

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Artes Audiovisuales



Tesis de grado en conjunto
Licenciatura en Comunicación Audiovisual
orientación en Realización de cine, tv y video (Plan 2003)

Expediente n° 1200-006671/17-000

Título

“Sabe la Tierra”

Tema

Serie documental sobre gastronomía alternativa
y producción agroecológica del Uruguay

Alumno: **Ibarra, Fernando**

DNI: **33.724.954**

Legajo: **54510/1**

Teléfono: **+598 91665611**

E-mail: **fernandoibarramacias@gmail.com**

Director: **Nicolás Alessandro**

Co-tesista: **Silva, Constanza**

Legajo: **55291/4**

Índice

Resumen	2
Introducción	2
Motivación	3
Tema de abordaje	4
Fundamentación	5
Marco teórico	6
Objetivos sociales de la comunicación audiovisual	7
La puesta en realización	8
De los referentes estéticos, temáticos y conceptuales	8
De la propuesta estética	10
De la puesta en forma conjunta	10
De la puesta en rodaje	11
De la puesta en personaje	13
De la puesta en cuadro	15
De la puesta en sonido	16
De la puesta en formato	17
De la puesta en serie	18
De la puesta en capítulos	19
De la puesta en pantallas	20
La puesta en otra escena	21
Bibliografía	23
Anexos	24
1. Referentes musicales para la composición de la banda sonora	25
2. Referentes formales	25
3. Referentes temáticos	25
4. Fundamentación	26
Alimento cultural. Consumo. “Comida no es alimento”.	27
Industrias alimentarias ¿=? Industrias culturales	29
El síndrome McDonald’s	30
Síndrome audiovisual	32
Profilaxis discursiva	33
Dirección Nacional de Defensa del Consumidor Audiovisual	34
Prospectos audiovisuales	34
Tratamientos paliativos	34

Resumen

Utilizando la capacidad comunicativa del discurso audiovisual busco darle voz, y mirada, a las historias que subsisten detrás de los productos alimenticios que consumimos para revalorizar sus cualidades y generar conciencia sobre la producción agroecológica del Uruguay.

Introducción

*Saber
deriva etimológicamente de sabor.*

*Sabor
es saber.*

Claude Fischler

SABE LA TIERRA es un proyecto de serie documental para televisión abierta y circulación en pantallas digitales de libre acceso. Tiene por objetivo redescubrir las historias de los productores agroecológicos del Uruguay y darles visibilidad, para generar una modificación en la conducta del espectador, un cambio de conciencia, resignificando el producto que éste consume. Dicha serie se compone de 9 capítulos unitarios de 26 minutos de duración cada uno.

Para la presente tesis de Licenciatura en Comunicación Audiovisual se confeccionó REBELIÓN EN LA CHACRA, capítulo piloto de la serie documental y a la vez primer capítulo. En el encontramos la consistencia de un personaje tan sólido como complejo, que con su ejemplo de vida transmite otra forma posible de comercialización y alimentación a la que habitualmente estamos acostumbrados, además, cimienta las bases para los siguientes capítulos.

La serie se propone redescubrir y repensar la gastronomía local a través del encuentro con un conjunto de cocineros y productores que proponen una idea y oferta alternativa de platos y productos. Esta gastronomía se caracteriza, en principio, por fomentar el uso innovador de productos de origen nativo (frutos, hierbas, pescados) cuyas

formas de utilización y consumo se fueron perdiendo a través de los años, junto con las tradiciones e historias que los incluían.

Al mismo tiempo, otra particularidad de vital importancia de este tipo de gastronomía es que fomenta el uso de tecnologías agroecológicas, respetando la diversidad del suelo y los ciclos naturales de crecimiento de cada alimento sin la presencia de agroquímicos perjudiciales para el medio ambiente y la salud.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto es que nos proponemos abordar en cada capítulo la actividad de un productor o cocinero, compartiendo su entorno, su ideología y su hacer con el espectador. Introduciendo testimonios claves para repensar los conceptos de identidad, cultura, sociedad y hegemonía¹, desde el punto de vista gastronómico actual.

Es a través de cada uno de estos retratos que se dejará entrever una lucha por identificar y posicionar a nivel local y regional a la gastronomía uruguaya, con tradiciones originarias, productos nativos, usos sustentables y respeto por la naturaleza.

Mi rol de realizador para la tesis se propone como articulador de áreas y experiencias, para que los involucrados puedan explotar sus capacidades y conocimientos. El criterio inequívoco fue respetar los plazos de cada proceso de trabajo, razón por la que llevó tanto tiempo la elaboración de esta tesis. Delinear las bases estéticas fue, en su momento, un piso de ambiciones que fueron propulsados por los profesionales con los que trabajamos. Dirigir conlleva abrir espacios de diálogo, contrastar ideas, escuchar y decidir, respetando la sinergia de equipo.

Motivación

Una vez terminada la cursada de la carrera, por el 2014, decidí emigrar a Montevideo, Uruguay. Sin oportunidad laboral en vista, y tras intentos fallidos de inserción laboral en el circuito comercial del rubro cinematográfico, decidí estudiar una carrera de salida laboral rápida. Fue entonces cuando empecé con la gastronomía, sintiendo en un principio que me alejaría del lenguaje audiovisual en mis futuras proyecciones profesionales. Tamaña sorpresa me esperaba.

Como estudiante avanzado de la carrera de gastronomía, encontré un interés particular por explorar el universo gastronómico local del Río de La Plata. A medida que fui profundizando en la disciplina descubrí que ambas carreras guardaban más relación de lo

¹ Hegemonía de alimentos ultraprocesados, determinados por mega corporaciones extranjeras que priorizan la conveniencia de sus bajos costos y no las cualidades nutricionales e identitarias.

que imaginaba. Los ritmos de producción, el necesario trabajo en equipo, la sinergia, las planificaciones y logísticas, costos y presupuestos, la comunicación de una historia para un espectador/comensal, ya sea en un relato audiovisual o en un plato con historias. A raíz de esta exploración surge mi interés profesional: conjugar ambas áreas de estudio, la comunicación audiovisual y la gastronómica, con el objetivo de abordar una problemática en particular.

Encontrarme nuevamente con Constanza, mi compañera de tesis, compartiendo nuestro cotidiano en Montevideo, potenció la decisión de llevar adelante este proyecto y finalizar la licenciatura de la carrera que cursamos juntos desde el día 1. Nuestros intereses y valores afines se potenciaron, estímulo más que suficiente para trabajar durante más de 2 años en este desafío.

Tema de abordaje

La tradición gastronómica uruguaya siempre se ha identificado con el consumo de carnes de excelente calidad y con los derivados lácteos, como el dulce de leche, quesos, cremas, etc, por nombrar sólo unos ejemplos. Esto se complementa con la adopción de tradiciones de otros países, gracias a la llegada de masas migratorias de principios y mediados del siglo XX, en su mayoría de origen español e italiano, quienes trajeron consigo sus recetas y secretos culinarios (Canella, 1994). Esta fusión de ingredientes y recetas es el componente principal de la identidad gastronómica del Uruguay.

Cabe destacar que antes de que se generase la ola migratoria, y de la posterior producción en el país alimentos de origen foráneo, existía una gran variedad de alimentos nativos que eran de uso común entre la población originaria. El consumo de estos productos nativos se fue perdiendo, junto con las tradiciones de las que formaban parte, dejando de lado un aspecto fundamental de la identidad y cultura culinario-gastronómica del país.

