



03

03

Fecha de presentación: enero, 2016

Fecha de aceptación: abril, 2016

Fecha de publicación: junio, 2016

OJO CRÍTICO. CIENCIA Y TÉCNICA EN POS DE UNA PERCEPCIÓN COMPLEJA Y DIVERSA DEL AUDIOVISUAL

CRITICAL EYE. SCIENCE AND TECHNIQUE IN THE PURSUIT OF A COMPLEX AND DIVERSE PERCEPTION OF THE AUDIOVISUAL

MSc. Jorge Luis Urra Maqueira¹
E-mail: jlurra@ucf.edu.cu
¹Universidad de Cienfuegos. Cuba.

Cita sugerida (APA, sexta edición)

Urra Maqueira, J. L. (2016). Ojo crítico. Ciencia y técnica en pos de una percepción compleja y diversa del audiovisual. *Revista Científica Cultura, Comunicación y Desarrollo*, 1(1), 23-33. Recuperado de <http://rccd.ucf.edu.cu/index.php/rccd>

RESUMEN

El audiovisual contemporáneo exige de los públicos el conocimiento de otros modos de interpretación, en el que se conectan formas de análisis inéditas o casi inexploradas y la tecnología, que avanza de manera vertiginosa en la construcción de los relatos históricos, artísticos e investigativos. Este artículo esboza las regularidades de los espacios de la crítica cinematográfica en Cuba y cómo se urge de nuevas estrategias para la formación de los espectadores. A través del espacio televisivo *Ojo crítico*, que sometemos a estudio, se ofrece una posible variante para conducir a la audiencia en la infinita marea de la exégesis del filme.

Palabras clave:

Audiovisual, Televisión, Ojo Crítico, exégesis, apreciación, interpretación, crítica, tecnología.

ABSTRACT

Contemporary audiovisual demands from the audiences the knowledge in other interpretation ways, in which unpublished or almost unexplored forms of analysis and technology are connected. They advance in a vertiginous way in the construction of the historical, artistic and investigative stories. This article sketches the regularities of film critique spaces in Cuba and how new strategies for the spectator formation urge. Through the television space *Critical Eye*, that we subject to study, we offer a possible variant to guide the audience in the infinite tide of film exegesis.

Keywords:

Audiovisual, Television, Critical Eye, exegesis, appreciation, interpretation, technology, critics.

INTRODUCCIÓN

Que el arte es el erario más vigoroso e influyente que posee la cultura es una vieja tonadilla de cuna. En todos los momentos de la existencia el hombre le ha procurado para saciar su sed de belleza y aventurarse en la madeja de los universos posibles; a fin de cuentas, resume la vida en instantes y provee de infinitos saberes del modo más regocijado. Ninguna creación se arroga funciones estéticas y comunicacionales, expresa ideas y emociones, trasluce la visión que tiene la sociedad del mundo, como esta actividad humana cuyo intitulado proviene del latín, *artis*, equivalente al término griego *téchne*, que se resume como técnica, en tanto disciplina del *saber hacer*, si bien en la contemporaneidad se han espaciado ambos términos sobre el principio de los lenguajes y las finalidades.

El audiovisual (depositario de toda la experiencia cinematográfica y televisiva) es uno de los bienes más complejos y al mismo tiempo seductores que reta a los públicos al ejercicio de la interpretación, la búsqueda de significados que sean capaces de fijar valores, erudiciones y estrategias de la sensibilidad para conducirnos mejor en un entorno mediado por disonancias y letargos. Las complejidades provienen, justo, de la vertiginosa evolución de las tecnologías, los lenguajes y relatos y la torpe modificación de los análisis críticos o interpretativos. Subrayo que no estamos aludiendo a las potencialidades de los espectadores para ejercer profesionalmente juicios en los medios de comunicación (en calidad de académicos o reporteros), sino a la tenencia de métodos o formas de desmontaje de textos audiovisuales en una dimensión generalizada y digamos que accesible.

Insisto, estas problematizaciones se acrecientan a raíz de la tecnología digital, que ha promovido cierta oleada de “pasiones” por el cine y la televisión (no trascienden ahora mismo los soportes, sino los enunciados). Empero, no se trata sólo de las posibilidades de filmar y exhibir en alta calidad y bajos costos, del atajo a pantallas de grandes anchuras y sofisticados sistemas de sonido, sino también de las exigencias de estas formas de interacción entre el texto y los públicos. Tales probidades traen consigo otros atributos en la dimensión moral de la Ciencia y la Tecnología, las reflexiones teóricas y las perspectivas para el cambio social. Conviene recordar que el audiovisual propone debates ético-cognitivos que en ocasiones se conducen desde la manipulación (Estamos conscientes que todo bien comunicacional es intencional y trasluce la voluntad de alguien de persuadir al otro). La contrariedad no se instala únicamente en la existencia misma de esta maniobra (que pudiera cuestionarse desde la eticidad), sino también en la ignorancia del efecto; o mejor, en la incapacidad para descubrir cuándo somos objeto del ensayo.

Hasta hace muy poco (pensemos que el tiempo es relativo), durante las décadas de 1970 y 1980, el enfoque en el análisis de un texto audiovisual se producía a través

de la *crítica ideologizante*, centrada en las ideas sobre la realidad o el punto de vista que resulta de un determinado ángulo a partir del cual se enjuicia la obra (en todo caso su contenido). El espacio cinematográfico *Tanda del domingo*, en la figura del Doctor Mario Rodríguez Alemán, normalizó esta postura reducida de la exégesis, que no debe confundirse con la cosmovisión. Por tales juicios, se calificaba a casi todas las producciones de la extinta URSS y del sistema de naciones socialistas como “valiosas o significativas”, apocándose el objeto primero de toda crítica de arte: los lenguajes.¹

Es curioso el punto de vista que predominaba entonces, cuando se insistía en los sistemas y objetos de producción “capitalistas” o “socialistas”, como si tales modelos socio-económicos fuesen determinantes en los resultados de la obra, particularmente en la consumación del superobjetivo. Desde esta perspectiva *Ciudadano Kane* no debió ser transgresora en su radiografía del magnate William Randolph Hearst, tratándose de una producción estadounidense, gestada en las narices de Hollywood. A propósito, en un texto superado, que editara con fines pedagógicos la Universidad de La Habana en 1985, se cita a González Manet (1981). El cine socialista forma parte y complementa un proceso de comunicación con las masas, por cuanto *“las aspiraciones históricas de la clase obrera están basadas en el conocimiento de las leyes objetivas del desarrollo social, en la interpretación de la necesidad histórica, ellas expresan con mayor plenitud los intereses artísticos de la mayoría absoluta del pueblo, de la nación”*.

