esquemas, fotos, tablas, gráficos..., que apoyen la comprensión del texto escrito.

Además de las pautas anteriores se incluirán los datos generales de los autores: nombres y apellidos, dirección, teléfono, email, categoría científica y académica, especialidad o perfil y un resumen, generalmente en español-inglés, con las esencias contenidas en el texto, donde se planteen los objetivos propuestos y los principales resultados alcanzados. Con frecuencia los organizadores de eventos, acotan que el resumen puede tener una extensión máxima de 250 caracteres.

Monografía

La monografía, del griego mono, uno y gráphein, escribir, se registra en la literatura como una “Descripción o tratado especial de determinada parte de una ciencia o de algún asunto en particular”,¹⁰⁴ o como señala Eco (2003,

104 Diccionario de la Lengua Española, p.940

p.31) “El tratamiento de un solo tema y como tal se opone a una «historia de», a un manual, a una enciclopedia”.

Algunos versados en el tema precisan que es el resultado del estudio de un tema determinado, de forma específica, del que se persigue su comprensión. También se asume como un trabajo de culminación de estudio, válido para optar por un título de pregrado o de postgrado, en las modalidades de especialización y maestría, entre otras designaciones.

No existe un criterio único con relación a los tipos de monografía, pero el que se ofrece puede constituir una guía para los artistas-investigadores audiovisuales (fig.20)

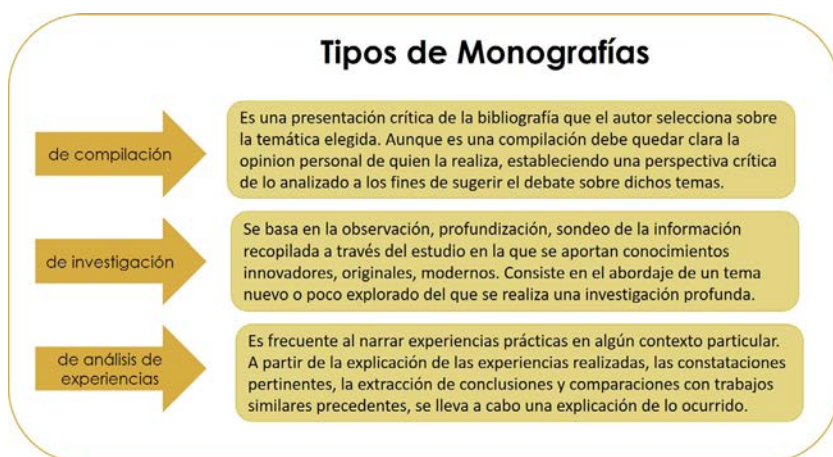


Fig. 20 Tipos de monografía

De acuerdo con el Centro de Escritura Académica y Pensamiento Crítico,¹⁰⁵ para la elaboración de una monografía han de tenerse en cuenta los criterios siguientes:

- Selección y delimitación del tema.
- Elaboración de una estructura inicial del trabajo.
- Búsqueda y recolección de información.
- Depuración de la información en correspondencia con la estructura inicial concebida.

¹⁰⁵ Centro de Escritura Académica y Pensamiento Crítico: *Hacia una cultura escrita*.

- e) Reorganización de la estructura si se adquirió un nuevo enfoque en el paso anterior.
- f) Elaboración de un borrador parcial o total.
- g) Corrección de los contenidos incluidos en la monografía.
- h) Revisión del trabajo poniendo especial atención en las citas bibliográficas.
- i) Edición de la revisión preliminar para su presentación al asesor/tutor.
- j) Elaboración de la versión final.
- k) Tener muy presente el uso adecuado del idioma español en cuanto a normas de redacción y ortografía.

¿Cómo organizar una monografía?

- a) Portada

Nombre de la institución:

Título:

Resumen (en español e inglés)

Nombres y apellidos del autor:

Nombre y apellidos de los asesores:

- b) *Introducción*: constituye la parte inicial de la monografía, en este apartado se establece con claridad el o los objetivos del tema, se delimita su importancia y actualidad, y se revisan los criterios de diferentes autores al respecto, así como las principales fuentes de información consultadas.
- c) *Desarrollo*: en este acápite se aborda el contenido temático, siendo esta la parte fundamental de la monografía que se caracteriza por la objetividad, la claridad y la profundidad de las ideas del estudiante en relación con el tema que va a desarrollar. Resulta indispensable, además, continuar examinando con una mirada crítica otras fuentes de información, de modo tal que el conocimiento alcanzado le permita estructurar y organizar los hallazgos obtenidos por capítulos y subcapítulos. El estudiante plasmará en el texto escrito las habilidades que posee para describir, narrar, reflexionar y argumentar, entre otras; asimismo mostrará que sabe utilizar adecuadamente las normas de redacción y ortografía, propias del idioma español.

- d) *Conclusiones*: en esta parte el autor brinda las consideraciones teóricas que fundamentan la investigación y da respuesta al cumplimiento de los objetivos propuestos. Se establece una conexión entre lo indagado en las fuentes de información y las valoraciones realizadas por él, reafirmando las esencias y los aportes ofrecidos en el campo del conocimiento del área de la cual se trate.
- e) *Recomendaciones*, servirán para ofrecer a otros investigadores algunos de los inconvenientes encontrados en el desarrollo del tema, así como algunos aspectos que puedan constituir tema de investigación en trabajos posteriores.
- f) *Referencias*: se registra según las normas de la American Psychological Association (APA).¹⁰⁶ Alude solamente a los libros que se encuentran citados en el cuerpo del trabajo. En este aspecto resulta esencial tener en cuenta el respeto al derecho de autor, para lo cual se seguirá lo establecido en el Manual elaborado para estas normas.
- g) *Fuentes de información*: incluye todos los documentos escritos, materiales audiovisuales, registros sonoros, artefactos y archivos en diferentes formatos, consultados en la investigación, estén o no citados en el cuerpo del trabajo, los que serán registrados según se establece en el Manual de las Normas APA.
- h) *Anexos*: este acápite es portador de cuadros, ilustraciones, figuras, fotos, entre otros materiales complementarios, que elabora el educando para enriquecer su trabajo.

El investigador contará con un asesor, en calidad de tutor, quien lo acompañará y guiará durante todo el proceso de investigación y desarrollo de la monografía. Además, emitirá por escrito sus criterios sobre la labor desarrollada por el asesorado durante el proceso de investigación.

El número de cuartillas para la escritura en una monografía, varía en dependencia del contenido temático y el objetivo propuesto, siempre poniendo a relieve la información detallada y actualizada del proceso y el resultado de la investigación. Las instituciones académicas establecen, de acuerdo con sus tradiciones teórico-metodológicas, algunas pautas en este sentido. Para el Ejercicio Final de Grado (EFG) se instaure entre 25 y

¹⁰⁶ Es el estilo de organización y presentación de información más usado en el área de las ciencias sociales. En el Manual de las Normas APA puedes encontrar aspectos relacionados con: referenciar, citas, elaboración y presentación de tablas y figuras, encabezados y seriación, entre otros.

30 cuartillas y entre 30 y 40 para los que optan por el Grado Académico de Maestría (GAM).

Ensayo

El término ensayo proviene del francés *essai*, que significa “intento” y también del verbo *essayer*, que significa “intentar algo”. Estos, a su vez, se derivan del latín *exagium* con significado “peso” o “medida” y de *xigere* que tiene por significado “investigar” o “cerciorarse”.¹⁰⁷

Esta modalidad de expresión escrita es muy utilizada en las universidades, del que se reconoce como un texto breve, escrito en prosa, destinado a tratar un tema, un problema, una propuesta o un fenómeno con originalidad, libertad, coherencia y elegancia, en el que el autor presenta su opinión o reflexión personal sobre el tema abordado a partir de la información recogida y presentada de forma crítica y objetiva. Otras características del ensayo son ser un texto subjetivo, puede incluir citas y referencias, sin un orden determinado, libertad temática, dirigido a un público en general...

En la literatura especializada se reconoce la existencia de varios tipos de ensayos, aunque generalmente se clasifican en ensayos literarios y ensayos científicos. En correspondencia con el tema que desarrolla pueden ser: políticos, filosóficos, históricos, etc. y según la intencionalidad comunicativa del autor pueden ser argumentativo, expositivo, crítico y poético. (fig. 21)

De igual manera se registran algunos procedimientos metodológicos a tener en cuenta al escribir un ensayo.

- Selección de un tema original en el que el autor expone sus opiniones y puntos de vistas sobre el cual va a escribir el ensayo.
- Recopilación de toda la información que sobre el tema puedan existir en diversos soportes, observando que esta sea lo más actualizada y fiable posible.
- Elaboración con toda la información obtenida, de un esquema o diagrama en el que se ordenarán las ideas que posteriormente se trabajarán en el ensayo. Generalmente estas ideas se agrupan en tres grupos: introducción, desarrollo y conclusiones. Esta guía tiene un carácter flexible, pues podrá ajustarla en la medida en que vaya escribiendo el ensayo y aparezcan nuevas interrogantes o ideas.

107 Rojas, O.J.: El ensayo. Historia. Teoría Práctica, p.2.

- Registro ordenado y cuidadoso de los textos que luego va a citar o redactar, así como aquellos que va a parafrasear, los que te serán muy útiles para explicar, ampliar, argumentar o refutar cualquier idea. También son muy importantes a la hora de comparar, analizar, ampliar o hasta para realizar estudios cronológicos.
- Elaboración de conceptos, juicios y análisis propios sobre el tema o sub-temas.
- Argumentación de los planteamientos, es decir por qué lo afirma y cómo lo corrobora o por qué lo niega, para ello debe apoyarse en testimonios, datos, citas, máximas o proverbios.

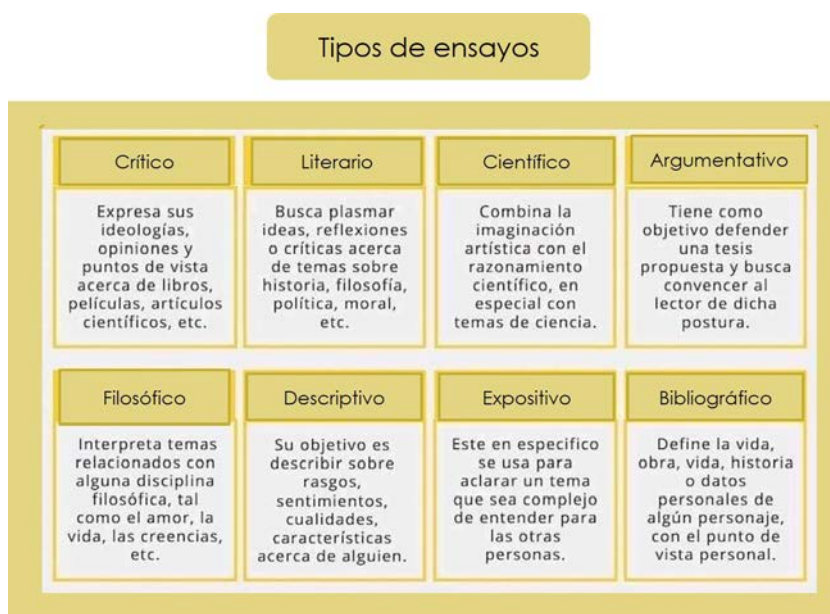


Fig. 21 Tipos de ensayo según su intencionalidad.

En la escritura de un ensayo los dos primeros párrafos nos introducen en el tema, en la tesis y el objetivo del ensayo, tratando siempre de atraer la atención del lector y revelando la importancia y el alcance del trabajo. A continuación, se redactan los párrafos correspondientes al desarrollo, en estos se plantean los antecedentes, se dan explicaciones, puntos de vistas, y se reflexiona sobre el tema.

Cada párrafo contiene una idea principal apoyadas en otras secundarias. Las reflexiones pueden estar, además, en las conclusiones donde se resaltan los puntos más importantes del ensayo.

Es importante tener presente que un ensayo se escribe en forma impersonal. Una idea da paso a otra y esta, a otra... y así en avances sucesivos, evitando repeticiones.

En esta modalidad de expresión escrita ha de emplearse un estilo directo y claro, además de un uso adecuado del idioma.

El ensayo, como forma de comunicación, resulta una vía expedita de intercambio del autor con especialistas e interesados en un tema, es escribir en forma argumentada la idea que se quiere expresar.

Memoria escrita

La memoria escrita, también llamado como informe escrito de investigación de un Trabajo de diploma, Diplomado (tesina) o Maestría en la Carrera Arte de los medios de comunicación audiovisual, es el resultado de una profunda indagación sobre el tema seleccionado y difiere en correspondencia del tipo de ejercicio evaluativo del que se trate.

No existe un esquema único para la elaboración de la memoria escrita, aunque esta debe estructurarse conservando una lógica interna y una coherencia entre las partes que lo integran. Disímiles modelos —John Best (1982), Fred Kerlinger (2002), Hernández, Fernández y Baptista (2006), Margarita Alonso (2000), Julio Cereza y Jorge Fiallo Rodríguez (2009), entre otros— se han elaborado sobre los aspectos formales a tener en cuenta para la elaboración de esta.

A continuación, se proponen algunos aspectos formales que deben tenerse en cuenta al presentar la memoria escrita en los predios académicos. (fig. 22)

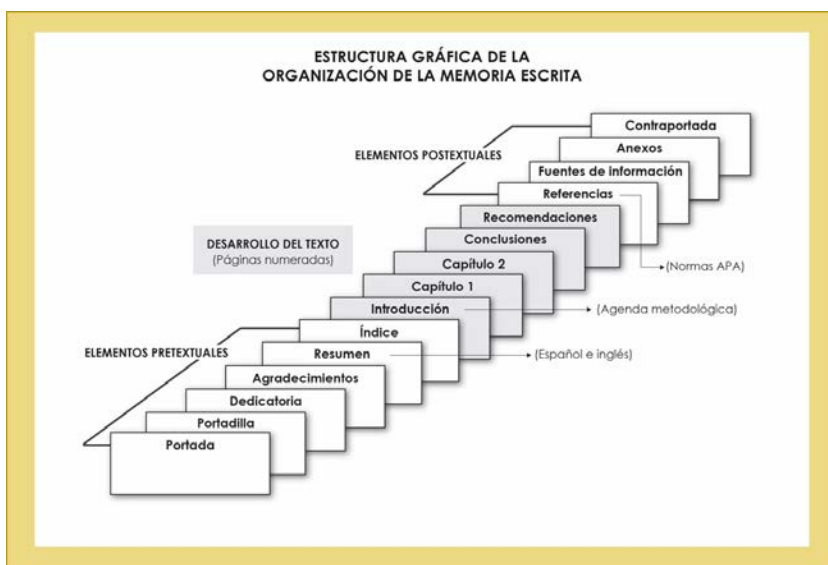


Fig. 22 Estructura gráfica de la organización de la memoria escrita.

Con frecuencia se utiliza para presentar los resultados de una investigación un software de ofimática (herramienta) llamado PowerPoint (PPT). (fig. 23)

¿Cómo elaborar el PPT?

- Diseñe la diapositiva de su PPT teniendo en cuenta aquellos aspectos que apoyen la identidad de la investigación, este diseño será el mismo para todas las diapositivas. Coloque en la primera diapositiva una información general sobre la institución donde se desarrolla la investigación, el autor y el tema de la investigación.
- A cada diapositiva coloque un título, el que no debe exceder, en lo posible, de un renglón.
- Planifique el número de diapositivas, las que deben estar en función del tiempo de que se dispone para la exposición. La práctica aconseja una diapositiva por cada dos minutos de disertación.
- Utilice textos cortos y concisos donde se expresen las esencias de una idea.
- Comente los textos que aparecen en la pantalla, no es recomendable colocarse de espaldas al auditorio y frente a la pantalla para leer de esta.

- f) El comentario de una diapositiva no debe exceder de tres (3) minutos.
- g) Emplee palabras y frases escritas donde se combinen letras mayúsculas y minúsculas.
- h) Evite escribir textos encima de imágenes pues dificulta la comprensión del mensaje.
- i) Diseñe la diapositiva de su PPT teniendo en cuenta aquellos aspectos que apoyen la identidad de la investigación, este diseño será el mismo para todas las diapositivas.
- j) Coloque en la primera diapositiva una información general sobre la institución donde se desarrolla la investigación, el autor y el tema de la investigación.
- k) A cada diapositiva coloque un título, el que no debe exceder, en lo posible, de un renglón.
- l) Planifique el número de diapositivas, las que deben estar en función del tiempo de que se dispone para la exposición. La práctica aconseja una diapositiva por cada dos minutos de disertación.
- m) Investigaciones realizadas sobre dónde colocar lo más importante de un mensaje que se quiere transmitir, certifican que debe ser en el triángulo superior de la diapositiva. Este triángulo se logra al dividir la pantalla en cuatro triángulos, trazando dos líneas diagonales cruzadas.
- n) Cuide la tipografía a utilizar, el tamaño de la letra, el interlineado y el color de fondo, de manera tal que favorezcas su lectura por parte de todo el auditorio. Debe establecerse variaciones de estilo y puntajes, dándole relevancia e importancia a los títulos y subtítulos.
- o) Evite el uso de más de cuatro colores en una misma diapositiva, a no ser para dibujos y esquemas.
- p) Utilice las llamadas pistas tipográficas (viñetas), para resaltar ideas o conceptos relevantes sin excesos; la variedad puede confundir al lector; se recomienda: el guion, el cuadrado relleno y el punto.
- q) Emplee esquemas lógicos, tablas, infografías o cuadros sinópticos; recuerde que el triángulo puede mostrar inmovilidad, el cuadrado sugiere balance, un círculo puede encerrar ideas no muy estables y seguras. La utilización de líneas verticales sirve para mostrar firmeza y estaticidad, las horizontales para mostrar racionalidad y reposo, las curvas denotan flexibilidad y las espirales: desarrollo y avance.

- r) Evite animaciones innecesarias de textos, lo que dispersa la atención; estas deben utilizarse como resorte motivacional para enfatizar, demostrar un proceso y hacer más asequible su exposición.

Tabla 5 ¿Cómo organizar las diapositivas para la sustentación de los resultados del proceso de investigación/creación audiovisual?

#	CONTENIDO
1.	Portada: Logo de la Universidad, nombre de la institución, título por el que opta el estudiante, título de la investigación, nombre y apellido del autor, perfil o especialidad, nombre y apellidos del tutor o los tutores, ciudad y año en que se presenta la investigación.
2.	Introducción a): Línea de investigación a la que tributa, Tema, título, objetivo, preguntas de investigación.
3.	Introducción b): Enfoque metodológico, diseño de investigación, métodos de indagación utilizados, categorías de análisis.
4.	Introducción c): Contexto y justificación del porqué de la investigación.
5.	Capítulo 1: Marco teórico-referencial, análisis crítico de los principales autores y fuentes consultadas. Conclusión parcial del capítulo en función de la pregunta o las preguntas de investigación.
6.	Capítulo 2: Explicación detallada del trabajo realizado en las etapas de preproducción, producción y posproducción, desde el perfil por el que defiende el estudiante. Conclusión parcial del capítulo en función de la pregunta o las preguntas de investigación.
7.	Conclusiones: Resumen de los resultados obtenidos a partir del objetivo o los objetivos propuestos.
8.	Recomendaciones: Sugerencias para dar continuidad al tema tratado futuras investigaciones, entre otras.

9.	Referencias: Listado de las fuentes utilizadas en la investigación, cotejadas según la norma APA (última edición)
10.	Preguntas de la oponentia.



Fig. 23 Puntos de partida

Actividades de estudio

1. Lea detenidamente el resumen de un Ejercicio Final de Grado (EFG) Trabajo de Diploma de su perfil.
 - 1.1. Realice una reflexión crítica sobre el cumplimiento de las normas establecidas para su elaboración.
2. Seleccione uno de los tipos de ensayos planteados en este artículo y redacte uno sobre el tema que investiga.

Bibliografía

ALONSO ALONSO, M.: Para investigar en comunicación social. Guía didáctica. Editorial Pablo de la Torriente, La Habana, 2000.

ARTILES VISBAL, L.: El artículo científico, en *Revista Cubana de Medicina General Integral*, vol.11, No. 4, La Habana jul.-ago, 1995.

Centro de Escritura Académica y Pensamiento Crítico: *Hacia una cultura escrita*. <http://www.udlap.mx/intranetWeb/centrodeescritura/discursoacademico/resenaGE.aspx> (Consultado 12-02-2014).

CEREZAL MEZQUITA, J. Y JORGE FIALLO RODRÍGUEZ. *¿Cómo investigar en Pedagogía?*. Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 2009

DÍAZ, DÁMARIS: "Cómo escribir un ensayo", *Revista Acción pedagógica*, vol. 13, No. 1, 2004.

Escuela de Ciencias Humanas. \\Workgroup\\Procesos académicos\\Guías de calidad\\49a_Como escribir artículos especializados (Consultado 12-02-2014)

GAMBOA, Y. "El ensayo", Estrategias de comunicación y escritura. Only Study Guide for SPN-211-R. Ed. Yolanda Gamboa et al. Pretoria, South África: UNISA P., 1997. 82-88.

Guía para la redacción de artículos científicos destinados a la publicación, 2a ed. revisada y actualizada por Ander Martinson, UNESCO, París, 1983.

LINARES HERRERA, M. P. Y J.R. SANTOVENIA DÍAZ: *Buenas prácticas. Comunicar e informar*, Ed. Academia, La Habana, 2012.

NÚÑEZ CARDONA, J.: El ensayo sus partes y clasificación. <https://es-sildeshare.net> (Consultado 4 de marzo 2022)

ROJAS O.J.: *El ensayo. Historia. Teoría Práctica*, Fondo Editorial Cooperativo, Bogotá, 1997.

TABORGA, H.: *Cómo hacer una Tesis*, 10 ma. ed., Grijalbo, México, 1980.

XAVIER A. C.: Como frazer e arepresentar trabalhos científicos em eventos acadêmicos, Editora Respel Ltda, Recife, 2014.

16

Tutores y oponente: ustedes tienen la palabra

PEDRO HERNÁNDEZ HERRERA

PEDRO E. RODRÍGUEZ VALLE

*Criticar, no es morder, ni tenacear, ni clavar en la áspera picota,
no es consagrarse impíamente a escudriñar con miradas avaras
en la obra bella los lunares y manchas que la afean;
es señalar con noble intento el lunar negro, y desvanecer con mano piadosa
la sombra que oscurece la obra bella.*

JOSÉ MARTÍ PÉREZ

En los predios universitarios hablar de las figuras académicas: tutor y oponente es algo frecuente. El primero se asocia a desempeños como los de: mentor, guía, asesor y a la vez supervisor del cumplimiento de determinadas pautas establecidas por estudiosos del tema. El segundo es el encargado de exponer sus criterios, juicios y valores sobre la obra de la que se escribe o discursa. Ambos tienen una alta responsabilidad en la formación del estudiante, tanto en lo referido al sistema de conocimientos y habilidades propios del área en que se desempeña, como en los valores de la sociedad en que vive, todo lo cual redundará en su formación profesional.

La investigación audiovisual exige que el trabajo de tutoría se realice por un especialista de este campo del saber con resultados loables en su labor como profesional de la imagen y el sonido, quien a la vez debe poseer conocimientos sobre la forma de investigar en arte, así como del tema para el cual se solicita su tutela. Estos saberes, unidos a las capacidades humanas de las que es portador, redundarán en su desempeño como tutor.

El tutor es generalmente designado por el centro de estudio, aunque también es válido tener en cuenta propuestas que emanen del propio estudiante para su aprobación.

Como tendencia internacional se recoge en diversos textos que el tutor en un proceso de investigación se mueve esencialmente en tres planos: profesional, académico y personal.

En el plano profesional el tutor de una investigación audiovisual debe enseñar a aprender a tomar decisiones oportunas y, en ocasiones, provisionales ante una situación no prevista en el set de filmación o edición, una problemática productiva, u otras que puedan surgir en el propio proceso de realización.

En el plano académico su labor ha de dirigirse a esclarecer procedimientos propios de la investigación, la redacción de ponencias, artículos, ensayos, entre otras formas de presentación de los resultados —parciales o finales— obtenidos en sesiones teóricas que se organicen en espacios académicos, muestras, concursos y festivales, así como realizar análisis crítico de la bibliografía y obras audiovisuales en cualquiera de los géneros y soportes.

En el plano personal lo más significativo está en el conocimiento sensible de la manera de actuar, ser y pensar del aspirante. Este aspecto adquiere relevancia en el proceso de investigación/creación audiovisual, por ser el componente afectivo uno de los que más incide en el proceso de creación. Además, debe conocer el contexto en que se desarrolla el estudiante y la influencia que puede tener este en el desarrollo de su personalidad y en la efectividad que puede alcanzar en su desempeño como realizador audiovisual. Finalmente, no debe descuidar que desde esta posición ha de contribuir a la formación y desarrollo de valores propios de la sociedad en que vive. Lo antes expuesto está en concordancia con los “aprenderes” planteados en el Informe “La Educación encierra un tesoro”, de la UNESCO.¹⁰⁸

Otro aprendizaje adquirido durante este proceso es el referido a la tutoría dual. Esta figura “académica” surge a partir de las necesidades expresadas por algunos especialistas con relación al no tener conocimiento profundo de los procedimientos de la metodología de la investigación.

La *tutoría dual* consiste en que cada investigador cuenta con dos tutores, uno de la especialidad y otro del área de formación teórica o general con dominio de los saberes correspondientes a la realización audiovisual y, además, con competencias en los procesos de investigación.

108 J. Delors: “La educación encierra un tesoro”.

La relación tutores-investigador, se inicia con una sesión de trabajo convocada por el profesor de la asignatura Taller de Tesis, en la que se aplica la técnica participativa *Lluvia de ideas*. Durante el intercambio se presenta el reservorio de ideas investigativas de la facultad, así como las ideas que poseen los investigadores de posibles temas de su interés. De este intercambio surge la idea y el tema de indagación de cada investigador. Finalmente, el tema y los tutores son aprobados por la Comisión Científica de la facultad.

En consecuencia, con lo antes planteado, se han diseñado un conjunto de pautas a desarrollar por los tutores durante el acompañamiento que estos realizan con el estudiante en el proceso de investigación/creación audiovisual.

- Facilitar la búsqueda e identificación de ideas, en espacios diversos, que puedan convertirse en temas de investigación.
- Propiciar la cultura del debate, en sesiones de trabajo individual y/o grupal, con relación a la idea-tema seleccionada como vía para ganar claridad y precisión en el proyecto audiovisual a realizar.
- Asesorar la elaboración del proyecto de investigación audiovisual, así como su presentación ante las autoridades académicas con vista a su aprobación.
- Dialogar con el artista-investigador puntos de vista teórico conceptuales sobre el tema a investigar.
- Asesorar el proceso de investigación audiovisual, así como ofrecer orientaciones cuando este lo solicite o considere que el modo de proceder no es el adecuado.
- Realizar evaluaciones periódicas de la labor desarrollada por el artista-investigador e informarla a las autoridades académicas a la que este pertenece.
- Desarrollar la capacidad de autocrítica en el artista-investigador para que reconozca los errores y se replantee nuevas maneras de enrumbar el proceso de investigación.
- Orientar bibliografía actualizada, en diferentes soportes, que sirvan de referencia al tema. Velar por la utilización de una de las normas de asiento bibliográfico reconocida y el cotejo adecuado de las citas correspondientes.
- Velar por la calidad y pertinencia de la obra audiovisual, así como por la estructura formal de la memoria escrita: redacción, ortografía, tipo de letra, puntaje, márgenes, entre otras.

- Analizar de conjunto con el artista-investigador las preguntas que formule el oponente¹⁰⁹ brindando en caso necesario sugerencias y recomendaciones.
- Diseñar la estrategia a seguir para la presentación y defensa de las principales ideas contenidas en la memoria escrita.
- Valorar en el informe de tutoría el nivel de independencia alcanzado por el artista-investigador, así como el cumplimiento en tiempo y forma de las actividades orientadas.
- Solicitar al tribunal una calificación para el artista-investigador en correspondencia con el proceso de investigación audiovisual artística desarrollado y los resultados alcanzados.
- Velar por la entrega de la obra audiovisual y la memoria escrita por parte del artista-investigador a las autoridades académicas según calendario.
- Cumplir con las normas éticas propias de un realizador audiovisual durante todo el proceso de investigación.

Pautas para la elaboración del aval del TUTOR

I. Datos del tutor

Nombres y apellidos:

Especialista: categoría docente:

Centro de trabajo:

II. Datos del cotutor (en caso de que hubiese)

Nombres y apellidos:

Especialista: categoría docente:

Centro de trabajo:

III. Datos sobre la tesis

Título:

Nombre del estudiante:

¹⁰⁹ En la actualidad existe la tendencia de asignar a todos los miembros del tribunal que evalúa un Ejercicio Final de Titulación en la educación de posgrado, diplomado, maestría o doctorado, la elaboración de un informe crítico a la memoria escrita presentada por el investigador.

IV. Aval: se hará referencia al grado de independencia alcanzado por el estudiante durante el proceso de investigación audiovisual. Cualidades profesionales y humanas del tutorado. Calidad de la obra y de la memoria escrita presentada y se solicitará al tribunal una puntuación para el aspirante en correspondencia con el resultado del proceso.

V. Al final se consignará el nombre, apellidos y firma del Tutor y Cotutor y la fecha de elaboración.

Ejercicio Final de Grado (EFG: Trabajo de Diploma)

Ejemplo de Aval del Tutor

I. Datos del tutor

Nombres y apellidos: Lic. Magda González Grau

Especialidad: Dirección.

Categoría docente: Profesora Asistente

Centro de trabajo: ICRT, Dirección de dramatizados.

II. DATOS SOBRE LA TESIS

Título: Moscú Rojo

Estudiante: Yessi Lezcano Gutiérrez

III. AVAL

Casi no le di clases a Yessi. En 4to año, ella tuvo que alejarse momentáneamente, por suerte, de la carrera, para cursar otra, más importante: la de convertirse en mamá.

Cuando supe que regresaba en pos de su diploma, me alegré, y aunque no la conocía bien, pensé que Yessi tenía una gran fuerza de voluntad para intentarlo con su bebé a cuestas.

No me equivoqué. La voluntad, el tesón y la perseverancia son cualidades que caracterizan a Yessi. Y ya esto bastaría; pero lo mejor es que estas cualidades se suman a otras que son imprescindibles para ser un buen director.

Yessi, es primero que todo, un líder natural. Con suavidad, sin levantar la voz, con una paciencia infinita controla, orienta, sugiere, y, en fin, dirige a todo su equipo de realización. Sabe lo que quiere y hace que todos sus especialistas hagan lo que hace falta para avanzar y llegar al cumplimiento de sus objetivos.

Yessi, lo negocia todo. Una muestra, hizo con éxito la negociación más difícil a la que puede enfrentarse un director: negociar con sus actores una escena de desnudos y sexo, más aún cuando se trata de actores consagrados, como es el caso.

Guion, selección de locaciones, selección del elenco, selección del equipo de realización, luego un trabajo de mesa acelerado, pero profundo, y un rodaje con dificultad, como todo rodaje que se respete, pero que transcurrió agradablemente, con el disfrute que produce participar en un acto creativo.

No hubo angustias, ni traumas, solo el ejercicio profesional de tomar buenas decisiones de conjunto con su productora, Ana Luisa, y su fotógrafo, Lázaro, y lograr hacer lo necesario sin que el resultado artístico se afectara.