Bajo este panorama, encontramos que existen ciertos cocineros y productores familiares de alimentos agroecológicos que intentan revalorizar dichos productos y visitar viejas tradiciones e historias que sobreviven en ellos. Sin embargo, como todo grupo minoritario dentro de una estructura mayor, poseen pocos recursos para poder visibilizar tales acciones y su llegada al público general es baja.

Fundamentación

Al decidir llevar a cabo este proyecto no podemos dejar de reflexionar sobre nuestro rol social como realizadores audiovisuales, la responsabilidad que conlleva la producción de contenidos y el rol de los medios de comunicación en la construcción de las culturas e identidades de los pueblos. Encontramos que actualmente los relatos audiovisuales sobre el tema no abordan la problemática de los productores rurales familiares que producen en sistemas agroecológicos, en el contexto local. Algunos formatos televisivos repiten estereotipos o recetas que no caracterizan la identidad territorial o plantean una gastronomía elitista de consumo exclusivo. El hecho de decidir el formato de serie para TV tiene el objetivo de recortar las historias en núcleos narrativos individuales, donde se aborde en profundidad cada relato de cada productor por capítulo, y al mismo tiempo conformen una unidad filosófica en el global de la serie al estar atravesadas por las mismas políticas de vidas que las circunscriben.

Al posicionar nuestra mirada sobre lo que ocurre por fuera de lo que construyen los medios hegemónicos de comunicación y los hábitos gastronómicos que éstos promueven, es decir, al retratar las diferentes cosmovisiones y darle voz a quienes intentan revalorizar la cultura e identidad desde lo local, producir y fomentar el uso de un alimento de calidad para un bienestar social y un futuro sustentable, estamos contribuyendo a visibilizar una alternativa, a acercar una posibilidad, a fomentar la diversidad.

Es inevitable pensar que la gastronomía actual es fruto de las transposiciones culturales que van de la mano con la colonización de la región, llevada a cabo desde hace más de 500 años. Otro factor, no menos importante, es la movilidad migrante actual que fluctúa en intercambios dinámicos poco favorables a la hora de querer delimitar “lo uruguayo”.

El tercer factor, aplicable en varios sentidos, es la relación de escala frente a sus vecinos limítrofes: Argentina y Brasil. Es en esas limitaciones geopolíticas que entendemos que la gastronomía no admite una delimitación geográfica tajante, ya que las influencias extranjeras fecundan tradiciones sólidas. En una población que no recuerda su pasado ni consolida su presente desde sus propios valores autóctonos, estas influencias pueden llegar a ser entendidas como invasoras.

La transmisión cultural que sucede entre generaciones está fuertemente arraigada al momento de sentarse a la mesa, el ritual de compartir más que un plato, un momento que

permanecerá grabado inconscientemente hasta el día en que cada una de las siguientes generaciones se siente en su propia mesa para compartir con sus herederos.

Reivindicar los procedimientos artesanales y elaborados (no industriales) conlleva al acercamiento de una posible identidad territorial. Entender esto es extender nuestro paladar y nuestra cultura, porque detrás de cada receta con la que se elabora un plato, hay una herencia, un legado, y detrás de cada ingrediente que utilizamos para elaborarla existe la historia de un productor rural.

Marco teórico

Tomaremos la idea de los tres niveles sobre los que se articula la imagen fílmica (Casetti y Di Chio, 2007): *la puesta en escena*, entendiéndolo como el universo que se define para representar; *la puesta en cuadro*, como forma en la que el universo se representa en la pantalla, la selección del punto de vista y del encuadre, la manera en la que el mundo es captado por la cámara y su determinación recíproca para con la puesta en escena, ya que no existe una modalidad de representación sin contenido; y *la puesta en serie*, como instancia de producción de sentido al ensamblar dos elementos, concatenar, instaurar relaciones y elaboración de una forma de representación, del universo recortado, producto de los elementos registrados. Al mismo tiempo incluiremos algunas consideraciones conceptuales personales que creo oportunas a raíz del punto de vista de los autores.

Tendremos en consideración el concepto de *Auto-puesta en escena* (Comolli, 2002), el cual refiere a los mecanismos conscientes e inconscientes que operan en el actor social ante el dispositivo de registro y la situación de rodaje. La irrupción del cotidiano privado por el mero acto de filmar suscita en la persona una predisposición a la instalación del equipo y una disposición que naturalice el objeto intimidante de la cámara, buscando recuperar la esencia de las personas.

Utilizaremos el concepto de *rapport* (Taylor y Bogdan, 1992) entendido como el vínculo de respeto y confianza que se establece entre el realizador y el actor social, o también sujeto de lo real, fortaleciendo el intercambio y acceso a la privacidad de su entorno; y la estructura de una *entrevista en profundidad* planteado como un método de investigación para la recolección cualitativa de información, ahondando en la historia de vida desde una conversación entre iguales, y no de un intercambio formal de preguntas y respuestas.

Teniendo en cuenta las *etnobiografías* (Prelorán, 2006) buscaremos indagar en la cosmovisión de la actora social, retratando su filosofía personal, al mismo tiempo que describiendo la cultura en la que está enraizada.

Consideramos el uso de la *entrevista encubierta* (Nichols, 1981), como herramienta de abordaje al campo y como elemento para el diseño de las acciones estratégicas inherentes al rodaje, tanto en su etapa de pre-producción como de grabación.

A modo de análisis del formato propuesto tomaremos en cuenta las *modalidades de representación documental* (Nichols, 1981), observacional e interactiva. Entendiendo la primera como la modalidad más lejana entre realizador y actor social, aquella donde el espectador accede a un universo observado pasivamente y donde los acontecimientos suceden sin intervención del dispositivo de registro. La segunda modalidad a analizar, la interactiva, ya plantea un grado de cercanía y contacto entre el realizador y el actor social, el espectador está mediado por la evidencia del dispositivo de registro y los argumentos se establecen en función de esa evidencia. Como nada es delimitado ni puro, analizaremos el caso desde los límites desdibujados de los conceptos.

Para finalizar la tesis de realización, utilizaremos de catapulta el concepto de *la puesta en otra escena* (Russo, 2011) donde se hace hincapié en el espacio de aprehensión y producción de sentido de la obra en el espectador, esa otra escena que sucede más allá de la intención del realizador y está mediada por las experiencias de vida del espectador y su contexto simbólico aprendido, para habilitar una serie de preguntas y planteamientos sobre el quehacer audiovisual, enfocado desde el rol del realizador.

Objetivos sociales de la comunicación audiovisual

Este trabajo tiene el propósito de:

- Cuestionar las bases de la gastronomía uruguaya desde la óptica de los productores agroecológicos, el entorno de las familias y los chefs más diversos, recónditos en el interior del país, que se vinculan a estos agentes;
- Documentar la identidad culinario-gastronómica fuera de los circuitos comerciales clasistas. Sin pretensión de limitar o agotar el tema;
- Recuperar la historia, la tradición y los recuerdos de las familias a partir de una profunda investigación social y cultural que aporten al resurgimiento de la idea de la gastronomía como un elemento locatario, diverso y amplio de la cultura uruguaya;

- Retratar y darle voz a las cosmovisiones de quienes producen un alimento de calidad para un bienestar social y un futuro sustentable;
- Promover el consumo local, temporal, responsable y sustentable. Difundir los puntos de ventas de los pequeños productores;
- Soldar las bases de una plataforma de libre acceso para la sistematización de los contactos con los pequeños productores.