Evidentemente, el contenido de este párrafo trasluce el viejo concepto de la obra de arte en tanto soporte de un *mensaje* y legitima el valor ideológico por los diseños del sistema político que apoya la obra (aunque no siempre voluntariamente). Por lo que debiéramos “suponer” que *Páginas del diario de Mauricio* (2006), de Pérez Paredes, es todo un clásico pues se esfuerza en una revisión crítica y objetiva del pasado reciente de la revolución cubana (Con la aprobación del ICAIC y los doctos de la Universidad de La Habana) y el cine cubano sería siempre “bueno” porque el proyecto social se coloca en función de la identidad o del beneficio del pueblo.

Afortunadamente, a mediados de los años ochenta una nueva generación de analistas o comentaristas redime, si bien con cautela, el registro categorial, la comprensión multidisciplinaria del lenguaje, presumible como actitud ideológica, y una locuacidad en los desmontajes semióticos o narratológicos. Luis Rogelio Noguerras había anticipado en mucho esta consistencia racional y fenotípica; empero, fue el poeta Yoel Mesa Falcón, Premio de la Crítica Manuel Navarro Luna en 1983, el primero que sistematizó ese *lenguaje crítico* de difícil acceso, que

¹ Este planteamiento no supone la exclusión de otras posibilidades de análisis o perspectivas científicas aleatorias, como la psicología, la etnografía o la sociología, por citar varios casos. El crítico o analista tiene funciones precisas y limitaciones cognitivas. No se puede entrar de amateur en estos predios, aun cuando existe un alto componente de subjetividad en las miradas.

procura el verbo dialogado, la parodia, el humor iconoclasta, etc., anagrámico, mas no ilegible, e intensamente científicista.

Airados por los flujos de la posmodernidad, esta crítica puntual revezó las estructuras unívocas por una lingüística diversa, al tiempo que compensa la especulación al juicio, torciendo los dogmas propios. Igual, se emplaza Jorge Luis Llopiz, filólogo y analista de apreciación cinematográfica, que rebosa en las páginas de *Cine Cubano* (recuperado Alfredo Guevara y con el ímpetu de Zoe Valdés en la subdirección) los estigmas de la dramaturgia audiovisual, mientras que Rufo Caballero, historiador del arte, con una pasión legítima por las rupturas, convida a la exégesis del filme como objeto estético, validando un estilo mórbido y potencialmente hermético, aunque cierta vocación por la literatura le encausó al final de sus días hacia una escritura más trasparente y hermosa.

Al finado Caballero, eventualmente, se deba la vindicación del ejercicio crítico desde una perspectiva integradora de la semiótica y el estructuralismo, aderezada con cuanta ciencia oportuna la descodificación plenaria de la obra, no sólo el *cómo*, sino también el *porqué* de aquella. En un principio su discurso mostrábase afectado por el virus de la cinefilia, confeso en el artículo *Lo sublime en el arte*. No obstante, como antes acotara, aquella abstracción metodológica, que le estacionara entre los *exquisitos voluptuosos*, fue mutándose con el tiempo hasta enunciarse como una variante pródiga (para el gusto de los *lógicos ortodoxos*, acaso *exotérica*). De lleno, el ensayo *Aquí el problema es no morir* trasunta estas mutaciones; asimismo, le corrobora como un erudito de depurados procedimientos y cáustico sentido del humor ("*Si existe un problema debe ser que hay lenguajes, y si existen lenguajes debo sospechar que hay crítica*"), mañoso en el ordenamiento de sus construcciones, cuya gramática apuesta al contrapeso entre la hermenéutica de la obra y una discursividad poética.

Sin embargo, no es hacia la plantación de un modelo de crítica o análisis que se erigen estas introversiones teóricas. Se trata de compartir el nuevo sentido que exigen las mutaciones o cambios (lo único eterno en la vida, como decía Varona), tanto en una dimensión filosófica como pragmática, al igual que las urgencias de lucrar con todo agregado científico que ofrezca otras luces sobre el producto audiovisual. Justo, el interés se asienta en la voluntad de crear un espacio televisivo que socialice estos métodos o técnicas atenedos a las nuevas visiones y que los públicos entrenen su mirada como un acto voluntario, democrático y de gozo.

DESARROLLO

Huelga hablar de las capacidades y la influencia ideológica que posee el audiovisual, su alcance masivo. De modo que, es también una obviedad lo pertinente que resulta la formación de todos los sujetos sociales en el modo de *consumir* este tipo de producto con valores múltiples o agregados, sutiles o explícitos. Históricamente han abundado programas que saturan de información a los espectadores y, en el mejor de los casos, manifiestan

el abuso de poder del interlocutor o crítico, que utiliza el medio de co-municación para imponer sus gustos, en vez de aportar herramientas que permitan a aquellos construir su propio relato exegético. Entre los espacios que llegaron a tener (o aún poseen) altos rating o record de tiempo en pantalla figuran:

Tanda del domingo (1981-1988). Fue un programa que signó a una época de la televisión nacional, generalmente conducido por el Doctor Mario Rodríguez Alemán, quien fuera un habilidoso comunicador (ensayista, director y actor teatral, crítico de cine, etc.). De extensa duración, pues exhibía dos filmes luego de los comentarios del crítico-estrella. Procuraba la muestra combinada de producciones del antiguo sistema socialista y el erario occidental, pocas veces se exhibían obras del cine asiático o africano. Llegó a recibir ataques por los frecuentes e intencionados elogios a las producciones ex soviéticas.

24 por segundo (1968-1999), que sobrevivió por más de treinta años y tuvo con la participación de Enrique Colina su principal éxito, quien poseía una personalidad magnética y resultaba un acertado comunicador (Lenguaje llano, relación en primera persona, sonrisa irónica, etc.). Este espacio mostraba un alto componente didáctico-informativo, casi inédito en la televisión cubana. Sin embargo, su estructura era muy simple. En ocasiones sólo se procedía a desmontar los valores del más reciente estreno del ICAIC. Fue por mucho tiempo uno de los más populares de la pequeña pantalla.

Historia del cine (1976-2016). Hoy en día es el proyecto cinematográfico más longevo (Llegó a celebrar su aniversario 40) y continúa con un diseño protocolar, los comentarios de su tercer y más persistente conductor, Carlos Galiano, y la exhibición de un clásico universal. Padeció cambios frecuentes de horario, pues no figuraba en las prioridades del "público medio".