El trabajo Moscú Rojo, resume la personalidad de Yessi, su rechazo a lo obvio, lo explícito, lo ramplón. En la obra podemos constatar su sensibilidad y su buen gusto, y esto es algo que puede sonar frívolo, pero que resulta casi un "rara avis" en el panorama actual del audiovisual cubano, y por eso, habría que señalarlo en letras mayúsculas.

En fin, solo nos queda alegrarnos que Yessi no se haya dejado vencer por el peso de la responsabilidad de la maternidad y haya regresado, no para convertirse en directora, porque eso ya lo es, sino para obtener su merecido título de esta Facultad.

Por todo lo antes expuesto, propongo al tribunal le otorgue la calificación de 5 puntos.

LIC. MAGDA GONZÁLEZ GRAU

La Habana, 6 de junio de 2013

(Copia fiel del original)

Sobre el oponente y sus modos de actuación

Con anterioridad se ha hablado de la figura del oponente sin embargo no se ha dicho ¿qué es una oponencia?

Se sabe que una oponencia es «un informe escrito donde el especialista designado expone sus criterios, juicios y valoraciones sobre la tesis presentada y cada una de sus partes, y a la vez propone al tribunal si considera o no que debe ser aprobada [...]».¹¹⁰ Pero los autores de esta definición consideran

110 J. A. Marcané Laserra y S. Gómez Castanedo: La oponencia a las tesis de grado, p. 1.

que hay más, pues la lectura del informe de oponencia en el acto de defensa es la conclusión de un proceso que se inicia cuando se designa el oponente.

Bien viene la frase «se hace camino al andar», pues una vez que el especialista designado recibe la memoria escrita y a la obra audiovisual realizada comienza un proceso de familiarización. Lo primero es conocer quiénes son las personas implicadas en este proceso: aspirante, tutor y cotutor (en caso de que hubiese este último), miembros del tribunal donde va a defender, tema que aborda, entre otros aspectos de carácter informativo general. Con posterioridad se realiza una primera lectura de la memoria escrita por contener todo el proceso de investigación realizado y a continuación se visualiza la obra audiovisual realizándose las primeras anotaciones. Algunos profesionales del medio audiovisual optan por visualizar primero el material y después leer la memoria escrita; el orden en que esto se realice es opcional y depende mucho de las competencias que posea el oponente.

Otras lecturas y visualizaciones de los materiales recepcionados efectuará el oponente hasta estar persuadido de la labor realizada por el aspirante en el proceso de investigación audiovisual, la que ha de redundar en el cumplimiento de los objetivos propuestos.

Resulta aconsejable que el oponente revise el expediente académico del aspirante e intercambie con este y su tutor con vista a ganar en claridad y tener una idea más completa sobre la labor desarrollada durante todo el proceso.

Una vez que el oponente tiene la información necesaria para emitir un juicio de valor sobre el trabajo analizado, procederá a elaborar el informe de oponencia, el que entregará al artista-investigador en el tiempo establecido según la titulación o el grado por el que aspira.

Al concluir la presentación de las ideas fundamentales de la investigación audiovisual, el oponente dará lectura al informe de oponencia, el que se caracterizará por su coherencia y calidad. Cuando el aspirante dé respuestas a las preguntas formuladas por el oponente este manifestará públicamente su satisfacción o no con lo planteado.

Tomando como base lo expresado en el tema VII del libro *La oponencia a las tesis de grado*¹¹¹ se contextualiza a la investigación/creación audiovisual, algunos de los consejos que se ofrecen al oponente:

111 Ibidem, pp. 17-18.

- Al leer la memoria escrita analice detenidamente el diseño teórico-metodológico que guió la investigación audiovisual, así como la correspondencia entre todos los componentes que la integran.
- Precise cuáles son las fortalezas y debilidades que tiene tanto la memoria escrita como la obra audiovisual, así como aquellos aspectos que aún no le quedan claros, los que serán necesario desentrañar durante la entrevista con el aspirante y su tutor.
- Compruebe cómo se articula lo planteado en la memoria escrita con lo visualizado en la obra audiovisual teniendo en cuenta que ambas forman parte de un mismo proceso.
- Redacte con claridad y rigor científico el informe de oponencia, para evitar interpretaciones erradas por parte del aspirante o tutor.

Finalmente, ofrecemos un conjunto de pautas para la elaboración del informe de oponencia. Resulta importante apuntar que los aspectos que en este se registren son únicos para cada estudiante, los que estarán en correspondencia con el tema y objeto de investigación audiovisual de que se trate.

Pautas para la elaboración del Informe de oponencia.

I. Datos del oponente

Nombres y apellidos:

Especialista: categoría docente

Centro de trabajo:

II. Datos sobre la tesis

Título:

Aspirante:

Tutor:

Cotutor:

III. Contenido de la oponencia

- a) Sobre la obra audiovisual: se plantearán los méritos e insuficiencias de la obra, a partir del perfil por el que defiende el estudiante.
- b) Sobre la memoria escrita: debe contener introducción, desarrollo -por capítulos-, conclusiones, recomendaciones, bibliografía y anexos. Se tendrá en cuenta, además, la redacción, ortografía y utilización de la

bibliografía, que debe estar organizada por orden alfabético y en una misma norma e incluir libros, artículos en revistas especializadas, sitios de internet y obras audiovisuales, tanto de autores nacionales como internacionales.

- c) Correspondencia entre la obra audiovisual y la memoria escrita.
- d) Preguntas que debe responder el estudiante.
- e) Nombre, apellidos y firma del oponente.
- f) Fecha de elaboración.

Ejercicio Final de Grado (EFG: Trabajo de Diploma)

Ejemplo de Informe de oponencia

«I. Datos del oponente

Nombres y apellidos: M. Sc. Samuel López Medina.

Especialidad: Dirección de Fotografía.

Categoría docente: Profesor Asistente.

Centro de trabajo: Cinematografía Educativa (CINED)

II. Datos sobre la tesis

Título: La muerte del cisne.

Obra audiovisual: La muerte del cisne.

Estudiante: Javier Pérez Álvarez.

Tutor: Lic. Roberto Otero Martínez.

Dirección de Fotografía.

III. Contenido de la oponencia

- a) Sobre la obra audiovisual.

Los resultados estéticos de la propuesta fotográfica realizada en el soporte audiovisual la consideramos de calidad. En esta se puede reconocer un profundo estudio de las teorías del color y sus influencias psicológicas en el espectador por parte del estudiante. Es sin lugar a dudas un planteamiento audaz para un trabajo de diploma.

Consideramos que se observa una apreciable coherencia entre los diferentes recursos expresivos de la fotografía que da como resultado un aporte significativo a la dramaturgia del cortometraje “La muerte del cisne”. La

utilización del color para definir situaciones y estados de ánimos de los personajes, el trabajo con la profundidad de campo para destacar o resaltar lo preciso en cada situación dramática y la utilización atinada y decisiva de los movimientos de cámara en determinadas secuencias, son una muestra palpable de ello.

Así mismo es meritorio señalar la relación entre la fotografía y la dirección de arte en este trabajo pues se observa una concatenación casi milimétrica entre estas especialidades en la selección de las locaciones, el decorado, la ambientación de las mismas, así como del vestuario de los personajes.

b) Sobre la memoria escrita.

La Memoria escrita presentada por la aspirante evidencia la importancia del tratamiento expresivo del color en el diseño fotográfico de las producciones audiovisuales de ficción, e igualmente para el estudio de las potencialidades de este recurso fotográfico en la especialidad de Dirección de Fotografía de la FAMCA.

El informe está estructurado, en síntesis, introducción, tres capítulos, conclusiones, recomendaciones, bibliografía y anexos pertinentes para su mejor comprensión. Consideramos que la estructura de este es adecuada ya que permite apreciar una lógica exposición de la información contenida, donde se destaca en el primer capítulo una sólida base de referentes teóricos y visuales para el logro de los objetivos propuestos. En el segundo capítulo, se expone el tratamiento dramático del color a partir de los referentes teóricos mencionados con anterioridad. El tercer capítulo centra su atención en los demás elementos fotográficos que influyen en la puesta en cámara del cortometraje “La muerte del cisne”. La bibliografía consultada es pertinente y amplia, incluye tanto textos de obligada consulta para el tema abordado como textos referidos a la metodología de la investigación. Igualmente, las conclusiones se corresponden con los objetivos planteados.

La memoria escrita, si bien consideramos es adecuada para el nivel al que aspira vencer el estudiante: grado de Licenciatura, es necesario plantear que en ocasiones debió utilizar una redacción más clara para lograr una mejor comprensión de la exposición de la información. No obstante, este señalamiento no demerita en absoluto el trabajo realizado por el estudiante.

Existe correspondencia entre la obra audiovisual y la memoria escrita. No obstante, lo anteriormente planteado, siempre quedan algunas dudas o aspectos sobre los cuales debe profundizar el aspirante por no quedar suficientemente claros. En este caso se le han formulado dos preguntas

que debe contestar en el acto de defensa y que, de quedar satisfechos con las respuestas, sugerimos al tribunal otorgar la máxima calificación.

Preguntas de oponencia:

- 1. A pesar de tener el color una fuerte presencia como recurso expresivo en la propuesta fotográfica de “La muerte del cisne”, y de hacerse referencia en el informe escrito a la relación entre fotografía-dirección de arte- vestuario, consideramos que el aspirante debe profundizar en la relación color-vestuario en la fotografía del cortometraje.*
- 2. Generalmente los directores de fotografía y diseñadores de luces (según sea el caso), no revelan en los planos de cámara la fuente luminosa que emplean para iluminar, utilizando solamente el efecto visual de estas para lograr el resultado dramático deseado. Sin embargo, en la secuencia cuatro, ejecución del ballet, lo anteriormente planteado no se cumple al apreciarse las luminarias en la mayoría de los planos. ¿Qué aporte considera usted que tiene este aspecto en el diseño fotográfico de dicha secuencia?*

M. Sc. SAMUEL LÓPEZ MEDINA

La Habana, 29 de junio 2013»

(Copia fiel del original)

Actividades de estudio

1. Lea detenidamente la oponencia realizada a un Ejercicio Final de Grado (EFG) Trabajo de Diploma de su perfil.
 - 1.1.- Realice una reflexión crítica sobre el cumplimiento de las normas establecidas para su elaboración.

Bibliografía

DELORS, J.: "La educación encierra un tesoro", Informe presentado a la UNESCO, 1999

HERNÁNDEZ HERRERA, P.A.: "El proceso de investigación en las universidades pedagógicas cubanas", Conferencia impartida en la Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán, Tegucigalpa, 2007

MARTÍNEZ LLANTADA, MARTA: "Asesoramiento a distancia a los estudiantes de postgrado", Curso 25, Pedagogía '07, *Órgano Editor Educación Cubana*, Ministerio de Educación, La Habana, 2007.

MARCANÉ LASERRA, J. A. Y SERGIO GÓMEZ CASTANEDO: *La oponencia a las tesis de grado*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1999.

MUNARRIZ, BEGOÑA: *Técnicas cualitativas y métodos de investigación cualitativa*, Universidad del país Vasco. (en soporte digital)

www.dasumo.com/.../introducci3n-a-los-m3todos-cualitativos-de-inves...
(Consultado 24 de febrero 2014)

VALLES, MIGUEL S.: *Técnicas cualitativas de investigación social*. Reflexiones metodológicas y práctica profesional. www.textosenlinea.com.ar/.../Miguel%20Valles%20-%20Tecnica%20Cu... (consultado 24 de febrero 2014)

www.uatcdh.uat.edu.mx/posgrado/docs/ProgramaTutorias.pdf

www.slideshare.net/cruizb14/tutor-de-tg

www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S1316...script=sci_arttext

17

¿Tribunal Vs. Aspirante?

PEDRO E. RODRÍGUEZ VALLE

*La verdad de la verdad es que no es solo una,
ni la mía, ni la de él, ni la tuya.*

CARLOS VARELA

El proceso de formación de profesionales generalmente culmina con la exposición oral ante un tribunal de los principales resultados de la investigación, estructurado en un documento denominado frecuentemente como “tesis” pero que académicamente se denomina memoria escrita.

La exposición oral y argumentación ante el tribunal constituye un acto público, solemne, con elegancia de formas y de ideas, donde el aspirante evidencie dominio de los conocimientos científicos sobre el objeto estudiado y sobre la metodología utilizada, así como las competencias adquiridas para la investigación y la innovación.

Informalmente, este acto de exposición oral ante el tribunal se identifica con el término “defensa”, pues de hecho en estos actos suelen ocurrir fuertes contraposiciones de criterios en las cuales el aspirante debe emerger airoso, aunque no se excluye la posibilidad de que no lo venza.¹¹²

El propósito fundamental de este artículo es desmitificar los espeluznantes criterios que se propagan entre los aspirantes, sus colegas, familiares y

112 En caso de ser desaprobada la defensa de la memoria escrita, se podrá convocar a un nuevo acto según lo normado para cada tipo de formación profesional (pregrado o posgrado).

público en general sobre el acto de defensa de la memoria escrita y la obra audiovisual ante un tribunal.

En el proceso de investigación/creación audiovisual, la exposición oral ante un tribunal de los principales resultados de la investigación realizada se complementa con la presentación de la obra audiovisual, que aporta un matiz diferente y exige a todos los involucrados el dominio de las competencias investigativas del realizador audiovisual que permita apreciar, en su justa medida, la relación entre arte e investigación.

Esto exige el dominio de una metodología flexible del proceso de investigación/creación audiovisual. Además, es imprescindible que la comunicación de los resultados sea convincente.

El acto de defensa tiene dos objetivos básicos que deben ser tenidos en cuenta por el aspirante al prepararse y al prepararlo:

- Presentar los resultados del proceso de investigación/ creación audiovisual.
- Convencer a una audiencia (tribunal y público) que está preparado científicamente, que tiene suficiente desarrollo en sus competencias investigativas y comunicativas, más allá de lo ordinario y en correspondencia con el título a que aspira.

El desarrollo del programa de formación por sí solo no podrá asegurar que el aspirante supere el miedo escénico contra el que deberá luchar, razón por la cual debe asegurarse de dos de los principales factores de éxito probado:

- La preparación minuciosa y consciente del acto de defensa y la exposición oral, las respuestas al oponente y a los miembros del tribunal.
- El necesario y suficiente ensayo de la exposición oral inicial y de las respuestas al oponente, que conocerá de antemano por escrito y por entrevista interactiva con él.
- En el acto de defensa se seguirá el procedimiento siguiente:
- Presentación del aspirante, del tutor, del oponente y del tribunal por el presidente del tribunal.
- Explicación de cómo se desarrollará el acto de defensa.
- Lectura, por el secretario del tribunal, de una breve caracterización de la trayectoria del aspirante y de avales de la obra científica si los hubiere.

- Exposición de los principales resultados del proceso de investigación/ creación para la realización audiovisual en un tiempo no mayor del establecido¹¹³.
- Lectura del informe del oponente.
- Respuesta del aspirante a los señalamientos y preguntas del oponente.
- Opinión del oponente sobre las respuestas del aspirante.
- Preguntas, sugerencias y reflexiones de los miembros del tribunal.
- Preguntas, sugerencias y reflexiones de los asistentes al acto de defensa.
- Lectura del informe del tutor.
- Deliberación del tribunal.
- Lectura del acta de defensa¹¹⁴ por el presidente del tribunal.
- Palabras del aspirante.

Se destaca en el procedimiento que el aspirante durante todo el acto de defensa tiene un papel protagónico que no debe descuidar en ningún momento. Tanto la preparación del acto de defensa como la exposición oral requiere tener en cuenta las precisiones siguientes:

- a) El aspirante debe visitar con anterioridad el local donde se efectuará el acto de defensa con el propósito de familiarizarse con las condiciones existentes y la ubicación de los medios audiovisuales entre otros recursos necesarios.
- b) Disponer de alternativas por si surgen fallos eléctricos o técnicos, entre otras se sugiere que imprima la presentación electrónica que utilizará así como, cualquier otro recurso que tenga previsto de forma tal que este posible incidente no altere el éxito y brillantez del acto de defensa y de la exposición oral.
- c) El sistema de medios que seleccione como apoyo a la exposición y a las respuestas del oponente y a los miembros del tribunal no debe

113 Hasta 15 minutos para trabajos de diploma, 20 minutos para especialidades y maestrías y 30 minutos para doctorados, según establecen los documentos normativos del Ministerio de Educación Superior de Cuba. En el proceso de investigación/creación audiovisual no se incluye en el tiempo asignado a la presentación, la visualización de la obra audiovisual.

114 En el acta de defensa deben quedar registrados los elementos más importantes señalados en las conclusiones del tribunal, la cual será firmada por todos sus miembros.

entorpecer la exposición ni la comprensión. Tenga en cuenta que se elaboran para que el auditorio asimile el contenido y todos deben tener posibilidad de percibirlos.

- d) La presentación de la memoria escrita no puede abarcar todo el material de ésta pues el tiempo no alcanzará para ello. Ya fue leída minuciosamente por el oponente y el tribunal, lo que corresponde es una presentación concisa y amena de la situación contradictoria que lo motivó, de su contribución a la práctica social, de los estudios precedentes y los antecedentes, de los presupuestos básicos que asumirá, de lo que hizo para realizar dicho estudio y en qué orden, de los resultados que obtuvo y de lo que recomienda para el futuro inmediato en cuanto a la introducción de sus resultados y la continuidad investigativa.
- e) Es permitido leer en la exposición. No debe ser la actitud predominante en este acto, pues deja de ser "exposición"; pero si se realiza una lectura debe ser fluida. En el caso de las conclusiones y las recomendaciones siempre se leerán.
- f) Es útil el empleo de tarjetas donde se escriban algunas palabras, frases o símbolos que le permitan recordar ideas. Se debe estructurar teniendo en cuenta lo que no puede dejar de exponerse y su orden lógico.
- g) El aspirante se tendrá que desprender de un grupo de informaciones y datos que quisiera exponer, pero no le faltarán oportunidades para hacerlo en las respuestas al oponente y al tribunal.
- h) Como resultado de la entrevista con el oponente,¹¹⁵ el aspirante puede coincidir con éste en algunas modificaciones no esenciales (o sí) que facilitarían más la comprensión o la lógica investigativa que puede tenerlas en cuenta en la exposición.

Es necesaria una adecuada distribución del tiempo para la exposición de los principales resultados de la investigación, se recomienda:

- Preparar la exposición para el tiempo establecido, dejando uno o dos minutos de reserva para dilataciones que puedan ocurrir o para cederlos, pues habla de su poder de síntesis. No debe omitir aspectos importantes que debiliten la comprensión de los principales resultados de la investigación.

115 El oponente entregará al aspirante la opinión crítica (informe de oponencia) sobre su trabajo según lo normado para cada tipo de formación profesional (pregrado o posgrado) avalada con su firma.

- La presentación de las categorías principales del diseño teórico metodológico contenidos en la Introducción no debe ser prolongada. Seleccione los más significativos y sobre todo, establezca interrelaciones entre ellos para revelar su lógica.
- Estas interrelaciones pueden ser más factibles de revelar presentándolas en forma de tablas de doble entrada.
- La mayor parte del tiempo debe dedicarlo a fundamentar el resultado propuesto o validado. Es lo más importante y lo que se debe presentar al auditorio con argumentos sólidos y concluyentes.
- Si decide leer algunas partes del contenido, entonces debe medir el tiempo que invierte en hacerlo pausadamente y restarlo del que le va quedando.
- La exposición de los fundamentos teóricos que se consignan usualmente en el primer capítulo y que sirven como soporte referencial no pueden ser presentados de la misma manera que aparecen en la memoria escrita. Debe determinar, sintetizar e integrar aquellos que resultan más importantes, polémicos y no dar una conferencia sobre ellos, pues generalmente son conocidos dado que son teoría establecida. Hacerlo le consumirá gran cantidad de tiempo que luego necesitará para explicar sus resultados, que son los que interesan a todos.

Con anterioridad en este propio texto se ha hablado de la labor del oponente como un profesional que tiene el encargo de realizar un minucioso análisis y juicio crítico de la memoria escrita, y para ello, la estudia con la necesaria antelación.

Este estudio permitirá que se promueva la discusión y la contraposición de criterios con el aspirante, lo cual no es indicador de fallos en la obra pues es muy común que suceda en la ciencia, y el aspirante es testigo de tales divergencias, las ha estudiado y constatado a lo largo de los cursos recibidos en el programa de formación o entre textos de diferentes autores consultados. El acto de defensa no estará exento de esta situación y no debe interpretarse como un ataque personal.

El acto de defensa podrá desarrollarse excepcionalmente en ausencia del tutor, siempre que entregue su opinión por escrito y sea leída por uno de los integrantes del tribunal, pero sin el oponente no se puede celebrar por razones obvias y porque además se requiere de éste para determinar, luego del debate, si considera al estudiante merecedor del título al que aspira por la calidad de su memoria escrita y de su defensa.

El acto de defensa es también un espacio y un tiempo de aprendizaje, por tanto, debe suscitarse el debate científico, sobre la investigación realizada y desde el punto de vista artístico sobre la obra, que como resultado de esta se ha realizado.

El intercambio del aspirante con el oponente y el tribunal brinda la oportunidad de expresar ideas que no pudo en la exposición por razones de tiempo. Por eso es usual que muchas veces el aspirante agradece algunas preguntas, pero sin excesos al hacerlo.

Esta parte del acto de defensa no debe extenderse excesivamente por parte del aspirante. Tome como referencia para hacerlo el mismo tiempo del que dispuso para la exposición.

Dado que es conocido el informe de oponencia con anterioridad, se recomienda:

- Preparar las respuestas al oponente cuidadosamente, sin subestimarlas por fáciles que parezcan, es un error frecuente que el aspirante “confiado” en el dominio que posee de su investigación, improvise las respuestas durante el acto de defensa y en consecuencia corra el riesgo de olvidar aspectos esenciales o que divague, lo cual evidencia, además, un problema ético.
- Consultar sus respuestas con otros especialistas, tiene tiempo para hacerlo tal como también pudo hacerlo el propio oponente cuando elaboró su informe y seguramente tuvo que estudiar el tema y otras fuentes para emitir su informe sobre bases sólidas. Recuerde que esta parte del acto de defensa es una prueba también para el oponente, quien deja su consideración por escrito y puede ser también juzgada.
- Proponer al tribunal responder las preguntas del oponente en un orden preconcebido durante su preparación, en ocasiones, diferente al que se formularon. Es la oportunidad de establecer las necesarias relaciones interdisciplinarias, lo cual resulta una exigencia al aspirante y para esto se puede basar tanto en argumentos tratados en la propia memoria escrita, en otras fuentes consultadas con posterioridad a la entrevista con el oponente, en experiencias y vivencias personales o de otros profesionales, o en informes de trabajo, entre otros medios.
- Utilizar como apoyo en sus respuestas recursos informáticos y multimediales con el propósito de que se logre una mejor comprensión de sus puntos de vistas, tal y como lo hizo en su exposición, cuidando no extenderse demasiado en tiempo.

- Responder a todas las preguntas del informe de oponencia, pero no necesariamente a cada observación. Es válido leer las respuestas a las preguntas realizadas por el oponente, siempre teniendo en cuenta las observaciones realizadas al respecto sobre la lectura de la tesis durante la exposición.

En ocasiones el aspirante advierte que el oponente pregunta o señala observaciones a su trabajo que entran en contradicción con criterios asumidos por él mismo en obras anteriores. Ello debe ser tratado con respeto y cautela, pues puede ser producto de la evolución de su pensamiento.

Este momento de respuestas se convierte a veces en un debate del cual se derivan otras preguntas colaterales no previstas en el informe de oponencia o incluso de las intervenciones de algunos miembros del tribunal. Deberá intentar responderlas con igual rigor a menos que el presidente del tribunal considere alguna fuera de lugar, y aun así, usted podrá contestarla opcionalmente.

Si las respuestas al oponente han sido amplias, integradoras y convincentes, lo más probable es que, aunque este no comparta todas sus posiciones teóricas, acepte su defensa y la respete.

La función del tribunal es adentrarse en la lógica investigativa trazada y asumida por el aspirante, siempre que demuestre ser una lógica válida y con el adecuado rigor científico.

Al concluir el aspirante de responder las preguntas del informe de oponencia, el presidente del tribunal pregunta al oponente sobre si está satisfecho con las respuestas ofrecidas, de ser así, preguntará a los miembros del tribunal si desean intervenir con alguna pregunta o comentario.

El propósito de este momento del acto de defensa es puntualizar cuestiones que permitan un juicio amplio y justo acerca de si el aspirante satisfizo las exigencias de este ejercicio, por tanto, no siempre las preguntas se enmarcan en el sentido estrecho de su memoria escrita, sino que, además, pueden ir encaminadas a comprobar los objetivos del proceso de investigación/ creación audiovisual realizado.

Las preguntas, reflexiones e intervenciones exploran los aspectos afectivos, de compromiso, de introducción de resultados, de factibilidad de la propuesta, de valores agregados, de vivencias en el desarrollo del trabajo, de colaboraciones requeridas, de limitaciones o carencias que el propio aspirante pueda declarar.

Por otro lado, no obstante, la satisfacción manifestada por el oponente puede haber quedado brechas detectadas por el tribunal. Entonces se formulan preguntas adicionales para esclarecerlas y el aspirante debe enfrentarlas con la misma solidez.

Dado que estas posibles preguntas no son conocidas con antelación como las del oponente, se recomienda al aspirante:

- Escuchar completa y atentamente la intervención, sin interrumpirla, e identificar si se trata de una opinión particular, una pregunta, una reflexión o un criterio que está a favor o en contra del autor. De ello depende la comprensión precisa de la intervención, su mensaje y el tipo de respuesta a ofrecer, si es que lo requiere. En este momento influye mucho la experiencia que se tenga de haber pasado por situaciones como ésta, y sobre todo, de haber visto situaciones similares en actos de defensas visitados previamente.
- Tomarse el tiempo necesario para reflexionar la respuesta, y para ello es conveniente anotarla en un papel. Recuerde que quien la formuló tuvo tiempo suficiente para elaborarla y decidir si la formulaba o no, y el estudiante que deberá responderla, tiene todo el derecho para poder reflexionarla y expresarla con calma para que quede bien sustentada.
- Si a una pregunta no tiene la respuesta más sólida y argumentada, es necesario determinar si es que no la comprendió, si no se corresponde directamente con el objeto de su estudio o es que realmente no la sabe. En los dos primeros casos, debe hacerlo saber de la manera más respetuosa y determinar si no obstante aceptarían una respuesta desde su propia experiencia, desde la de otros o desde otras investigaciones o estudios realizados por usted. El tercer caso no debiera ocurrir, pero si sucediera el aspirante lo hará saber ante todos los asistentes autocríticamente.

El ensayo de la exposición oral es uno de los factores de éxito, sobre todo por la impresión que se debe lograr en el auditorio y en el tribunal en términos del dominio de los recursos, competencias investigativas y comunicativas. Por esa razón, luego de elaborar el guion temático de la exposición y los medios con los que la apoyará, deberá ensayarse hasta que el aspirante sienta seguridad y confianza en lo planificado.

Resulta importante tener en cuenta algunas consideraciones sobre el acto de defensa:

- El carácter público de este acto, cuyas fechas se divulgan con suficiente antelación al inicio de la jornada, a fin de propiciar la asistencia de otros aspirantes, docentes, directivos e interesados en general.
- El tribunal¹¹⁶ se integra por: el presidente (especialista del perfil por el que defiende el estudiante), el secretario y uno o tres miembros, siempre el total de miembros del tribunal será un número impar.
- Los miembros del tribunal y el oponente dispondrán con suficiente antelación de la memoria escrita y la obra audiovisual para ser estudiada.
- El oponente entregará y discutirá el informe de oponencia con el aspirante antes de la fecha prevista para la defensa.
- El tribunal dispondrá del expediente del aspirante, para revisar si están satisfechas las formalidades y vencidos todos los ejercicios lectivos y no lectivos requeridos para acceder a la defensa.

Finalmente se leerá el acta de defensa y el aspirante podrá intervenir, si lo considera, para agradecer a las personas e instituciones que lo han acompañado durante el proceso de investigación/creación audiovisual.

Actividades de estudio

1. ¿Qué requisitos deben cumplirse en la exposición oral ante un tribunal de los principales resultados del proceso de investigación/creación para la realización audiovisual?
2. ¿Cuáles son los objetivos básicos que debe considerar el aspirante durante su preparación para el acto de defensa?
3. ¿Qué requerimientos se deben cumplir por el aspirante durante la preparación de las respuestas a las preguntas del oponente?

¹¹⁶ Como mínimo, los miembros del tribunal deben poseer el título del programa de formación por el que opta el aspirante. Generalmente los tribunales se conforman por doctores, máster o especialistas con el objetivo de validar los patrones de calidad de la Junta Nacional de Acreditación del MES.

Bibliografía

Eco, U.: *Cómo se hace una tesis*, Editorial Gedisa, 1982.

Enciclopedia Encarta, Microsoft Corporation, 2009.

HERNÁNDEZ, R. et. al.: *Metodología de la Investigación* (6ta ed.). McGraw-Hill Interamericana, Editores S.A. de C.V., 2014.

RODRÍGUEZ, P.E.: *Del aula al set de grabación*, Primer Simposio Internacional Tecnología, Educación y Desarrollo, 2006.

_____: *Profesor-tutor versus evaluación del desempeño profesional en la educación en red*, II Jornada de Aprendizaje en Red, 2009. <http://www.infomed.sld.cu>

_____: *La tutoría en la educación en red: una visión desde la Pedagogía Informacional*, III Jornada de Aprendizaje en Red, 2010. <http://www.infomed.sld.cu>

_____: *¿Pedagogía versus tecnología?*, IV Jornada de Aprendizaje en Red, 2011. <http://www.infomed.sld.cu>

_____: *La mediación pedagógica del tutor para el aprendizaje en red a través de las aulas virtuales*, V Jornada de Aprendizaje en Red, 2012. <http://www.infomed.sld.cu>

RODRÍGUEZ, P. E. Y G. VÁZQUEZ: *Competencias del tutor para el aprendizaje en red*, ponencia presentada en VI Jornada de Aprendizaje en Red, 2013. <http://www.infomed.sld.cu>

Ministerio de Educación Superior: Sistema Universitario de Programas de Acreditación (SUPRA), 2012.

RODRÍGUEZ, P. E. E I. BARRETO: *Tutoría dual en el programa de maestría Realización audiovisual*, I Coloquio Internacional Investigación y Realización audiovisual: el arte de narrar en imagen y sonido, Universidad de las Artes (ISA), 2019.

18

Componer el divorcio: reencontrar los caminos de la creación y el análisis nuevo

PEDRO R. NOA ROMERO

*Un cineasta que teoriza (...) no es otra cosa
que un hombre o una mujer que no quieren actuar a ciegas.*

JACQUES AUMONT¹¹⁷

La experiencia de ser tribunal en varios ejercicios de graduación de la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual (FAMCA) en la Universidad de las Artes ISA, así como en otros centros donde se han discutido textos audiovisuales, me ha llevado a constatar que por lo general existe un divorcio entre el hacer y el exponer cómo se llegó a ese producto final. Pareciera, en estos ejercicios, que la creación no tiene explicación, que es un don divino o innato, admirable por todos, sin posibilidad de deconstruir.

Sin embargo, ocurre muchas veces, que esas obras creadas por los estudiantes, pasan a los circuitos de exhibición, ya sean públicos o domésticos, y llaman la atención de la crítica, la cual confecciona un enjundioso ensayo sobre el texto de marras, el mismo que el diplomante fue incapaz de explicar.