La puesta en realización

De los referentes estéticos, temáticos y conceptuales

Realizamos un análisis técnico y estético de las referencias, identificando dos niveles de descomposición. Por un lado nos enfocamos en el detalle *micro* del uso del recurso para el logro de un efecto: cómo fue resuelto técnicamente, qué impacto tiene en la estructura del montaje y las asociaciones que esto permite. Por otro lado, en una vista global desde lo *macro* del recurso se estudió cada referencia a modo de deconstruir el estilo del formato propuesto por cada realizador. Las referencias van desde diversos formatos documentales, hasta cuadros de pinturas, fotografías, historietas, canciones, documentales y poemas.

Es necesario dejar constancia de que los formatos audiovisuales locales que abordan la temática culinario-gastronómica lo hacen en el marco de 2 ejes principales: el entretenimiento a través del reality show (el caso de Master Chef Uruguay y sus secuelas, que va por su 4° temporada) y de los unitarios televisivos en el cual un conductor, principalmente chef, cocina recetas con productos locales. En ambos casos, se retratan poco y nada las historias de los productores locales, qué los lleva a producir y cuáles son sus recetas tradicionales.

El caso más cercano a esta idea es el programa conducido por Hugo Soca, “De la tierra al plato”², donde el protagonista narrativo y conceptual sigue siendo el conductor y la receta que allí elabora. Es por ello que hicimos un pequeño listado de referencias que abordan la temática, pero fueron ejemplificadoras para determinar lo que no queríamos hacer, ni estética ni formalmente. Un criterio fundamental fue el hecho de no utilizar a las recetas de cocina como protagonistas del capítulo, sino más bien como *excusas* narrativas que sirven de vehículo para las acciones y el relato de los personajes.

² Monte Carlo TV. 2017-2018. De la tierra al plato. [Serie de TV]. Uruguay. Disponible en: <http://www.montecarlotv.com.uy/programas/de-la-tierra-al-plato>

En cada referencia que encontrábamos, por ejemplo: “Entre medios - De la mano de Sergio Puglia y Mónica Navarro”³, notamos la necesidad de indagar en esta pata floja: la de las historias de los productores de alimentos.

No es capricho recortar el segmento socio-económico, priorizando a los productores agroecológicos. Entendemos que en esas historias y luchas existe una posibilidad de cambio social y cultural que impacte positivamente en un futuro inmediato, tan ejemplificador como necesario de transmitir.

Algunas otras referencias, tales como los “Food talkies” de Andrew Gooi y “Mendocino Farms’ Pastrami Project” de Nathan Sage, funcionaron para establecer parámetros estéticos sobre el uso de la cámara y el ritmo del montaje.

Las referencias literarias tienen una función poética y las hemos utilizado como disparadores conceptuales a la hora de buscar planos descriptivos de las situaciones y de los espacios. El caso de la historieta “El Eternauta” de Héctor Germán Oesterheld y Francisco Solano López fue particularmente referencial, al momento de diseñar la escena original de apertura del capítulo, el prólogo, donde considerábamos grabar con niebla y el personaje entrando y saliendo de la misma. Esto no fue posible debido a condiciones climáticas, ya que la madrugada pautada para el rodaje de esa escena amaneció sin neblina, todos los otros días había visibilidad de escasos metros a la madrugada. Ley de entropía de Murphy. La escena original se canceló y se terminó grabando otra distinta en el mes de junio.

Por último, las referencias pictóricas se utilizaron como elementos considerables a la hora de definir los horarios de grabación de las escenas, junto con el equipo de fotografía.

La distancia resultante entre las referencias estéticas y el producto estético final del capítulo es satisfactoria, ya que pudimos reinterpretar recursos técnicos, repensarlos en base a nuestros objetivos comunicacionales de cada escena y rediseñarlos según nuestras condiciones de producción. Satisfactoria sobre todo porque no logramos atarnos a dichas referencias, sino más bien generar nuestro propio estilo del formato, perfectible en todas sus variables.

El listado completo de referencias se puede observar en los Anexo 1, 2 y 3.

³ Televisión Nacional del Uruguay (Producción). Box Multimedia (Realización). (2015) Entre medios - De la mano de Sergio Puglia y Mónica Navarro. [Serie de TV]. Disponible en: <http://www.tnu.com.uy/content/videos/de-la-mano-de-sergio-puglia-y-monica-navarro>

De la propuesta estética

Proponer el tema gastronómico como eje fundamental de la tesis audiovisual implica *cocinar* muchas otras cosas más allá de platos, y retratar desde el lenguaje audiovisual todos los sentidos que intervienen al momento de degustar la historia de un plato.

El disparador lo forja el concepto de la identidad gastronómica uruguaya actual. Y el motivo, tanto culinario como audiovisual, está atravesado por la necesidad de indagar sobre historias y políticas de vida poco visibilizadas en las pantallas⁴ del entorno local.

El audiovisual entonces es la herramienta, un vehículo comunicativo, para conectar con las historias que se esconden en el interior del Uruguay a raíz de la producción de filosofías sustentables, agroecológicas, amigables con el medio ambiente, y al mismo tiempo impactantes por su impronta identitaria y su vertiente política que permiten redescubrir viejos caminos de los sabores ocultos del país en base a una alimentación sana para el hombre y el medio ambiente que lo produce.

Pensar la propuesta estética nos llevó a imaginar las infinitas formas realizativas posibles para potenciar el relato. Nos permitimos no establecer un techo, ni acotarnos a modos de épocas o costumbres. La forma se planteó como un sueño despierto, abstracto y se puso en común con cada integrante del equipo para bajarlo a tierra.

Los criterios fueron esbozados previos al rodaje, pero nunca definidos desde la arbitrariedad artística. El capricho fue no generar un storyboard de referencia, ya que no queríamos encasillar una forma específica al devenir del acontecimiento, por este motivo delineamos parámetros, guías y sugerencias. La riqueza de la adrenalina de la realidad, del impacto único de la naturaleza casual, hicieron su magia para presentárnoslo frente a la cámara.

De la puesta en forma conjunta

Desde un principio, a este trabajo lo realizamos en una dupla sinérgica y complementaria, junto a Constanza. Tal vez el momento más distante fue al dividirnos las

⁴ Tanto el cine comercial y no-comercial, tv pública y privada, contenidos digitales de producción local, pantallas en vías públicas y medios alternativos de circulación.

áreas de trabajos, guión y realización, para establecer los primeros lineamientos y sobre ellos volver al diálogo sólido para el trabajo en equipo.

Constanza tuvo que buscar e imaginar las acciones más representativas que conduzcan el relato, y yo debía encontrar la forma estética en las cuáles representar esas acciones para generar un modelo estructural de capítulo y serie.

Las idas y vueltas, las críticas sinceras y el respeto hicieron que las bases sean muy cercanas a la estructura final, permitiéndonos la adaptación del proceso y los cambios que naturalmente aparecen.

En todas las instancias los roles fueron respetados, al mismo tiempo que asistidos por uno y otro. Asimismo sucedió con cada uno de los integrantes del equipo que se apropiaron de la iniciativa e hicieron sus aportes para que este proyecto fuese posible.