TV en TV (1989-1995). Era un producto orientado a la historia y análisis de obras televisivas, que se conservó por ocho años, conducido por el extinto Dr. Vicente González Castro. Amenidad y didactismos se entrecruzaban para ofrecernos media hora de aprendizaje sobre el lenguaje de la televisión. El proyecto se agotó rápidamente y su artífice tampoco se esforzó por reformarlo en un nivel discursivo.

Toma uno (1989-2002). Asumió por más de una década la personalidad de su conductor Tony Mazón Robau, especialista de la Cinemateca de Cuba. Dedicado esencialmente a exhibir (incluyendo estrenos en Cuba) filmes de la cinematografía europea. El estilo era calmado, más bien de corte informativo, aunque las muestras filmicas resultaban sugestivas por su ingente calidad estética. El programa desapareció abrupta e inexplicablemente de la pantalla y fue sustituido por **La 7ma Puerta**.

La 7ma Puerta (2003-2016). Durante sus trece años de existencia ha tenido una latente aceptación por parte de los públicos más rigurosos, al igual que **Toma uno**. Luego de los comentarios del crítico Rolando Pérez Betancourt (quien se supera respecto a los artículos que publica en

el periódico *Granma*) se consume la muestra de la película. No posee un alto rating desde una dimensión popular, pero espreciado por los admiradores del cine artístico. Aunque se ha retocado el diseño gráfico del segmento crítico, aún padece de una pobre visualidad.

De cierta manera (2009-2016). Uno de los espacios más útiles para el conocimiento y la promoción del cine nacional. Pese a la falta de carisma e inteligibilidad de su conductor Luciano Castillo (Hoy en día director de la Cinemateca de Cuba), su ordenación móvil y plural (sobre el concepto de las secciones), la frescura de su diseño visual, al igual que el frecuente estreno de documentales y largometrajes de ficción, lo convierten en un producto cultural ameno e inédito. Lamentablemente, tras varias pruebas de horario, se insertó en el Canal Educativo 2 y no tiene la audiencia que merece.

Arte siete (1997-2016). De cierto modo vino a sustituir a la archicitada *Tanda del Domingo*. Es un proyecto-ritual encaminado a la “recreación” de los televidentes, por lo que no resulta muy aportador para los cinéfilos dominigueros. Se confía en el eventual “carisma” de su conductora Marta Araujo (cuya belleza y talento ha ido degenerándose), esposa de Enrique Colina, dedicada a ofrecer notas críticas sobre las propuestas cinematográficas, con frecuencia parlamentos carentes de profundidad y de estirpe farandulera. Asombrosamente, el espacio y ella misma han sido sobrestimados en las inconsistentes premiaciones de *Entre tú y yo*.

Otros zonas destinadas a la promoción y la crítica cinematográfica pudieran sumarse, tales como: *Noche de cine*, *Cine vivo*, *De nuestra América* (con las poses gay de un Frank Padrón vulgarizado), *Cine Flash*, *Tanda joven*, *Cosas de cine*, *Banda sonora*, *Espectador Crítico* (uno de los injustamente desplazados, con la lúcida presencia de Marta Resik), *Letra fílmica* (que tuvo la escasa fortuna de una Jacqueline Venet inteligente, pero inexpresiva y sobregirada), etc.; sin embargo, no existen en la mayoría de ellos reveladores impactos culturales, por lo que pudieran desaparecer sin alterar las emociones públicas.

Conviene el acotado que el estudio de materiales de archivo y las propias *entrevistas abiertas* a los públicos y hacedores del medio han consolidado el criterio de que los proyectos televisivos de género cinematográfico no poseían (ni hoy día ocurre) grandes presupuestos, escenografías o recursos tecnológicos; por lo que el éxito se asestaba en las dotes del conductor o crítico. Puede afirmarse que las figuras más duraderas y aplaudidas pertenecen a este ramo, aun cuando el talento no sea lo distintivo. Antes de 2010 difícilmente un proyecto de apreciación o promoción cinematográfico utilizaba alguna cámara de video avanzada (Digital). A nadie concernía la prestancia de estos espacios, suerte de cenicientas modernas invitadas a un festejo sin zapatillas de cristal. En la actualidad, pese a las potencialidades de la Internet, tampoco se ha logrado la colocación en las redes de este tipo de producto educativo.

Tecnología y estudio de públicos.

¿Qué lastra el efecto comunicativo y la eficacia formativa de los programas cinematográficos? ¿Por qué algunos de ellos no lograron sobreexistir en el tiempo? ¿Qué nuevas exigencias proponen los públicos contemporáneos? La utilización de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) esclarecen algunas claves en torno al “problema”. Las oportunidades que ofrece su infraestructura (con su sistema de información y unidades organizativas) han sido provechosas para procesar, concentrar y analizar los cometidos. Las técnicas y recursos más convencionales, como el servicio de la telefonía (móvil y no), la comunicación inalámbrica, y otras limitadas pero poderosas como Internet, la Wi-fi, los mercados de correos digitales y las habituales encuestas ramificadas o en red, que facilitan los computadores, han permitido la triangulación efectiva de las pesquisas.

Desde esta dimensión logramos explotar los servicios de correo electrónico (E-mail), pues a través de la red se hicieron más dinámicos los intercambios con los públicos. Los campos CC y CCO (Copia de carbón y Copia de carbón oculta, respectivamente) fueron buenas opciones para multiplicar los envíos y hacerlos llegar a muchas personas. De manera especial nos aferramos a algunos servicios gratuitos, como Gmail (webmail, POP3 e IMAP), Outlook.com (webmail y POP3) y Yahoo! Mail (webmail y POP3 con publicidad). Lo cierto es que todavía no podemos calificar a la nuestra como una *sociedad de la información*², aunque la realidad cubana ha dado los primeros pasos para hacer que Internet, por caso, se constituya en un instrumento emergente hacia este nuevo modo de construcción social.

Es una realidad que, siendo una nación subdesarrollada y temerosa aun del alcance que puede tener la tecnología informacional, este recurso no tiene mayores connotaciones en Cuba. Tímidamente se está insertando el servicio Wi-fi, debido a los “accesos” que tiene la población al uso de la telefonía inalámbrica. Sin embargo, el alto costo para el usufructo de Internet en la isla, su lentitud (la banda ancha parece una utopía) y los entuertos de las interferencias no lo han convertido (como se espera en las sociedades del futuro) en el soporte de las relaciones interpersonales, laborales y la redimensionalidad de una identidad propia. A todas luces, no pudimos optimar el uso de estos puntales tecnológicos, si bien hemos superado la llamada *alfabetización mediática*.