¿Qué ha ocurrido? Simplemente ha existido un divorcio entre dos pensamientos creativos: el de hacer, producir imágenes, sonido, y el analítico. ¿Y esto por qué ocurre? La respuesta a este conflicto sin dudas rebasa las posibilidades del presente artículo. Sin embargo, a tenor con esta situación, frecuente en los ejercicios finales, me gustaría apuntar algunos juicios sobre el desarrollo de estas dos formas de producción relacionadas intrínsecamente

117 Jacques Aumont: Las teorías de los cineastas. Paidós Comunicación 155. Cine. España, 2004, pp.185-186.

con el audiovisual (la realización y la crítica), examinándolas en su devenir sincrónico, teniendo en cuenta cómo ambas se han enriquecido como parte de los contextos teóricos y tecnológicos que las han influenciado.

Durante mucho tiempo los creadores audiovisuales se forjaron bajo la égida de la práctica como elemento principal para llegar a hacer. La inserción en cualquier especialidad artística o técnica se originaba por medio de cursos que propiciaban el “saber cómo” y esto era complementado con un vínculo inmediato dentro de la cadena productiva, por lo general, como asistente. Una cultura teórica no era considerada imprescindible, acaso, se agradecía que la persona fuera un cinéfilo consuetudinario.

Parecía que el acercamiento a los medios audiovisuales, en especial el cine, llevaba dos caminos: el realizador de imágenes y de sonidos y el crítico. Incluso, durante un buen tiempo, la teoría del cine trató de hablar desde el lenguaje de lo técnico.

Lo primero para el cine desde el punto de vista teórico, fue demostrar que la nueva forma de expresión podía considerarse un arte. Esto ocurría de forma paralela a la construcción de un nuevo lenguaje expresivo y la solución de los muchos problemas técnicos que posibilitaran, permitieran, el disfrute pleno del cinematógrafo a inicios del siglo XX.¹¹⁸

El pensamiento crítico- analítico intentaba ajustar la escritura explicativa y de juicio sobre el nuevo espectáculo, apoyado en un vocabulario heredado de otras manifestaciones técnico- artísticas como el teatro, la danza y las artes plásticas, e incluso de la fotografía, que apenas comenzaba a manifestarse y solo precedía al cine en unas pocas décadas. Dicha estrategia también fue empleada por los realizadores. Así la gramática filmográfica se armó con vocablos ya empleados por otros.

Por ejemplo, el francés Elie Faure (1873-1937), médico, ensayista y crítico de arte, definió al cinematógrafo como “una música que nos llega a través de la vista” y sus formas de expresarse como un lenguaje sinfónico, poseedor de los caracteres de la arquitectura de la Edad Media, aunque vástago de la cultura científica y de la revolución técnica¹¹⁹. En conclusión, el cine fue denominado arte de culminación y síntesis.

118 Para muchos especialistas, la concreción de un lenguaje cinematográfico se produjo dentro de la década del diez del pasado siglo. Especialmente, con los logros de David W. Griffith, quien supo nuclear en sus filmes todo lo que en Europa y los propios Estados Unidos de América estaban haciendo otros directores.

119 Elie Faure: “Un lenguaje sinfónico” (1937), publicado en: “Un siglo de cine”. El Correo de la Unesco. Año XLVIII, julio- agosto 1995, pp. 42 y 43.

Hasta mediados del siglo XX aproximadamente, el concepto rector del pensamiento era el estructuralismo, surgido en el momento en que el cinematógrafo daba sus primeros pasos como arte. Para el estructuralismo, un texto funciona como un todo organizado, pero único. Según Jean Piaget, “una estructura es un sistema de transformaciones que en cuanto sistema supone ciertas leyes (en oposición a las propiedades de los elementos). Y que se conserva o enriquece a través del propio juego de sus transformaciones, sin que éstas vayan más allá de sus fronteras o recurran a elementos exteriores. En una palabra, una estructura implica los tres caracteres de totalidad, transformación y autorregulación”.¹²⁰

Por lo tanto, el análisis de una obra cinematográfica se basaba en el entendimiento de las leyes internas que facilitaban su funcionamiento. Por tal motivo, el montaje, en su acepción de ensambladura, tenía que ser el centro de la teoría, pues a través de dicho concepto se controlaba la coherencia y la cohesión de la película.

Sergei Mijailovich Eisenstein, uno de los grandes realizadores cinematográficos que combinó el oficio de dirigir con la docencia y la teoría, fue uno de los principales defensores del montaje como núcleo estructural en la obra fílmica, aunque con una visión muy particular:

El determinar la naturaleza del montaje es aclarar el problema específico del cine. Los primeros realizadores cinematográficos conscientes de su labor y nuestros más antiguos teóricos, consideraron al montaje como un medio de descripción que resultaba de colocar simples tomas una tras otra, de la misma manera como se colocan los bloques en un edificio en construcción. El movimiento de estos bloques- tomas y la consecuente longitud de los fragmentos componentes fueron entonces considerados como ritmo.

¡Este es un concepto completamente falso!

Esto significaría la definición de un objeto especificado, únicamente en relación con la naturaleza de su curso externo. El proceso mecánico del empalme se convertiría así en un principio No podemos describir como ritmo semejante relación de longitudes...

120 Citado por Smith, L.: Critical readings on Piaget. Routledge. London, 1996, p. 212.

Según esta definición, compartida incluso por un teórico como Pudovkin,¹²¹ el montaje es un medio para *desarrollar* una idea con la ayuda de tomas individuales: el principio épico.

No obstante, el montaje, según mi opinión, es una idea que proviene de la colisión de tomas independientes —tomas incluso opuestas unas a otras: el principio ‘dramático’”.¹²²

De igual modo ocurría con el argumento, la fábula. La organización de todas sus partes tenía que funcionar como una unidad cerrada. El argumento bien contado es un mecanismo de causa-efecto, una estructura que se mueve de un principio hacia un final, en cuya organización no puede existir ninguna pieza que la desarticule, ni esté de más: todo tiene que estar justificado.

Doc Comparato plantea como principios del plot o fábula la totalidad, la unidad, y resume: “Cuando decimos que una película es redonda es porque percibimos que no tiene excesos ni carencias”.¹²³

Mientras el pensamiento teórico va configurando y analizando los paradigmas de la realización con los preceptos anteriormente señalados, debe señalarse que el proceso industrial está regido por el sistema de estudios, cuyo funcionamiento ha tomado como patrón a la industria automovilística, y al igual que esta, su eficacia la determina la especialización y eficiencia de cada una de las líneas productivas, regidas por la figura del productor, encargado de “sacar lo mejor” de cada uno de los componentes del todo: los guionistas, el director, el director de fotografía, los actores y actrices... Por encima del valor artístico está la rentabilidad del producto denominado película, comprobado en su capacidad de recuperar capitales a través de la taquilla.

Pero el universo audio-visual (y la separación de ambas palabras no es gratuito) no se limitó al cine. Se fue ampliando con el andar del siglo XX, debido a la aparición de nuevos medios de comunicación y entretenimiento que fueron interrelacionándose unos con los otros, tanto en lo técnico como lo artístico.

121 Vsevolod Pudovkin (1893- 1953) Fue otro de los grandes directores del periodo vanguardista soviético y, al igual que Eisenstein, profesor y teórico del cine. En su obra cinematográfica vale destacar: La madre (1926) y El fin de San Petersburgo (1927), aunque su filmografía se extiende hasta 1953, año en que realizó El regreso de Vasili Bortnikov. Para Pudovkin.

122 S. M. Eisenstein: La forma en el cine. Serie Literatura y arte. Departamento de actividades culturales. Universidad de La Habana, Ciudad de La Habana, 1979, p. 41.

123 Comparato, Doc): De la creación al guión. Instituto Oficial de Radio y televisión. Ente público RTVE, España, 1988, p. 75.

Primero, la radio, siempre más modesta, la cual aprendió a expresarse con el sonido como único elemento expresivo y su capacidad de construir imágenes apoyadas en este aparentemente simple canal: el auditivo. Ella aportó al nuevo universo en formación el concepto de programación variada, cotidiana, durante las 24 horas del día, desde un nuevo espacio de recepción: el doméstico.

Para el cinematógrafo fue importante desde el momento en que este comenzó a lidiar con lo sonoro, sobre todo durante la década del treinta, mediante una mixtura transgresora de lo que había logrado el arte musical, pues debía crear una dramaturgia donde se combinarán, tecnológicamente (y aquí estaba lo novedoso), los ruidos ambientales, humanos o no; la música en toda su riqueza; la voz con todos sus matices y un nuevo elemento muy importante: el silencio.

La radio comenzó a crear su nuevo vocabulario técnico-artístico, el cual fue parcialmente asimilado por el cine, cuando tuvo que incorporarlo a su narrativa, y ampliarlo, después, cuando lo sonoro aportó nuevos niveles de lectura a la imagen, a través de la construcción de lo natural o los efectos sonoros, mediante una nueva dimensión del montaje en el que tomaban parte destacada la relación de la imagen con los planos sonoros.

Cuando comenzaron los primeros experimentos de transmitir una señal visual auditiva a través de la atmósfera en lo que sería unos años más tarde la televisión, el cinematógrafo ya había alcanzado su mayoría de edad: había aprendido a convivir con el sonido como parte de sus formas de comunicarse e incorporado el color, para simular mejor su relación indixial con el entorno, del cual tomaba su materia prima.

La televisión inició el asentamiento de su imperio durante la década del cincuenta, durante el cual fue desplazando a la radio de la preferencia doméstica. Su expansión de la televisión coincide con el momento en que Hollywood está pasando por su primera crisis monopólica, ocurrida a partir 1948 y conocida como el fin del sistema de estudios.

Para José Luis Castro de Paz, el año 1949, es un momento clave, que marca el inicio de la ascensión rápida de la televisión. Este autor señala varias causas que van más allá de la disolución de la verticalidad en las llamadas *mayors* cinematográficas, entre ellas, varias de orden socio- económico como la sub urbanización de las ciudades, el importante incremento de la natalidad, la

importancia de la radio como elemento destacado del mobiliario del hogar¹²⁴ y la proliferación del automóvil.

Pero también Castro de Paz indaga sobre las relaciones entre los dos medios, sobre todo en la posibilidad de apropiarse el cine de la televisión, a través de la experiencia de la exhibición de la televisión en las salas cinematográficas (*theater television*), recuérdese que la comercialización de los equipos a costos permisibles para las familias de clase media baja y obrera, se demoraría hasta inicios de los sesenta¹²⁵.

Solo que la televisión nació con complejo de inferioridad. Si el cinematógrafo se había forjado en constante comparación con las otras artes más antiguas y reclamaba para él la posibilidad de un escaño entre ellas, hasta conseguir que lo denominara como el séptimo, para la televisión, su meta era superar a sus medios antecesores, pues su imagen no era de tan alta calidad como el cine ni su sonido alcanzaba la nitidez y fidelidad de la radio. Ella, sin embargo, fue la primera en beneficiarse de la revolución tecnológica que se avecinaba.

Hasta los inicios de la revolucionaria década de los sesenta, los tres medios diseñaron el universo audiovisual desde las modificaciones del lenguaje como expresión del talento creador humano, teniendo siempre presentes sus posibilidades tecnológicas. La teoría quedó a la zaga. La mayor atención estaba dirigida hacia el cinematógrafo, en primera instancia por su reconocimiento como arte, lo cual nunca han logrado ni la radio ni la televisión. Pero cuando tenía que explicar, enjuiciar los filmes, lo hacía, generalmente, con el mismo vocabulario de la creación.

El pensamiento teórico comenzó a modificarse junto o casi al mismo tiempo que los adelantos tecnológicos que cambiaron el sistema de producción.

Realmente, estos últimos comenzaron a finales de la década del cuarenta, una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, con la aparición de nuevos métodos de filmación en el cine, sobre todo, con el advenimiento del Neorrealismo en Italia, movimiento surgido prácticamente como una solución a la continuidad de producción en la península itálica, necesitada de narrar

124 La relación entre la radio y la televisión no quedó en su posicionamiento ante sus consumidores, ni en el plano de los aportes técnico- artísticos, sino que también se produjo en lo empresarial, pues quienes se apoderaron del nuevo medio televisivo, cuando comenzó su auge, fueron las grandes compañía radiales, las cuales aprovecharon el golpe jurídico-financiero, es decir, la crisis monopólica que estaban sufriendo las compañías cinematográficas, principalmente, en los Estados Unidos de América.

125 José Luis Castro de Paz: El surgimiento del telefilme. Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión. Paidós Comunicación 110. Cine. España, 1999, pp. 22-23.

y testimoniar, visualmente, el desastre dejado por el conflicto bélico en su territorio.

Debe tenerse en cuenta que Italia, a inicios de la centuria pasada, fue el centro difusor de muchos avances en el lenguaje cinematográfico. Para que se tenga una idea: si no hubiera existido una *Cabiria* (1914, Giovanni Pastrone), nunca David W. Griffith habría terminado, en los Estados Unidos de América, *Intolerancia* (1916), filme considerado el clímax primero de lo que podía lograr el cinematógrafo como expresión artística.

La revolución de las formas de crear a partir del Neorrealismo italiano no se producía tanto en lo tecnológico, sino en lo productivo.

El cinematógrafo conquistaba la calle como espacio para encontrar su materia prima, salía de los estudios, por lo tanto, había que aprender a producir imágenes con luz natural y el sonido se podía saturar de todo el ambiente sonoro que rodeaba a la escena, no era fabricado en las consolas de audio. Los rostros que poblaron las pantallas eran más auténticos debajo de la iluminación exterior, autenticidad que se ratificaba con su proveniencia, muchas veces, de la masa de seres que poblaban las ciudades y que eran captados por los lentes con el espíritu documental que, hasta entonces, eludía —bajo el pretexto de ser parte de otro género— el llamado cine narrativo. Desde este momento, todo fue cambiando. Las formas de hacer y de pensar lo hecho no serían nunca más iguales.

Los últimos años de la década del 50 producirían cambios importantes en todo el ámbito del pensamiento y, por ende, de la creación audiovisual. Transformaciones que se materializaron en los diez años siguientes.

Se inicia una revolución tecnológica que modifica las maneras de hacer. La competencia entre el cine y la televisión comienza, en la medida que esta última se hace cada vez más presente en los hogares, mejora sus estándares técnicos y comprende la importancia de la programación —ya empleada en la radio— para conquistar audiencias.

El cine “quemaba nuevas naves”. Aparecen formatos nuevos de exhibición: Panavisión, Cinemascope, 3-D; métodos más productivos de color, que aumentan la cantidad de cintas con este artificio, y nuevos formatos de filmación a los cuales se les puede agregar equipos de sonidos sincronizados con la captación de la imagen, algo hasta entonces solo posible para los llamados formatos profesionales (35 mm).

De todos, en este primer momento de metamorfosis, fueron los nuevos equipos con sonido sincronizados los que impactaron sobre la estética

fílmica. La calle ya conquistada desde el Neorrealismo, se dinamizó con este equipamiento y el documental, en especial, se enriqueció con un estilo de filmar que pronto se hizo sentir en la ficción. Cámaras más ligeras también le dieron más libertad de movimiento a sus portadores y la mirada a través del lente se subjetivó como nunca antes, mediante la cámara en mano.

Avanzados los sesenta, apareció un nuevo medio que se convirtió en formato de creación y soporte al mismo tiempo: el video recorder. Para la televisión fue su primer paso en conquistar el dominio mediático, pues le propiciaba una forma de guardar su memoria en un soporte no necesariamente cinematográfico, ya no tenía que arriesgarse a mostrarse “en vivo”, podía crear con la misma calma que el cine, y emplear métodos cada vez más sofisticados, para una mejor terminación de sus obras.

Pero este nuevo artefacto, el video recorder, también creó un nuevo personaje en la galaxia audiovisual: el videasta, un creador que empleaba un formato analógico electrónico cercano a la televisión, pero que se comunicaba con su audiencia en espacios públicos no siempre favorecidos por el cine, como las galerías de arte u otros lugares de reunión. Sus obras entraban en una nueva categoría: el audiovisual marginal, underground, y estaban conscientes de su falta de nitidez, sus conflictos de unidad. Estos “defectos” eran aprovechados para entregar un producto nuevo que no pretendía hacerse visible en los espacios de sus antecesores.

Por su parte, la evolución del cinematógrafo no se detenía. Desde la propia Italia, un grupo de realizadores varían la forma de construir las historias. Michelangelo Antonioni (1912-2007) propone una nueva forma de contar. La estructura perfecta de la pieza fílmica bien armada, se resiente en una desmotivación de sus personajes quienes no actúan dramáticamente por razón de una causa evidente que produzca un efecto en ellos y dé, como producto, una acción. Aparecen no solo los silencios sonoros, sino también los lapsus temporales, no hay necesidad, en el transcurso del relato, que ocurra algo.

En Francia, otro grupo de creadores desarticulan el montaje en su invisibilidad como estructurador de la unidad y la totalidad, para mostrar las costuras del ensamblaje, sus puntos de fusión y sus agujeros: el jump cut rompe la pasividad de un transcurrir que ha llevado al espectador a sentir la narración de forma cadenciosa, limpia.

Es el surgimiento de las nuevas olas en todo el mundo. La francesa toma la vanguardia y coloca nuevos conceptos en el terreno de las ideas que condicionan la creación. Al cine de productores que ha regido desde el

nacimiento del cinematógrafo, le enfrentan uno elitista: el cine de autor. La condición para que se le confiera a una obra fílmica la calificación de artística, va a depender de su director, un ser solo comparado con Dios en tanto su facultad de crear objetos por encima de la capacidad humana, los otros son artesanos.

En el plano del pensamiento teórico, se está produciendo también una revolución. El estructuralismo comienza a ser sustituido por el post estructuralismo. El texto no es una totalidad y una unidad, sino que puede ser desconstruido, intervenido desde diferentes aristas.

La semiótica regresa con nuevos bríos y se aplica no solo al lenguaje escrito, al habla como manifestación humana, sino que comienza a aplicarse el concepto de lenguaje para todas las manifestaciones de los seres vivos, incluidos sus gestos, sus movimientos, su propio cuerpo.

El abordaje de los textos (así comenzará a denominarse también el filme) no funciona solamente desde los mecanismos autorreguladores de su estructura, sino también desde las posibilidades de crear unidades de sentido, nuevas lecturas desde sus signos y códigos, por lo cual es posible una interpretación más subjetiva y participativa por parte del espectador.

Los cambios políticos que se vienen operando en el mundo durante casi todo el siglo con dos guerras mundiales, una revolución política y la implementación de un nuevo sistema económico: el socialismo; la rebelión y destrucción del sistema colonial con las implementaciones más o menos sutiles de sus sagas neocoloniales. Los cambios de fronteras que agrupan y separan a comunidades en todo el planeta constantemente, van a llamar la atención sobre nuevos grupos humanos, seres invisibilizados que comienzan a crear sus propias narrativas e iniciar una revolución que se extiende hasta hoy día en la esfera ideológica, mucho más importante que la política.

A toda esta conmoción planetaria hay que agregarle el auge de las universidades como centros formadores de seres decisores en la vida pública.

Los nuevos creadores desde la segunda mitad del siglo XX agregan, a su interés por expresarse a través de los medios audiovisuales, una educación que no tenían comúnmente sus antecesores.

Esta nueva generación, en su mayoría, posee una formación académica, ya sea tomada en las universidades o en escuelas especializadas. La nueva figura del artista mediático no se forja solo en la dinámica de la producción relacionada con la industria. Él llega con una educación. Además, es un hombre forjado como espectador, por lo tanto, ha asimilado todo un legado

que lo convierte en un ser transtextual. Esto significa que todo lo originado desde su talento, estará marcado de forma explícita por lo aprehendido en el contacto diario con los medios. Si nunca ha habido un creador inocente, en la actualidad ese posicionamiento ante el acto de creación es imposible.

A partir de este momento, los caminos entre el crear y el analizar se separan; pero al mismo tiempo se unen. Por un lado, la teoría crea un nuevo vocabulario o emplea el de las ciencias sociales y humanísticas para intervenir el texto. Ya no le es imprescindible el léxico de la creación para denominar, entender, la pieza terminada. El audiovisual, que es el que nos ocupa, comienza a ser analizado desde las perspectivas semiológicas, psicoanalíticas, narratológicas, ideológicas; pero los ejecutantes de tales estudios defienden nuevos puntos de vista, ya sea para exponer cómo ha sido tratado el tema de la mujer en los medios y su relación con el público, o el tratamiento de las elecciones sexuales en los obras fílmicas o televisuales; o cómo han sido abordados los conflictos de las etnias, los personas que no viven en los grandes centros urbanos o en los países considerados núcleos culturales y, por ende, civilizados. Cada ser humano —ya sea creador o público— es poliédrico, transtextual y sujeto u objeto de poder. Desde estas coordenadas se analiza su relación dialógica con los productos audiovisuales.

Esta riqueza epistemológica es la que hace inconcebible que la defensa de un texto audiovisual se limite a lo logrado desde las posibilidades técnicas o de producción, aquí es donde se necesita recomponer el divorcio entre los caminos de la creación y el análisis.

Es necesario, en todo proceso de enseñanza sobre los medios audiovisuales, insistir en el cómo hacer frente, tanto desde la producción como desde la teoría, a esta gran variedad de formas de creación; pero, al mismo tiempo, los nuevos creadores deben “armarse” de una visión crítica fuerte, que les permita explicar el universo diegético que están moldeando en su obra, para que no asuman posiciones *naïf* o perversas, ni se desentiendan de sus mensajes, como hizo un bisoño director de una academia de cine nuestra quien, ante la pregunta del tribunal sobre por qué había empleado un solo actor negro en su filme, contestó: “Porque durante el casting me gustó para el personaje”, con lo cual dejó claro su soberana ignorancia sobre los discursos críticos, en especial, los referidos a la racialidad, y por ende, su irresponsabilidad ante la connotación de su elección para la lectura de su filme.

Pero el reto para el creador y el analista es mucho más complicado en la actualidad. Lo que en un inicio podía llamarse el universo o la galaxia audiovisual, hoy se denomina ecosistema mediático.

El ecosistema mediático se refiere a la apropiación, por parte de las ciencias sociales sobre los medios, de características propias de la ecología, entendida esta como el estudio de los hábitats naturales, así como de las relaciones de los organismos entre sí y con su entorno. Por ende, la ecología de los medios estudia los “ambientes” producidos por estos, su interrelación con las personas y de los contextos que rodean e intervienen en las mediaciones entre unos y otros.

Él incluye- como especies- a los medios ya mencionados y todos los que han surgido desde finales del siglo XX hasta la fecha como parte de la evolución de lo digital, la cual ha ido caracterizando por una intromisión y difuminación de los ambientes pertenecientes a las especies surgidas durante la era analógica, por parte de las aparecidas posteriormente, tampoco creadoras, para ellas, de ambientes y contextos puros.

Por lo tanto, podemos afirmar que estamos inmersos en un proceso de transformación del acto de creación. En estos momentos, lo único que separa a los medios es su función en el momento de la exhibición, pues puede pensarse para un espacio público o para el disfrute privado, a través de cualquier adminículo capaz de reproducir la señal digital integrada de audio-video. Esto, por supuesto, también conlleva ajustes en la forma de configurar el mensaje; pero al contrario de la centuria dejada atrás, el mismo producto audiovisual es ajustable a cualquier soporte.

Todo ha ido cambiando. Los creadores audiovisuales —y los analistas también— tienen que conocer tanto de informática como cualquier otro especialista o, por lo menos, auxiliarse de ellos. Estamos en la era transmediática. Todo se concibe a través de la conectividad y la interactividad. Los productos televisivos, cinematográficos, encuentran referentes en la literatura (consumible también a través de aparatos electrónicos) y se reafirman en los videojuegos, aparentemente nuevos regidores de las grandes industrias culturales, por su capacidad de expansión, su interconectividad más allá de lo que el hombre del siglo XX pudo imaginar.

Hoy aparece un nuevo vocabulario para la teoría y la creación. Todos somos *prosumidores*, pues los medios nos permiten ser consumidores/ productores de materiales, ya sea sobre una matriz “virgen” o reelaborando cualquier obra que nos caiga en nuestras manos una y otra vez: las llamadas *fan fic*. Y lo mejor, las podemos colocar nuevamente en espacios a los que accedemos desde el computador de nuestra casa o nuestros teléfonos, para que sean consumidas por otros *prosumidores* con los que tenemos contacto de forma distanciada, física y afectivamente.

Esta democratización de las posibilidades creativas y de juicio, desmitifica el papel y la figura del artista y del crítico en su función social como entes suprahumanos, visionarios. Claro, siempre habrá nuevas sensibilidades y mejores opiniones en la gran amalgama de la red. Nunca dejará de ser necesario remover la hojarasca.

Las universidades y las escuelas especializadas para la formación de hacedores de audiovisuales y/o comunicadores continuarán en su lugar, aunque todo su conocimiento esté a disposición de quienes lo deseen poseer para su enriquecimiento espiritual a través de Internet. Las aulas tendrán otra disposición espacial y la enseñanza se hará mediante la *gamification*, es decir, la aplicación de técnicas de juego a los procesos de enseñanza y con el uso de las redes para hacer más dinámica la didáctica.

En resumen, hoy se hace necesario, una integración mayor de los conocimientos técnicos- artísticos necesarios para lograr un mejor producto audiovisual con un conocimiento más amplio de la teoría. Su objetivo: que nuestros egresados puedan habitar mejor en el nuevo ecosistema mediático que cada día se integra más a nuestras formas de vida en el planeta.

Actividades de estudio

1. Señale los aportes hechos por el cine, la radio y la televisión al universo audiovisual. Mencione cómo estos se interrelacionaron.
2. ¿Cuáles fueron los cambios más importantes en el cine y la teoría audiovisual a partir de los años cincuenta?
3. Elabore un diagrama en el que coloque “las especies” con las que ud. se vincula en su ecosistema mediático. Señale una particularidad de cada una, el contexto en que ud la utiliza y diga cómo se relacionan unas con las otras.

Bibliografía

AUMONT, J.: *Las teorías de los cineastas*. Paidós Comunicación 155. Cine. España, 2004.

AUMONT, J.; A. BERGALA; M. MARIE Y M. VERNET: *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Ediciones Paidós Ibérica S.A. Barcelona, 1996.

CASETI, F. Y F. DI CHIO: *Como analizar un film*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1991.

CANAVILHAS, J.: "El nuevo ecosistema mediático", Index. *Comunicación* No. 1, 2011, pp. 13-24.

CASTRO DE PAZ, J. L.: *El surgimiento del telefilme. Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión*, Paidós Comunicación 110. Cine, España, 1999.

COMPARATO, D.: De la creación al guion. Instituto Oficial de Radio y televisión. Ente público RTVE, España, 1988.

EISENSTEIN, S. M.: *La forma en el cine* (1928, Serie Literatura y Arte, Departamento de Actividades Culturales, Universidad de La Habana, La Habana, 1979, p. 41.

FAURE, E.: "Un lenguaje sinfónico" (1937), en "Un siglo de cine". *El Correo de la Unesco*. año XLVIII, julio- agosto 1995.

HAYWARD, S.: *Key Concepts in Cinema Studies*, Routledge, London and New York, 1997.

HERNÁNDEZ HERRERA, P. y otros: *Glosario de términos audiovisuales artísticos y técnicos*, Ediciones ICAIC, La Habana, 2012.

LÓPEZ VIGIL, J. I. (1997): *Manual urgente para radialistas apasionados*, en Artes Gráficas SILVA, Ecuador, Licencia del CENDA no. 20/2005.

MILLÁN, J. A.: "Contar por todos los medios". http://cultura.elpais.com/cultura/2013/05/16/actualidad/1368702380_467119.html

NOA ROMERO, P. R.: *De Hollywood al cine postmoderno. Apuntes*, Ediciones Cúpulas, Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana, 2013.

SMITH, L.: *Critical readings on Piaget*, Routledge, London and New York, 1996.

STAM, R.: *Film Theory. An introduction*, Blackwell Publishers Inc. Massachusetts, 2000.

STAM, R.; R. BURGOYNE Y L. FLITTERMANS: *Nuevo vocabulario dentro de la semiótica fílmica. Estructuralismo, post estructuralismo y más allá*, Routledge, London and New York, 1996.

ZAVALA, L.: *Elementos del discurso cinematográfico*, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, Colección Libros de Texto, México, 2005.



CUARTA PARTE

Experiencias compartidas

19

Análisis funcional de la música: una herramienta metodológica para la musicalización de obras audiovisuales

XIOMARA PEDROSO GÓMEZ

Gracias... por la música, misteriosa forma del tiempo.

JORGE LUIS BORGES

¿Qué música elegir para una obra audiovisual? ¿Qué argumentos acompañan las selecciones musicales para una obra audiovisuales? ¿Qué elementos informan la decisión de elegir una u otra obra musical para su articulación con la imagen? Son estas algunas de las interrogantes que además de motivar el surgimiento de este texto, nacieron del intercambio con profesionales de la Maestría en Realización Audiovisual de la Universidad de las Artes ISA de Cuba, entre 2012 y 2019, que referían un ejercicio en el que con frecuencia la intuición, el gusto o la experiencia en los medios guiaba la toma de decisiones en tal sentido.¹²⁶

Surgió entonces la reflexión y de ella la necesidad de atender desde una perspectiva formativa tal problemática, intentando brindar algunas coordenadas procedimentales para enriquecer la práctica de la musicalización desde el ejercicio analítico.

Con venturas y desventajas, lo cierto es que sin desdeñar “el oficio” que ampara el trabajo de muchos años en los medios, también el especialista con la responsabilidad de musicalizar audiovisuales, precisa incorporar a su instrumental de trabajo el corpus teórico creado desde los ámbitos

126 Este trabajo se concentra solamente en la música como uno de los varios elementos conformadores de la banda sonora de un audiovisual.

musicológicos y audiovisuales con el propósito de que el trabajo de musicalización al erigirse sobre bases teóricas sólidas genere un proceso de selección consciente, informado y eficaz en lo referido a la articulación música-imagen en función de la intencionalidad artística del creador audiovisual.

Es válido aclarar que no existen fórmulas. Ni se pretende presentar esta propuesta como la única alternativa posible. En el arte nunca las hay, pero cuando existe una coherente y eficaz teorización sobre las funciones de la música en el audiovisual, se hace imprescindible beber de fuentes que devuelvan mejores profesionales en la práctica.

El proceso al que aluden las líneas anteriores es inverso. O sea, no se trata aquí de predeterminedar qué tipo de música se aviene a determinadas situaciones escénicas. Por el contrario, el recorrido se traza desde el análisis que aportan las teorizaciones entorno a las funciones de la música en su articulación con la imagen en audiovisuales ya existentes para desde esa base contribuir a nutrir teóricamente el trabajo de musicalización en los medios audiovisuales. Este es por sobre todas las cosas un llamado a la práctica analítica sistemática por parte de musicalizadores de obras audiovisuales y a las funciones que cumple la música en ellas, de modo que tal práctica analítica devenga instrumento metodológico para el trabajo de musicalización en los medios audiovisuales.

Esta propuesta de práctica analítica procura ser un ejercicio de autoaprendizaje, de entrenamiento, en el cual los involucrados participen de manera activa en el proceso, que devenga generador de nuevas ideas, de debates, contradicciones (mayores y mejores si más allá de ser individuales, son compartidos por varios profesionales del medio). Intenta ser, en fin, un incentivo a la reflexión que devenga en catalizador de un posicionamiento crítico frente a la música insertada en el tejido audiovisual para con igual postura asumir la musicalización de las creaciones audiovisuales.