De la puesta en rodaje

Y de cómo el acto de filmar se constituye mucho tiempo antes que el momento de la toma. He aquí una cronología del proceso de la tesis.

La primer reunión de tesis fue el jueves 22 de septiembre de 2016, en la casa de Cerro Largo, Montevideo. Hacía un par de meses que Constanza y Mauro habían decidido venir a vivir a Uruguay. Y yo hacía 2 años que estaba instalado junto a Leo en Montevideo.

El domingo 16 de octubre de 2016 nos acercamos, junto a Constanza, a la Chacra Ibirá-Pitá, San Luis-Canelones, para hablar con Laura. Fue un encuentro ameno y distendido. Le planteamos nuestra idea de tesis y la posibilidad de grabar en la Chacra.

El sábado 12 de noviembre de 2016, en Jacksonville-Canelones, se inicia el rodaje de la tesis. Laura presentó su libro “Frutos nativos” en el marco del Festival Música de la Tierra.

Esos días fueron mágicos. Laura estuvo muy nerviosa en la presentación y muy emocionada por todo lo que para ella significa la edición de “el libro de Ale”. A la salida de la presentación tuvimos una charla más profunda y ella se quebró frente a nosotros, fue difícil sobrellevar el momento, entendimos que estábamos entrando en confianza, estableciendo nuestro rapport.

El 17 y 18 de diciembre de 2016 realizamos un scouting por San Luis, Maldonado y Punta del Este. Esperábamos finalizarlo en la Chacra de Laura, pero se vió impedido porque se le incendió el campo al vecino y ella estaba en riesgo de perder su cosecha, muchos vecinos fueron a ayudarla antes que nosotros emprendiéramos nuestro regreso.

El sábado 7 de enero de 2017, en Montevideo, tuvimos una reunión con Laura sobre las exigencias del rodaje y la necesidad de compromiso en tiempo y espacio para las jornadas que teníamos previsto rodar. “Confío plenamente en ustedes gurises” fue su frase. La responsabilidad que eso conllevó nos cargó de miedos, preguntas y nuevos desafíos.

El rodaje de la entrevista para la voz en off se grabó el 18 de febrero de 2017 en la Chacra. Aún no contábamos con la incorporación del sonidista Fernando Serkochian.

Durante los dos meses siguientes, previos al rodaje intenso, trabajamos con la voz en off y la maquetación final de las escenas que pretendíamos registrar.

Las jornadas de rodaje en la Chacra fueron el 14, 15 y 16 de abril de 2017. Días intensos y de muchísimos aprendizajes. La digestión llevó su tiempo.

Entre el 19 y 30 de Abril de 2017, Lila llega a Montevideo para visualizar y escuchar todo el material crudo rodado hasta la fecha. Además, pre-compuso las células musicales de todos los temas.

La Marcha Mundial contra Monsanto fue el 27 de Mayo de 2017 en una de las arterias principales de Montevideo: Bulevar Artigas.

La Fiesta de la Semilla, organizada por GRANECO, sucedió el 3 de junio de 2017, en PAGRO, Montevideo Rural. Debido a una gripe galopante no pude ir, pero el equipo siguió funcionando con normalidad.

El 27 de junio de 2017 grabamos las escenas en la Escuela Sustentable de Jaureguiberry y la nueva escena del prólogo en la Chacra de San Luis, Canelones.

En San José de Mayo, San José, durante el fin de semana del 23 y 24 de septiembre de 2017 grabamos los planos de la secuencia de títulos.

La banda sonora se grabó y masterizó desde el 6 de noviembre de 2017 hasta el 29 de diciembre, fecha final en la que entregaron los Master.

De allí hasta la fecha fue un largo proceso de desamor y re-enamoramiento constante. Estoy convencido que este proyecto tiene vida propia y su crecimiento lento fue a raíz de permitir que cada integrante pueda desarrollarlo a su propio tiempo. Estoy más que agradecido por el apoyo incondicional de cada uno, especialmente el de Leo Rodríguez.

Paralelamente he entrevistado a personas referentes de Uruguay, los cuales me han nutrido y abierto las posibilidades para con el proyecto, alguno de ellos son: Leticia Canella (Directora del Museo de Antropología de Montevideo), Fernando Raúl Ibarra (Ingeniero sustentable del Chaco), Roberto Zoppolo (Director de Investigación de INIA), Miguel Sierra (Gerente de Innovación y Comunicación de INIA), Gustavo Laborde (Antropólogo de la alimentación) y Juan Antonio Varese (Historiador).

De la puesta en personaje

Se buscó generar una sensación de naturalidad de los actores sociales al insertarnos fluidamente en su cotidiano. La *autopuesta en escena* de cada persona involucrada delante de cámara era inevitable, el artificio de la escena de rodaje interrumpió todo cotidiano de estos entornos abordados. Ese artificio se trabajó desde la pre-producción e investigación en el que destinamos encuentros reiterados con Laura Rosano, fortaleciendo un *rapport* espontáneo y sincero. Al mismo tiempo, ella funcionó como *portera calificada* para abrirnos las puertas de su comunidad y así, bajo confianza plena, nos insertamos a grabar en los entornos secundarios.

Luego de varias *entrevistas en profundidad* donde explicamos exhaustivamente el proceso de rodaje, “dialogados los pro y los contras que puede acarrearle la participación en un filme de este tipo” (Prelorán, 2006), acordamos la construcción consciente del personaje “Laura”, junto con el sujeto real Laura Rosano. Definimos, también en conjunto, los personajes secundarios que aportarían a la construcción colectiva del relato y acordamos la grabación de la entrevista principal donde obtuvimos un material bruto de 4 horas continuas de voz, capturando sus pensamientos y su alma. Fue una lección de vida intensa. Claramente, esta cantidad de material excedió nuestras posibilidades de representación y tuvimos que recortar temas y conceptos, en un principio estipulados como importantes.

Precisamente, en el desarrollo de la tesis de Constanza encontramos el análisis conceptual de la construcción persona - personaje. Sobre este proceso de co-construcción entre guionista/realizador y el sujeto, Constanza lo profundiza en el apartado “De sujeto a personaje: observar y analizar para construir y representar”.

La mencionada entrevista cualitativa fue diseñada respondiendo a un cuestionario guía (que se encuentra en el Anexo 3 de la carpeta de Constanza) desarrollado específicamente sobre los ejes que queríamos incluir en el capítulo. Hicimos hincapié en cada tema que pretendíamos incorporar al documental, bajo la consigna de respuestas concretas, que incluyesen a la pregunta y en el menor tiempo posible. Su profundidad y cosmovisión superaron todas nuestras expectativas.

La referencia principal al uso de este tipo de voz fueron la serie documental “Paisanos” de Igor Galuk y el documental “Viñateros del Río” de Paula Asprella, ya que

trabajan la voz de la entrevista desde las *zonas acusmáticas: fuera de campo y off*. Es interesante la fuerza del enfrentamiento y la tensión que genera un busto mudo o un personaje en acción, mientras su voz acrónica y extradiegética va relacionándose con la diégesis de la escena.

Si bien profundizamos en la historia familiar y las decisiones que Laura tomó en su vida, el único que tema que dejamos librado a la naturaleza del azar y la confianza, fue la pérdida de su compañero de vida, Alejandro. El hallazgo fue hermoso y se utilizó como resolución de la escena final. Esta ausencia es una *ausencia presente* en toda la chacra, en los espacios y personas que lo habitan. Fue un gran desafío cómo integrar ésta figura al relato y a la forma del documental, sin caer en golpes bajos ni generar recursos excesivamente melancólicos.