¿Cuáles han sido los corolarios de las interpelaciones sociales y recursos de las tecnologías, en tanto soportes para la consulta de documentos o textos digitalizados? El sumario nos permite afirmar que:

- Los *discursos* se han agotado. Las presentaciones de los espacios, marcas, publicidades, los diseños visuales y narrativos no responden a las expectativas de unos públicos mejor informados y habilitados que los de hace diez años.

² El vocablo comenzó a utilizarse en 1968, luego de publicarse el texto *Una introducción a la sociedad de la información*, del sociólogo y profesor japonés Yoneji Masuda, aunque es el catedrático español Manuel Castells quien describe con mayor certeza los nuevos paradigmas del TIC. De hecho, Castells es el más citado en el mundo cuando se alude al tema de las Tecnologías de la Información y la Comunicación.

- Predomina el enfoque argumentativo, que tiene como principal fin u objeto comunicacional el imponer una visión subjetiva sobre determinado tema. Dicho de otro modo, siempre existe un interlocutor que procura convencer o persuadir a un receptor.
- No se consuman los entibos de la comunicación. No estamos refiriéndonos, como infiere la ciencia, al simple intercambio de mensajes sonoros y visuales, sino a la diversidad y eficacia en el uso de los códigos constituyentes. Dejando a un lado (provisionalmente) la mediación tecnológica, que nos puede conducir a Internet o los videojuegos, por casos, es necesario aludir a la orientación de la mirada y la materia expresiva que nos permite un recorrido por la obra de manera clara y terminante.

Es del dominio público que detrás de la creación e interpretación de un "mensaje" audiovisual se hallan múltiples ciencias que se concentran en los vínculos entre el proceso y la analogía, al modo de la semiótica, la psicología, la narratología, etc.; sin embargo, todavía prevalece el *mito del genio* que emergiera durante el período romántico, en el que se "apareja un culto a la personalidad, el tomar al artista como centro del mundo alrededor del cual giran, o deben girar, las grandes mayorías" (Colombres, 2014). Regularmente un grupo de personas reducidas e improvisadas son los que deciden *quiénes, cómo y cuándo* participarán en el proceso, desaprovechando toda la experiencia acumulada y los aportes científicos que pudieran optimizar el texto audiovisual, incluido su materia expresiva. Uno de los errores más frecuentes (al decir de los públicos) es la "mala" selección de los conductores, locutores o animadores.³ Igual ocurre, con los realizados negados al ensayo, la experimentación con otras formas de relato, atemperadas a una sociedad dominada por la velocidad y los símbolos.

Los espacios cinematográficos se han convertido en el parnaso de informaciones recicladas, dirigidas a los cotilleos y novedades de internet, carentes de una disciplina para el análisis de los textos, domeñados por el impresionismo y los caprichos del gusto y desgarrados visualmente, pues no poseen imaginaria para emprender esa necesaria fusión entre la originalidad, el deleite y la capacidad formativa y emocional. La sociedad y sus públicos han descubierto estas insuficiencias y reclaman nuevos cambios para dejar de ser multitudes pasivas y convertirse en cómplices del artista.

- La *tecnología* en el medio televisivo envejece con rapidez y los espacios no logran actualizarse con prontitud. La diferencia de una cámara como la *Ikegami*, que permite las grabaciones en exteriores con "alto

³ Por lo general se jerarquiza la belleza física, en detrimento de otros valores, como la telegenia, la cultura y capacidad de improvisación, la dicción, etc. En el caso de Cuba se ha impuesto una exigencia no siempre oportuna: el título universitario. En verdad no existe una escuela de locución, por ende el racero debe ser el dominio de la técnica y el talento para comunicar. En otros países abundan leyes que permiten, siempre que afloren estas condiciones, contratar a locutores sin carreras afines o con oficios. Tampoco estos "demiurgos" (Directores, productores y funcionarios, por lo general) tienen en cuenta el género del espacio, que a veces exige un especialista y no un locutor, conductor o animador, esencialmente por razones de credibilidad.

índice de calidad" y maniobrabilidad, respecto a una ENG (Electronic News Gathering) es abismal. De hecho, esta última tiene un peso muy inferior, no necesita una unidad de control y posee comandos más eficaces para mejorar las propiedades de la imagen: la encuadrada, los niveles de blanco, la utilización de filtros, el perfeccionamiento del enfoque, la nitidez, etc., todo lo cual mejora los atributos del producto y acelera el abandono del tipo de televisión analógica, en pos de la transmisión digital.

- Empero, este acto comunicativo no se reduce a la nitidez de la imagen o a la ligereza de la cámara; asimismo, refiere la contribución que la tecnología puede hacer en los enunciados o discursos y las formas productivas. El consumo de materiales enlatados, que provienen de los llamados "paquetes semanales"⁴, es también una respuesta de la sociedad ante la urgencia de otro empaque visual y soluciones gráficas más atractivas (Diseños), aun cuando estos materiales ilegalmente comerciados pierden definición al reducirse los formatos. Sin dudas, hay vínculos estrechos entre los recursos tecnológicos y el resultado de la puesta audiovisual (Como productores de semiosis).
- Estas visiones fructuosas, reservadas gracias a los aportes de la informática, signaron el apremio de un enfoque científico, que bajo su peso fomentara el uso de un conjunto de prácticas sociales y culturales a disposición de la comunidad. De manera que, para consumir el resumen comunicológico fue inevitable el uso de varias formas de investigación cualitativa.
- La *etnográfica*: que focaliza las cualidades o regularidades del objeto de estudio a través de la observación participante y la descripción del proceso. Esta experiencia pudimos asirla durante varios talleres de cine fórum con niños y profesores del Estado de Miranda, Venezuela, y estudiantes de las escuelas *Guerrillero Heroico* y el Centro de Superación para la Cultura de Cienfuegos, Cuba. La visión antropológica de la técnica permitió una caracterización de los públicos, esencialmente sus carencias como perceptores. La triangulación con los resultados de otras modalidades investigativas fue reveladora. Una de las encuestas (realizada por el Departamento de Estudios Socioculturales del ICRT en Cienfuegos, durante el verano de 2015) reveló que el 92 % de los públicos sureños solicitaban espacios cinematográficos para la televisora local, luego de sus reclamos de programas musicales y humorísticos.