Del análisis

a) Cultura musical de base

Previo al ejercicio analítico es importante resaltar que entre los conocimientos que serán de utilidad se hallan nociones básicas de historia, apreciación, teoría, morfología y sintaxis musical. Sin desdeñar al resto, cabe señalar que la sintaxis resulta fundamental para comprender desde la lógica constructiva de la música, cómo y de qué manera pueden funcionar e integrarse a la lógica narrativa visual, en cuanto a la estructura del discurso y su correspondencia

con la música utilizada. Esto evitaría, por citar un ejemplo interrumpir indiscriminadamente el discurso de una frase musical para insertarlo en una secuencia que sí posee una resolución de conflicto.

b) Selección de la obra audiovisual y procesamiento

Una vez determinada la obra audiovisual a analizar, y comprendido su argumento comienza el proceso de fragmentación. Para la deconstrucción del audiovisual, resulta útil el *découpage* cinematográfico, empleado aquí de manera operativa. Originalmente este procedimiento se concibe como instrumento de trabajo para segmentar el audiovisual por planos y secuencias cinematográficas (Aumont y Marie, 2001: 70). Sin embargo, para los propósitos aquí planteados, tal propuesta puede modificarse, estableciendo cortes no necesariamente vinculados a los planos y secuencias cinematográficas, sino de acuerdo a la lógica formal de la música y los momentos de aparición de los efectos de sonido. Generalmente el *découpage* se presenta en forma de tablas. No obstante, puede adecuarse y ser usado como instrumento analítico previo a la elaboración de un texto analítico.¹²⁷

c) Del análisis funcional de la música

El momento cumbre del proceso de análisis se enmarca en la identificación de los grados y formas de articulación de la música con la imagen, en lo que se traduciría como el análisis funcional de la música en el audiovisual.

Algunas teorías sobre funciones de la música

Varios han sido los autores que han teorizado al respecto, pudiendo enumerar entre ellos a Gustems Carnicer (2012), Llinares Heredia, (2012, 2014), Porta Navarro (2014), Ocaña & Reyes (2010). Sin ser objetivo de este texto analizar estas propuestas teóricas, a continuación, se presenta una síntesis de sus planteamientos en lo referido a las funciones de la música en los audiovisuales. Su mención aquí es más que todo una provocación para que quienes lean estas líneas se adentren en la indagación sobre estas teorías.

a) Según Gustems Carnicer (2012), en los audiovisuales.

- Organizar la narración y sus partes.
- Dar continuidad a las escenas.

127 Véase un ejemplo en Pedroso Gómez (2019).

- Provocar sincronía o asincronía para aprovechar su mayor impacto sonoro y humor.
 - Decorar con elementos que no se ven (sonidos off, lo que Chion llama supercampo).
 - Identificación con un grupo social, generacional, cultural...
 - Reactiva, emocional, buscando la participación afectiva en el film.
 - Encabalar dos planos o secuencias muy distintas (overlapping a priori y a posteriori).
- b) Según Porta Navarro (2014), en la TV.
- Continuidad y sutura temporal.
 - Elemento persuasivo y de cohesión.
 - Delinea personajes.
 - Los sitúa en sus contextos culturales.
 - Acompaña a la narrativa creando elementos expresivos de apoyo (frases musicales suspensiva para indicar intriga o el destacada y definición de personajes mediante el leitmotiv)
 - Acompaña a la acción.
 - Puede sustituir elementos hablados.
- c) Según Ocaña & Reyes (2010) en la publicidad.
- Anclaje o complemento de los mensajes visuales, proporcionando al espectador un importante valor de fijación para la memoria, facilitando la redundancia y la identificación de estructuras.
- d) Según Linares Heredia (2014), en un tráiler.
- Sensación de unidad y coherencia en el discurso narrativo.
 - Sugerir la historia generando expectación.
 - Efectos: complementar y realzar la música. Contribuyen a la conformación estructural puntuando momentos claves, marcando el ritmo, generando tensiones, etc. En transiciones, frases, títulos, etc. pueden crear impacto dramático.
 - Silencio: quietud, calma, angustia, tensión.

Banda sonora

Linares Heredia (2012), investigador en temas relacionados con la música en diferentes ámbitos audiovisuales, al teorizar sobre las funciones de la banda sonora —efectos sonoros, música y voz, silencio—, plantea la existencia de ocho funciones.

1. Descriptiva: imitación de sonido real o descripción de un lugar o entorno geográfico.
2. Expresiva: sugerir o generar sensaciones.
3. Narrativa: contribuye al proceso narrativo del relato y a la consecución de su estructura.
4. Ornamental: realzar una escena.
5. Simbólica: otorga valor más amplio y profundo más allá de las apariencias realistas.
6. Ambientación: ambientar la escena visualizada.
7. Dramática: intensifica acción dramática.
8. Gramatical: organizar narrativamente el relato.

Para Fraile (2007), esta posee cuatro funciones.

1. Funciones expresivas

a) Recepción

- Nexo con el espectador
- Marco
- Realismo

b) Sentimiento

- Tono emotivo general
- Subrayado dramático o expresivo: intensificador de sentimientos
- Identificación con un personaje

2. Funciones estéticas

- Filtro
- Ambientación de:

- Tiempo-espacio (se refiere a las ambientaciones espacio-temporales, por ejemplo, en audiovisuales de corte histórico o fantástico).
- Género (a los estereotipos musicales establecidos para identificar un género audiovisual en específico)

3. Funciones estructurales

- Unidad
- Continuidad
- Equilibrio estructural
- Rítmica
- Marcando el ritmo visual
- Anticipando
- Acelerando o retardando
- Variando el ritmo de una secuencia completa:
- ✓ Elipsis estructural
- ✓ Presencia acústica

4. Funciones significativas / narrativas

- Punto de vista
- Intensificador de significados de la narración..
- Situar objetivamente al espectador (espectador racional).
- Revelar el verdadero significado de la imagen.
- Elipsis narrativa o metafórica
- Elipsis significativa o sublimación
- Descripción de un personaje

Una propuesta integradora

Para perfilar¹²⁸ las interacciones entre la banda sonora y la imagen, el “análisis musivisual” (Román, 2017) resulta la propuesta teórica de mayor pertinencia y eficacia, puesto que además del enfoque novedoso que presenta, aglutina y sintetiza postulados de autores como los antes mencionados.

Sobre el término lenguaje musivisual plantea el autor: “el “lenguaje musivisual” [SIC] es un lenguaje específico de la música situado *en* el cine y *desde* el cine, entendido no sólo desde su punto de vista estructural, rítmico y sonoro-material, sino también desde las relaciones semióticas y de significado en relación con la interacción que establece con la imagen y el argumento” (Román, 2008: 84).

No obstante, es importante aclarar que si bien en este enfoque la música ocupa el centro de atención, el presente análisis, que constituye un recurso posible entre muchos, no soslaya la posible influencia ejercida por otros elementos de lo “sonoro” en el audiovisual, específicamente en lo referido a las voces y los efectos de sala. Como noción operativa aquí se considera el sonido como abarcador de los efectos de sala y los ruidos.

Básicamente en este momento el análisis de tipo funcional atendería a las tres dimensiones de agrupamiento propuestas por Román (2017) con las subsiguientes categorías que se presentan a continuación de forma sintetizada y ampliamente desarrolladas por el autor en su libro:

De las funciones de la música en el audiovisual

a) Funciones externas, físicas o descriptivas.

- Función temporal-referencial: creación de una atmósfera (hora del día, clima).
- Función elíptico-temporal: evocación del paso del tiempo.
- Función indicativo-temporal: evocación de un periodo histórico.
- Función local-referencial: evocación de una cultura o localización.
- Función local-referencial: evocación de espacios físicos.
- Función cinemática: subrayar la acción física (“underscoring”).

¹²⁸ El término aquí connota el trazado de un contorno como símil de un acercamiento general a la funcionalidad de la música y al sonido al audiovisual en la obra objeto de estudio. Un análisis de mayor profundidad y alcance precisa de un trabajo multidisciplinar que sobrepasa los límites del presente trabajo.

- Función cinemática: “mickeymousing”.
- Función plástico-descriptiva: representar elementos visuales.

b) Funciones internas (psicológicas).

- Función prosopopéyica caracterizadora: revelar la psicología o naturaleza de un personaje
- Función prosopopéyica descriptiva: revelar los pensamientos y emociones de un personaje
- Función emocional: creación de una emoción o sentimiento en el espectador
- Función pronominal: caracterizar a un personaje, objeto o situación
- Función anticipativa: revelar implicaciones de una situación aún no vista
- Función anticipativa: preparar a la audiencia para una inminente sorpresa
- Función ilusoria: jugar con la audiencia con lo que está pasando realmente
- Función de subrayado: remarcar reacciones esperadas por la audiencia
- Función informativa: dirigir la atención sobre eventos importantes que aparecen en pantalla
- Función conceptual: representar un pensamiento filosófico
- Función transformadora: acompañar o sustituir a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático

c) Funciones técnicas o cinematográficas.

- Función estética: otorgar entidad artística al film.
- Función decorativa: acompañar las imágenes como fondo neutro.
- Función unificadora: dar unidad a la película.
- Función sonora: evitar el “agujero de sonido” creado por los ceses de los diálogos.
- Función rítmico-temporal: dar sentido de continuidad y proporcionar ritmo a la película.
- Función transitiva: dar continuidad en el paso o transición de una secuencia a otra o de un plano a otro.

- Función estructuradora: marcar un cambio de plano o de secuencia.
- Función estructuradora: dar continuidad en secuencias que se producen simultáneamente en la historia.
- Función correctora: “maquillar” los defectos de interpretación de los actores.
- Función delimitadora: enmarcar la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos).
- Función delimitadora-identificativa: identificar un programa mediante una sintonía o cabecera (en TV).

Esta propuesta analítica debe constituirse además en una invitación, como en las aulas suele suceder, a meditar si verdaderamente en ellas se concentran todas las funciones posibles de la música insertada en un audiovisual, si algunas son redundantes y precisan reflejarse manera más sucinta o si, por el contrario, determinados rubros en las dimensiones requieren de una amplitud mayor.

Dicho lo anterior, es importante subrayar que todo análisis desplegado, ha de ser situado, queriendo decir con ello que debe realizarse en contexto. Aun cuando se proceda a segmentar el material audiovisual, ello no significa desconocer que la obra audiovisual es un todo holístico en el que las interacciones y articulaciones de los elementos constituyentes son de carácter complejo y sobrepasan los marcos de lo estrictamente visual y lo musical. No obstante, la intencionalidad hacia la perspectiva holística tampoco ha de desconocer que todo análisis resulta parcial, al considerar que parte de delimitar objetivos específicos (Lasuén, 2017) y que aparece mediado siempre por la subjetividad humana.

A modo de conclusiones

El trabajo de musicalización demanda rigor en la selección musical de manera que sus resultados tributen al logro ideo-estético de la propuesta audiovisual en la que se inserte. Para un desempeño que vaya más allá de un método empírico y la intuición se hace necesario que los profesionales se aprovisionen de fundamentos teóricos que devengan herramientas metodológicas para un ejercicio profesional a la altura que demandan las circunstancias actuales tanto de desarrollo como de competitividad profesional.

El presente trabajo ha procurado compartir de forma sucinta algunas de reflexiones derivadas de inquietudes surgidas desde la práctica docente

entorno a los procesos de selección musical para el audiovisual. Ha intentado presentar algunas de las teorizaciones existentes en torno a las funciones de la música en el audiovisual y expone en particular la de Román (2017) y el análisis musivisual, como una de las propuestas más completas existentes sobre la temática hasta la actualidad.

Mucho podría escribirse sobre este tópico. Sin embargo, sobrepasaría el espacio y propósito de este material, que solo aspira a movilizar el pensamiento e incentivar la búsqueda de nuevos horizontes para hacer del oficio de musicalización, un arte mayor. Por ahora los convido a responder las interrogantes siguientes: ¿En qué elementos coinciden y divergen las teorías presentadas? ¿Qué mejoras introducirían a una propuesta teórica como la de Román (2017)? ¿Qué otros recursos o herramientas consideran que serían de utilidad para llevar a cabo el trabajo de musicalización de manera más eficaz y rigurosa en función de la intencionalidad artística de un audiovisual?

Fuentes de información

ACOSTA, L.: Música y cultura popular cubana, en L. Acosta, & G. Pérez Palmés (Ed.), *Otra visión de la música popular cubana* (pp. 73-85). Letras Cubanas, La Habana, 2004.

_____: La música, el cine y la experiencia cubana, en *Del tambor al sintetizador* (pp. 119-149). Letras Cubanas, La Habana, 2014.

AUMONT, J., & MARIE, M.: *Diccionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, Papirus Editora, 2001.

FRAILE, T.: El elemento musical en el cine. Un modelo de análisis, en J. Marzal Felici, & F. J. Gómez Tarín: *Metodologías de análisis del film* (pp. 527-538). Edipo, Madrid, 2007.

GUSTEMS CARNICER, J.: Análisis de las cualidades del sonido y los elementos de la música en la expresión audiovisual, en *Música y sonido en los audiovisuales* (pp. 67-91). Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2012.

LASUÉN, S.: Enfoques parciales en los distintos análisis de música para medios audiovisuales: hacia una interacción sinérgica, en L. Miranda, & R. Sanjuán (Edits.), *Música y medios audiovisuales: análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas. Volumen II* (pp. 219-227). Letradepalo, Alicante, 2017.

LINARES, M. T.: *La música y el pueblo*. Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1974.

LLINARES HEREDIA, F.: El sonido como recurso expresivo en los audiovisuales, en J. Gustems: *Música y sonido en los audiovisuales* (pp. 135-145). Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2012.

_____: Producción y postproducción sonora en los audiovisuales, en J. Gustems: *Música y sonido en los audiovisuales* (pp. 115-134). Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2012.

_____: La dimensión sonora de los tráileres, en J. Gustems: *Música y audición en los géneros audiovisuales* (pp. 154-167). Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2014.

OCAÑA, A., & REYES, M. L.: El imaginario sonoro de la población infantil andaluza: análisis musical de «La Banda». *Comunicar*, XVIII (35), pp. 193-200, 2010.

PORTA NAVARRO, M. A.: Los modos de escucha televisiva, en J. Gustems: *Música y audición en los géneros audiovisuales* (págs. 53-67). Barcelona, 2014.

PUEO, B., & SÁNCHEZ CID, M.: El sonido envolvente en entornos audiovisuales inmersivos, en *Revista Ícono* 14, 2 (9), pp.167-184, Madrid, 2011.

RIVAS YUSTE, M. I.: (2017). *Psicología del color: cómo influye el color a nuestra percepción y emociones en el audiovisual*. Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura. Depósito de Investigación de la Universidad de Sevilla.

Universidad de Sevilla, Sevilla, 2017.

ROMÁN, A.: *El lenguaje musivisual*. 1ra ed.. Visión Libros, Madrid, 2008.

_____: *Análisis musivisual*. Visión Libros, Madrid, 2017.

WILDE, O.: *The decay of lying. A dialogue*. (1889). Recuperado el 2 de Enero de 2019, de Virgil.org: <http://virgil.org/dswo/courses/novel/wilde-lying.pdf>

20

Narrativas transmedia. Apuntes para investigar en profundidad

LUIS ABEL OLIVEROS MATOS

*...nuevas formas de satisfacer la demanda humana
de experiencias audiovisuales.*

PETER GREENAWAY

La manera de consumir audiovisuales en la actualidad ha cambiado. El espectador del siglo XXI, ahora convertido en usuario, accede a los contenidos a través de múltiples plataformas y nuevos dispositivos electrónicos. Habitamos un universo de multimedios, de historias que se bifurcan y expanden. En muchas ocasiones vemos la televisión con el celular en la mano viendo algo distinto, leyendo o sencillamente revisando las redes sociales. No una, dos pantallas al mismo tiempo, dos lenguajes. El nuevo espectador no siente que un medio interfiera al otro, más bien tiene conciencia de cuanto se complementan. El consumo dejó de ser *monomedial*, para convertirse en una experiencia *transmedial*.

Tiempo atrás fue el hipervínculo, luego la multimedia, lo interactivo, aun en nuestros ámbitos docentes lo crossmedial o hipermedial. En la actualidad, aunque ya para algunos un poco *off season*, las narrativas transmedia son la última moda.

Este nuevo panorama abre un extenso campo de oportunidades para los creadores audiovisuales. Es un momento clave para generar y reformular nuestros proyectos ante un mundo ávido de contenidos innovadores. Y es que al parecer, todos quieren saber de narrativas transmedia. De hecho, cada vez más suelo encontrarme con estudiantes de pregrado y postgrado interesados en realizar investigaciones o proyectos de tesis relacionados con

las narrativas transmedia. En ese sentido, hasta la fecha he podido asesorar de manera más cercana dos tesis de periodismo, una para la Universidad de La Habana¹²⁹ y otra para la Universidad de Holguín¹³⁰. En ambas pude constatar el amplio conocimiento y actualización bibliográfica que poseían sobre el fenómeno transmedia sus autoras. Eso sí, sus investigaciones partían de un enfoque comunicacional. Y si hago esta última aclaración es debido a la poca experimentación o investigación que ha tenido el transmedia en Cuba a partir de lo puramente narrativo. Personalmente considero que hace apenas tres años es que he podido notar un interés creciente entre jóvenes directores y productores audiovisuales cubanos por esta nueva forma de contar las historias.

Es por eso que me aventuro a comentar, resumir, enumerar, explicar alguno de los conceptos que deben ser investigados a profundidad para entender lo transmedial como el fenómeno narrativo del siglo XXI.

I

En el año 2008 el teórico estadounidense Henry Jenkins proponía la cultura del siglo XXI como una “cultura convergente, donde los viejos y los nuevos medios confluyen, donde audiencias y medios se entrecruzan, donde el poder del productor y el poder del consumidor interactúan de las formas impredecibles”¹³¹. Este pensamiento es clave para entender todo a lo que me voy a referir con este texto. En la llamada “cultura convergente” los medios analógicos y los medios digitales coexisten, se comunican, intercambian estilos y narrativas. Asistimos al surgimiento constante de dispositivos, plataformas, aplicaciones, programas y medios digitales. Todos con nuevas historias para contar y millones de consumidores ávidos de dichas historias. Precisamente esa continua eclosión de medios y contenidos provoca un cambio en las formas de narrar y producir el audiovisual en la actualidad.

129 Mabel Sánchez Torres: Transmedia en clave cubana. Pautas para la producción transmedia de concursos de talentos de RTV Comercial. Tesis presentada en opción al título de Licenciada en Periodismo. Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana. 2020.

130 Sarmiento Álvarez, Lilian. Guía para la producción periodística transmedia en la Casa Editora ¡ahora! Tesis presentada en opción al título de Licenciada en Periodismo. Departamento de Periodismo y Comunicación Social, Facultad de Comunicación y Letras, Universidad de Holguín. 2021.

131 Henry Jenkins: Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 2008.

Entender “el flujo de contenidos a través de múltiples plataformas, la cooperación entre varios medios y el comportamiento migratorio de las audiencias¹³² es lo que nos lleva a delimitar las narrativas transmedia.

II

Si somos meticulosos, y justos, hay que decir que uno de los primeros referentes sobre transmedia fue enunciado en los años 90 del siglo XX por la académica estadounidense Marsha Kinder¹³³, para quien el término estaba vinculado con lo intertextual, de ahí el nombre de *transmedia intertextuality*. Kinder, en su artículo de 1991 “Playing with Power in Movies, Television, and Video Games”, analiza el alcance que tienen las historias en las grandes audiencias, especialmente entre niños y jóvenes. Toma como punto de referencia la narrativa de las Tortugas Ninjas, que fue todo un fenómeno mediático en su época. Esta historia nació en un comic, luego fue serie animada y finalmente se llevó al cine en tres largometrajes. De forma paralela se desarrollaron varios videojuegos, juegos de rol y una serie de conciertos musicales. Desde ese momento Marsha Kinder advertía sobre esta nueva característica que poseen los medios modernos.

No obstante, el término *transmedia storytelling*, conocido como narrativas transmedia en español, fue popularizado por el propio Henry Jenkins en enero de 2003¹³⁴. Jenkins expone que The Matrix, Lost, Harry Potter, Star Trek o Star Wars constituyen verdaderos clásicos en este tipo de narrativas. Como podrán notar no se trata de una película o serie de TV solamente; cada uno de estos ejemplos posee más de una pieza desde donde se expande la historia a través de diferentes medios. Por consiguiente, este teórico considera muy importante respetar el lenguaje que cada medio propone y aprender a narrar desde sus características, pues cada uno en sus diferencias, posee propiedades para explotar. Propongo recordar siempre que en una narrativa transmedia cada medio hará lo que mejor sepa hacer.

Un tercer gran referente es el argentino radicado en España, Carlos Scolari, sin dudas el más importante teórico sobre transmedia en habla hispana. Scolari, también entiende como una fortaleza para el relato saber escoger muy bien los medios que formaran parte de la narrativa. A su vez, hace hincapié

132 Ídem.

133 www.marshakinder.com (último acceso 15/08/2021).

134 Henry Jenkins: Transmedia Storytelling. Technology Review. 2003. Disponible online: <https://www.technologyreview.com> (último acceso 15/09/2017)

en la colaboración y creación de nuevos contenidos por los usuarios como parte del desarrollo expansivo de la historia. Al igual que Jenkins, reconoce que un proyecto transmedia adquiere vida propia una vez publicado, sobre todo si se vale de plataformas digitales. Eso sí, considera que las obras que cuentan la misma historia aun cuando sea en diferentes medios, no deben ser tipificadas como transmedia. En ese caso, se trata de adaptaciones.

III

El concepto transmedia encierra una gran cantidad de significados vinculados al diseño y producción de historias con énfasis en los medios audiovisuales y digitales. No obstante, su significación puede cambiar en la medida que transita por espacios académicos, periodísticos o publicitarios.

Para explicarlo de forma resumida y ceñirlo a un perfil más narrativo, acudo a dos características específicas. Primero, se trata de un tipo de relato en el cual una historia principal se expande a través de múltiples medios y plataformas. O sea, la historia puede surgir en un cómic, luego continúa en una serie de dibujos animados para la televisión, posteriormente se extiende en forma de largometraje para cine y termina, si termina, en una historia interactiva que puede ser disfrutada en formato de videojuego.

El segundo aspecto tiene que ver con la participación de los consumidores al asumir un papel activo en el proceso de exploración y expansión. Dicho de una manera más directa: la audiencia no se limita a consumir los contenidos en las distintas plataformas y medios, más bien se dan a la tarea de producir y añadir nuevas piezas a la historia. Si estamos atentos a los contenidos que se publican en la web y específicamente en YouTube podremos encontrar una enorme cantidad de piezas donde los fans de determinados productos culturales hacen suyas las historias, proponen nuevos finales, parodian a sus personajes favoritos. ¿Se imaginan mundos donde Hércules Poirot colabora con Sherlock Holmes? De esta manera estamos ante verdaderos consumidores activos, prosumidores, translectores¹³⁵.

En resumen, una narrativa transmedia propone la fragmentación de un relato, la expansión de una narrativa por distintas plataformas donde cada una aporta una nueva información o parte de la historia que no quedó totalmente contada en la plataforma principal. Y digo plataforma principal, pues mi

135 Carlos Scolari: El translector. Lectura y narrativas transmedia en la nueva ecología de la comunicación. Disponible online: <https://hipermediaciones.com/2017/03/02/el-translector-lectura-y-narrativas-transmedia-en-la-nueva-ecologia-de-la-comunicacion/> (último acceso 15/09/2021)

mayor consejo hacia los creadores es que siempre tengan un medio que sirva como tronco fuerte desde el que puedan crecer las distintas historias ramificadas. Ejemplo: un largometraje documental desde el cual se expanden una serie para YouTube con material descartado u original, contenido para redes sociales y una exposición fotográfica con los protagonistas del documental. Puse estas tres posibilidades expansivas en distintos medios pero puede haber muchos otros: cómic, libro, serie de TV, portal Web, etc. Todo ello puede conformar un universo transmedia. Eso sí, es importante comentar que estos contenidos que se reproducen desde varios medios, lo pueden hacer en paralelo y necesariamente secuencial.

Verdaderamente, una narrativa transmedia propone un universo, va más allá de la historia clásica con principio, desarrollo y desenlace. Dicho universo estará contado, fraccionado, repartido por múltiples escenarios, formatos y canales. Cada una de estas expansiones narrativas son diferentes posibilidades para que el consumidor pueda ahondar más a un personaje, en un conflicto específico, en un escenario concreto.

Es probable que ya el lector, si va conectando lo que lee con ejemplos concretos del mundo del cine y la tv, se dé cuenta que el transmedia va mucho más allá y que puede ser usado para todo tipo de acción cultural o de comunicación. De hecho, se habla de branding transmedia, educación transmedia, política transmedia, *transmedia literacy*¹³⁶, arqueología transmedia... Sí, como leen, arqueología transmedia y a ella me referiré más adelante.

IV

En toda conversación en la que he tenido la posibilidad de participar en Cuba donde se dialogue sobre creación transmedia siempre surgen dudas relacionadas con otros conceptos que le son afines o antecesores al transmedia. Dichos conceptos, algunos de los cuales enumero a continuación, deberían estar claros, o al menos formar parte del proceso investigativo que llevan creadores y teóricos una vez que se introducen en el mundo de la narrativas transmedia.

- **Multimedia.** Este término es muy usado desde inicio de los 90 del siglo pasado y está ligado a la informática, las telecomunicaciones y los diversos medios. Si analizamos etimológicamente la palabra ya podremos discernir que se refiere a múltiples medios; de esta forma podemos llamar multimedia a cualquier combinación de textos, sonidos,

136 <https://transmedialiteracy.org/> (último acceso 17/09/2021).

imágenes o gráficos estáticos o en movimiento. No obstante, esta definición es muy general y podría ser aplicable a la televisión, por ejemplo. Desde el punto de vista que nos compete propongo entender lo multimedial a partir de lo digital fusionado en un sustento físico. Entonces nos estamos refiriendo a un soporte de tipo electrónico que permite almacenar y reproducir contenido previamente digitalizado. Es el caso del CD-Rom que puede almacenar entre 650 o 700 MB de datos, y durante mucho tiempo fue popular en nuestro país para la distribución de software, bases de datos y las famosas aplicaciones multimedia de corte mayormente educativo. Si la presentación multimedia permite al usuario actuar sobre la secuencia, velocidad o cualquier otro elemento de su desarrollo, o bien plantea preguntas, pruebas o alternativas que modifican su transcurso, entonces se califica como multimedia interactiva.

- **Hipertexto.** Concepto fácil de visualizar pues se le conoce en informática al texto en pantalla de un dispositivo electrónico que la cliquear sobre él te transfiere inmediatamente a otro texto con el que guarda relación. O sea, el hipervínculo.
- **Hipermedia.** Un explicación rápida de este concepto sería la suma de los conceptos explicados anteriormente (multimedia + hipertexto = hipermedia). La unión de estos dos conceptos nos permite analizar la experiencia que vive el usuario. Si el primero le proporciona una enorme cantidad y variedad de datos, el segundo aporta una estructura que permite que los datos puedan mostrarse y explorarse siguiendo distintas secuencias. Los documentos con características hipermediales permiten canalizar el interés del usuario a través de una ruta que él va escogiendo a cada instante.
- **Crossmedia.** Para este término recurro a la descripción que propone el productor y guionista transmedia español Eduardo Prádanos en su blog: “consiste en extender una historia a otros soportes los cuales no tienen sentido si no se experimenta el conjunto. El hecho de cruzar plataformas sin extender el fenómeno narrativo es un fenómeno crossmedia”¹³⁷
- **Multiplataforma.** El mismo Prádanos se refiere a este concepto de forma sencilla al decir que se trata de “narrar la misma historia en diferentes soportes. Por ejemplo, El señor de los anillos. Las películas

137 <https://eduardopradanos.com/2012/03/02/cual-es-la-diferencia-entre-transmedia-crossmedia-multiplataforme-merchandising-y-productos-licenciados/> (último acceso 1/10/2021)

son las misma historia contadas con los recursos propios de las obras cinematográficas.”¹³⁸

- **Multinarrativa.** Este término abarca muchos tipos de narraciones que recurren a las narraciones hipertextuales, de la interactividad, los elementos multimedia y crossmedia. Es la narrativa propia del transmedia. También se le conoce como *hipernarrativa*.
- **Fandom.** Es un término muy usado entre los creativos y estudiosos transmedia, y no es más que el grupo de aficionados de determinado producto cultural. En español equivale a “fanáticos”.

V

Para directores, productores y guionistas, acostumbrados a la producción tradicional de cine y televisión se vuelve muy complicado lograr articular un pensamiento transmedial. Además, sucede contantemente que los profesionales del audiovisual ven las narrativas expandidas como una actividad accesoria, hecha solamente para ganar seguidores y hacer publicidad.

En el contexto cubano, y me atrevería decir que todavía en muchos países donde el transmedia sigue siendo una palabra casi desconocida, y por consiguiente, más desconocidas aun las bondades narrativas que tiene, se considera que este tipo de multinarrativa es articulada desde el pensamiento y autoría de un director. En ese sentido el transmedia también propone un cambio al emerger la figura de un nuevo rol.

Como sabemos los directores de cine y televisión están acostumbrados a pensar de forma monomedial, con la vista puesta en un medio específico desde el cual contar su historia de principio a fin. Ese tipo de pensamiento también se rompe con el reconocimiento del productor transmedia. ¿Pero, qué hace un productor transmedia?

En el año 2010, Producer Guild of America aprobó la creación del “Transmedia Producer”¹³⁹, de esta forma reconoce por primera vez al rol encargado de un proyecto o franquicia que cuente con al menos tres storylines, en tres plataformas o medios distintos, pero dentro del mismo universo narrativo.

138 Ídem

139 <https://deadline.com/2010/04/producers-guild-of-america-vote-on-creation-of-new-credit-transmedia-producer-30751/> (último acceso 30/09/2021)

Para esta asociación que incluye productores de televisión, cine y nuevos medios en los EEUU, este título en créditos es concedido al responsable de la continuidad narrativa entre los medios. En este sentido aclaran que las extensiones narrativas, no deben ser la repetición de un contenido o historia de un medio a otro. Cada medio, como ya habíamos dicho, deberá aportar algo nuevo, una parte de la historia desconocida o todavía no contada.

Un productor transmedia es la persona responsable del proyecto en su conjunto, aunque cada una de las plataformas tenga un productor y director específico. Es el responsable de la planificación, desarrollo y producción de la continuidad narrativa en distintos medios de comunicación y de redes sociales, así como de la creación de relatos originales para nuevas plataformas con el objetivo de enriquecer el universo narrativo del proyecto. Se encarga de articular un relato multimedial que permita a la audiencia participar de forma interactiva. Para todo ello se hará acompañar de un equipo multidisciplinario compuesto por los profesionales habituales del medio audiovisual, y de otros nuevos como periodistas, community manager, desarrolladores web, diseñadores, así como los especialistas propios de cada medio.

Un productor transmedia debe ser capaz de idear un proyecto, delinear sus partes narrativas y hacer una propuesta estética de la misma forma que manejas aspectos como el financiamiento, presupuesto, cronograma de lanzamientos, posibles festivales o eventos donde pueda participar el proyecto. De igual forma debe tener la habilidad para insertarse a un proyecto en desarrollo que busca expandir sus experiencias narrativas.