Cuando el material de la entrevista fue desgrabado y analizado en profundidad se realizó un *decoupage* (Aumont, 1992) del personaje. El resultado de la entrevista nos arrojó el primer cachetazo de la representación de la realidad: la necesidad del tiempo para el desarrollo de conceptos e historias, la capacidad de síntesis para economizar discurso y la inminente construcción de “nuestro” personaje. Al mismo tiempo nos facilitó bajar a tierra las situaciones que deseábamos registrar. Las imágenes y sonidos se iban descubriendo más perceptibles en diálogo con esa voz.

Una vez encauzado el rodaje, nos vimos demorados por la falta de experiencia de rodajes de la protagonista. Tuvimos reiteradas ocasiones de diálogo e intentos de concientizar lo que un rodaje implicaba, y de igual manera percibimos que estábamos invadiendo su espacio y tiempo. Cabe destacar que Laura siempre mantuvo su compromiso constante de apostar por el proyecto. Ésto nos llevó a generar estrategias de reorganización, para no saturarla, ya que en algunas escenas grabadas notamos el agobio intenso de las jornadas.

Otro caso de entrevistas fueron las realizadas bajo el modo de *encubiertas* en las escenas de la playa de San Luis, junto a los pescadores, y del Mercado de Cercanías de Atlántida, junto a los productores. Laura fue nuestra cómplice para rescatar información fundamental.

Por decisiones temporales y discursivas del montaje fueron recortadas ambas escenas, a sabiendas que cada grupo social son lo suficientemente ricos como para el desarrollo de otros capítulos. A fin de cuentas, cada escena tiene un fin anecdótico y no

tanto la intención de profundizar en las historias de los otros productores. Fue entonces necesario determinar la importancia de Laura por sobre las historias de los agentes secundarios, al mismo tiempo que era necesario retratar la conexión entre productores y el circuito comercial interno que entre ellos se genera.

De la puesta en cuadro

Es necesario aclarar que no fue casual que los roles de Dirección de Fotografía y Cámara sean compartidos por dos fotógrafos que trabajaron en conjunto, Mauro Infante y Leonardo Rodríguez, desdibujando los límites de los roles pero compartiendo sinérgicamente las responsabilidades. Sus desempeños fueron pilares fundamentales para el desarrollo de ésta tesis.

Respecto a la puesta en imagen, se planteó inicialmente un esquema de composiciones, tamaños de planos, angulaciones, ópticas y distancias cámara-objeto/sujeto para trabajar con las escalas, macro y micro, para magnificar y minimizar las escalas del hombre y su entorno natural, así como el alimento y su espacio de producción. Buscamos la poesía visual desde las composiciones y los detalles y las horas claves de rodaje para cada escena. Durante el rodaje de cada escena, a dos cámaras, fuimos dirigiendo una a una en relación a los cambios de planos y posiciones, mientras acontecían las escenas, según la realidad y naturalidad del momento lo permitían. Como se mencionó anteriormente, nunca hubo un storyboard detallado de cada escena, pero si logramos entendernos, en instancias previas a los rodajes y en el rodaje mismo, sobre las formas posibles de abordar un acontecimiento que iba a suceder, ya sea una acción mínima o un evento con agentes y personas externos al rodaje.

Se trabajó con la distancia física entre cámara y personaje para generar una sensación de naturalidad. La observación pasiva de las acciones de los sujetos reales y la intervención del espacio por las cámaras, siempre estuvieron relegadas al tiempo de la naturalidad del momento, repetirlas conllevaba el inicio y desarrollo de cada acción nuevamente desde cero para mantener su esencia. La regla de oro del cine etnobiográfico de "captar los eventos en el momento de su devenir cotidiano" (Prelorán, 2006) fue explotada al punto de grabar escenas en planos secuencias (como las compras en el Mercado de Cercanías de Atlántidas), tomas únicas (la mayoría de las escenas) o repeticiones completas de la secuencia de acciones (escena de Laura caminando por la

Chacra, por ejemplo). Las únicas acciones interrumpidas fueron aquellas durante las cuales se elaboraron las recetas.

Toda la iluminación del documental es natural, lo que condicionó también los horarios de grabación de cada escena. La única toma en la cual se agregó una luz de fondo fue en la escena final donde Laura degusta su cerveza y necesitábamos rellenar el espacio porque se nos vino la noche encima.

De la puesta en sonido

La gran apuesta fue contratar a un sonidista profesional con una trayectoria relevante en Uruguay, Fernando Serkochian. Planteadas las bases que pretendíamos del registro sonoro en la pre-producción, él potenció y aumentó nuestras posibilidades creativas. Al mismo tiempo fue uno de nuestros principales maestros de la profesión durante el rodaje, ya que sus críticas y exigencias fueron oportunas en todo momento, tanto para el silencio del registro de los ambientes sonoros, como para el pedido de retomas si algo no fue lo necesariamente óptimo durante las grabaciones. También supo prever y articular su labor para generar el material necesario para la posterior grabación de la banda sonora. Material más que elogiado tanto por la compositora como por el masterizador de la banda sonora y el montajista del capítulo.

El grado de detalle y textura en las escalas de lo macro y lo micro, también fueron criterios para el registro sonoro. Apreciando desde el quiebre de un tallo o el corte de un fruto jugoso como el riquísimo registro de un entorno sonoro de campo en la hora exacta, con variedad de capas y elementos descriptivos de ese lugar.

La música extradiegética fue compuesta originalmente por la artista Lila Ibarra, intérprete de música latinoamericana, quien también retomó composiciones del acervo popular uruguayo y las reversionó.

El sonido ambiente grabado en el rodaje fue integrado a la música compuesta articulándose rítmicamente unos con otros, siendo ambos parte de una gran sinfonía. A tal punto que el cantar de los pájaros determinaron las métricas y secuelas musicales en varias de las piezas compuestas. No es detalle menor que el uso de instrumentos nativos del Chaco sean recursos de la composición musical. Si bien hay cierta distancia geográfica y cultural, entre el Chaco y Uruguay, esos mismos elementos fueron utilizados en pos de

generar sonoridades terrestres, ambientes de campo y acompañamientos musicales, con influencias de ritmos orientales.

Cabe destacar que la compositora analizó todo el material crudo sonoro y visual para elaborar las piezas musicales, tomando apuntes de las notas musicales de los sonidos ambientes, claves tonales, ritmos y contrastes. Fue de gran aprendizaje y ejemplificador el labor desarrollado por Lila. Esto también fue posible gracias al apoyo de las Becas PAR, otorgadas por la Secretaría de Arte y Cultura de la UNLP, gracias a la gran dedicación de la compositora y al aporte y compromiso de los intérpretes y postproductores.

De la puesta en formato

Una vez determinado el tipo de historias que se quiere contar y del recorte filosófico que determina el grupo sociocultural a representar, encontramos que la forma ideal de transmitir estas historias es a través de un formato de serie documental de continuidad narrativa débil, que retrate las cosmovisiones y ejemplos de vidas en cada capítulo y los articule desde las políticas de existencia consciente que llevan adelante.