En un principio, antes de ofrecer el proyecto audiovisual que estaba encausado a solventar estas urgencias "pedagógicas" a través de los medios de comunicación (la televisión en primer término), diseñamos un cuerpo investigativo, de tipo histórico cualificador o atributivo, favorecido por varios ramos de las ciencias sociales, que contribuyeron en el análisis de las opiniones abiertas, al

⁴ Este acceso "legal" de los cuentapropistas a la venta de discos con materiales enlatados es una muestra irrefutable de violación del *derecho de autor*. No se objeta el *derecho moral*, pero se lacera el *patrimonial*, pues estos comerciantes no gozan del *copyright* o algún tipo de cesión y los autores tampoco son remunerados o compensados.

aprovechamiento de las técnicas de observación y uso de métodos que aclarasen las posibles relaciones entre las variables. De manera que, afrontamos los problemas de eficacia externa a través de diversas estrategias, frecuentemente la triangulación de los resultados y los criterios de representatividad.

Este proceso fue complementado por la *investigación participativa*, como sumario que vincula la pesquisa (el propósito de concebir un diseño de programa dedicado al audiovisual) con un apartado de necesidades develadas por los sujetos investigados. Tales andanzas contribuyeron a las precisiones de ciertas irregularidades:

- Los espectadores no poseen *destreza* para el análisis de los textos audiovisuales. Tienden a la digresión durante el desmontaje y la validación ideológica.
- Se abusa del viejo sistema de apreciación basado en las relaciones de *contenido* y *forma*, como si estos fueran realmente partitivos.
- Predomina un *enfoque reproductivo*, que insiste en la acopio de informaciones y legitimación a través de los juicios publicados.
- Se devela la ausencia de *métodos críticos* flexibles o diversos y de un cuerpo categorial.
- Existe una fijación con los tópicos, en detrimento de los *discursos*.
- Perdura la carencia de una *cultura general* y esencialmente alusiva al audiovisual. Los saberes urgen de una construcción histórico-lógica y se asientan en los influjos de las teorías y el cine estadounidense (Hollywood y sus acólitos).
- Señorean los valores estéticos *globalizados*, que requieren de la obra un espectáculo plano y ocioso, consumado en el divertimento.
- Se ignoran las *tecnologías* disponibles para el bosquejo dramático del relato y por consecuencia sus contribuciones al lenguaje.
- No constan *fondos de consulta* para el visionaje y estudio de los productos cinematográficos y televisivos (Videoteca o cinemateca pública). Esto no debe causar sorpresa, pues las instituciones mismas del ICAIC prácticamente han desaparecido a razón del deterioro físico de las salas. Las nuevas generaciones en verdad no han visto cine desde la perspectiva tradicional del goce masivo, mágico entorno del salón a oscuras y las dimensiones de la gran pantalla.
- Se carece de espacios que aborden la *percepción* desde la totalidad del audiovisual. Se suelen excluir los programas dedicados al análisis de la creación televisiva, bajo la mirada reduccionista de que la televisión no es un arte (tan sólo un medio, insisten), mientras que predominan los de tipo cinematográfico, aunque destinados a las curiosidades y divertimentos. Incluso, el vocablo audiovisual se utiliza para remediar el desaforo de los soportes y la crisis de pertenencia de los géneros tradiciones: el animado, el documental y la ficción.
- Frecuenta un discurso de tipo *académico*, pacato en su proyección ciudadana, que vulnera con frecuencia

el derecho autoral, esencialmente por la gimnasia de la amputación o censura.

- Escasean los programas educativos para la *enseñanza* del lenguaje y la percepción del audiovisual. Ello es preocupante; pues se ha fortificado la documentación (programas periodísticos, científicos, documentales, etc.), no las técnicas para el análisis. A todas luces, las principales contiendas mundiales se producen en la alquería mediática y el audiovisual está llamado a ser el protagonista de las mediaciones comunicacionales. Tampoco estamos lejos de estabilizar las subestructuras comunicativas de la publicidad, por lo que debemos entrenar la mirada de nuestros receptores.
- Se urge de un *diseño dinámico y moderno* para los proyectos audiovisuales de naturaleza formativa. La indigencia visual ha sido característica de estos espacios, cuya retórica se percibe en el uso como trasfondo de iconos avejentados, como la cámara de cine, el rollo filmico o los pósteres de filmes reconocibles por su popularidad o grandeza. Con poca frecuencia se acude a la ciencia del diseño (por motivos económicos o vagancia cultural), en el esfuerzo por equiparar los valores del discurso crítico (su entorno intelectual desde lo escenográfico cabal o virtual) y el bien en exhibición.
- El diseño en la modernidad ha sido conceptualizado como un campo de comprensión multidisciplinaria, que está al nivel de la ciencia y la filosofía, puesto que organiza y dispone contenidos que permiten un efecto comunicativo profundo, satisfacer parvedades específicas de la sociedad. Lamentablemente, siendo una especialidad relativamente nueva y víctima de la frivolidad en la década de 1980, ha sido objeto de muchos equívocos. Como ha expresado el pintor, fotógrafo y crítico de arte Moholy-Galy diseñar es la forma más provechosa, en un sentido económico, con equilibrio de balance de todos los elementos imperiosos para cumplir una función.

Para estimular los aportes de los investigados y obtener reacciones derivativas en el orden de las motivaciones, actitudes, creencias o sentimientos se dispuso de varias técnicas preventivas:

- La técnica de *Asociación*: de naturaleza proyectiva, con la cual brindamos un estímulo al espectador y le instamos a una respuesta o reacción automática. Por este derrotero aprehendimos los idearios, modelos de construcción, preferencias temáticas, irregularidades culturales, etc. Fue la garantía de la transparencia y espontaneidad del proceso.
- La técnica de *Construcción* favoreció que los públicos erigieran una respuesta en forma de historia, diálogo o descripción. Este hacer fue el despunte para la edificación de un imaginario colectivo y abierto a la dinámica de la reforma. La complicidad de generaciones diferentes cotejaron las regularidades históricas. Dicho de otra manera, fusionaron el pasado y el presente desde una voz plurigeneracional.
- La técnica de los *Grupos focales*, a través de la cual compilamos reflexiones de vida, experiencias

culturales, enfoques sociológicos y estéticos suscitados por especialistas y públicos.