La mejor visualización sobre la labor de este nuevo productor la tendría Eduardo Prádanos durante una conversación que tuvimos en la EICTV. Eduardo comparaba la labor de un productor transmedia con el detallado trabajo, y casi nunca bien entendido, que realiza un director de orquesta. Recuerdo que me mostró en youtube el discurso de Riccardo Mutti al recibir al recibir el prestigioso premio al Director del Año que concede la revista *Musical America*.¹⁴⁰ De lo que se trata es de saber manejar una gran orquesta con muchos instrumentos y todos diferentes. Un buen director musical debe conocer características generales de todos, e incluso saber tocar más de un instrumento, de esa forma, sin necesidad de ser un intérprete solista del oboe, puedes darle todas las correcciones necesarias al oboísta sobre la afinación, la respiración, el estilo que requiere la obra para su instrumento, etc. Sin embargo, su objetivo concreto es la interpretación de la cuarta sinfonía de Brahms, por ejemplo. De esta forma, aunque cada músico sabe muy bien

140 <https://youtu.be/rUMBUgX60ec>

como jugar su papel, el sonido final de la obra depende el director. Eso hace un productor transmedia, piensa en grande, proyecta un universo a partir de mundos narrativos más pequeños que se conectan entre si y que permite al espectador navegar por ellos, vivir una experiencia única. Para lograrlo se auxilia de muchos profesionales con competencias muy específicas en medios concretos.

VI

A pesar de todo lo comentado, la realidad es que para muchos las narrativas transmedia no son otra cosa que abrumar los medios con las distintas partes de una misma historia. Realmente la idea es expandir esa historia por la mayor cantidad de medios siempre y cuando complementen el contexto narrativo. El usuario debe encontrar en un mapa transmedia la posibilidad de acceder al territorio propuesto desde distintos puntos de entrada a partir de los llamados “call to action”, o llamados a la acción. Esto se traduce en la necesidad de diseñar experiencias realmente únicas y significativas, lo suficientemente sugerentes para que el usuario quiera participar. En la narrativas transmedia además de una buena historia, se necesita la acertada selección de los medios y dispositivos donde los contenidos quedarán expuestos. Las distintas plataformas en su convergencia de contenidos, provocan la generación de mundos narrativos capaces de posibilitar al usuario múltiples lecturas y recorridos.

Aunque mucho se ha conceptualizado sobre el fenómeno transmedia, teniendo en cuenta que es algo bastante reciente y en constante evolución, siempre invito a los que deciden realizar un proyecto de este tipo o investigan sobre él, regresar a Henry Jenkins quien propone siete principios que deben guiar la conformación de obras narrativas transmedia. A continuación, propongo un resumen, para conocer más en detalle cada uno de estos principios se puede consultar su Weblog¹⁴¹

- **Expansión vs. Profundidad.** Con *expansión* se refiere a la posibilidad del desarrollo narrativo por medio de diferentes prácticas interactivas, además comprende la capacidad de pensar los contenidos para ser distribuidos por los espectadores a través de diferentes canales. Es cuando el público se siente parte del proyecto y comienza a compartir los contenidos en redes para lograr mayor visibilidad y alcance. En el

141 Henry Jenkins: The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling. 2009. Disponible online: http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html (último acceso 1/10/2021)

caso de la *profundidad* se hace referencia a la búsqueda de información sobre el universo narrativo por parte de las comunidades de seguidores, cuyo fin es difundir y ampliar el universo narrativo propuesto por los autores. Como pueden notar estos principios se completan, no se contraponen.

- **Continuidad vs. Multiplicidad.** El principio de *continuidad* manifiesta que todos los elementos de universo narrativo comparten un grado de coherencia y credibilidad en su línea cronológica y relato. Funciona como una recompensa a los seguidores por su tiempo invertido para vivir la experiencia transmedia. Por su parte la *multiplicidad*, es la posibilidad de acceder a versiones alternativas de los personajes o universos paralelos, teniendo en cuenta que en historias de este tipo pueden darse temporalidades arbitrarias para otorgar autotomía a cada material, sin que por ello estén necesariamente desconectados del resto.
- **Inmersión vs. Extrabilidad.** En el caso de los relatos que plantean la *inmersión* como una búsqueda narrativa, es el usuario quien ingresa en el mundo interior y profundo de la historia, mientras que la *extrabilidad* consiste en la capacidad de ciertos elementos narrativos de ser absorbidos por los usuarios para adaptarlos a espacios y situaciones de la vida cotidiana.
- **Construcción de mundos.** La *construcción de mundos*, con un largo historial de ejemplos en el campo de la ficción, está unido a la necesidad de conocer en detalles las historias interactivas contemporáneas, pues son justamente esos pequeños detalles los que confieren verosimilitud al relato. Tiene que ver con el deseo del público de relacionarse con el contenido a través de mapas, gráficos y glosarios. Dependiendo de cómo esté planteado a nivel narrativo brindará experiencias de inmersión, y poseerá potencial de *extrabilidad*, generando de esta forma una nueva relación con el usuario que comienza a relacionar los espacios del relato con espacios reales.
- **Serialidad.** La *serialidad* de una narración cuestiona las lecturas unidireccionales y obligadas. Se basa en la creación de elementos significativos en una historia que serán repartidos por las distintas entregas capitulares y a través de múltiples medios o plataformas. En este sentido, las narrativas transmedia puede ser asumida como una versión hiperbólica de la serie. En una narración transmedia, asumida como un universo expandido a través de diferentes soportes,

la experiencia se enriquece al permitir al usuario recorrerlo con la mayor libertad.

- **Subjetividad.** Una narrativa transmediática puede aportar a los diferentes puntos de vista, percepciones sobre los conflictos y personajes que sobre una historia puedan tener las audiencias. De esta forma la subjetividad adquiere un valor singular, pues se crea en cada usuario una perspectiva y experiencia más personal.
- **Performance.** Las historias deben motivar a los lectores a investigar, a crear nuevos contenidos a partir del universo del relato y a ponerlos en circulación para que continúe la expansión narrativa. Justamente esa acción, o *performance*, provoca que los lectores den su propia mirada de los conflictos y mantengan una participación activa en la narrativa transmedia. En este sentido Jenkins divide a los espectadores en dos tipos, los *cultural attractors*, que para él son los menos activos, pero pueden ser capaces de crear comunidades para debatir la historia, y los *cultural activators* o *prosumers*, que son los que se interesan por crear contenidos convirtiéndose así en productores.

Pero estos principios no son los únicos que nos sirven para caracterizar o analizar un proyecto transmedia. Jeff Gómez, productor de cintas como *Avatar* y *Piratas del Caribe*, y que a su vez ha devenido uno de los productores transmedia más importantes, propone ocho características definitorias en este tipo de obras¹⁴².

1. El contenido es creado por uno o unos pocos visionarios.
2. Los contenidos crossmedia son planeados desde una primera etapa de proyecto.
3. El contenido debe ser distribuido en al menos tres plataformas diferentes.
4. El contenido es único, y el más idóneo para cada plataforma.
5. El contenido está basado en una única visión del mundo narrativo.
6. Se debe realizar un esfuerzo concertado para evitar fracturas y divisiones en el mundo narrativo.
7. Se debe integrar verticalmente a todos los actores.

142 Gómez, Jeff (6 de octubre de 2007) «8 Defining Characteristics of Transmedia Production» Disponible online: <http://www.fantrust.com> (último acceso 20/09/2017)

8. Se debe favorecer la participación activa de las audiencias, por medio de elementos tales como portales web, redes sociales, y contenidos realizados por los propios espectadores.

Una verdadera narrativa transmedia se esfuerza en contar y presentar derivaciones, soluciones, conflictos, personajes, etc., a través de distintos medios y lenguajes. Las teorías sobre la creación y producción transmedia pueden ser diversas. Algunas pueden llegar a contraponerse, pero en ese sentido los teóricos han llegado a más consenso que desacuerdo con respecto a este tipo de narrativas.

VII

En mis charlas sobre estos temas siempre me gusta poner ejemplos de narrativas transmedia que van más allá de los famosos y conocidos como La Matriz, La guerra de las galaxias, etc. En nuestro país existe un ejemplo de este tipo de narrativas. Me refiero a las historias del Elpidio Valdés. Este famoso personaje y sus increíbles aventuras se desarrollan en el marco de las luchas por la independencia de Cuba del régimen colonial español. Elpidio ha tenido historietas, series animadas, tres largometrajes¹⁴³, merchandising y hasta parques temáticos. En este caso específico la expansión narrativa gravita alrededor de los personajes de la obra. Por eso podemos ver relatos de Elpidio joven, conociendo a su caballo Palmiche, durante la muerte de su padre, de viaje a Nueva York o en la boda con María Silvia. Incluso hemos visto animados más arriesgados narrativamente al presentar a un Elpidio Valdés con una edad más avanzada, con un hijo y en otro contexto histórico de Cuba muy diferente al que habitualmente se le conoce¹⁴⁴.

Claramente su creador, el caricaturista, ilustrador, historietista, guionista y realizador de animados Juan Padrón, no concibió este personaje pensando en las potencialidades de las narrativas expandidas. La creación de las aventuras del Elpidio Valdés se remonta a 1970 y fue pensado como una historieta para ser publicada en la revista Pionero. Debido a su enorme popularidad sus historias pasaron a otros medios como la televisión y el cine. Ejemplos como

143 Se considera a "Más se perdió en Cuba" de 1998, como la tercera y última película del personaje Elpidio Valdés hasta la fecha. Sin embargo, fue concebido como una serie para la televisión española bajo el título de "Elpidio Valdés contra el águila y el león". Posteriormente fueron unidos los capítulos y exhibido como un largometraje. No obstante, esta película no ha sido mostrada en Cuba con la misma intensidad que las dos cintas anteriores de la saga, por lo que es casi desconocida para muchos.

144 Me refiero justamente a "Más se perdió en Cuba" de 1998.

este son lo que estudia la arqueología transmedia¹⁴⁵, una suerte de búsqueda en el pasado para encontrar aquellos relatos anteriores al internet y la era digital, cuyas expansiones narrativas eran evidentes. Ese es el caso de Elpidio Valdés. Interesante investigación para una tesis de doctorado, ¿no creen?

Lo anterior fue una forma de aterrizar la creación de narrativas expandidas en nuestra geografía. Y eso me lleva a pensar en un personaje mucho más reciente y con menos alcance, pero que casi sin proponérselo ha sido capaz de generar una interacción con su fandom pocas veces visto en la TV de los últimos años. Me refiero al personaje de Lola Mento, personaje humorístico interpretado por la joven actriz Danay Cruz, cuyos inicios fue en los programas de la televisión cubana *Ottoxott* y *25 por segundo*. Posteriormente, Danay, inteligentemente, trasladó el personaje a las redes donde tiene una página en Facebook (Lola Mento) y su cuenta de Instagram (@lolamentoguasimita). Recientemente abrió su canal de YouTube (Lola Mento Guasimita) donde sube contenido más elaborado y extenso. La propia actriz me cuenta lo gratificante que ha sido recibir, por parte de sus seguidores, sobre todo niñas, imitaciones del personaje, que muchas veces añaden elementos nuevos más allá de los creados por ella misma. Este tipo de contenido nuevo creado por los usuarios es lo que en las teorías sobre transmedia se conoce como *user generated contents*, y es lo que Scolari, y muchos teóricos consideran fundamental para determinar la transmedialidad de una obra.

Aunque Danay Cruz tampoco creo su personaje con el fin de usar las multinarrativas, el habitar el siglo XXI la hizo diseñarlo, así como estrategia para llegar a mayor audiencia. En este sentido, es importante que futuros proyectos transmedia en Cuba revisen estos, y otros, antecedentes empíricos a la hora de conformar sus historias.

No obstante, existen otros dos ejemplos a los que estoy vinculado donde el transmedia es protagonista de manera consciente. El primero proviene del ámbito académico. Desde 2016 soy el coordinador de la Cátedra de TV y Nuevos Medios, en la EICTV¹⁴⁶. Esta cátedra forma productores creativos con énfasis en nuevas narrativas, y por ende en *transmedia storytelling*. Sus estudiantes para graduarse deben presentar como tesis la biblia de un proyecto multiplataforma. Dichos proyectos, estrictamente detallados en cuestiones de producción: cronograma de ejecución, plan de financiamiento, presupuesto, etc., tienen una base sólida en la narrativa y las diferentes

145 <https://www.rirca.es/conceptualizando-la-arqueologia-transmedia-scolari-bertetti-y-freeman-2014/> (último acceso 1/10/2021)

146 Escuela Internacional de Cine y TV, San Antonio de los Baños. Cuba. <http://www.eictv.org/>

plataformas que la conforman. Rigoberto Jiménez, cineasta, jefe de la cátedra y su fundador en 2013, ha hecho mucho hincapié en la importancia de contar buenas historias, no importa el género o formato. Los proyectos transmedia que se presentan por parte de los estudiantes pasan por un periodo largo de investigación, guionización y prototipado de las experiencias narrativas con el objetivo de que las distintas plataformas y medios que conformen un determinado proyecto no sean pura añadidura o publicidad. Al verdadero transmedia se llega a partir de las historias

El segundo ejemplo es quizá uno de los más interesantes pues viene del teatro. Si, también teatro transmedia. Me refiero a #TroyanasEnYoutube de la teatróloga y escritora Ámbar Carralero Díaz. Este proyecto, en el que colaboro como asesor transmedia podría catalogarse como uno de los primeros ejemplos cubanos en generar una verdadera narrativa expandida desde su concepción. Todo surgió a partir del libro de prosa poética "Troyanas en YouTube (Canales para heroínas)". Actualmente posee un canal de Telegram @TroyanasenCuarentena, dedicado a la difusión de la literatura escrita por mujeres; cada viernes una autora diferente presenta sus poemas en formato de audio-textos acompañado de imágenes y audiochat en vivo con la autora y los escucha en línea. El proyecto cuenta con una página en Facebook de falso reportaje La Wifi-Girl-Park. Y como plataforma principal El canal de Youtube¹⁴⁷ que lleva el nombre homónimo del libro. Lo interesante de este proyecto son los diferentes puntos de entrada a la historia que posee, y más interesante aun es que no necesitas conocer todos los medios o plataforma donde se desarrolla para disfrutar de esta propuesta de teatro virtual que nos propone su autora.

Todavía falta mucho por desarrollar las narrativas transmedia en el ámbito creativo del audiovisual cubano. Aun así, poco a poco van germinando ejemplos que sugiero revisar y analizar, no solo para en un futuro concebir una cartografía de estas obras, también para ir descubriendo que este tipo de narrativas pueden diseñarse sin la necesidad de

grandes presupuestos o un sinnúmero de pantallas y medios. Este nuevo siglo, con sus nuevos espectadores acostumbrados a la inmediatez, la síntesis y la abundancia de contenidos audiovisuales, necesita nuevos relatores.

147 https://youtube.com/channel/UC4dFp_i_9o-ZGjcBxCeaCOQ

Bonus track

Como todavía queda mucho por investigar sobre transmedia, más aun en el contexto cubano donde todavía es un territorio vagamente explorado, les enumero a continuación 7 textos y 3 webs que me parecen bien interesantes para entender este universo. Acá van algunas recomendaciones para investigar sobre este cambio de acento en la manera de contar las historias en el siglo XXI.

Bibliografía

MURRAY, JANET H.: *Hamlet en la holocubierta. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Paidós, 1999

MANOVICH, LEV: *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. España, 2005

JENKINS, HENRY.: *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós Ibérica, 2008

TUBAU, DANIEL.: *El guion del siglo XXI. El futuro de la narrativa en el mundo digital*. 2011

Giovagnoli, Max.: *Transmedia Storytelling. Imagery, Shapes and Techniques*. Max Giovagnoli & ETC Press 2011

Scolari, Carlos A.: *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Centro Libros PAPF, S.L.U., 2013

IRIGARAY, FERNANDO; LOVATO, ANAHÍ (eds.): *Producciones transmedia de no ficción. Análisis, experiencias y tecnologías*. UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2015.

Innovación audiovisual. Un blog colaborativo donde más de 80 autores comparten sus criterios sobre nuevas narrativas, nuevos medios, transmedia, TV, internet, redes sociales y todo lo relacionado con el universo audiovisual en la actualidad (<https://innovacionaudiovisual.com/>)

Hipermediaciones: el blog de Carlos A. Scolari (<https://hipermediaciones.com>)

TEDx Transmedia. Conferencias TED focalizadas en el transmedia (<http://www.tedxtransmedia.com/>)

21

El documental interactivo en la nueva era digital

ERNESTO VÁZQUEZ CASTRO

«El documental interactivo no es un producto finito que representa la realidad, sino un proceso de documentación que permite la retroalimentación e intervención sobre la misma».

GAUDENZI

El potencial creativo del género audiovisual descansa en el conocimiento y dominio que tenga el autor, o los colectivos de autores, de las técnicas narrativas y visuales de este.

La práctica documental es un lugar de oposición y cambio. Al introducirnos en su esencia, y ejecutarlo desde su propio lenguaje, se imponen tres definiciones que hacen una contribución distintiva y ayudan a identificar una serie diferente de cuestiones. Consideremos pues el documental desde el punto de vista del realizador o el colectivo autoral, el texto, y el espectador.

- a) El Realizador o El colectivo autoral: a menudo diferenciamos una película documental de una de ficción según el grado de control que se ha ejercido durante la producción. Normalmente, el director de documentales controla sólo ciertas variables de la preparación, el rodaje y el montaje; mientras que otras (decorados, iluminación, comportamiento de los “personajes”) están presentes, pero a menudo sin ningún control»
- b) Los realizadores documentales pueden moldear y transformar las tradiciones que heredan, pero lo hacen precisamente a través del diálogo con esas tradiciones y sus seguidores.

- c) El texto: lo que el documentalista no puede controlar plenamente es su tema básico: la historia. Abordando el dominio histórico, el documentalista se suma a la compañía de otros practicantes que «carecen de control» sobre lo que hacen: científicos sociales, físicos, políticos, empresarios, ingenieros, etc. Los documentales toman forma en torno a una lógica informativa.

El espectador: básicamente los espectadores desarrollarán capacidades de comprensión e interpretación del proceso que les permitirán entender el documental. Estos procedimientos son una forma de conocimiento metódico derivado de un proceso activo de deducción, basado en el conocimiento previo, y en el propio texto.

Es la realización documental un proceso creativo complejo que necesita del conocimiento del lenguaje que él mismo genera. Tener en cuenta la decisión comunicativa del creador, o los creadores, el propósito de la obra, la toma de conciencia y la toma de partido, y la necesidad de una ideología, son algunos de los aspectos más importantes cuando abordamos un tema.

El documentalista debe estar dispuesto a rehacerse bajo la fuerza histórica concreta de los actores sociales y su tensión con la realidad. No al margen y no encima. Es decir, rehacerse críticamente con un modo de producción de imágenes documentales distinto, en ideas y práctica, a cualquier modo de producción documental alienante. El documental es el encuentro más asombroso de ideas y sentimientos en acción; fusión de ciencia, arte y tecnología; la creación de los más variados lenguajes (verbal, musical, gestual, de las cosas, del silencio, etc.) orientados hacia un mismo fin o mensaje. Es un espacio en el que se dan cita la fantasía, el amor, el humor, las pasiones humanas y los sueños más asombrosos. Por todo ello hablar de cine documental, es hablar de “creatividad”, de igual modo

A partir de este nuevo siglo, los individuos forman redes, se organizan, articulan movimientos y acciones desde el ciberespacio a los espacios reales y dentro del propio ciberespacio. Los individuos articulan pensamientos colectivos, construyen conocimientos y cada uno es portador de su propio medio de comunicación o de su escuela o universidad a través de la telefonía móvil (Aparici, 2013, p.34).

El documental interactivo nace precisamente fruto del medio digital, también del tratamiento de la información como divulgación cultural, “que como medio informativo hace que los creadores o autores de interactivos empiecen a “ensayar y experimentar” con obras básicamente financiadas por la museística y otros ámbitos de la cultura y el espectáculo” (Gifreu, 2014,

p.28). El documental interactivo, se desmarca de su predecesor el documental lineal, ofreciendo una alternativa o una posibilidad de contar historias de una manera hasta ahora distinta en el audiovisual.

El documental interactivo se compone a partir de dos grandes ámbitos del desarrollo teórico: el género documental y el entorno digital. Internet ha traspasado el ordenador para ser parte activa de la sociedad del conocimiento, y como bien explica Siemens (2004), está afectando, a través del Internet of Things, la forma como aprendemos. El documental interactivo rompe con la unidireccionalidad del discurso y se nutre de las características del entorno digital: la hipertextualidad, la multimedialidad, y la interactividad, todas ellas pasan a ser fundamentos de su estructurara narrativa.

El sociólogo Manuel Castell, en 1998, define la Sociedad de la información como "Sociedad en red: Policéntrica, asociativa, contingencial, deslocalizada y proyectiva que deriva hasta una perspectiva civilizatoria" (Citado por Delgado, 2012, p.42). Castell también nos decía que se usarían múltiples canales de distribución y que las audiencias se segmentarían, todo esto ha traído cambios profundos en la forma de comunicarnos, hemos pasado a depender más de los esquemas simbólicos y de las propias percepciones visuales.

El ciberespacio nos aporta una nueva característica, la posibilidad de tener múltiples conexiones para comunicar nuestro discurso. Nace lo que algunos autores bautizaron con el término de hipermedia: "El sistema semiótico que origina un nuevo medio de comunicación que resulta de la convergencia interactiva de las sustancias expresivas de varios media: imágenes fotomiméticas, foto-infografías, infográficas, cine-miméticas, cine-infográficas, cine-multisoporte" (Moreno, 1996, p.29).

Esta definición nos lleva a un nuevo conocimiento, ya no solo hablamos de elementos online, o en un ordenador, sino a elementos que están en otros soportes, pero que tiene conexiones en red. Estos elementos abren un camino de interconectividad que va más allá de los dispositivos o la propia pantalla, dado que los objetos también disponen de conexión, constituyendo la hipermedia uno de los elementos más importantes del Ciberespacio.

Somos una sociedad interconectada, y nuestra predilección en la red pasa por la forma en que consumimos imágenes, sonido y vídeos, llegando a preferirlos más que los propios contenidos textuales. Estas herramientas en desarrollo, que existen en internet, abren una dimensión significativa para el documental, y es a partir de esa interactividad que surgen nuevas posibilidades de narrativas digitales.

El documental se presenta como una herramienta de reconstrucción de la realidad, que se construye a través de la cosmovisión del mundo que tiene su autor o el grupo autoral de la obra; esta interacción autor-realidad, crea a su vez nuevos significados cuando el espectador se confronta con ellas, nace una simbiosis autor-obra-espectador, dando lugar a un nuevo contenido que nace de la interactiva presente en todo el discurso.

La era postdigital, y por ende la digitalización, han impactado en el proceso de realización y producción del documental. La aparición de internet, las redes sociales, el avance en la programación y los programas de postproducción audiovisual y gráficos, han permitido que la sociedad tenga acceso a herramientas y plataformas para construir productos audiovisuales de alto valor social y creativo. La nueva dualidad humano-tecnología se hace evidente en la producción de Documentales Webs: "La tecnología no solo es un instrumento de reflexión, como ocurre en el film ensayo, sino que muestra claramente los propios procesos de pensamiento, visualiza la retórica que lo organiza como sustrato de la propia representación del objeto o el sujeto pensado" (Catalá, 2013, p.3). Esta capacidad de análisis o reflexión es una de las potencialidades del documental interactivo.

Estamos entonces inmersos en una representación de la realidad, teoría definitoria de Nichols (1991), que permite que podamos intervenirla, para de conjunto con el autor o grupos de autores, describirla aportándole nuevos puntos de vistas, y transformando la realidad que en un primer momento nos expone la obra.

Después de todo lo expuesto podemos definir el documental interactivo como: "un mecanismo "autopoiético" u organismo vivo que se relaciona con su entorno, a través de los diferentes modos de interacción. Esto marca la diferencia entre el relato lineal y el interactivo digital" (Gaudenzi, 2009, pág.6). Queda claro que el documental interactivo mantiene una conectividad permanente entre el usuario y el entorno, retroalimentándose el uno del otro, en un medio digital cambiante y variable. Esta interconectividad, exponente del concepto EMEREC de Cloutier (1973), crea una obra totalmente distinta y personalizada, cada vez que un nuevo usuario interactúa con ella.

Este nuevo género audiovisual destierra la figura del documentalista como gestor primario de la obra, para involucrar a periodistas, educadores, programadores y artistas visuales al proceso de realización. Esta característica obliga a que el equipo sea multidisciplinar y entre todos tengan que colaborar en la concepción de la idea y la narrativa audiovisual que se determine. El objetivo es crear una experiencia en torno al discurso audiovisual. El documental interactivo, entra entonces, en la definición que diera Eco (1989),

de obras abiertas, un estilo artístico en que los autores o el autor, necesita al público para construir y finalizar su obra.

La utilización del documental interactivo en la educación cuenta con pocos estudios de referencia. Creemos que este género tiene un gran potencial en el marco de la educomunicación, que persigue “la formación del sentido crítico, inteligente, frente a los procesos comunicativos y sus mensajes para descubrir los valores culturales propios y la verdad” (Miranda, 1992). Por ende, la educomunicación concibe el aprendizaje como un proceso creativo, donde la creatividad y la implicación de los participantes son la base para construir el conocimiento. El documental interactivo pasaría a ser una forma de mediación para establecer el proceso comunicativo, “una cámara de vídeo, un ordenador, un lápiz o un bolígrafo son instrumentos que permiten la comunicación, la reflexión, la comprensión de la realidad” (Aparici, 2003, p. 408).

La era postdigital y todas sus herramientas en desarrollo, son la clave para el salto transformador que debe dar nuestra educación en este siglo XXI. Si queremos una educación inclusiva, participativa, y que brinde herramientas de creación de conocimientos, el documental interactivo es sin duda una apuesta acertada.

La posibilidad de construir nuestras propias versiones de la historia, de interactuar y enriquecernos de los conocimientos de otros, mientras creamos un proyecto que se transforma continuamente para crear un nuevo imaginario colectivo, es sin duda una experiencia enriquecedora que permitirá “el aprendizaje, la socialización y la construcción del conocimiento” (Coslado, 2012, p.164).

Estamos inmersos en un gran debate entre tecnología y audiovisual, por lo que resulta interesante el estudio de la producción y realización del documental interactivo con fines didácticos, como herramienta de apoyo al proceso de enseñanza aprendizaje. Una forma de abordar la realidad, interviniéndola, transformándola, contribuyendo desde nuestras experiencias, al desarrollo de una sociedad del conocimiento.

“Nosotros somos los espectadores de la interesante relación que se ha establecido entre el documental audiovisual y la interactividad digital, y a nosotros nos corresponde la oportunidad temporal de ver y analizar si la fusión será completa o si este nuevo género no llegará a consolidarse plenamente como tal. La cuestión importante es detectar dónde se encuentran los límites y qué nuevas formas de representación, de navegación y de interacción resultarán” (Gifreu, 2013, p. 11).

El documental interactivo se consolida de conjunto con las nuevas tecnologías y la evolución propia de la *World Wide Web*. Los dispositivos táctiles, la web semántica y la explosión de contenidos html5, entre otros, condicionan la forma en que co-creamos e interactuamos con los usuarios. Las nuevas tecnologías, acompañadas de las modernas narrativas cinematográficas, modifican el control que los autores tienen sobre el discurso audiovisual, permitiendo que los usuarios sean también entes activos de la propia narración, pudiéndose convertir, junto al documentalista, en autor de la obra. Todo esto exige que los futuros realizadores adquieran habilidades que les permitan enfrentar estas nuevas formas de discursos narrativos.

El documental interactivo trae consigo una nueva forma de planteamiento que debe ser desarrollado desde la consolidación de la imaginación, los mapas mentales, y los pensamientos visuales, que trazan, según Català (2001), una serie de ramificaciones creativas donde todos los elementos se compaginan para obtener una construcción homogénea y abierta del relato audiovisual. El pensamiento visual y orgánico, propio del documental interactivo (Gifreu, 2013), permite que todos los elementos existan en relación con todos los demás que conforman la narrativa.

Los realizadores tienen el desafío de crear una obra abierta y participativa, capaz de representar, documentar e interactuar con la realidad, lo que conlleva la utilización de un conjunto de técnicas que le proporcionan a la obra otra dimensión comunicativa, vital para alcanzar los objetivos finales del documental (Gifreu 2013). Como comenta Matthieu Lietaert, la idea del Cine Ojo, de Vertov, con las nuevas tecnologías, está más cerca de la hacerse posible.

Los retos de esta modalidad en desarrollo pasan por transformar todas las creencias asociadas a la realización de un documental. El equipo de producción, que siempre está centrado en su proyecto, deberá ahora compartir con especialistas de programación y tecnologías, por lo que los equipos deben hacerse multidisciplinarios. El trabajo colaborativo, participativo, y basado en la construcción de equipos flexibles, es una de las aptitudes más necesarias para llevar a cabo estos proyectos audiovisuales. La programación web, los modelos y estructuras de narración interactiva, los nuevos lenguajes audiovisuales y de las redes sociales, impregnados de la multimodalidad de navegación e interacción, entre otros, son fundamentos que deben estar presentes en la formación de los futuros realizadores.

A la metodología tradicional de producción de un documental, según Femke Wolting (Lietaert, 2011, p. 96), debemos añadirle las etapas siguientes:

1. Lluvia de ideas: ésta es la principal actividad de la que emana qué tipo de historia o experiencia fílmica surgirá.
2. Fondos para el desarrollo: hay fondos específicos para los medios interactivos, pero también hay que contar con la esponsorización y las cadenas de radiodifusión.
3. Storylines y Design document: escribir el guion y determinar la estructura de la narrativa. Al final, esto se traduce en un “documento de diseño”. Este documento da una idea aproximada sobre cómo se mostrará la web, con el estilo visual listo, y sobre cómo se podrá navegar. Por lo tanto, lo que hay es diseñar “la experiencia del usuario”.
4. Presupuesto y plan de financiación: hay que hacer un presupuesto y buscar formas de financiarlo.
5. Fase de producción: producción, test beta, test de usuario, etc.
6. Presentación: hay que asegurarse que los espectadores accederán a la información antes de ésta para que tengan una idea previa del proyecto.

“Estamos incitando a los cineastas y desarrolladores a contar historias de una manera que nunca se ha intentado antes”. Los documentales interactivos son un medio relativamente nuevo y dinámico. Se centran en el uso de programas de código abierto, la colaboración libre y abierta, y una variedad de herramientas basadas en la web que permiten a los cineastas crear películas únicas, no lineales y con una flexibilidad no disponible en el tradicional formato documental” (Bloque de Mozilla, 2012).

A modo de resumen

El documental interactivo es un producto audiovisual resultado de la evolución del propio género del documental. Nace como resultado de la era postdigital, y se basa en la interactividad para construir su estructura narrativa.

La realización de pequeños cortos documentales e interactivos se enmarca como una herramienta de aprendizaje constructivista y educómunicativos.

La autoría de la obra audiovisual, según Waring 2011, se entrega al usuario, y lo invita a tomar parte activa de la propia creación de la obra, convirtiéndolo también en creador de esta.