Entendiendo que las series deben diferenciarse, tener identidad, coherencia y uniformidad de formato (Gómez Copello y Alessandro, 2005) se pensó un formato de estructura que recorra distintas facetas de los protagonistas: historia de vida, vida política, labor en el campo y filosofía. Estas facetas se organizan en función del relato, pero atraviesan cada acción de la diégesis y su valoración dramática son el diferencial principal con las series de televisión actuales, de temática similar, donde se prevalece la figura mediática por sobre la historia de vida.

Los recursos audiovisuales que conforman éste formato, analizados según el área en cada apartado correspondiente, se propusieron en búsqueda de la propulsión de las historias, reforzando su impronta filosófica y al mismo tiempo retratando y describiendo los espacios de los protagonistas.

Tomando en cuenta las modalidades propuestas por Bill Nichols, fuimos optando recursos del tipo observacional e interactivo, en todas las etapas de desarrollo del proyecto (influyendo las puestas en escenas, puestas en cuadros y la puesta en serie).

El documental es mínimamente observacional en el grado de registro de algunas escenas donde nuestra interacción, como realizadores, fue escasa o nula. Tal vez la necesaria para posibilitar el registro y mantener una distancia significativa con los hechos.

Dichas escenas son por ejemplo: la presentación del libro de Laura, la Escuela Sustentable de Jaureguiberry, la actividad en GRANECO o la Marcha contra Monsanto.

Principalmente es interactiva, ya que a raíz del intercambio entre nosotros, los realizadores, la autoridad textual del discurso se deposita en los personajes. Nuestra presencia situada se caracteriza por una ausencia en la diégesis del relato, pero es notoria en el uso de las herramientas discursivas.

También es interactiva por las yuxtaposiciones de las escenas de modo anacrónico, en función del relato. La argumentación de la entrevista es producto del encuentro interactivo con el personaje, aún estando las preguntas ausentes.

Otro recurso del lenguaje audiovisual es la animación de las fotografías fijas. Utilizar esta herramienta del discurso para generar un efecto de movimiento, es intentar devolverle esa cuota de tiempo y desplazamiento de la acción al dispositivo fotográfico que lo congela y por lo tanto lo anula en el tiempo. Pero también es una forma de marcar la presencia del realizador ausente, es una decisión estética que evoca la capacidad reconstructiva del discurso audiovisual.

De la puesta en serie

Una vez finalizado el rodaje comenzamos con la visualización del material y diseño de la estructura final del documental. Buscamos definir una estructura que dialogase entre la diégesis del personaje y el discurso de la voz off. Constanza aborda este eje en profundidad desde su tesis, teniendo como directriz de análisis la construcción de sujeto a personaje.

Dicha búsqueda no fue sencilla y tras vernos sorprendidos por la cantidad de material decidimos hacerlo del modo más lúdico posible. Jugamos con papelitos de colores a modo de puzzle, tal como se encuentra en el Anexo 4 de la carpeta de Constanza, escribiendo en cada uno las escenas grabadas y algunas por grabar y por otro lado las temáticas y ejes principales de la voz off. A modo de rompecabezas fuimos reconstruyendo la estructura propuesta en el guión y generando nuevas asociaciones discursivas. No fue sencillo, pero sí fue de los procesos más ricos y creativos de la realización de la tesis: jugar a construir un relato con el material ya obtenido.

El montaje lo llevó a cabo Gabriel Herce, desde La Plata. Él fue otro pilar fundamental para el proyecto, ya que su mirada crítica y su análisis en profundidad del material crudo enriquecieron la construcción de este relato. El diálogo fue mediado por

Skype y de a ratos entorpecido por las conexiones de redes, pero el entendimiento y su sensibilidad creativa siempre guiaron a buen puerto las decisiones en el montaje.

De la puesta en capítulos

La propuesta general de la primera temporada de la serie consta del abordaje de 9 historias riquísimas, formato de serie documental que propone el Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay. El bosquejo de las pequeñas síntesis argumentales es el siguiente:

En el primer capítulo se presenta a Laura Rosano. Chef y productora agroecológica de frutos nativos, se especializa en la producción de frutos nativos, sobre los cuales basó su investigación gastronómica para impulsar el uso y consumo de los mismos. Al mismo tiempo que intenta llevar adelante la producción y gestión de la chacra, Laura reparte sus días dando clases de cocina y huerta a niños de escuela, militando para ayudar a los pequeños productores de Uruguay y promoviendo el cuidado del suelo y el medio en el que vive.

Durante el 2° capítulo productores familiares de la zona Oeste de Montevideo Rural deciden iniciar una cooperativa llamada Graneco de producción orgánica de granos (trigo y maíz) para procesarlos y obtener harinas para consumo humano. El impacto de este emprendimiento redefinirá los sabores del mismísimo pan y la polenta.

En el 3° capítulo se recorren los bosques comestibles en la zona de La Quebrada de Los Cuervos. Las investigaciones sobre frutos nativos crecidos en forma silvestre marcan el sendero de la historia nativa de la gastronomía uruguaya.

Para el 4° capítulo los productos protagonistas son los peces de río de temporada, extraídos de pescas nocturnas por pescadoras del Lago Rincón del Bonete en San Gregorio de Polanco.

En el 5° capítulo se indaga en la riqueza del monte indígena, la medicina ancestral y las experimentaciones gastronómicas del Chef Adrián Orio.

Durante el capítulo 6 se explora la cría orgánica de animales de granja. Es el caso de La Cabra Macanuda, en San Carlos-Maldonado. Y la receta francesa de los quesos de cabras dará el toque perfecto con la pastelería moderna, siendo la receta del capítulo un tiramisú de queso de cabra.

El 7° capítulo se desarrolla en torno a la producción responsable en los palmares de Rocha y la tradición licorera de Aída Sur.

El 8° capítulo tendrá como protagonista a la miel orgánica de acacia mangium en la isla del Río Santa Lucía. Se realiza un paralelismo de las actividades que se desarrollan en analogía con la familia de las abejas.

Para finalizar la serie, en el 9° capítulo se aborda el tema de la educación alimentaria, producción orgánica, permacultura y sustentabilidad. Los protagonistas son niños y adolescentes, futuro de un cambio posible. En este capítulo más que una receta, se profundizará en el arca del gusto de los sabores locales.

De la puesta en pantallas

Las pantallas de circulación para este proyecto son aquellas de libre acceso para el espectador, disponibles cualquiera sea el momento y geolocalización. Ya sea desde la misma web de la serie, canales de videos, pantallas públicas⁵ del gobierno y eventos y festivales del interior que abordan la temática.

Por otro lado, se pretende la circulación no-exclusiva en pantallas de televisión y plataformas web. Consideramos de vital importancia el libre acceso constante por parte del espectador, como filosofía de circulación de contenidos sociales que promueven cambios. De nada sirve encarcelar los proyectos en manos de canales de circulación exclusivos que retienen el acceso por aranceles, derechos de proyección geográficas o equipamientos inaccesibles a la comunidad.

No es detalle menor que el proyecto global se funda en una base de datos regional con las historias de los productores y productos agroecológicos, geolocalizada. El material audiovisual es fundamental para concientizar la labor del productor. El consumidor podrá saber y elegir a quién y dónde comprar, lo que se produce con estas técnicas y filosofías. Buscar en un mapa a otros productores y productos y vincularse por interactividad de red social.