Estas elucidaciones nos proyectaron hacia un tercer modelo investigativo, a partir del cual construimos una teoría orientada a la *praxis* o ejecución del ansiado proyecto: la *investigación-acción*, que es consentida por la ciencia para la independencia social, y nombrada por las culturas pedagógicas como “criterios de evaluación diagnóstica”, que favorecen la prescripción del nivel de conocimientos previos con respecto a los nuevos aprendizajes, las habilidades urgidas, las conductas de perfil cognoscitivo y psicomotor, etc.; comunicados como dominios (o no) y sin acudir a las evaluaciones.

Los expertos en la ciencia de la investigación aducen que permite conectar el enfoque experimental con programas de acción que respondan a los problemas sociales principales. Debido a que estos irrumpen de lo cotidiano, la *investigación-acción* procura la controversia del suceso desde lo usual. A través de éste probamos una forma sincrónica de saberes y mutaciones sociales, de modo que se articulasen la teoría y la práctica.

El psicólogo alemán Kurt Lewin, experto en la investigación de la psicología de los grupos y las relaciones interpersonales, aportó un modelo donde figuran las tres etapas del cambio social (el descongelamiento, el movimiento y el re congelamiento) y los elementos que animan a la *investigación-acción*. Como se avista en el texto *Teoría de campo en las ciencias sociales* (1951) el procedimiento recaba la...

1. *Insatisfacción con el actual estado de cosas*. En este caso la inconformidad con la programación televisiva (local en lo básico), por la carencia de un programa que contribuyera a la percepción y promoción del audiovisual contemporáneo.
2. *Identificación de un área problemática*. Se detentaron dos zonas conflictivantes: las inhabilidades de la producción televisiva (en el orden narrativo, didáctico, de la puesta visual y temática, etc.) y las de tipo perceptivo tenidas por los públicos. Ambas convergen en los desaires comunicacionales que median entre el producto audiovisual y los espectadores.
3. *Identificación de un problema específico a ser resuelto mediante la acción*, que nos conduce al análisis de la insatisfacción de esos públicos, deseos de un aprendizaje y empoderamiento del género; de un proyecto con fines “pedagógicos”, capaz de solventar tales urgencias.
4. *Formulación de varias hipótesis*. En principio se devela que existen deficiencias en la enseñanza de los métodos de análisis o percepción (ya no sólo del audiovisual, igual del lenguaje de cada una de las artes) debido al desenfoque de las entidades escolares o culturales y que la “pequeña pantalla” no ha logrado un “ideal” que cumpla las funciones didácticas y recreativas que requieren esos sujetos sociales (de hoy mismo), a falta de los entibos multidisciplinarios que ofrecen los géneros científicos. Para nadie es un secreto que la ciencia tiene que *demostrar* cada objeto creado (material o inmaterial), pues ella busca la

puntualidad y certificación de sus bienes; por eso es mucho más imaginativa y perspicaz que las artes.

5. *Selección de una hipótesis*. Palpablemente, el ejercicio nos arrastra a expresar *cómo* es posible la transformación de los públicos (en el orden del análisis textual) a través de un proyecto comunicativo que aúna el aprendizaje con el divertimento.
6. *Ejecución de la acción para comprobar la hipótesis*. Para estos fines diseñamos un espacio intitulado *El Ojo avizor* (que termino siendo *Ojo crítico*), atendido a los reclamos públicos, con una estructura poliédrica, movable, profunda y al mismo tiempo gozosa. Por supuesto (debido a los superobjetivos o estrategias del canal), básicamente emplazada para defender los valores locales y nacionales.
7. *Evaluación de los efectos de la acción*. Gracias a las variantes investigativas, el enfoque disciplinario de las ciencias y el uso del TIC (NTIC, para los adictos a las readecuaciones categoriales) hemos podido comprobar, tras su salida al aire, que el espacio *Ojo crítico* ha podido favorecer:
 - -el conocimiento de la *historia* del audiovisual nacional y local.
 - -la socialización de las *categorías* propias del lenguaje cinematográfico y televisivo.
 - -el uso de varios *métodos* o *técnicas* para el análisis del texto audiovisual.
 - -la *información* actualizada sobre la incidencia de las tecnologías en la construcción del relato.
 - -el recogimiento *afectivo* que proveen las evocaciones de aquellas producciones que marcaron la sensibilidad de los públicos.
 - -el estímulo *económico*, toda vez que aumentó la clientela en la videoteca del Cine Luisa, una entidad del ICAIC que comercializa obras audiovisuales.
 - -el ofrecimiento de un texto que entremezcla el *goce estético* con el *entretenimiento* de los espectadores.
8. *Generalizaciones*. Los estudios o resultados derivados de las encuestas y talleres concebidos por el Departamento de Investigaciones Sociales del ICRT en la provincia explicitaron (Según se informó en la Asamblea Anual de Perlavisión, 1995) que *Ojo crítico* fue el espacio más ‘visto’ por los públicos sureños, computando un 36 % de teleaudiencia. Esta cifra es significativa, pues la televisora local apenas cuenta con públicos habituales (los perdió luego de las modificaciones acaecidas en 2009, cuando se prohibieron los enlatados internacionales en la pantalla), debido a su horario, las vaguedades de la parrilla, la competencia con los espacios de las televisoras nacionales y los cambios que ha ocasionado otra novedad tecnológica: la “cajita” DTMB, que hoy se anuncia como de Alta Definición con su modelo HDP 100. Por demás, en el Festival Provincial de la Televisión (septiembre de 2016) el espacio fue premiado como Mejor Programa Cultural del Telecentro Perlavisión.

Grosso modo, Lewin aseguraba que los tres rasgos más punzantes de la *investigación-acción* moderna era: su

carácter interactivo, el impulso democrático y la contribución sincrónica al conocimiento de las ciencias sociales.

Ojo crítico (2012-2016).

El resultado de estas teorizaciones fue, pues, el diseño de un proyecto audiovisual que inmediatamente se produjo para la televisora *Perlavisión*, con aquella disposición para socializar metodologías multidisciplinares de análisis fílmico o textual, fortalecer las técnicas de desmontaje, ampliar el vocabulario categorial, reconocer los signos del cine contemporáneo, profundizar en la historia de la cinematografía universal y esencialmente nacional, estimular la memoria afectiva de los públicos, actualizar sobre las nuevas tecnologías y el relato audiovisual, ahondar en el lenguaje y la dramaturgia del arte televisivo y cinematográfico, desplegar otras formas comunicacionales, connotar la variedad de estilos y enfoques creativos, distraer desde una perspectiva intelectual, instituir nuevas fuentes de valores estéticos, morales y culturales e informar sobre los procesos en la construcción de los textos. Desde aquel enfoque participativo y los ribetes democráticos se diseñaron los modelos para colectivizar una exégesis que fuese iluminada por las ciencias y las voluntades formativas (Figura 1).