En cuanto al documental interactivo puede aseverarse que:

- Son producciones audiovisuales dentro y fuera de línea, que integran muchos elementos hipermédias y exigen del usuario un alto grado de implicación para crear nuevas lógicas de representación e interacción, que enriquezcan las narrativas de la propia obra. Esta multilinealidad, permite que se altere el orden narrativo, siendo el usuario el que decide la trayectoria a seguir en el discurso audiovisual.
- Es multiplataforma, lo que favorece la implicación del usuario, que en cada interacción se enfrenta a un contenido distinto.
- Su característica principal es la interactividad.
- Empodera al usuario convirtiéndolo también en coautor de la obra final.
- Es un repositorio abierto que permite la comunicación y se transforma continuamente.

Una de las premisas esenciales del documental tradicional es la voluntad de organizar una historia de tal manera que sea, a la vez, informativa y entretenida. Y el formato interactivo, en este sentido, debe seguir la tradición y debe intentar ofrecer experiencias similares que mezclen de manera tan eficiente, original y atractiva como pueda, una propuesta lúdica —de entretenimiento— con una de didáctica o educativa —conocimiento—. Y esto es posible, fundamentalmente, gracias a la combinación de las diferentes modalidades navegacionales y de interacción en un aplicativo, la cual posibilita un múltiple intercambio entre la obra y el interactor (Gifreu 2013, p.530).

Valdría la pena, antes de concluir, que reflexiones sobre las interrogantes siguientes: ¿cuáles serían las narrativas audiovisuales y las narrativas digitales que confluyen en el diseño y creación de un documental interactivo? A su juicio, ¿cuáles serían los elementos que constituyen la planeación y el diseño de un documental interactivo? ¿Cuáles podrían ser las diferencias fundamentales entre ficción y no ficción interactiva?

Fuentes de información

APARICI, R., & GARCÍA-MARÍN, D.: *Comunicar y educar en el mundo que viene*. Gedisa, Barcelona, 2017.

APARICI, R.: *Comunicación educativa en la sociedad de la información*. UNED, Madrid, 2003.

_____: *La revolución de los medios audiovisuales: educación y nuevas tecnologías*. Ediciones de la Torre, Madrid, 2003.

_____. (Coord.): *Conectados en el ciberespacio*. UNED, Madrid, 2013.

CATALÁ DOMÈNECH, J. M.: El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva (2000), en *Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, (34), pp. 79-97. Extraído en diciembre 2019 desde:

<http://search.proquest.com/openview/b8a6933c128f38f219f78ad9b54b0fe1/1?pq-origsite=gscholar&cbl=28263>

CASTRO GONZÁLEZ, V.: *Teoría y práctica de los medios de enseñanza*. Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1986.

GAUDENZI, S.: *The Living Documentary: from representing reality to creating reality in digital interactive documentary* [tesis doctoral]. University of Goldsmiths. Centre for Cultural Studies (CCS), London, 2013.

_____: *Digital interactive documentary: from representing reality to creating reality* [treball de recerca]. University of Goldsmiths. Centre for Cultural Studies (CCS), London, 2009.

GIFREU, A.: *Documental interactivo como nuevo género audiovisual: Estudio de la aparición del nuevo género, aproximación a su definición y propuesta de taxonomía y de modelo de análisis a efectos de evaluación, diseño y producción*. (Tesis doctoral). Universidad de Pompeu Fabra, Barcelona, 2013.

LIETAERT, M.: *Webdocs... a survival guide for on line film makers*. Not so crazy! Idfa Doclab, 2011.

Mozilla Blog <<http://blog.mozilla.org>>

QUINTANA, GIL J.; PAREJO, L. J. PAREJO Y C. VALERO CANTILLO: *Investigar en comunicación y educación*. Valencia: tirant humanidades, 2021.

RABIGER, MICHAEL: *Dirección de documentales*. Editorial Faber., 2006, Londres.

SOLER, LLORENÇ: *La realización de documentales y reportajes para televisión*. Editorial Global, Madrid, 1998.

SIEMENS, G.: *Conectivismo: Una teoría de aprendizaje para la era digital. Conectados en el ciberespacio*, (5), pp.77-90. UNED, Madrid, 2004.

VALE, EUGENE: *Técnicas del guión para cine y televisión*. Gedisa, Barcelona, 2008.

WARING, D.: *Is there a role for inter active documentary with in modern day activism?* [Treball Fi de Màster]. MA Interactive Media 2010/2011. London College of Communication, 2011. http://www.interactivedocumentary.net/wp-content/2011/09/Dissertation_Dickon_Waring_IM1011.pdf

22

La investigación en la producción de un documental interactivo

ELAINE CORONA AVILÉS

Nada cuenta toda la historia, nunca.

WILLIAM GIBSON, CONDE CERO

Desde el punto de vista de la evolución tecnológica la historia del relato audiovisual documental ha estado estrechamente ligada a la utilización de métodos y procesos novedosos. El surgimiento de las técnicas del montaje, la aparición del sonido; los equipos cinematográficos ligeros, con sonido sincrónico, y el paso del universo analógico al digital (en registro, edición, postproducción, almacenamiento y difusión) posibilitaron formas innovadoras de narrar y propiciaron la convergencia mediática de nuestros días. Según García (2015) estos avances han provocado cambios en el relato audiovisual documental, en los modos de producción y en sus modelos narrativos, en el tratamiento visual y las formas de consumo; al transformar su relación con lo real.

A finales del siglo XX un conjunto de avances tecnológicos en el campo de la microelectrónica, la informática, las telecomunicaciones y el audiovisual facilitaron los procesos de almacenamiento y acceso a la información. La creación de este conjunto de instrumentos y herramientas, llamadas Nuevas Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (NTIC), posibilitaron la aparición de novedosos escenarios y situaciones de comunicación. La incidencia de las NTIC en la vida cotidiana generó una transformación transversal en la sociedad al posibilitar que todos sus miembros estén en capacidad de generar, obtener y compartir todo tipo de información de manera instantánea y desde cualquier lugar. Además, se considera que la

posibilidad de publicar vídeos en Internet define un antes y un después en el ámbito del audiovisual al democratizar su producción.

La evolución de la web hacia un soporte orientado a conectar a su público mediante redes que privilegian la participación social, facilitó el surgimiento de nuevos formatos interactivos y el paulatino abandono del relato tradicional. Estos nuevos entornos digitales favorecieron la transformación del consumo cultural y la creación y desarrollo de nuevos formatos y contenidos audiovisuales interactivos. Entre los procesos de creación de estas narrativas interactivas, que incluyen el entramado de relatos no lineales, surge el documental interactivo.

Estas obras audiovisuales de reciente evolución poseen estilos de representación muy variados que complejizan su definición. Para Gifreu (2010, p. 100) se definen como: “Aplicaciones interactivas en línea o fuera de línea, realizadas con la voluntad de representar y documentar la realidad con unos mecanismos propios, que llamaremos modalidades de navegación e interacción, en función del grado de participación que contemplen”. Mientras que desde el punto de vista de Valentina Moreno (2018, p. 200) son: “Producciones documentales dentro y fuera de línea, que pueden integrar elementos hipertexto o meramente audiovisuales y exigen al usuario un alto grado de interacción física, creando nuevas lógicas de documentación, representación e interacción con la realidad.”

Es importante comprender que un documental interactivo no es solamente un registro audiovisual de la realidad, sino que también es una aplicación informática la cual puede estar funcionando en Internet o en un soporte físico. Este tipo de obra permite a su público relacionar diversos textos por medio de la interfaz, que es el lugar donde se propicia la interactividad a través de las diferentes modalidades de navegación.

El documental interactivo posee otras características, aunque no todos las comparten en la misma medida. Suelen estar diseñados para que funcionen en diferentes dispositivos; sus contenidos son accesibles desde cualquier lugar y en cualquier momento; y están compuestos por múltiples medios como audiovisuales, juegos, comics, animados, textos y cuanta forma de representación resulte útil al relato.

Indagación-Investigación

¿Cómo surge la idea inicial de una producción audiovisual? ¿Cuál es el factor que nos hace decidir que es esta y no otra la que guiará el proceso de

creación? Las ideas que guían las producciones audiovisuales son variadas y generalmente relacionadas con alguna experiencia personal de uno o varios de sus realizadores. De forma habitual, se suele partir de un proceso de reflexión y análisis, pero también juegan un importante papel la intuición, la observación y la casualidad. Tal vez por esto, muchos realizadores al dar inicio a un proceso creativo lo hacen cuando sus ideas son aún imprecisas, borrosas. De la misma manera, ocurre al emprender un nuevo proyecto de documental interactivo donde se suele partir de una inquietud personal, de una necesidad de conocimiento o de una posición sobre un aspecto de la realidad, así como de la experiencia, el conocimiento tecnológico, artístico y estético de los implicados en la nueva obra. Desde estos primeros momentos es fundamental investigar, indagar, encontrar referentes visuales y tecnológicos que ayuden a su materialización.

Este tipo de investigaciones tienen como objetivo la obtención de un producto audiovisual y por tanto de cierta manera asumen como objeto de estudio la producción del mismo. El proceso de indagación y/o experimentación de un documental interactivo es riguroso; en él cada integrante del equipo de realización aportará desde sus saberes y experiencia personal. Como en toda investigación, se requiere fijar objetivos, realizar una revisión bibliográfica, definir un método y seleccionar las herramientas de análisis a utilizar. Experimentar, explorar y analizar para crear una nueva obra caracteriza este tipo de producciones. Teniendo en cuenta a Sullivan (2011) para la investigación generada desde las artes la indagación no es un proceso lineal, sino una aproximación interactiva, reflexiva y en movimiento, que cuenta con medios y estrategias, propios del arte, que la hacen única.

Sobre la reflexividad en la investigación De la Cuesta-Benjumea (2011, p.164) plantea que “aunque no hay un consenso pleno en su definición, se entiende como el proceso de volver hacia uno mismo para examinar críticamente el efecto que se produce en el desarrollo de la investigación”. Su aplicación en los procesos de realización audiovisual supone un reconocimiento de la subjetividad de la mirada del creador y de su implicación afectiva con el tema y la producción en sí misma.

Sullivan (2010) otorga una gran importancia al pensamiento en el proceso de creación artística, identificando tres formas reflexivas: la práctica reflexiva del yo, la reflexión acerca de la información y el establecimiento, por parte del artista, de otro tipo de diálogo con la información y sus descubrimientos. Es decir, la reflexividad está presente durante todo el proceso de realización. Ella genera un ciclo donde la teoría alimenta a la práctica y esta a su vez modifica la teoría creando nuevas perspectivas y conocimientos. Este es un

proceso consciente, no es una iluminación divina que nos sorprende, aunque se trate de un proceso en espiral donde avanzamos y retrocedemos antes de obtener de la obra.

Indiscutiblemente, la selección de las mejores alternativas dentro de un proceso de producción audiovisual responde a un análisis profundo y meditado. Cada decisión seleccionada contribuye a la visualidad de la obra. Las decisiones sobre estructuras narrativas, estilos visuales o estética, así como niveles de interactividad y diseño de interface, entre otros, se corresponden con prácticas artísticas afines con la investigación pues se centran en la búsqueda de una visualidad específica de la obra, apoyadas fundamentalmente, en la experiencia y la experimentación.

Al enfrentar la investigación para la realización del documental interactivo se debe trabajar con un enfoque transdisciplinar teniendo en cuenta el punto de vista de los especialistas que intervienen en el proyecto: realizadores audiovisuales, programadores, diseñadores y expertos en marketing digital, entre otros. Esta mirada transdisciplinar se obtiene a través de la implicación de todos los miembros del equipo de realización en la obtención de la obra interactiva. Como lo hace notar Thompson (2017), se debe entender la transdisciplinariedad como la trascendencia de los límites disciplinarios, académicos y epistémicos de una investigación.

Del mismo modo que en la producción audiovisual, se deben delimitar previamente los ejes investigativos donde se enfocarán los miembros del equipo de creación. En general, a los ejes de investigación-creación audiovisual (tema y lenguaje audiovisual) se le agregarán dos más. El primero de ellos centrado en la tecnología que se utilizará, encargado de la forma estilística en que se muestra el mensaje, y el segundo en los estudios sobre los públicos, dirigidos a mejorar la experiencia del usuario. Con la delimitación de los ejes investigativos se pretende unificar, en un mismo esfuerzo creativo, las reflexiones sobre el tema y el lenguaje audiovisual, con el comportamiento físico del usuario y el conocimiento de las tecnologías necesarias para el mejor funcionamiento de la obra.

El proceso de Investigación-Creación

Es necesario entender la producción audiovisual de documentales interactivos no como una serie de actividades consecutivas, sino como un conjunto de procesos, algunos consecutivos y otros paralelos, que van desarrollando relaciones entre sí. Se debe utilizar una estructura lógica, para la organización del proceso productivo de este género audiovisual, dividida en tres grandes

etapas: ideación, fabricación y explotación. Entendiendo la ideación como la etapa que va desde el surgimiento de una idea hasta el momento en que está lista para acometer el proceso de obtención de una obra audiovisual. La fabricación, como la etapa que culmina con la obtención de una obra acorde a las características definidas durante la ideación y que tendrá dentro de sí tantas fases o subetapas como sean necesarias. Para finalizar con la explotación, momento de la publicación y consumo del documental interactivo. (Corona Avilés, E., 2021)

La Ideación. Recordemos que generalmente, al inicio de la fase de ideación no se tienen todas las ideas claras y bien definidas. Es en ese momento, donde todavía el nivel de incertidumbre es grande, que se agrupan los primeros integrantes del equipo. El productor, el director y los guionistas suelen ser los primeros en formar parte del proyecto de documental interactivo. Es el tiempo de compartir criterios e intuiciones sobre el tema, de imaginar y definir propósitos para convertir el sueño audiovisual en un proyecto conjunto que pueda motivar la participación del resto de los miembros del equipo y de futuros inversionistas. No obstante, en estos momentos iniciales aún no existe la obra sino a penas un esbozo, es necesario comenzar la investigación para definir la primera versión del guion y poder avanzar en el proceso de realización.

El equipo de creación de manera reflexiva y colaborativa buscará encontrar un balance entre el tema, la propuesta estética, los niveles de interactividad a utilizar y la experiencia de usuario que se desea propiciar. De la profundidad de investigación dependerá la libertad creativa que disfrutará el realizador durante el proceso de obtención del documental. En ella se determinarán las locaciones, escenarios y recursos narrativos: los personajes, los sentimientos, las emociones y las acciones que se representarán. A partir de sus resultados se decide si se usará material audiovisual de archivo o se filmará una obra audiovisual completamente nueva.

Este también es el momento de la definición del público objetivo, los soportes en que se visualizará la obra, la complementariedad entre los contenidos *on-line*, mostrados en el documental, y los *off-line*, tales como versiones cinematográficas o televisas del documental, materiales impresos y tantos otros como crean necesarios los realizadores. Es necesario también la elaboración de un discurso que propicie la difusión de la historia a través de múltiples canales comunicativos. Así como buscar los mecanismos de colaboración entre el prosumidor y la obra que favorezcan la creación de un relato colectivo.

Particular importancia reviste la selección del nombre del documental y el registro de nombre de dominio que debe ser reservado con tiempo para evitar futuras dificultades.

Para la conformación de la carpeta de proyecto se elaboran las primeras versiones del diseño del sistema de navegación del documental interactivo y del guion del documental audiovisual que estructuran el guion del documental interactivo. Se realiza una propuesta de presupuesto que permitirá tener una noción de los recursos económicos y materiales necesarios para la obtención de la obra.

Una vez obtenido el financiamiento se procede a la contratación del resto de los integrantes del equipo, lo cual implica conseguir una adecuada representación de las especialidades necesarias para la obtención de la obra, que incluya tanto perfiles provenientes de la realización de software (programación, arquitectura de la información, diseño) como de la realización audiovisual (fotografía, sonido, edición) y de la comunicación social. Al crear un equipo de trabajo, el objetivo ha de ser conseguir un adecuado nivel de desempeño tanto del grupo como de sus integrantes. Este equipo transdisciplinar se debe organizar a partir de la distribución de responsabilidades concretas y la construcción de una meta y un lenguaje común.

La integración de especialistas del ámbito de la realización audiovisual con los de otros campos permite enfocar la producción hacia la resolución, de manera eficiente, de problemas concretos. No obstante, esta elección puede provocar conflictos interpersonales o la exclusión de algunas de las especialidades en la toma de decisiones. Aunque, el reto más radical se encuentra en las dinámicas de estos equipos que proceden de culturas organizacionales diferentes. Puesto que, usualmente mientras los realizadores audiovisuales conceden la mayor importancia al contenido y la puesta en escena, los especialistas en comunicación social y los creadores de interactivos se preocupan más de la experiencia del usuario y de la interactividad. Es por esto necesario la definición consensuada de los objetivos y de los criterios de calidad que se seguirán en el proceso. Ahora bien, estos objetivos y criterios no se definen de una manera tan precisa como en una investigación científica, siempre se debe dejar margen a la creatividad y a la intuición artística. Como resultado, la investigación para la creación de un documental interactivo será flexible y colaborativa, lo cual facilitará la cooperación entre las especialidades implicadas en la obtención de la obra.

La obtención del financiamiento también da lugar a la determinación del servicio de hospedaje en Internet de la obra audiovisual (*hosting*). El cual será definido siguiendo criterios económicos y técnicos a partir de las tecnologías

y proveedores de estos servicios que recomienden los especialistas de realización de *software*, una vez realizado el análisis del proyecto.

Fabricación. En esta etapa se elabora el documental interactivo, lo cual implica acometer la obtención de los materiales audiovisuales, el diseño interactivo, la programación y la creación de una comunidad alrededor de la obra, así como la creación de tantas medias sean necesarios para la misma.

La investigación estará encaminada a la adecuación de las características de la obra, definidas en la ideación, a la realidad del proceso productivo. Es decir, fundamentalmente se orientará a solucionar situaciones problemáticas que surgen en la práctica artística. Por otra parte, los esfuerzos en la coordinación de las tareas tendrán en cuenta la complejidad y variedad propias de este tipo de audiovisual interactivo, para lo cual es importante usar métodos que promuevan el trabajo en equipo y la colaboración entre los especialistas.

En este momento de materialización de la obra, es importante que todos los implicados acometan la revisión del trabajo y la realización de posibles correcciones. Teniendo en cuenta que se debe garantizar la calidad del documental interactivo tanto desde el punto de vista de su visualidad, como desde la funcionalidad (usabilidad y navegabilidad) y el atractivo de la experiencia de usuario, se desarrollarán tantas versiones funcionales del software como sean necesarias.

También, es el momento de investigación sobre el comportamiento en la Web del público objetivo. Se elabora la estrategia de marketing digital dirigida fundamentalmente al posicionamiento en Internet y la presencia en las redes sociales. En ella se precisa el tipo de campaña que se implementará y los elementos que la integrarán. Se elabora un plan de acción el cual debe iniciar su ejecución en esta misma fase del proyecto. Además, se especifican las herramientas de analítica web que se utilizarán, lo cual facilitará el posterior proceso de análisis de la información extraída del comportamiento del usuario en el documental interactivo, con el fin de comprender y optimizar su uso.

Trabajar en un equipo transdisciplinar significa que durante todo el proceso se realizarán retroalimentaciones, colaboraciones y análisis del progreso. Es importante señalar que las tareas realizadas durante los distintos momentos de este proceso no siempre son independientes unas de otras, sino se interrelacionan. Esto requiere una colaboración fluida entre los distintos miembros del equipo. Además, se debe considerar que, aunque el modelo del proceso de producción de un documental interactivo parece lineal, las

etapas de trabajo de cada especialidad y la organización general se realizan en un ciclo iterativo y se suelen solapar con las de otras especialidades.

Explotación. A partir de la publicación del documental interactivo en Internet comienza su “vida”, la obra podrá ser apreciada por el público. Pero este no es el último paso, al ser una aplicación web requiere durante todo el tiempo que se encuentre en línea la atención por parte de un grupo de especialistas. Ellos serán los encargados de su actualización y adecuación a las demandas del público.

A partir de la gestión de las redes sociales y el análisis de los datos obtenidos a través de la analítica web de la obra se realizarán los cambios necesarios en el documental interactivo para mejorar la captación de audiencia y la experiencia de usuario.

El estudio de la interacción del público con la obra facilitará un entendimiento global de sus comportamientos *online*. La investigación desarrollada a través de la analítica web y del análisis de los patrones de visualización de los contenidos disponibles permitirá la aplicación de estrategias para incrementar la visualización y facilitará la optimización del diseño de interactividad con el objetivo de mejorar permanentemente la experiencia de usuario.

Reflexiones finales

El documental interactivo se suele acometer por los realizadores audiovisuales a partir de sus motivaciones personales, de la confianza en sus instintos y de sus criterios sobre la realidad. Durante su proceso de planificación es frecuente que los creadores tomen decisiones acordes a su sensibilidad, desconfiando muchas veces de lo racional. Su compromiso es con la obra audiovisual y sus búsquedas investigativas están encaminadas a su materialización. Sus fuentes de documentación son variadas y diferentes en cada caso, van desde las obras de arte y la teoría audiovisual hasta el encuentro fortuito con una realidad desconocida. Sus posturas críticas sobre el arte, sobre su entorno cotidiano o sobre la política se encauzan hacia la obra que desean materializar.

Sus modos particulares de investigar para la creación audiovisual implican la reinvención y reevaluación constante de procedimientos y métodos en función de las necesidades de la obra. Estas adecuaciones personales en los estilos de asumir la obtención del audiovisual interactivo generan un lenguaje propio y un estilo personal, ya sea desde el punto de vista de los

contenidos (temáticas que se repiten una y otra vez) como de la visualidad (elecciones de puestas en escena, ambientes).

La investigación-creación con un enfoque transdisciplinar tiene como objetivo beneficiarse de la experiencia individual y desarrollar el trabajo creativo a través de la asociación entre los miembros del equipo. Las retroalimentaciones, colaboraciones y análisis del progreso son algunas de los métodos que hacen a este proceso flexible, participativo y democrático. La generación de un ambiente de trabajo de respeto y colaborativo permitirá la incorporación de los puntos de vistas, percepciones y criterios que sobre la obra tengan los integrantes del equipo. También, estimulará la creatividad y la innovación en pos de obtener soluciones a las necesidades productivas.

La reflexividad como método está integrada en el proceso de investigación transdisciplinar y tiene una acción transformadora sobre los realizadores. Su utilización en la producción audiovisual permite reconocer los supuestos y las limitaciones desde los que el equipo de realización parte. Además, propicia la libertad creativa lo cual eleva el compromiso de todo el equipo con la obra audiovisual.

Bibliografía

ALBA, G. Y J.G. BUENAVENTURA: *Cruce de caminos. Un estado del arte de la investigación-creación*. Cuadernos Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. No.79, pp. 21-49, 2002

CALDERÓN GARCÍA, N. Y F. HERNÁNDEZ Y HERNÁNDEZ: *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Ediciones Octaedro, S.L. Barcelona, 2019.

CORONA AVILÉS, E.: *El documental interactivo. Un acercamiento a su proceso de producción*. (Tesis de maestría). Universidad de las Artes, La Habana, 2021.

CUBIDES CIPAGAUTA, H. Y P. GUERRERO: (octubre 2008). *Reflexividad en la investigación cualitativa: narrar, visualizar y dialogar*. *Nómadas*, No. 29, pp. 128-141. Universidad Central, Bogotá, 2008. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105112131010>

CUBIDES CIPAGAUTA, H.: *Transcurrir de un proceso reflexivo: el saber que transforma*. *Nómadas*, No. 40, pp. 49-67. Universidad Central, Bogotá, 2014.

DE LA CUESTA-BENJUMEA, C.: (2011). *La reflexividad: un asunto crítico en la investigación cualitativa*. *Enfermería clínica*. Año 21, No. 3, pp. 163-167. Departamento de Psicología de la Salud, Universidad de Alicante, 2011. doi: 10.1016/j.enfcli.2011.02.005

DE MIGUEL ÁLVAREZ, L.: *La investigación artística a través de la investigación basada en las artes: narrando una historia, compartiendo experiencias*. *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, No. 2, pp. 61-84, 2013.

FAJNZYLBER, V.; F.J. GUTIÉRREZ; P. BARRAZA; P. RIVEROS; J. MOYANO Y M. SBERT: (*La mirada inmersiva. Estudio transdisciplinar de la inmersión en realidad virtual interactiva*. *Revue française des méthodes visuelles*, 2021. URL: <https://rfmv.fr>. Última consulta: 26/10/2021.

GARCÍA JIMÉNEZ, A.: *Documental y narrativa transmedia. Estrategias creativas y modelos de producción*. (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla, Sevilla, 2015.

GIFREU, A.: *El documental multimedia interactivo. Por una propuesta de definición y categorización del nuevo género emergente*, en F. Ortega Mohedano (Presidencia): *II Congreso Internacional Comunicación 3.0: Nuevos Medios, Nueva Comunicación*. Universidad de Salamanca, 2010. Libro de Actas disponible en: <https://comunicacion3punto0.files.wordpress.com/2011/05/comunicacion3punto0libroactas2010.pdf>

GONZÁLEZ, P.: *¿Documentar la creación o documentarse para la creación?* Creación, pedagogía y políticas del conocimiento. Memorias de un encuentro. pp. 43-51. La Silueta Ediciones, Bogotá, 2010.

HERNÁNDEZ HERRERA, P. A. (Coord.): *Arte e investigación. Coordenadas para la realización audiovisual*. Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 2016.

MARTÍNEZ VESGA, O.: *Investigar, crear, experimentar el mundo Reflexiones sobre la investigación en las artes plásticas*. El Artista, No. 3, pp. 57-68. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Pamplona, Colombia, 2006. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87400305>

MOLINA Y VEDIA, S.: Metodología del proyecto transdisciplinario "Las formas del cambio". V Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales, 16 al 18 de noviembre de 2016, Mendoza, Argentina. Métodos, metodologías y nuevas epistemologías en las ciencias sociales: desafíos para el conocimiento profundo de Nuestra América, en Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8514/ev.8514.pdf

MORENO ACOSTA, A. M.: *Procesos de investigación-creación audiovisual y prácticas de contravisualidad*. El ornitorrinco tachado, No. 13, México, 2021. uaeméx e-issn 2448-6949. Disponible en: <http://orcid.org/0000-0001-6828-5397>

OBRADORS, M.: *Practice as Research*. La investigación a través de la práctica en las artes creativas. Enfoques y métodos. Grupo DigiDoc. Departamento de Comunicación (UPF), Barcelona, 2020.

PAZ ENRIQUE, L. E.; E. A. HERNÁNDEZ ALFONSO Y A. A. LEIVA MEDEROS: *Concepción, etapas y modelo del ciclo de vida de la información audiovisual*. Cuadernos de Documentación Multimedia, pp. 31, 2020. <http://dx.doi.org/10.5209/cdmu.68514>

PIOVANI, J. I. Y L. MUÑOZ TERRA (Comp): *¿Condenados a la reflexividad? Apuntes para repensar el proceso de investigación social*. CLACSO, Buenos Aires, 2018. Libro digital.

ROCA, L.: *Hacia una práctica transdisciplinar: reflexiones a partir del documental de investigación*. Desacatos, No.8, pp. 37-47, 2001. Recuperado en 31 de octubre de 2021, desde http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2001000300003&lng=es&tlng=es

SULLIVAN, G.: (2010). *Art Practice as Research. Inquiry in Visual Arts*. Sage Publication, pp. 95-120, Los Angeles, 2010.

_____ : *The Artist as Researcher. New Roles for New Realities*, 2011.

WESSELING, J.: See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher, pp.79-101 Valiz Antennal, Amsterdam.

THOMPSON, M. A.; S. OWEN; J. LINDSAY; G. LEONARD Y S. CRONIN: *Scientist and Stakeholder Perspectives of Transdisciplinary Research: Early Attitudes, Expectations, and Tensions*. Environmental Science & Policy, No.74, pp. 30-39, 2017.

VÉLEZ-CARDONA, W.; G.M.DURÁN-LANDAZÁBAL Y A. Y. LÓPEZ-CORREA: *¿Qué hace que una investigación deba ser considerada transdisciplinaria?* Praxis, 14(2), 2018, xx-xx. Doi: <http://dx.doi.org/10.21676/23897856.2764>

ZURBRIGGEN, C. Y M. SIERRA: *Transición hacia un futuro sostenible. ¿Qué aporta la investigación transdisciplinaria?* Utopía y praxis latinoamericana. Revista Internacional de Filosofía y Teoría Social, CESA-FCES-Universidad del Zulia, Año 26, No. 94, pp.158-176. Maracaibo, 2021. Doi: <http://doi.org/10.5281/zenodo.4815680>

23

La alegría tiene un nombre: ¡Alegrías de sobremesa!

YOHAN M. MADRIGAL SEGREDO

*...urge crear un arte radiofónico, una preceptiva de la radio,
del mismo modo que existe un arte poético, una preceptiva literaria.
Las posibilidades de la radio son ilimitadas.
Basta enfocarlo con un poco de imaginación e iniciativa".*

ALEJO CARPENTIER

Cuando se habla de *radiodifusión*, se hace referencia a la "Emisión radioeléctrica destinada al público";¹⁴⁸ también a la "transmisión por ondas hertzianas de programas destinados a la divulgación, información, educación y entretenimiento del público",¹⁴⁹ o sencillamente a la emisión de programas que se "escuchan" y se "ven" por la radio. Desde esta última significación, expresión propia de quienes trabajan en, por o para los medios, se recuerdan las radionovelas, los programas informativos, musicales, deportivos, de opinión, históricos... muchos de los cuales han acaparado la atención y gozan de la aceptación de los segmentos poblacionales para los que fueron diseñados.

Entre la diversidad de programas radiofónicos que se ha podido disfrutar por varias generaciones de cubanos se encuentra uno que, desde el propio inicio de la radio nacional (1922), asumió e integró varios de los géneros ya existentes en la radio: se trata de los programas humorístico-musicales con público en el estudio. Este tipo de transmisión abrió sus puertas a los

148 Diccionario de la Lengua Española, p.1157.

149 Glosario de términos audiovisuales: artísticos y técnicos, p. 239.

oyentes, ahora convertidos en espectadores, para que formaran parte de la grabación de un espectáculo radial; posibilidad vista como un entretenimiento de sobrado éxito, sobre todo, en la segunda mitad del pasado siglo.

Recordar es volver a vivir

De “El Progreso Cubano” a “Radio Progreso”

Para los hombres y las mujeres que transitan hoy día por la céntrica calle de Infanta ver el cartel que, en el número 105, indica la presencia de Radio Progreso, es algo común; incluso, les viene de inmediato a la mente la frase *La Onda de la Alegría* y es que, durante muchos años, se le ha nombrado así a esta legendaria emisora. Sin embargo, fue doce años después de la fundación, en 1941, que esta estación de radio alcanzó el nombre que hoy conserva. El precedente directo de esta planta radial fue *El Progreso Cubano*; en sus comienzos se caracterizó por una programación musical, pero rápidamente incorporó el humor para presentar un nuevo estilo de programa-fusión.

Se conoce por documentos de la época que el actor Luis Manuel Martínez Casado (1900-1988)¹⁵⁰ crea el primer cuadro humorístico-musical, que alcanzó gran popularidad entre los oyentes. En la segunda mitad de la década del cuarenta y bajo el nombre de Radio Progreso, se recuerdan dos programas radiofónicos que conquistan la sintonía popular: *Estampas criollas* y *El Conuco de Liborio*, programas costumbristas, humorísticos, con inserción de música campesina o conjuntos guajiros.