La principal agente a la que se pretende presentar el proyecto es a la Red de Agroecología del Uruguay⁶. Una vez finalizada la instancia de tesis se continuará el desarrollo del mismo.

Todas estas apreciaciones fueron consideradas a la hora de definir el formato, organizar la información y generar una forma estética que viabilicen las historias de un modo claro, concreto y fiel a sus filosofías de vida.

⁵ Un ejemplo de pantalla pública del Estado uruguayo (2018) es <https://www.impo.com.uy/pantalla/>

⁶ Red de Agroecología del Uruguay (2018) Recuperado de <http://redagroecologia.uy/>

La puesta en otra escena

Luego del análisis expuesto en el desarrollo previo, nos parece oportuno concluir en que el lugar como realizador de este proceso de creación siempre estuvo guiado por un sentido de responsabilidad para con el medio y los personajes a documentar. Esta responsabilidad que el realizador audiovisual conlleva para el decoupage de una historia real y la construcción de un personaje con las características de Laura; la decisión de capturar la esencia de determinados momentos bajo la modalidad de observación; la forma de abordar la comunidad considerando y respetando sus características etnobiográficas; y el tiempo necesario dedicado al desarrollo de todas las etapas para generar un profundo rapport con los actores sociales y el equipo técnico en contraposición a los tiempos de producción de la industria audiovisual que generan contenidos sistematizados; nos llevan a pensar que esta obra es un buen punto de partida para los próximos capítulos a desarrollar.

Sin embargo, esta conclusión no se trata solo de ésta obra en sí, ni de las decisiones realizativas del lenguaje, sino de la fundamentación filosófica del quehacer audiovisual que funda las bases para futuros proyectos.

Tras haber visionado el primer corte y sobrepasado ese abrupto momento agríndice de separación umbilical y entendimiento de la obra como objeto externo a nuestros ideales artísticos, nos empezaron a suceder más preguntas que respuestas, más indecisiones que precisiones, más cuestionamientos al discurso audiovisual en sí, que significancias formales a la obra lograda.

Partiendo de esta experiencia, y reflexionando sobre la misma, encontramos en el concepto de *la puesta en otra escena* (Eduardo Russo, 2011) la excusa de reflexionar sobre el espectador de nuestra propia obra. Difícil y hasta imposible determinar las repercusiones o niveles interpretativos de un mensaje, basta con delimitar posibilidades y problematizar las intenciones del discurso o tal vez cuestionarse el objetivo comunicativo que subyace, para ser un prosumidor libre y consciente.

Ese espacio de la puesta en otra escena terminó funcionando como una caja forrada de espejos en su interior que generaron un reflejo de nosotros mismos, como realizadores y como espectadores. Ese reflejo nos generó preguntas significativas ¿Qué responsabilidad social tenemos como realizadores por sobre las ideas que se pretenden comunicar al espectador? ¿Cuántas puestas en escenas son posibles de manipular?

Intentamos pensar a los discursos audiovisuales como factores causantes de enfermedades. La relación entre alimentación y comunicación audiovisual se ponen en diálogo constante, de a ratos desdibujando los límites de uno y otro, para analizar la posibilidad de pensar si ¿estamos enfermos producto de los relatos audiovisuales que consumimos?

Finalizamos este proceso con la problematización de la comunicación audiovisual, en un contexto saturado de relatos audiovisuales y con la vista gorda en espectadores que son tratados como comensales angurrientos de productos audiovisuales. La glotonería a la orden de la industria audiovisual. Este desarrollo se encuentra en el Anexo 4.

Cuestionarnos estos fundamentos hacen a nuestro quehacer audiovisual, funcionan como motor y horizonte de nuevas búsquedas. Son los pilares que determinan desde una propuesta estética hasta las herramientas de selección en la demanda laboral para nuestro desempeño profesional. Se cruzan intrínsecamente por cada una de las decisiones, porque no concebimos otra manera de ser realizador audiovisual, que pensando en los destinos sociales del acto comunicativo y en las responsabilidades que tenemos al transmitir un relato, sea cual sea la forma y el formato.

Bibliografía

- ❑ Aumont, Jacques (1992). *La Imagen*. Paidós Ibérica. Buenos Aires.
- ❑ Canella, Leticia (1994). Identidad cultural y medio ambiente en el departamento de Rocha. En Varese, Juan Antonio (Comps). *Las recetas del Valizas*. Fin de Siglo. Uruguay.
- ❑ Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1991). Cap 4. El análisis de la representación. En *Cómo analizar un film*. Instrumentos Paidós / 7. Paidós Ibérica.
- ❑ Chion, Michel (1998). *La audiovisión*. Paidós Ibérica.
- ❑ Comolli, Jean Louis (2002). Cap 8: Carta de Marsella sobre la auto-puesta en escena. En *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires, Simurg.
- ❑ Gómez Copello, César y Alessandro, Nicolás (2005). Conceptos, desarrollo y escritura del documental televisivo. En *Seminario de guión documental para cine y tv*. Universidad Nacional de La Plata.
- ❑ Nichols, Bill (1981). *Ideology and the Image*. John Wiley & Sons
- ❑ Nichols, Bill (1991). *La representación de la realidad*. Paidós Ibérica. Buenos Aires
- ❑ Prelorán, Jorge (2006). *El cine etnobiográfico*. Editorial Catálogos. Universidad del Cine. Buenos Aires.
- ❑ Russo, Eduardo (2011). Cine: una puesta en otra escena. En *El medio es el diseño*.
- ❑ Taylor, S.J. y Bogdan, R. (1992). *Introducción a los métodos cualitativos en investigación. La búsqueda de los significados*. Paidós, España.

SABE *la* TIERRA

Anexos

1. Referentes musicales para la composición de la banda sonora

- ❑ Monti, L., Vitale, L y Quintero, J. (2012). La vida Mía. En Ese amigo del Alma [CD]. Argentina: Marcha Lenta.
- ❑ Monti, L. y Quintero, J. (2006). El cosechero. En Lila [CD]. Argentina: Arriba Music.
- ❑ Perotá Chingó (2013). OTINIHC EIR + grillos. En Album 2013. Argentina: Tai Records
- ❑ Sinesi, Q. y Moguilevsky, M. (2006) Sólo el río [CD]. Argentina: Amazon Music.

2. Referentes formales

- ❑ Gooi, Andrew (Director). (2016) Food Talkies. Earh: The Art of Foraging (Película). Disponible en <https://vimeo.com/177624579>
- ❑ Gooi, Andrew (Director). (2016) Food Talkies: Smoke (Película). Disponible en <https://vimeo.com/148195085>
- ❑ Gooi, Andrew (Director). (2016) Food Talkies: Ice (Película). Disponible en <https://vimeo.com/163091988>
- ❑ Igor Galuk (Director). (2015). Paisanos (Película). Disponible en <https://youtu.be/kvpWaFdUo4g>
- ❑ Paula Asprella (Directora). (2010). Viñateros del Río (Película). Disponible en <https://youtu.be/taWe7dPpovU>

3. Referentes temáticos

- ❑ Aravena, Sebastián (Director). (2013). Cocinando Sudamérica (Serie de TV). Disponible en <https://www.facebook.com/cocinandosudamerica/>
- ❑ Arzuga, Irene (Directora). (2010). Un país para comérselo (Serie de TV). Disponible en: <http://www.rtve.es/television/un-pais-para-comerselo/programa/>

- ❑ Box Multimedia (Realización). (2015) Entre medios - De la mano de Sergio Puglia y Mónica Navarro. (Serie de TV) Diponible en:
<http://www.tnu.com.uy/content/videos/de-la-mano-de-sergio-puglia-y-monica-navarro>
- ❑ Fede & Nano (Directores). (2015). Pick up the fork (Serie Web). Disponible en:
<https://un3.tv/programas/pick-up-the-fork/>
- ❑ González Spátola, C. y Pozzolo Enciso, A. (Directoras) (2011). Un sabor me trajo hasta aquí (Serie de TV). Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=SrbO8yUQUSg>
- ❑ Morini, Tomás (Director). (2013). Manduca (Serie de TV). Disponible en
<https://www.youtube.com/watch?v=ElqBrawqcjA>
- ❑ Monte Carlo TV (Producción). (2017-2018). De la tierra al plato. (Serie de TV). Uruguay. Disponible en:
<http://www.montecarlotv.com.uy/programas/de-la-tierra-al-plato>

*Todos estos links referenciados fueron visualizados correctamente por última vez el 13 de noviembre de 2018.