Figura 1. Leandro Alemán, el último conductor de *ojo crítico* (izquierda). Equipo de realización del programa televisivo.

Ojo crítico (que por fuerza se ubica como un espacio cinematográfico, ya que no existe un género televisivo que lo asuma con su estructura abierta) fusionó el legado de sus predecesores con la mirada postmoderna, tentado por un formato de miscelánea y variable, que pudiese satisfacer a la mayor cantidad de públicos y entremezclase el pasado con el presente, la tradición y la vanguardia, lo “culto” y lo “popular”, la historia y el lenguaje, la estética y la moral, lo cognitivo con lo sensorial... Todo ello acudiendo a las contribuciones de varias ciencias sociales y tomando por pautas la disciplina intelectual (una batalla incesante contra la rutina), madurez y responsabilidad en la labor analítica, el rigor teórico en los planteamientos, asequibilidad en la exposición, la coherencia y sistematicidad, el balance entre la totalidad y los rasgos significativos, la descripción y la valoración.

Precisamente, la estructura contempla varios segmentos que pueden reformarse o variar en cada salida al aire: *La Crítica* (un análisis procurado para el cine nacional de todas las épocas), *Nostalgias* (centrado en aquellos textos que conmovieron a los públicos en el pasado), *Para verte mejor* (que ofrece una disertación sobre los vocablos y procesos inherentes al cine y la TV), *Primer Plano* (abocado a las biografías de los actores, realizadores o técnicos de ambos medios), *El Corto* (la posibilidad de estrenar

un material de poca duración), *Espectacular* (sección que focaliza el perfil del cine como espectáculo, aunque no de manera reducida), *Miscelánea* (el hervidero de las noticias), etc. Como puede apreciarse, existe una reedificación de funciones probadas o exitosas en otras épocas, vertidas sobre una concepción poliédrica y sistémica del proceso y la obra. Empero, lo más importante fue haber puesto en práctica algunos de esos modelos científicos que nos han descubierto otros entornos durante la interpretación o decodificación textual.

Entre los modelos que nos permitieron consumir este tipo de análisis fílmico (a través del programa *Ojo crítico*) y constan como ciencias o disciplinas figuran:

- a. la *semiótica*, cuya utilización no ha sido estandarizada debido a su complejidad. De hecho, no existe un filme en la historia del cine que haya sido desmontado íntegramente acudiendo a sus recursos de análisis. Se dedica al estudio de los signos en distintos niveles y diversidades, a la interpretación y producción del sentido. Humberto Eco afirma que debe separarse de la teoría de la información, la comunicología (dedicada a estudiar los sistemas de comunicación dentro de las sociedades humanas) y la hermenéutica (disciplina asentada en la interpretación de los textos). La singularidad de éste enfoque es que responde “a la interrogante ¿Por qué y cómo en una determinada sociedad algo –una imagen, un conjunto de palabras, un gesto, un objeto, un comportamiento, etc.- significa?” Con este influjo es posible conducir las reflexiones hacia elementos singularizados del texto. Por caso, el agua en tanto código simbólico en la obra de Orlando Rojas (*Una novia para David, Papeles secundarios, Las noches de Constantinopla*).
- b. la *narratología*; que suele ser calificada como una disciplina de la semiótica, dedicada a investigar las estructuras profundas de los relatos y el estudio de la comunicación y recepción. Sus mayores logros se deben al *estructuralismo*, que se había encargado de clasificar los rasgos esenciales de toda narración. Ella cuenta con un sistema de categorías que son patrimonio de los críticos modernos, como *voz narrativa, punto de vista, focalización, actantes, fábula, trama, tiempo y espacio narrativos*. En torno suyo se han tejido no pocos aforismos, pero lo cierto es que precisa toda la cadena sintagmática y los resortes comunicativos en la construcción de la historia.
- c. el *psicoanálisis*. Esta práctica terapéutica devino en una ciencia que ha resultado útil no solo para profundizar en los efectos del cine sobre los públicos, sino también para la comprensión o interpretación de los personajes. En esencia, es un modelo teórico descriptivo y hermenéutico de los procesos, mecanismos y sucesos ligados a la vida psíquica de los humanos. Al margen de ciertos enfoques subjetivizantes de estirpe freudiano, sus métodos elocuentes la significación inconsciente de las palabras, las acciones e ilusiones (sueños, delirios, fantasías) de una persona.

- d. la **dramaturgia**. No apuntamos a la dramaturgia clásica, aunque sigamos insistiendo en que es la acción y efecto de componer, escenificar o representar un drama, sino de aquella que asimila y desarrolla los nuevos conductos del relato. Desde una dimensión moderna se puede romper con las **tres reglas de las unidades** (acción, lugar, tiempo) y ordenar de un modo diferente el **proceso dramático** (exposición, nudo y desenlace). Para la interpretación se requiere entonces de nuevos instrumentos, mucho más flexibles y cáusticos, porque cada obra es única (Repárese que no dije excepcional) y merece un análisis particularizado. Algunos especialistas refieren la existencia de una “dramaturgia del actor”, del director y otros técnicos y creadores del audiovisual. No obstante, el guion aún figura como el principal objeto de disección. Las aportaciones de la **nouvelle vague**, el **free cinema**, el **neorealismo** italiano o más recientemente el **Cine Dogma** o tarantinesco son ejemplares en este camino de rupturas y búsquedas.
- e. la **sociología**. Se infiere el estudio del audiovisual desde un enfoque metodológico basado en las ciencias sociales, cuyo objetivo sería profundizarlo en tanto obra de la sociedad humana. Supone la puntualización de los elementos que asisten a la creación y difusión del texto fílmico o televisivo, lo que le atribuye un carácter multidisciplinar, pues tiene que acudir a la cultura, la economía, la filosofía, antropología, la política y otros campos del saber. Esta perspectiva incluye una mirada no sólo hacia la obra artística, la industria o las tecnologías, sino también a los espectadores. No es el objeto primero de la crítica artística, pero sufraga la información sobre los contextos, las motivaciones, los referentes, la conductualidad de los personajes, la representación histórica, los efectos del arte en la cultura de masas, etc. Entre las tendencias actuales más punzantes figuran los estudios de género y la mirada gay, que precisan otras maneras de expresar y “leer” los fueros de estos actores sociales.
- f. la **antropología**, dispuesta a investigar al ser humano en su integralidad, esforzándose por abarcar cuantas estructuras sociales fuesen posibles, la evolución de la especie humana, el progreso, el modo de vida de los pueblos y la pluralidad de sus expresiones culturales y lingüísticas. Este enfoque científico ha llegado a generar una variante llamada **antropología visual**, que utiliza el cine para la observación, descripción y estudio de la realidad humana. Empero, no se trata en este caso del consumo de un género (Cine etnográfico, por ejemplo), sino de tomar una obra para estudiar al hombre en su contexto social, sus creencias, costumbres y todo hábito posible. Una de las producciones más sustanciosas en esta dimensión es **Tabú**, filme dirigido por el cineasta alemán F. W. Murnau en 1930, imponente por el modo en que se describe la vida en Tahití. Sobre esta pesquisa antropológica se han escrito no pocas e inteligentes reflexiones.