Muchos de estos programas radiofónicos humorístico-musicales, simpáticos y atrayentes, llegaron a su fin debido a la nacionalización de las emisoras que eran patrocinadas por marcas o firmas comerciales con la intención de colocar sus propagandas al principio, mitad y final de cada espacio, y distribuían el tiempo restante entre el *sketch* y la música. Los directores de estos programas, en su concepción, tenían en cuenta la creación de estrategias dramatúrgicas que les permitían la inclusión de comerciales en sus emisiones, sin que estos rompieran el diseño del espectáculo.

La Onda de la Alegría

150 Pionero de la radio en Cuba. Actor con larga trayectoria en la radio, el cine, la televisión y el teatro.

Después de nacionalizada la emisora, en el año 1960, la mayor audiencia y por consiguiente las palmas eran para *Lo mejorcito del barrio*, que vino a sustituir *Ñico, Tecla, Elio y Flora*, con ustedes media hora y para *El barbero de cebolla*, con uno de los humoristas más reconocidos de todos los tiempos, José Antonio Rivero (1928-1999).¹⁵¹ También en esa década estuvo, en vivo, *Autógrafo musical* en el que participaba un pianista, un cantante y se recitaban versos.

El año 1964, sería la antesala de un futuro luminoso para un programa que, cincuenta años después, se mantuvo provocando risas: *Alegrías de Sobremesa*, fundado el 15 de abril de 1965, con un libreto de Alberto Luberta (1931-2017).¹⁵²

Radio Progreso, *La Onda de la Alegría* y *La Emisora de la Familia Cubana*, goza de mucha popularidad en esta década y, desde su estudio No. 1 Benny Moré,¹⁵³ propone una tira de programas radiofónicos humorístico-musicales como *Sabor y Ritmo a las Siete*, *Variedades de Radio Progreso*, *Revista Musical del Lunes* y *Alegrías de Sobremesa* que, hasta entonces, era solo *sketch*.

Con el movimiento que produjo la zafra de los diez millones, en 1970, y la inestabilidad existente con los escritores, solo permanece en el aire y con público en el estudio: *Alegrías de sobremesa*.

En lo adelante, otros espacios con público en el estudio fueron colocados en la programación. Caridad Martínez¹⁵⁴ dirigió *Dominical*, programa radiofónico humorístico-musical escrito por Alberto Luberta, que invitaba al estudio a estudiantes de secundaria básica, preuniversitario y tecnológico. Con dirección del referido guionista salió al aire en 1987 *Fiesta empieza con F* que, con música y humor, abría sus puertas los domingos. Con características similares se registran otros como *Fiesta Guajira*, de lunes a viernes desde 1961 (a partir de 1967 incluye estampas humorísticas); *Bolereando*, espacio musical monotemático, al aire los domingos desde 1998, con declamación de poemas y otros temas sobre el bolero y sus cultivadores; así como *Disco Fiñe*, desde 2013, con participación del público infantil y adulto.

151 Trabajó para Cadena Roja, Cadena Azul, CMQ Radio y CMQ Televisión, Canal 2, Televisión Nacional Canal 4 y para el programa *Alegrías de Sobremesa* de Radio Progreso.

152 Premio Nacional de Radio y Premio Nacional de Humorismo por la obra de toda la vida.

153 Bartolomé Maximiliano Moré Gutiérrez (1919-1963), conocido como Benny Moré, El Bárbaro del Ritmo o El Sonero Mayor de Cuba, fue un cantante y compositor cubano.

154 Premio Maestra de Juventudes y Premio Nacional de Radio por la obra de toda la vida.

Alegrías de Sobremesa destaca por haber ocupado los primeros lugares del *rating* de la radio nacional durante décadas, ubicando a la emisora en múltiples ocasiones en la cima de las plantas radiales de Cuba; es un programa que promocionó agrupaciones y solistas de todo el país que se presentaban en vivo en el estudio, utilizando —solo en ocasiones— música grabada. Contenía una sección de humor a base de uno o más radio chistes y un *sketch* que recreaba estampas humorísticas costumbristas de tema actual. Se le considera el más longevo de los humorístico-musicales con público en el estudio que ha tenido la emisora nacional Radio Progreso y la radio cubana.

Aniversario 50 de Alegrías de Sobremesa: un motivo para celebrar

Cada día, entre el 15 de abril de 1965 y el 1 de julio de 2017, la emisora de la familia cubana Radio Progreso, desde una única obra *Alegrías de Sobremesa*, hizo una doble invitación. La primera convidaba, mediante su amplitud y frecuencia modulada, a escuchar la voz inigualable de Eduardo Rosillo (1929-2015)¹⁵⁵ que emitía la recordada frase “Aquí Radio Progreso presentando *Alegrías de Sobremesa*” dando comienzo a una nueva historia dramatizada que reflejaba situaciones de la realidad cubana actual, matizada con música y otras secciones de humor, que le propició medio siglo de éxito radial. La segunda invitación, llegaba cada tarde, cuando se abrían las puertas del estudio No. 1 Benny Moré para que el público formara parte de su grabación.

El autor, desde su rol de director, toma como punto de partida las características “acuñadas” de este programa y plantea cinco líneas de trabajo para la deconstrucción metodológica de *Alegrías de Sobremesa*: El libreto y sus componentes, La música como componente perfecto, El público no solo aplaude, El animador y su versatilidad, y La visibilidad del espectáculo, las que se utilizarán para rediseñar el programa homenaje.

Una propuesta innovadora

1. El libreto y sus componentes

En la etapa de pre-grabación, se establece un trabajo personalizado con el guionista y escritor-fundador Alberto Luberta, con el propósito de definir la visión común para el desarrollo de esta emisión *sui generis*. Se colegia y define la temática a tratar *El homenaje al vecino más antiguo del edificio*. Es

¹⁵⁵ Locutor de cuatro programas clásicos de la radio nacional: La Discoteca Popular, La Discoteca del Ayer, Un Domingo con Rosillo y Alegrías de Sobremesa. Premio Nacional de Radio por la obra de toda la vida.

por ello que, el guionista, propone la participación de la actriz Martha Velasco (1925-2021)¹⁵⁶ quien por 43 años interpretó el papel de Teté, considerándose la popularidad que tuvo este personaje por más de cuatro décadas. Teté, le viene perfectamente al libreto en cuestión, tiene las mayores posibilidades de obtener el reconocimiento por el cual todos los miembros del edificio entran en conflicto.

Después de analizado lo concerniente al tema a abordar en el programa y sus personajes, el director le propone al guionista variar la primera parte del espacio, con la intención de otorgarle al público asistente en el estudio la posibilidad de asumir un rol de participación más activo. Se incluye una sección que le permite al público la posibilidad de cantar, hacer efectos manuales y actuar: seis personas que se encuentren en el lunetario del estudio, forman tres parejas y sin lectura previa escenifican situaciones humorísticas. Nace así la sección “El humito del humor”. Con lo antes expuesto culmina el proceso de planificación del libreto, previo a la pre-grabación y grabación.

La realización del programa *Alegrías de Sobremesa* ha contado siempre, según su guionista, con seis horas de preparativos antes de la grabación; lo que le permite a su director llevar a cabo el trabajo de mesa con el equipo técnico, los actores y actrices que conforman el sketch, el animador, el director del grupo musical, su montaje y, por último, un ensayo general. El director hace, ante todos, la presentación del tema a escenificar, las temáticas que sugiere el guion, su súper objetivo, los conflictos que genera, la premisa de esa historia, así como el punto de vista del guionista y del propio director en relación al libreto. Colegia con todo el equipo de realización, a partir de las dimensiones físicas, psicológicas y sociológicas de cada uno de los personajes, los rasgos y actitudes que deben guiar a cada especialidad en la interpretación del personaje. Una vez culminado el estudio del libreto, se pasa al ensayo general. El director argumenta la importancia de realizar el ensayo a micrófono, donde se le asigna a cada personaje el suyo; los planos de las voces y la entrada a tiempo en correspondencia con el personaje y los efectos manuales o grabados, todo ello, en aras de evitar equivocaciones en el espectáculo. De este modo, el libreto queda listo para grabar.

156 Artista de Mérito de la Radio y la Televisión en Cuba. Premio Nacional de Radio por la obra de toda la vida.

2. La música como componente perfecto

La música juega un rol determinante en la conquista de público para las grabaciones de *Alegrías de Sobremesa*. Parafraseando a Eduardo Rosillo, la asistencia de público al programa lo asegura la orquesta invitada; máxima que invita a valorar qué estrategias trazar, musicalmente, para que el público no disminuya y, al mismo tiempo, pensar qué quieren escuchar las personas y a quién desean ver en escena. Tomando en cuenta lo antes mencionado, el director, previa consulta con el guionista y el equipo técnico-artístico del programa, decide invitar a la grabación a la joven orquesta de Will Campa y su Gran Unión que goza de éxito en todo el país, con un lenguaje claro, cubano, alejado de chabacanerías, vulgaridades y que con su música e imagen sería capaz de llamar la atención de un gran número de público. Como parte del trabajo de pre-grabación, el director en un diálogo directo con el representante musical de la agrupación, define los temas musicales que se interpretarán. Se realizan pruebas para el montaje de la agrupación en el estudio No.1 Benny Moré de Radio Progreso, escenario de *Alegrías de Sobremesa*, así para el vestuario y el maquillaje de los músicos. En relación con lo planteado, se considera esencial el trabajo del director con el grabador y el musicalizador, en el aseguramiento de la disponibilidad y las condiciones técnicas de los equipos a utilizar por los músicos. Tener revisado los temas anteriores, reduce las probabilidades de que existan fallos técnicos y artísticos en el momento del espectáculo.

3. El público no solo aplaude

El director de un programa radiofónico humorístico-musical que requiera público para su desarrollo debe trazar, junto a su colectivo de trabajo, acciones para generar asistencia y personas dispuestas a subir al escenario para participar, garantizando que tal propósito se cumpla. Tomando en consideración lo antes expuesto, se invitó al Grupo Artestudio "El Hombrecito Verde" y la compañía artística "Verdearte", así como a estudiantes y trabajadores de escuelas aledañas a la emisora Radio Progreso, con el fin de animar a los asistentes y provocar, en alguna medida, la participación.

4. El animador y su versatilidad

La animación en *Alegrías de Sobremesa* debe hacer uso de su significado al extremo más amplio. Un punto estratégico, es el encuentro inicial que se realiza con el animador del programa, en el que el director colegia los

rediseños a su concepción habitual. En esta oportunidad, su animación debe ser más festiva, feriado, en la búsqueda de la interacción con el público presente, los participantes, la orquesta invitada, así como los actores y actrices. Con su versatilidad, marca el ritmo del programa. Como parte de esta *sui generis* emisión, el animador interioriza que debe desdoblarse y establecer una empatía con el público que se encuentra en el estudio, para que se sienta en confianza y acceda a ser cómplice de lo que él —como mediador entre el director y el resto del equipo artístico— va proponiendo en la medida que avanza el espectáculo. En el trabajo de mesa personalizado con el animador, se deja precisada la escaleta de la emisión, es decir, cómo está formado el programa, qué elementos lo integran y cuál es el valor que juega este artista como engranaje de los elementos de realización. En tal sentido, el animador de esta emisión de *Alegrías de Sobremesa*, se enfrenta por vez primera a conducir una sección de participación para el público, una línea de trabajo que hasta el momento no tenía incorporado a su rol en el programa; sección que lo hace interactuar directamente con el público, improvisar sobre lo que está sucediendo y finalmente incitar a los demás visitantes a elegir los participantes ganadores.

5. Visibilidad del espectáculo

Un programa como *Alegrías de Sobremesa*, convertido en un espectáculo que cuenta con un estudio habitual condicionado para recibir público y grandes orquestas, necesita una visibilidad más allá de la que se ofrece por la propia emisora a través de otros programas, convidando a la asistencia de sus grabaciones. Tomando como una fortaleza la ubicación estratégica del edificio que acoge la planta radial, por la afluencia de personas que constantemente pasan por el lugar, el director propone realizar un cartel promocional del programa y colocarlo, junto al *posters* de la orquesta invitada *Will Campa y su Gran Unión* en las afueras de la emisora Radio Progreso. Valorado el significado social de *Alegrías de Sobremesa*, se hace uso de otras vías de comunicación para divulgar su emisión, como son los programas televisivos *Al Mediodía* y *De Tarde en Casa*, de los canales Cubavisión y Educativo 2, respectivamente, que gozan de altos índices de popularidad; además, se ofrece salida a esta promoción por otras fuentes radiales con perfiles distintos como Radio Ciudad de La Habana y Radio Taíno. Se emplea, como variante más personalizada para esta emisión, la creación de sueltos para su distribución por la ciudad; estrategia que, como es sabido, no siempre es factible para la entidad productora, en este caso, la emisora Radio Progreso. Para la ocasión, se dispone de cuatro cámaras digitales que, emplazadas por el estudio y la

cabina de realización, documentarán como material de archivo, la grabación del espectáculo.

¡Aquí!... ¡Radio Progreso presentando: ¡Alegrías de sobremesa!

El público sentado en las lunetas del estudio No.1 Benny Moré de Radio Progreso, se dispone a disfrutar de una grabación de *Alegrías de Sobremesa*; un espectáculo que, para esta ocasión, cuenta con todos los actores del programa en escena y la actuación especial de Martha Velasco en su personaje de Teté. Además, la agrupación *Will Campa y su Gran Unión*, al tiempo que estrena una sección de participación: "El humito del humor". La voz en off de una locutora de radio, informa al público sobre la necesidad de permanecer en sus asientos, hacer silencio y poner sus teléfonos celulares en vibración; al mismo tiempo, queda inhabilitado el acceso del público exterior al estudio para evitar interrupciones durante la grabación. Con la tradicional presentación de *Alegrías de Sobremesa*, conservada en formato digital, se escucha la voz de Eduardo Rosillo, que da inicio a la grabación.

Se retoma como base de análisis, para la validación de la propuesta, los resultados obtenidos en cada una de las líneas de trabajo planteadas anteriormente.

1. El libreto y sus componentes

Durante la grabación se apreció que el tema abordado como parte del sketch fue acogido por el público. La risa y los aplausos de los asistentes gratificaron el propósito de celebrar, como tema central, homenajear al vecino más antiguo del edificio imaginario que ha acompañado a varias generaciones de cubanos. La presencia en escena de los ocho actores y actrices que conforman el elenco de *Alegrías de Sobremesa* y la presencia de la actriz invitada resultó, para el director, el espacio de tiempo de mayor tensión; y para el público, intensos minutos de diversión. Como parte de una grabación en vivo, suceden percances que llevan, sobre todo, al director a definir su repercusión y durabilidad. Una actriz, emocionada por el recibimiento de su público, pierde por ocho segundos su texto en el libreto. En situaciones como esas todos miran al director esperando la indicación de cortar o continuar. Tras dar la señal de *no detenerse*, la profesionalidad que caracteriza a todo el elenco de actores y actrices de *Alegrías de Sobremesa* propició que la situación fuese resuelta acudiendo a la improvisación, sin alejarse de ninguna manera

de la esencia de lo que se debía decir. Tal solución, funcionó perfectamente como alternativa dentro de un espectáculo que no debe detenerse.

2. La música como componente perfecto

Cuando el director decide invitar a *Will Campa y su Gran Unión a Alegrías de Sobremesa* proyecta la posible interacción del público asistente con la propuesta musical. En tal sentido, la grabación se desarrolló con la capacidad máxima de personas en el estudio y durante la interpretación de los cuatro temas musicales, esta joven agrupación puso de pie a todos los asistentes, al tiempo que coreaban los temas más populares.

3. El público no solo aplaude

Con el estreno de la sección “El humito del humor”, quedó abierta la posibilidad de que el público jugara un rol de participación más activo. De esta manera, se solicitó por parte del animador, la disponibilidad de seis personas para participar en la sección donde, sin ensayo previo, interpretaron escenas dramáticas relacionadas con las relaciones amorosas. Otra manifestación de que el público no solo aplaude fue la demostración de alegría de los asistentes en el estudio que se vio desbordada, al corear y bailar, al ritmo de las contagiosas melodías propuestas por *Will Campa y su Gran Unión*.

4. El animador y su versatilidad

El animador, Jorge Luis Herrera “Herrerita”, quien además interpretó un personaje como parte del libreto, contagió con profesionalidad y energía a todos los asistentes e imbricó al público con la sección de participación, el *sketch* y las presentaciones musicales.

5. Visibilidad del espectáculo

El trabajo desplegado en aras de lograr una mayor visibilidad para el programa propició que se ocupara todo el lunetario durante los 35 minutos de grabación. Las cuatro cámaras emplazadas en el estudio y la cabina de realización, permitieron registrar lo acontecido: la grabación del programa radiofónico humorístico-musical con público en el estudio *Alegrías de Sobremesa*.

Este recorrido por las líneas que guiaron al director en su realización y sus resultados, demuestra que, el proceso llevado a cabo previamente antes de la grabación, permitió la unión de todas las fuerzas en aras de ofrecer al público presente una obra radial que respondiera los objetivos propuestos y que, en fechas posteriores, se transmitiera por la emisora Radio Progreso como parte de las celebraciones por los 50 años del programa.

Como valor agregado de esta investigación surge la idea, a partir del registro de las cuatro cámaras emplazadas en el estudio y la cabina de realización, además del material recopilado —fotografías, recortes de periódicos, testimonios de actores, actrices y personas vinculadas a este programa durante cinco décadas— realizar un documental que rindiera homenaje al programa *Alegrías de Sobremesa* en su quincuagésimo aniversario que, más tarde, fue estrenado en el canal Cubavisión.

La realización del programa radiofónico humorístico musical *Alegrías de Sobremesa*, en la que el público asistente jugó un rol más, devino para el autor-director, en una compleja pero enriquecedora experiencia. La materialización de este propósito, se traduce en el logro de constantes estudios e inventivas —creadoras y unificadoras— de elementos técnico-artísticos, que abrieron el camino para llevar a cabo tal propuesta. En este sentido, se considera que se evidenció —durante el proceso de investigación realizado— la existencia de prolíferos programas radiofónicos humorístico-musicales tanto en *El Progreso Cubano* como en *Radio Progreso*, los que eran muy bien recibidos por el público asistente al estudio y los oyentes.

Bibliografía

BRACERO TORRES, J.: *Estos rostros que se escuchan*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2011.

_____: *Otros rostros que se escuchan*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007.

_____: *Silencio... se habla*. Editorial Pablo de la Torriente, La Habana, 2007.

_____: *Rostros que se escuchan*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002.

DIEGUEZ BATISTA, C. R.: *Seguimos haciendo radio*. Editorial Pablo de la Torriente, La Habana, 2003.

GARCÉS CORRA, R.: *Programa de radio. Selección de textos*. Editorial Pablo de la Torriente, La Habana, 2006.

_____: *Los dueños del aire*. Editorial Pablo de la Torriente, La Habana, 2005.

GÁLVEZ PEIRUT, N.: *4 grandes de la radio*. Ediciones EnVivo, La Habana, 2004

HAYES, R. M.: *Hacia una nueva radio*. Paidós SAICF, Buenos Aires, 1995.

HERNÁNDEZ HERRERA, P.A. y otros: *Glosario de terminos audiovisuales: artisticos y técnicos*. Ediciones ICAIC, La Habana, 2011.

HERNÁNDEZ SAMPIERI, R. y otros: *Metodología de la Investigación*. McGraw-Hill, México, 2006.

LÓPEZ, O. L.: *La radio en Cuba*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1998.

MUÑOZ, J.J. Y CÉSAR GIL: *La radio teoría y práctica*. Editorial Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid, 1986.

NOY, A. L.: *Cubanos en Primer plano*. Mundo Latino. (ICAIC, Entrevistador), 15 de abril de 2014.

_____: *Entre Tú y Yo*. (I. Bravo, Entrevistador), 20 de abril de 2012. *Qué gente caballero pero qué gente*. Centro Promotor del Humor y Producciones Pantera, La Habana.

PÉREZ SERRANO, G.: *Investigación Cualitativa. Retos e Interrogantes. II Técnicas de análisis y datos*. La Muralla, S.A., Madrid, 2002.

RODRÍGUEZ GÓMEZ, G.: *Metodología de la Investigación Cualitativa*. Ediciones Aljibe, S. L., Málaga, 1996.

RUÍZ OLABUÉNAGA, J. I.: *Metodología de la Investigación Cualitativa*. Universidad de Deusto, Bilbao, 1996.

Otras fuentes de obtención de información

Fotografías de grabaciones de *Alegrías de Sobremesa* en distintos períodos de tiempo.

Audición de grabaciones del programa *Alegrías de Sobremesa*.

Epistolario de actores y actrices.

Observación del proceso de grabación de programas.

24

Investigación y creación sonora en la cultura de plataformas: cómo hacerlo sin la epifanía de Arquímedes

ORLANDO BLANCO GARCÍA

En la actualidad estamos dentro de un escenario en el cual consumir está totalmente conectado a la a la tecnología, accesibilidad y practicidad.

KARLA GARCÍA

Refiere Vitruvio, arquitecto e ingeniero romano, que Arquímedes de Siracusa, matemático, físico, astrónomo e ingeniero griego, había estudiado en el centro cultural más relevante de su momento, la ciudad de Alejandría, en Egipto, y que mientras podía relegaba la exigencia del baño para dedicar el tiempo a la investigación. Fue dentro de una tina en el siglo II A. C. que tuvo la experiencia de lo que después se denominó efecto eureka, visión o epifanía, para designar el acto de comprender de improviso un problema o concepto, hasta esa hora sin solución.

El rey Herón II le entregó una cantidad considerable de oro a un orfebre con el encargo de confeccionar una corona pura. El soberano dudó de la integridad del artesano y le requirió a Arquímedes una indagación. Al no poder fundir la corona para el cálculo de la masa y el volumen, el sabio de Siracusa se sintió ante una contrariedad insoluble. Pero al sumergirse para bañarse observó que ante la introducción de su cuerpo el agua se desplazaba. Concluyó que al medir la altura del líquido era posible establecer el volumen de la corona y su densidad. La leyenda atestigua que salió de la bañadera y desnudo corrió por la ciudad gritando ¡Eureka! (lo conseguí, en griego). Ante la veracidad de los cálculos, el orfebre tramposo reconoció la sustitución de parte del oro por plata, en la fabricación del objeto.

Una tina y la epifanía de Arquímedes son lo menos preciso al investigar y crear contenidos sonoros en la cultura de plataformas. El pódcast *El Insomnio de Lady Macbeth* (2021); documental paródico (del griego en contra de, al lado de), en cinco capítulos sobre narrativas sonoras (<https://ladymacbethblanco.blogspot.com/>; con enlaces a ivoox, facebook y youtube); implicó la convicción de lo pertinente de armonizar un conjunto de procedimientos investigativos, de carácter cualitativo, y faenas propias de la realización.

Cuenta con las declaraciones de Caridad Martínez González y Orieta Cordeiro González-Ferregur, Premios Nacionales de Radio; el tráiler, el making off y el radioarte. Fue producido entre marzo de 2020 y marzo de 2021 por el autor, como parte del ejercicio final de la tercera edición de la Maestría en Realización Audiovisual, de la Facultad Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual (FAMCA) de la Universidad de las Artes, ISA, de La Habana.

Al pódcast (mezcla de *iPod*, pod, vaina o cápsula y *broadcasting*, fenómeno comunicacional nuevo), consistente en un archivo de audio situado en internet, generalmente en formato mp3, para su consumo en línea o descarga, con las ventajas de la suscripción, la recepción a demanda y la escucha inmersiva; se añadió en 2020 la celeridad de la cultura de plataformas, ante la ruptura de los vínculos físicos, impuesta por la inminencia pandémica.

A Ben Hemmersley, periodista inglés, se le considera el mentor del podcasting por el artículo *Audible Revolution*, publicado en el periódico *The Guardian*, el 12 de febrero de 2004. El arquetipo del pódcast en inglés es *Serial* (2014), de *This American Life*, la radio pública de Estados Unidos.

Las anteriores y otras mutaciones tecnológicas; con ascendentes en lo artístico y lo comunicacional, que disuelven realidad e irrealdad, lo irreversible del pasado y lo no previsible del presente, que atiborran de experiencias, sensaciones y significados la vigilia y el ensueño; tienen padres opulentos: los monopolios GAFAM, Google, Amazon, Facebook, Apple, Microsoft; e hijos insumisos: el Capitalismo de Plataformas (Nick Srnicek, 2018) y la Silicolonización del Mundo (Eric Sadin, 2018).

A los efectos de la materialización de la obra se indagó antes y durante la creación. Ambos ciclos imbricados abarcaron un período de fulgor en Hispanoamérica para las metodologías de investigación en el arte y la comunicación, no siempre asumidas con solidez por artistas y comunicadores, y de la migración forzosa de la enseñanza superior a la virtualidad y los formatos online. En ese contexto de disrupciones se complementaron los métodos (análisis documental, análisis síntesis, histórico lógico,

etnometodológico, entrevista en profundidad, observación participante), con las búsquedas y los tanteos de contenido y forma.

En 2019 la Universidad de Murcia y la Asociación Española de Investigación de la Comunicación organizaron el V Congreso Nacional de Metodología de la Investigación en Comunicación, con la temática principal Investigar la Comunicación en y desde la periferia: teorías y métodos no hegemónicos para el cambio social y científico.

Para noviembre de este 2021 se convoca al VIII Congreso Internacional de Metodologías en Investigación de la Comunicación, en la Universidad Complutense de Madrid, España, con el propósito de revalorizar las metodologías de tipo cuantitativo, cualitativo y hasta las alternativas, siempre que estén sustentadas en criterios científicos.

Aunque la emergencia sanitaria global trastocó la normalidad que conocimos y ha impedido la defensa de la tesis de maestría *La dirección de un pódcast narrativo. Competencias y contenidos para el ecosistema digital* (2021), de la cual forma parte *El Insomnio de Lady Macbeth*, las investigaciones en las áreas artísticas y comunicativas persisten imbatibles. En España han presentado el texto *Cartografía Postdigital* (2021), conjugado por Luis Miguel Pedrero Esteban y Ana Pérez Escoda, de la Universidad Nebrija, que incluye los capítulos: *La tercera oleada digital, la mediatización plataformizadora; Metodologías en constante evolución; Las ventajas permanentes de la comunicación a través del audio; El éxito de los pódcasts y el consumo de audio bajo demanda; así como El audiolibro, redescubriendo el placer de escuchar historias.*

El Insomnio de Lady Macbeth acarreó la evolución de director radiofónico a director de contenidos para el ecosistema digital; por el trabajo de diseño, las fotos, el *networking* (ocuparse de la red de contactos), las funciones del SEO (estudio de las palabras clave para mejorar el posicionamiento en Google a través de contenidos de calidad, el uso de las redes sociales) y las responsabilidades del *Community Management* (mediador que sostiene las relaciones en el ámbito digital entre empresas, firmas y clientes).

Pasos en la elaboración de un pódcast

1. Definición de tema y género.
2. Escritura del guion, pensado para un receptor global.
3. Selección de las voces (locutores, actores, invitados); de la música y los efectos.

4. Grabación y edición.
5. Concepción o encargo del diseño (imágenes que identificarán a la obra).
6. Creación de paratextos (tráiler, making off) si se considera pertinente.
7. Colocación en las plataformas posibles (para el caso de Youtube el audio debe aparecer con videos).
8. Trabajo de promoción en las redes (*networking*, *SEO*, *Community Management*).

El pódcast fue ideado respondiendo a las reivindicaciones de lo sonoro (audificación, audio bajo demanda, audioesfera, radiomorfosis) y atendiendo a las lógicas de las plataformas; arquitecturas digitales programables, destinadas a las interacciones, al procesamiento de los algoritmos, y al agrupamiento y mercantilización de los datos. Esas reivindicaciones y lógicas han ocupado a Carlos Alberto Scolari, argentino residente en España, doctor en Lingüística Aplicada y Lenguajes de la Comunicación, Profesor Titular del Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra, de Barcelona.

En su blog *Hipermediaciones*, en marzo de 2019, escribió de lo que apodó guerra de las plataformas. Manifestó que, si entre los siglos XVIII y XIX la sociedad transitó de la energía del viento y del agua a la del vapor, entre el XX y el XXI se transmuta el escenario; donde reinaba el Tirano-Rex televisivo, la economía de la atención la pugnan ahora lozanas especies interactivas: Twitter, Instagram, Facebook, Netflix, Spotify, Instagram y Wikipedia. En noviembre de 2020 discurrió sobre los efectos de rebrotes y confinamientos en las ciencias sociales y el desplazamiento de las metodologías de investigación hacia métodos *blended* o híbridos, de movimientos fluidos entre el trabajo de campo etnográfico tradicional y el que puede consumarse a través de internet.

A la par de la vitalidad de lo sonoro y del brío de las plataformas prorrumpió en nuestra cotidianidad un virus con coronas, tan inopinado como letal. El imprevisto acarrió modificaciones en la investigación y la creación de *El Insomnio de Lady Macbeth*, fases que no debían permitirse desconocer la mayor conmoción de la humanidad, tras la Segunda Guerra Mundial.

Otra vez Scolari; integrante del grupo Medium, que aúna a especialistas en análisis cualitativo del texto y la recepción; y sus apuntes en *Hipermediaciones* resultaron precisos. El docente y teórico que impulsa el Programa de Doctorado desde el Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra; con una tercera modalidad, *Practice-based Research*, o tesis

aplicadas (realización de productos, contenidos, experimentación, creación artística), además de las monográficas y por compilación de artículos; a partir de marzo de 2020 se detuvo, con ayuda de autores invitados, en los discursos que pudieran contribuir a desentrañar el arte audiovisual y la comunicación, atañidos a la crisis de la que aún no hemos logrado salir: *Coronavirus, epidemias e interfaces; La ficción claustrofóbica; Semiosis del tiempo suspendido; El virus es el mensaje; La (des)ilusión del control; El dilema del gobernante: gestionar en tiempos de coronavirus y Una pandemia de postbroadcasting*, entre otros.

Los métodos análisis documental, análisis síntesis, histórico lógico, etnometodológico, entrevista en profundidad y observación participante propiciaron seleccionar y analizar referentes del pódcast narrativo en idioma español entre los años 2017 y 2019, estudiarlos de forma individual y establecer sus vínculos, seguir la trayectoria del podcasting, describir el periplo de las narrativas sonoras como realización social, entrevistar a dos personalidades de la radiodifusión nacional, y delinear una especie de hoja de ruta, partiendo de la investigación hasta la escritura del guion, la grabación, la musicalización, la edición, la colocación y la difusión de la obra en las plataformas correspondientes.

El docudrama se ajusta al canon de la ficción claustrofóbica. Scolari la pormenoriza como un género transversal y transmedia, opuesto al western de espacios abiertos, que acontece entre cuatro paredes, bunkers o naves espaciales, y donde el enemigo está supuestamente afuera, hasta que suceden cosas dentro.

Transcurre en el siglo XI, en Escocia, en el bosque Galowey, en interiores de un supuesto monasterio de los Canónigos Regulares de San Rufo de Aviñón, específicamente en la sala capitular, la biblioteca y el calefactorio, habitaciones en las que los animales y la vegetación ganan terreno por la mínima presencia humana. Remedando las tragedias de Shakespeare, las brujas auguran e influyen. Introducen los capítulos 1, 3 y 5. En el 3 y el 5 la Bruja Tercera conversa con la protagonista.

Los otros personajes son las Brujas Primera y Segunda, los espíritus o fantasmas de H. G. Wells (por La guerra de los mundos), de Félix B. Caignet (por El derecho de nacer), además de Yumisisleidis y Rabindranoide, realizadores de radio.

La trama acontece de lunes a viernes, en la semana antes de la Cuaresma. Lady Macbeth, obsesionada con el poder, las amenazas del exterior,

insomne, y con pérdida de la razón, prometió lecciones de placeres sexuales al castrado Siward (antiguo monje), a cambio de que asesinara al rey Duncan y a Macbeth.

Consumados los crímenes, una enfermedad atribuida al maligno pone en peligro la vida, desaparece el sol y señorea el invierno; la anciana y el joven huyen hacia el monasterio, donde sus moradores fenecen contagiados. Ella es movida, sobre un trono con ruedas, de la sala capitular a la biblioteca y de esta al calefactorio.

Lady Macbeth incumple, delira, finge y posterga. En el capítulo 3 le corta la lengua a Siward, según sugerencia de la Bruja Tercera. En el 5 la venganza del joven finiquita las contradicciones y soluciona el conflicto. Se insinúan paralelismos entre epidemias de tiempos históricos desemejantes y se asoma la ambigüedad de si se ha escuchado una simulación digital, la fantasía, o el sueño de una artista radiofónica.

El Insomnio de Lady Macbeth es un pódcast de nicho, destinado a versados en las ficciones, las no ficciones radiofónicas y en las posturas postmodernas. Su decodificación demanda determinadas competencias por la carga de intertextualidad, el valor de lo significativo, las citas, las alusiones y los collages.

Además de la obvia ligadura a la tragedia *Macbeth*, del dramaturgo, poeta y actor inglés William Shakespeare, escrita supuestamente en 1606 y publicada en 1623, remite a disímiles elementos de la sociedad, la cultura y la política contemporáneas: coronavirus, tráiler, cinematografía estadounidense, telefonía móvil, canción *Despacito*, serie *Juego de Tronos*, Netflix, HBO, Lionel Messi, H. G. Wells, formato de audio mp3 y feminismo. Igualmente, a Donald Trump, su esposa Melania, Micki, Pluto, Sor Juana Inés de la Cruz, Nati Natascha (cantante dominicana), *Got Talent*, *MasterChef*, apps y Félix B. Cagnet.

También al Consorcio Internacional de Periodistas de Investigación y el escándalo Papeles de Panamá, podcasting, Harvey Weinstein, bolero *Plazos traicioneros*, internet, las formas de distribución y consumo de música, fake news o falsas noticias, Woody Allen, Pedro Almodóvar, Dayana (cantante cubana de géneros urbanos), teletrabajo y serie televisiva turca *La Sultana* (Tims Productions, 2015).

La tragedia *Macbeth* es la última de las cuatro grandes obras del dramaturgo; tras *Hamlet* (1601), *Otelo: el moro de Venecia* (1604) y *El rey Lear* (entre 1605 y 1606). El argumento se regenera inquieto en las artes, en las culturas

populares modernas y hasta en el universo fan (*fandom*, de *Fan Kingdom*, grupo de aficionados, fanáticos). En música, el estándar es la ópera *Macbeth* (Giuseppe Verdi, 1847); en radio, *Macbeth* (Bertolt Brecht, 1927); y en el cine, donde las adaptaciones sobrepasan las 400, las más ensalzadas son *Macbeth* (Orson Welles, 1948), *Trono de Sangre* (Akira Kurosawa, 1957) y *La tragedia de Macbeth* (Roman Polanski, 1971).

En esas recurrencias despunta siempre el modelo de la perversidad encarnado por Lady Macbeth. Al respecto, las teorías fílmicas feministas o posturas o posiciones *queer* (conjunto de ideas que niegan la heterosexualidad y el heteropatriarcado como lo natural; *straight*, recto, frente a *queer*, retorcido), se oponen a la reproducción del estereotipo de la mujer fatal, incluidas Eva en la tradición cristiana, la madrastra de Blancanieves en la literatura infantil y un inventario vasto en el cine: *Perdición* (Billy Wilder, 1944), *El cartero siempre llama dos veces* (Tay Garnett, 1946), o *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958).

El personaje (con 58 intervenciones en el texto original, en el que no es objeto sexual; 54 como centro del deseo del otro en la parodia del pódcast, personificado por Magaly Bernal Hernández, premio Nacional de Radio 2018, del grupo dramático de Radio 26, emisora provincial de Matanzas), lo han representado valiosas actrices; entre ellas Vivien Leigh, Simone Signoret, Glenda Jackson, Angela Bassett y Marion Cotillard.

Distantes del heteropatriarcado, las fuentes examinadas para la puesta en escena hicieron dable engarzar los estudios del documental radiofónico, del docudrama (En Estados Unidos la revista *Time* y la NBC hicieron el primer audio serie docudramática, *The March of Time*, 1935) y de la bibliografía activa y pasiva del escritor inglés.

Capitales devinieron la postura de Sandra Idrovo, doctora en Comunicación de la Universidad Casa Grande, Ecuador, en el artículo *El secreto está en el relato: fortalezas y retos del docudrama en la era posmoderna* (2001), respecto a las mediaciones de la naturaleza enunciativa de los modos de representación audiovisual para la comprensión de la realidad, en oposición al criterio de que solo es conocimiento el obtenido por el método científico experimental; la certeza de la profesora cubana Beatriz Maggi (1924-2017), en la entrevista *La "novia" cubana de Shakespeare* (2016), al calificarlo de genio y prodigio, cuya irradiación, creyó ella, vapulearía sus huesos; y el acierto de *Comunicación*, revista anual de la Universidad de Sevilla, en cuyo número 5 apareció el dossier *Media Macbeth* (2007).

La actitud documental, por la base investigativa que sustenta la estructura, la construcción de los personajes y la interpretación actuarial, medió asimismo en

la musicalización. En funciones referencial (identifica escenarios y personajes), descriptiva (tiempo y espacio), narrativa (enfatisa), expresiva (atmósferas, estados de ánimo) y programática (enlace o conexión), se optó por *Diferencias sobre las Folías*, de *Flores de música* (Antonio Martín y Coll, entre 1706 y 1709); aria *Le fested'Imeneo* (Giacinto Porpora, 1736), por Cecilia Bartoli; *Preludios para piano*, de *24 Preludios y Fugas Op. 87* (Dmitri Shostakóvich, entre 1950 y 1951); *Canto de los adolescentes* o *Canción de los jóvenes en el horno* (Karlheinz Stockhausen, entre 1955 y 1956); el *Coro virtual de Sing Gently* (Eric Whitacre, 2020); Oratorio *La Creación* (Joseph Haydn, entre 1796 y 1798); la *fanfarria Amanecer*, del poema sinfónico *Así habló Zaratustra, op. 30* (Richard Strauss, 1896) y fragmentos de Pynk Floyd.

Combinados los estilos, interpuestas las apropiaciones, aglutinadas la ficción y la no ficción; a la par que Scolari pregunta si entramos en una edad de oro de la comunicación oral por la multiplicación del sonido y da la bienvenida a la sociedad gaseosa (la de la brevedad, la miniaturización, la fragmentación); del podcast *El Insomnio de Lady Macbeth*, dedicado al aniversario 99 de la radio cubana, emana un axioma. Una tina y la epifanía de Arquímedes son lo menos preciso al investigar y crear contenidos sonoros en la cultura de plataformas.

Antes de concluir cabría preguntarnos, ¿Cuáles son las semejanzas y diferencias entre un documental concebido para la radio tradicional y uno ideado para el formato podcast, destinado a las plataformas digitales?, ¿Es el documental la “forma artística” de la información? ¿Por qué?, ¿Considera válidas la parodia y la introducción de la ficción en un género que tiene origen y fundamentos periodísticos, no artísticos?, ¿Las preeminencias del podcast, del audio bajo demanda y de la cultura de plataformas benefician al documental sonoro?

Bibliografía

BEAUVOIR DE, CHARLOTTE (comp.): *Historias, terrenos y aulas. La narrativa sonora en español desde dentro*. Universidad de los Andes y SONODOC, 2018.

Comunicación, Revista Internacional de la Universidad de Sevilla (2007), número 5. <http://www.revistacomunicacion.org>

CREMATA FERRÁN, M.: La “novia” cubana de Shakespeare. Periódico *Juventud Rebelde*, 3 julio 2016. www.juventudrebelde.cu/printed/2016/07/03/iespeciales.pdf

HERNÁNDEZ HERRERA, P. A. (comp.): *Arte e Investigación. Coordinadas para la realización audiovisual*. Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 2016.

HERNÁNDEZ SAMPIERI, R.: *Metodología de la investigación*. Interamericana Editores, S.A., México, 2010.

IDROVO CARLIER, S.: El secreto está en el relato: fortalezas y retos del docudrama en la era posmoderna. *Comunicación y Sociedad*, Vol. XIV, No. 2, 2016. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4323711>

LECHUGA OLGUÍN, K. L.: *El documental sonoro. Una mirada desde América Latina*. Ediciones El Jinete Insomne, Buenos Aires, 2015.

MAGGI, B. (comp.): *Tragedias. William Shakespeare*. Arte y Literatura, La Habana, 1982

PÉREZ, G.: *Documental Sonoro*, Roque Libros, 2020.

RAVENTÓS, C.; M. TORREGOSA Y E. CUEVAS: El docudrama contemporáneo: rasgos configuradores. *Trípodos*, No. 29, 2012 https://redib.org/Record/oai_revista354-tripodos

SADIN, E.: *Silicolonización del mundo*. Caja Negra, Buenos Aires, 2018.

SCOLARI, C. A.: [Blog Hipermediaciones], 2020. <https://hipermediaciones.com>

SRNICEK, N.: *Capitalismo de Plataformas*. Caja Negra, Buenos Aires, 2018.

The background is a solid dark olive green. In the top-left corner, there is a cluster of seven light olive green squares of various sizes, some of which are slightly rotated. The bottom half of the image features a series of concentric, overlapping circles and arcs in shades of light olive green, creating a sense of motion or a stylized path.

EPÍLOGO

Realizadores, profesores y especialistas opinan

Realizadores audiovisuales de diversas especialidades y generaciones, profesores con experiencia en la educación superior en arte y teóricos de las ciencias humanísticas ofrecen sus puntos de vista sobre los procesos de investigación/creación que se desarrollan en esta área del saber, conscientes de que teoría y práctica no son polos opuestos, sino que se complementa.

En la investigación/creación audiovisual la experiencia, subjetividad e interpretación del entorno por parte del artista/investigador, es inherente al proceso mismo de creación que desarrolla.

Los académicos responsabilizados con la evaluación de investigaciones de esta naturaleza han de convertirse en facilitadores y colaboradores para que con sus experiencias y conocimientos contribuyan al mejoramiento del proyecto que evalúan.

No hay enseñanza sin investigación, ni investigación sin enseñanza.

PAULO REGLUS NEVES FREIRE

Profesor, economista, filósofo.

Premio UNESCO de Educación para la Paz (1986)

A la vez que observo al público en un teatro, para ver lo que lo hace reír, lo observo para encontrar ideas de escenas cómicas.

CHARLES SPENCER CHAPLIN

Director, actor, productor, guionista, escritor y editor.

En: Del nexo entre investigación y creación

[...] la gente se despierta, se levantan, se lavan los dientes, desayunan, van a la escuela, van al trabajo, trabajan, estudian, almuerzan, vuelven a trabajar, regresan, preparan comida, se bañan, se afeitan y luego hacen por la noche lo que tienen que hacer. Son acciones que no representan conflicto en el sentido

tradicional... pero eso era lo que justamente yo quería narrar... probar cómo la imagen de cine puede descubrir en las acciones más simples, en las cosas más pequeñas, otros sentidos ocultos que pueden conducir a una reflexión sobre la vida.

M. SC. FERNANDO PÉREZ VALDÉS
Director
Premio Nacional de Cine
"Suite para una ciudad (con solo de cineasta)"
En: Luciano Castillo: *A contraluz*

En mi labor como directora de programas dramatizados para la radio, siempre le he dado una importancia cardinal a la investigación, tanto si se trata de obras originales como de adaptaciones. La investigación profunda y consecuente es una herramienta muy valiosa para el director, es la "llave" para enfrentar los problemas que se presenten durante el acto creativo.

M. SC. CARIDAD MARTÍNEZ GONZÁLEZ
Directora
Premio Nacional de Radio

En el género documental la investigación contribuye a desentrañar las esencias, porque el documental trata de adentrarse en la realidad, en la vida y es necesario conocer de la vida de ese ser humano que vas a trabajar y de la vida que lo rodea, y por supuesto hay que buscar información en otras fuentes que te puedan dar una visión de esta realidad. Solo con la investigación es posible llegar a penetrar en el mundo de los seres humanos con los que vas a trabajar y que quieres que el espectador conozca.

M. SC. DANIEL DIEZ CASTRILLO
Director
Premio Nacional de Televisión
Fundador de Televisión Serrana

Es imposible separar la investigación de la producción audiovisual. Desde que el Productor acepta una idea que ha de convertir en producto cultural, estará unido y para siempre al acto de investigar. Cada película, cada obra televisiva o radiofónica, lleva implícito escudriñar qué y cómo asumir el proceso creativo

y al final, cuando el público está disfrutando sus primeras exhibiciones el Productor continúa investigando los mejores espacios para la confrontación y la competencia. No hay Productor que se respete sin investigación e investigadores que le acompañen.

LIC. ARAMIS ACOSTA CAULINEAU
Productor
Doctor Honoris Causa

La investigación/inmersión es la fase donde más se abre el proceso de creación de una obra documental. Nos debemos transformar en esos necesarios especialistas cuyo conocimiento nos avalará para discernir qué historia realmente vamos a desarrollar y con qué agentes narrativos construiremos nuestro filme. En paralelo a la adquisición del máximo conocimiento de nuestro tema que nos permita tener información y seguridad necesarias para enfrentarlo, necesitamos hacer inmersión que es una investigación “viva” a través de nuestros posibles personajes; del conocimiento de su recorrido vital y su forma de entender el mundo. Tenemos que ganarnos su confianza para que nuestra intromisión en sus vidas se interprete como natural y se sumen a nuestras intenciones de dar espacio a esas voces que no son habitualmente escuchadas bien para descubrir una rica historia no conocida o para proponer una interpretación diferente a algo que ha sido construido de otra manera en el imaginario colectivo. Cuando comenzamos a adentrarnos en la vida cotidiana de nuestros personajes, cuando visitamos por primera vez los sitios de los acontecimientos, ello nos permitirá, pasear por dentro de la historia que deseamos narrar y comenzaremos a sentir ya como nuestro documental va naciendo.

LIC. BELKIS VEGA BELMONTE
Directora
Premio Nacional de Periodismo José Martí

Para contar historias, que es de lo que trata la ficción, hay que tener toda la información posible, estoy hablando de un guionista que debe tener información de los comportamientos, de las incidencias que pueden tener esos temas en la conducta, cómo se comportan los personajes, cuáles son las causas

de sus procedimientos y todo sale de la investigación. No concibo un director que pueda dirigir actores, sino sabe lo que le está pidiendo a los actores, por tanto, hay que investigar en todos los sentidos. Hay que investigar la época, aunque sea algo contemporáneo, los estratos sociales en que se produce la historia, también psicológicamente para conocer la reacción de un personaje en una determinada circunstancia para saber que orientaciones le va a ofrecer.

LIC. MAGDA GONZÁLEZ GRAU
Directora. Guionista

La investigación es la base de todo, si tu no investigas actúas a ciegas. Y que te da la investigación, profundidad en el tema, te permite ver las diferentes aristas que puedes abordar en tu obra y esto es válido para cualquier manifestación artística en la que el proceso creativo es esencial, pero quizás en el audiovisual adquiere una mayor relevancia.

M. SC. EDUARDO EIMIL MEDEROS
Director. Guionista

La investigación en el audiovisual se mueve en dos direcciones: la investigación sobre el tema a tratar (o los temas) y la investigación sobre las formas de realización en sí. Actualmente me encuentro trabajando en un proyecto de serie que refleja las vivencias de un grupo de jóvenes voluntarios en un centro de aislamiento durante la Covid. La forma en que la metodología de la investigación te enseña a estructurar el pensamiento, ha sido fundamental en este proceso. Las series de ficción son obras que generan contenidos tan diversos como formas de realización y por tanto se tornan ensayos audiovisuales que requieren de un enfoque pensado desde los diversos campos de conocimientos que atraviesan la realización audiovisual y la vida misma. Los procesos investigativos, sus enfoques metodológicos y sus recursos para estructurar y organizar el pensamiento, aportan habilidades necesarias para generar y estructurar una serie de ficción audiovisual. Cada vez más, se hace imprescindible la investigación de cara a profundizar en el conocimiento tanto

de los recursos audiovisuales como de los contenidos que se producen. Desde el momento en que hacemos la primera pregunta a un guionista, a un especialista o incluso a un actor, ya estamos investigando.

M. Sc. HEIKING T. HERNÁNDEZ VELÁZQUEZ
Directora

Muchas obras de arte llevan detrás procesos investigativos. Ellas son el resultado no solo, de la inspiración o las experiencias de vida de los artistas, sino también de saberes acumulados con el tiempo que encuentran su naturaleza en viejos mitos o tradiciones populares, en valores y gestos compartidos durante generaciones, en formas de entender el mundo. Esa conversación humana se llama cultura, civilización. No se trata de dominar una técnica, mostrar sensibilidad, poseer un oficio, o apropiarse de ciertos modelos de representación, el artista también discrimina, procesa, racionaliza, emite un discurso. Hoy, la tecnología ha democratizado la creación artística y lo que antes era una excepción para hombres y mujeres con talento o ciertas habilidades, se presenta en nuestros tiempos como algo bastante generalizado, una práctica que otorga sentido a la vida de millones de personas. Suele decirse que, en el campo audiovisual, tan pendiente de aparatos y procesos industriales, lo importante es tener oficio, “saber hacer”, dejando a los críticos o investigadores las definiciones de arte o hecho estético. Como dijera Glauber Rocha, uno de los más importantes realizadores brasileños: basta con tener una cámara y una idea en la cabeza. La enseñanza artística, que es el área donde me desenvuelvo desde hace más de 20 años, no puede separarse de un proceso investigativo. Hay que leer, estudiar, focalizar y, sobre todo, apreciar obras audiovisuales que nos permitan explicar qué es el cine, cuáles son sus particularidades, su lenguaje, dónde hay un modelo y dónde aparecen las rupturas. Mis clases están directamente relacionadas con las obras, por eso trato de “aterriar” toda la teoría en experiencias artísticas concretas. Cómo, lo que estaba escrito en un papel, lo que solo era una idea, un guion, se convierte en imágenes. Intento que sean cursos vivos, en perenne diálogo con el contexto, con las experiencias y visiones del mundo que tengan los estudiantes. No me

interesa el culto a ninguna personalidad o modelo, mucho menos que aprendan fechas, cronologías, o corrientes. Todo eso es secundario y prescindible. Lo verdaderamente importante es que sueñen y hagan con el cine, o sus vidas, lo que deseen o puedan.

LIC. GUSTAVO ARCOS FERNÁNDEZ-BRITTO
Crítico de arte

Para mí la investigación es medular. No concibo la escritura de guion sin una apropiada investigación del tema que deseo abordar a través de mi historia. La investigación me permite andar con más soltura a la hora de escribir, creo que me ofrece la posibilidad de prestar atención a los detalles que solo eres capaz de dominar si has entrado antes en el mundo y el conflicto de las personas/personajes sobre las que quieres hablar. A través de la investigación no solo descubres la historia sino también añades a ella capas de complejidad y verosimilitud. Investigando descubres la esencia de tu historia, cuando te sumerges en ella surgen preguntas, matices, derroteros que no habías previsto. La investigación te aparta de clichés, estereotipos, miopías, simplezas que puedas tener en los inicios de pensar una historia y te sumerge en la vasta complejidad de la condición humana.

LIC. LIL ROMERO DOMÍNGUEZ
Guionista

Cuando me entregan un guion y realizo la primera lectura, comienzan a aparecer imágenes en mi mente, así se va construyendo poco a poco la forma en que veo esa historia, pero es mi visión de la historia, y el reto para todo director de fotografía es encontrar el punto de vista del director, su visión de ese guion que queremos filmar. La búsqueda de referentes visuales a través del proceso de investigación es una herramienta imprescindible que ayudara siempre al director de fotografía y al director a encontrar y desarrollar una unidad de estilo total en la obra audiovisual. Durante la etapa de preparación de la película me doy a la tarea de buscar referentes visuales ya sea en la pintura, en el dibujo y en la arquitectura, la música, esta es una forma más cómoda de poder dialogar con el director y encontrar la visualidad que él desea para la

obra. De todos estos encuentros nacen las principales ideas en cuanto a los ambientes de luz, paletas de color, atmosferas, que conformaran la visualidad de la película. Existen historias que se desarrollan en otras épocas que llevan un estudio minucioso de la luz y el color, que iluminación existía en esa época, como era el vestuario, que colores que predominaban, todos estos elementos que conforman la imagen de una película se deben investigar profundamente y buscar así un acercamiento preciso al estilo que se desea llevar a la pantalla.

Como directores de fotografía debemos interactuar constantemente con diseñadores de vestuario, directores de arte, y para que ese dialogo creativo sea provechoso para la obra debemos partir de un conocimiento de la época y los personajes, y ese conocimiento solo nace de una investigación y un estudio profundo.

LIC. VLADIMIR BARBERÁN
Fotógrafo

En el montaje cinematográfico, solo mediante la investigación y el análisis de referentes escritos y audiovisuales, podemos dejar de lado la ingenuidad de creer que es algo actual o reciente los recursos artísticos que utilizamos a diario y de esta forma podemos descubrir la pericia de los grandes maestros que nos han precedido.

LIC. ENMANUEL J. PEÑA ANASCO
Editor

Cuando me enfrento a un proyecto, como soñadora del universo sonoro que transformará esas letras en sensaciones, hay varias etapas que anteceden, incluso, al propio rodaje. La investigación es un proceso que se impone, desde el rigor que en cuestiones tan básicas como la época cumple su rol de ubicación —donde juegan los vestuarios, los ambientes, los autos, las sonoridades de los calzados...— hasta elementos más subjetivos, como los referentes emocionales que acompañan determinados personajes, a locaciones que motivan con su acento la historia, y, en general, a cualquier atmósfera que contribuye a la narración. Por tanto, hacer el diseño de la banda sonora

de un audiovisual, es mucho más que evidenciar con sonido lo que la imagen muestra, sino crear esa suerte de acompañamiento, y en muchas ocasiones de contra punto, donde una vez definido el carácter y el sentido de cada espacio sonoro dentro de un audiovisual, surta como hilo emocional en medio de tanto laberinto en movimiento. Para la efectividad de tal pretensión, la investigación supone un eslabón fundamental que en muchas ocasiones llega a modificar los planteamientos originales de una secuencia, y hasta desmonta falsos imaginarios preconcebidos en el guion. La literatura, las películas, la historia, las experimentaciones, el equipamiento más adecuado ... todas son herramientas que a través del análisis permiten una mayor calidad de nuestro trabajo, y enriquecen también nuestro quehacer, como profesionales siempre en desarrollo y aprendizaje.

LIC. GLENDA L. MARTÍNEZ CABRERA
Sonidista

El arte con nuevas tecnologías como el 3D necesita de la investigación, esta es el humus, la tierra para poder pasar a una segunda fase, que para mí es el proceso de creación. Cuando la idea está pensada empiezas a escribir tu guion y después comienza el trabajo de la práctica, que si no hiciste al principio una investigación profunda lo que haces es copiar de otros trabajos.

LIC. LUDGER PFANZ
Profesor de Cine, Artes visuales
y del Laboratorio de cine digital 3D

Dos años de investigación profunda le tomó a la directora y guionista germana Anne Zohra Berrached conformar el sólido guion de un drama que aborda el tema del aborto. (...) La directora ha dicho que quien decide tocar un tema tabú debe hacerlo con la capacidad de “enfrentar a la audiencia y responder sus preguntas sobre como es el tema en realidad”.

LIC. CINTHYA BENÍTEZ
En: Muestra de cine alemán
Juventud Rebelde, 2016, p.12

El arte, utiliza el desorden como elemento indispensable en sus dinámicas de invención y creación que exteriorizan de forma inevitable una divergencia respecto a lo establecido. De aquí, se infiere su eficacia para visibilizar procesos y potenciar el cambio de paradigma.

LIC. MAYBELÉN DÍAZ VÁZQUEZ

En: Tercer evento teórico

Práctica artística e indagación creativa

Sobre los autores



PEDRO A. HERNÁNDEZ HERRERA

Doctor en Ciencias Pedagógicas. Profesor Titular por la Universidad de las Artes, ISA de Cuba. Coordinador y Profesor de la Maestría en Realización audiovisual y miembro del Comité Académico de la Maestría en Cine Latinoamericano y Caribeño. Experto nacional e internacional en evaluación y acreditación de la Educación Superior. Miembro de la Asociación Cubana de Comunicadores Sociales (ACCS) y de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).



MAYRA SÁNCHEZ MEDINA

Doctora en Ciencias Filosóficas. Profesora Titular por la Universidad de las Artes, ISA de Cuba, e Investigadora Titular por el Instituto de Filosofía. Vicepresidenta del Tribunal Nacional Permanente del doctorado en Ciencias Filosóficas Profesora de la Maestría en Realización Audiovisual. Miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).



NATIVIDAD NORMA MEDRO HERNÁNDEZ

Doctora en Ciencias Filosóficas. Profesora Titular e Investigadora Auxiliar por el Instituto de Filosofía. Especialista en Estética. Posee experticia en temas de Extensión Universitaria. Profesora de la Maestría en Realización Audiovisual. Miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).



MANUEL HERNÁNDEZ CORUJO

Doctor en Ciencias Psicológicas. Profesor Titular por la Universidad de las Artes, ISA de Cuba, e Investigador Titular por el Instituto Internacional de Periodismo “José Martí” de la Unión de Periodistas de Cuba (UPEC). Especialista en métodos de investigación cualitativos. Profesor de la Maestría en Realización Audiovisual. Miembro de la Asociación Cubana de Comunicadores (ACCS).



PEDRO ENRIQUE RODRÍGUEZ VALLE

Doctor en Ciencias Pedagógicas. Profesor Titular por la Universidad de Ciencias Pedagógicas “Enrique José Varona” de Cuba. Especialista en Dirección Científica en el contexto de la educación universitaria. Profesor de la Maestría en Realización Audiovisual. Miembro de la Asociación de Pedagogos de Cuba (APC) y de la Asociación Cubana de Comunicadores Sociales (ACCS).



ELINA F. HERNÁNDEZ GALARRAGA

Máster en Educación. Profesora Auxiliar por la Universidad de Ciencias Pedagógicas “Enrique José Varona” de La Habana. Especialista en Tecnología Educativa. Profesora y secretaria científica de la Maestría en Realización Audiovisual. Presidenta de la Cátedra Honorífica *Vicente González Castro* (2010-2018). Miembro de la Cátedra Latinoamericana “José Martí y la Educación” de la Asociación Pedagogos de Cuba (APC).



LETICIA RODRÍGUEZ PÉREZ (+)

Doctora en Ciencias Pedagógicas. Profesora Titular por la Universidad de Ciencias Pedagógicas “Enrique José Varona” de La Habana. Coordinadora de los cursos de lengua materna del programa televisivo *Universidad para todos*. Secretaria científica de la Cátedra latinoamericana y caribeña de lectura y escritura del IBBY cubano. Miembro de la Sociedad Económica de Amigos del País y de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).



PEDRO RAFAEL NOA ROMERO

Máster en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Comunicación Social de la Universidad de La Habana. Profesor Auxiliar por la Universidad de las Artes, ISA de Cuba. Especialista en cine Latinoamericano. Profesor de la Maestría en Realización Audiovisual. Miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), filial Mayabeque.



XIOMARA PEDROSO GÓMEZ

Doctora en Ciencias sobre Arte. Profesora Titular por la Universidad de las Artes, ISA de Cuba. Musicóloga. Profesora de la Maestría en Realización Audiovisual y de la Maestría en Cine Latinoamericano y Caribeño. Especialista en teorizaciones sobre la funcionalidad de la música en el audiovisual. Miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y de la Asociación Internacional para el estudio de la música Popular/ASPM-AL.



YOHAN M. MADRIGAL SEGREDO

Doctor en Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas por la Universidad Complutense de Madrid. Máster en Realización Audiovisual. Profesor Asistente por la Universidad de las Artes, ISA de Cuba. Presentador de noticias en la Televisión Cubana. Desarrolla docencia de Dirección e Historia de la radio y la televisión. Director y guionista de proyectos audiovisuales género documental y spot. Especialista en campañas de bien público. Miembro de la Asociación Hermanos Saiz (AHS).



LUIS ABEL OLIVERO MATOS

Máster en Realización Audiovisual. Profesor Asistente por la Universidad de las Artes, ISA de Cuba. Desarrolla docencia de Teoría del documental, Antropología audiovisual y Nuevos medios. Asesora proyectos de narrativas transmedia. Director y guionista de documentales y formatos de TV. Actualmente se desempeña como creativo del Canal Habana (ICRT). Miembro de la Cátedra de TV y Nuevos Medios en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños (EICTV).



ERNESTO A. VÁZQUEZ CASTRO

Máster Universitario en Comunicación y Educación en la Red. Profesor Asistente por la Universidad de la Artes, ISA de Cuba. Especialista en realización documental. Actualmente se desempeña como diseñador y creador de contenidos multimedia, audiovisuales y e-Learning. Miembro del Grupo de investigación de la UNED, España y de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).



ELAINE CORONA AVILÉS

Máster en Realización Audiovisual. Profesora Pitching y Producción audiovisual por la Universidad de las Artes, ISA de Cuba. Profesora y Especialista de televisión por el Centro de Estudio del ICRT. Productora independiente audiovisual y teatral. Miembro de la Asociación Cubana del Audiovisual y de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).



ORLANDO BLANCO GARCÍA

Máster en Realización Audiovisual por la Universidad de las Artes, ISA. Director y guionista de programas en la emisora CMDQ, Radio Llanura de Colón, Matanzas. Especialista en Pódcast. Artista de Mérito del ICRT (2022). Miembro de de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

Arte e Investigación: coordinadas para la realización audiovisual, 2da. edición, es una obra actualizada a partir de las necesidades de los educandos y docentes de este interdisciplinar campo de estudio, y de una amplia búsqueda bibliográfica, publicada en diferentes soportes y formatos en países de habla hispana.

Varias son las novedades incorporadas al texto con respecto a la 1ra. edición, las que emergieron a partir de la probada experiencia como investigadores y docentes, de sus autores. Estas son:

- Actividades de estudio al final de cada artículo, de utilidad como material docente en la formación de los futuros profesionales de los medios de comunicación audiovisual.
- Estructuración didáctica en cuatro partes: “El sentido de la investigación sobre arte”; “Retornar al diseño metodológico”; “En torno a los resultados”; y “Experiencias compartidas”.
- Un epílogo, con las opiniones de algunos especialistas, sobre la importancia que le atribuyen a la investigación audiovisual en su desempeño profesional.

Arte e investigación... es una aproximación al proceso de investigación/creación audiovisual y una apertura al necesario diálogo que ha de establecerse entre todos los comprometidos con la formación de los profesionales de la imagen y el sonido.