- g. Es posible sumar otras ciencias al uso del análisis textual (la **psicología**, **filosofía**, la llamada **ecología humana**, dedicada a los vínculos del hombre con el ecosistema, etc.), en pos de la interdisciplinariedad, tan útil para entender el mundo en que sobrevivimos y ensanchar las formas en que nuestros sentidos se ofrecen a esa pausa entre dos dolores que es la felicidad. Sin embargo, estos han sido los principales ruterros, los que mejor se avienen a los giros tecnológicos, con una incidencia determinante en los relatos y discursos audiovisuales.

CONCLUSIONES

Hoy día la producción de un espacio “cinematográfico” como **Ojo crítico** tiene la ventaja de hacer uso de modernas cámaras digitales: con triple sensor, tres CCD'S y tres canales de señal RGB, una óptica de gran diámetro y luminosidad, intercambiable y con aros de foco, dos memorias y balances de blanco y negros manuales, así como un sistema de anclaje en base de trípode sencillo de manipular y de alimentación de baterías o suministrador externo. Además de superar la calidad de imagen, esta tecnología ENG economiza el plazo de producción y ofrece mayores posibilidades de enriquecer los tipos de planos, angulaciones y movimientos. Sin dudas, induce a otra filosofía de trabajo.⁵ Asimismo, utiliza la técnica del “recortador”, que potencia los espacios virtuales colocados al fondo del conductor, y un sistema moderno de edición producido por la **Avid Technology** (Negado a los contenidos digitales no lineales), certero para afinar la visualidad del programa, usar efectos, graficar, insertar o mejorar las imágenes, tanto las grabadas en estudio o exteriores como la de los “materiales enlatados” (compilados en discos, casetes, memorias externas, etc.). Muchas de estas opciones contribuyen a la dinamización del lenguaje, aunque no son las varitas mágicas que truecan las calabazas en coches de lujo.

Ojo crítico aún dista de ser el programa **soñado**, es un bien en construcción que transita por una primera etapa de aproximaciones científicas y exploraciones tecnológicas (no sólo como sujeto de la pesquisa, sino como producto cultural a disposición de los espectadores) en pos de un análisis cualificador más complejo, flexible y diverso del audiovisual. Este nuevo entorno está llamado a potenciar sus poderes seductivos, disponibilidades para transmutarse en un texto erudito y deleitable, al tiempo que recupere aquella tradición crítica que desde los ardores del profesor José Manuel Valdés Rodríguez, en la década de 1930 y hasta la fecha, ha demostrado que el universo creativo está abierto a la interpretación y a los públicos corresponde develar sus significados infinitos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

⁵ El aporte de la tecnología al lenguaje del audiovisual se ha tomado en una revolución, pues ofrece oportunidades narrativas inéditas. Los progresos en los dispositivos de capturas de imágenes multiplican las funciones de los planos, la belleza compositiva y la penetrabilidad en el universo invisibilizado de relaciones entre la naturaleza y el ser humano. Por mencionar un caso, la aparición de la **Steadicam** ayudó a estabilizar los movimientos de cámara y mostrar imágenes similares al punto de vista subjetivo de los personajes; asimismo, se convirtió en un sustituto de los caros travelling y accedió a un mayor y mejor uso de los planos secuencias.

- Arnheim, R. (1987). *Arte y entropía*. Madrid: Paidós.
- Barbero, J. M. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- Bühler Henry, K. (2009). *Teoría del lenguaje*. Madrid: Alianza Universidad.
- Castells, M. (2011). *La galaxia Internet-Reflexiones sobre Internet, empresa y sociedad*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Colombres, A. (2014). *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Cruz, J. (2009). *Investigación cualitativa*. México: Gustavo Gili.
- Dinsdale, A., & Amador López, L. (2011). *Televisión*. Barcelona: Tipografía Occitania.
- Doval, L., & Gay, A. (2006). *Tecnología: finalidad educativa y acercamiento didáctico*. Buenos Aires: Programa Prociencia-CONICET y Ministerio de Cultura y Educación de la Nación,
- Eco, U. (1965). *Apocalípticos e integrados, estudio sobre la cultura popular y los medios de comunicación*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2013). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.
- Galindo, Jesús (2008). *Comunicación, ciencia e historia*. Madrid, McGraw Hill.
- Greimas, A. J., & Courtés, J. (1990). *Semiótica*. Madrid: Gredos, S.A.
- Hjelmslev, L. (2014). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Editorial Gredos Año, S. A.
- Llopiz, J. L. (1998). *El talón de Aquiles de nuestro cine*. Cine Cubano, 122, 11-16.
- Miralles, A. M. (2001). *El debate latinoamericano sobre la comunicación*. Revista Documentos, 3 (1).
- Montalbán Vázquez, M. (1999). *Historia y comunicación social*. La Habana: Pablo de la Torriente Grau.
- Mukarovsky, J. (2005). *Función, norma y valor estético como hechos sociales*. Escritos de estética y semiótica del arte. México: Gustavo Gili.
- Prada Oropeza, Renato (2011): *Hermenéutica, símbolo y conjetura*. Revista Temas No 3.
- Rodríguez Gómez, G., & Gil Flores, J., & García Jiménez, E. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga: Aljibe.
- Steimberg, O. (2012): *Semiótica de los medios masivos*. Madrid: Gredos, S.A.
- Tójar, J. C. (2006). *Investigación Cualitativa. Comprender y Actuar*. Madrid: La Muralla.
- Wallerstein, I. (1996). *Abrir las Ciencias Sociales*. México: Siglo XXI editores.
- Wolf, M. (1991). *La investigación de la comunicación de masas: crítica y perspectivas*. Barcelona Paidós.