4. Fundamentación

Un proyecto así es difícil de determinar cuándo se inicia. Tal vez en alguna clase de fundamentos de la educación o de prácticas pedagógicas. Tal vez mientras me preguntaba por la calidad y el origen de los ingredientes que mezclaba mecánicamente en una práctica de cocina.

Abro la cancha desde preguntas como: ¿quién soy? ¿qué soy? ¿qué conocimientos me hacen ser? ¿qué me alimenta el cerebro? ¿tengo una dieta estricta en carbohidratos o consumo principalmente las secuelas virales en redes de los formatos televisivos prime time?

Ninguna de ellas van a llevarme a una respuesta en particular. Pero, creo que, el hecho de abrir el juego a la dialéctica entre aquello que deglutimos con la boca y lo que con los ojos y los oídos, podremos encontrar coincidencias menos metafóricas y más significantes.

Me interesan éstas y otras tantas preguntas que cuestionan la calidad de los alimentos y la calidad de los relatos que consumimos hoy en día. El proyecto general tiene el claro

objetivo de problematizar la conciencia del lector, provocar incomodidad, dudas y pocas respuestas.

Por suerte, algunas respuestas precisas las he encontrado en las historias de los productores familiares de alimentos agroecológicos, que cambian el paradigma filosófico y comercial del mercado capitalista de intermediarios y replantean una cosmovisión de la vida ya elaborada por nuestros antepasados originarios.

Alimento cultural. Consumo. “Comida no es alimento”.

Todas las especies se desarrollan, o no, en función de su alimentación. Aquello que ingerimos a nuestro cuerpo es tan vital para subsistir que vivimos/trabajamos para alimentarnos y mantener esa subsistencia.

Algunos dicen que el hombre ha desarrollado su inteligencia y evolución a raíz de incorporar la carne cocida a su dieta alimentaria. La absorción proteica de los nutrientes de la carne, una vez sintetizada sus proteínas es más digerible y, por lo tanto, más “aprovechable”. Antes de la carne cocida vino el fuego, miles de años experimentando con el, buscando su control y su magia. Y junto con el aparecieron las sombras de la representación. Si fue un accidente, un error, un fortuito regalo de la naturaleza para con el hombre primario y no con otra de las especies que habitaban, vaya uno a saber.

Pero lo que sí sabemos, de aquí a más de un siglo y cuarto, son aquellos productos audiovisuales que nos han modificado la percepción del contexto ampliando la capacidad globalizante del aquí/allí ahora. Además, del registro de “La historia”, sobre la mirada de aquel que poseyera un soporte de grabación y transmisión o proyección.

Ya somos la 5ta generación que los discursos audiovisuales perpetúan en la existencia, y ya existe la 1a y 2a generación de nativos digitales, donde los paradigmas se dictan a la orden de los cambios tecnológicos. Las diferencias entre la 5a y la 1a generación son abismales si se contrastan aisladamente, pero la secuencia numérica de las generaciones intermedias nos hacen pensar que los cambios no son tan drásticos, ni tan longevos. 5, 4, 3, 2, 1. Son solo 3 generaciones. La nada en la edad de la tierra.

¿Tiene sentido preguntarse si evolucionamos?

Tampoco tiene sentido preguntarnos por las diferencias alimentarias entre el homosapiens y el homoerectus, cuando, como homohomosapiens que somos, tenemos una hamburguesa sintetizada de bajo valores nutricionales pero de altas cualidades atractivas.

¿Qué alimento nos separó del alimento natural? ¿Qué modificaciones socioculturales operan en la abstracción de la cosmovisión del hombre “moderno” por sobre el reino natural?

Permiso, aventuro una respuesta: **los relatos audiovisuales**. Es decir, las industrias que en base a los relatos se construyen, utilizando estos discursos como herramientas de manipulación del consumo de información, bienes y servicios. Entre otras respuestas, claro.

En el supermercado existe una cuantiosa oferta de productos comestibles de baja o nula calidad nutricional, sumado a aditivos, conservantes, estabilizantes y maquillajes de la industria alimentaria que pretende disimular un sabor y una textura, bajo el menor costo posible. No podríamos vivir comiendo solo de esos productos, pero en su defecto, comer algunos de vez en cuando “no mata a nadie”. Junto con los alimentos nutritivos cumplen otras funciones sociales y psicológicas que, en torno a un determinado contexto, sirven para alimentar los vínculos y transmitir cultura. De todas maneras, **toda comida NO siempre alimenta**.

Transponiendo esta idea a la cultura audiovisual, considerando que existen productos tan vacuos como inocuos de contenidos sustanciosos, podríamos decir que “nadie ha muerto por ver formatos de este tipo”. Inclusive, estamos acostumbrados, anestesiados a los formatos de entretenimiento, donde tienen la necesidad de captar espectadores bajo la burda exigencia del rating, sin importar a qué costo, ni calidad nutricional. Es LA forma de producir contenidos, cuanto menos informativo y consciente, más “divertido”. La capacidad de empatizar entre el espectador y el personaje está directamente vinculada a la necesaria expurgación de las pasiones más íntimas del primero sobre las artificiosas emociones del segundo. Artificio en tanto representación de lo real, ficcionalización de la vida y todos los grises intermedios que allí pudieran entrever.

Los alimentos fisiológicos, a diferencia de los *alimentos culturales*, son necesarios para la obtención de energía diaria, medidas en una dieta que poco más poco menos está determinada por la edad, el peso, el sexo y la actividad de la persona.

**¿Sería posible determinar la calidad de nuestra dieta audiovisual
según nuestras herramientas y capacidades intelectivas,
según nuestros hábitos de consumo,
según el target al que “perteneceemos”
o nuestros intereses culturales?**

Por ver una película pornográfica uno no se convierte en depravado sexual, pero con un consumo intensivo, rutinario, sistemático, quizás puede alterar sus parafilias a un grado problemático que dificulte la relación interpersonal ¿Qué pasa entonces con aquellos productos socialmente aceptados, como Show Match, que se insertan en el seno familiar y socavan los espacios de intimidad, desregulan las normas de comportamiento y estereotipan hasta lo *inestereotipable*? Se instalan como formatos familiares, cotidianos, habituales, con su propio espacio en la mesa.

Aclaración importante

Por si acaso no se entiende la idea, no se pretende hablar de comida, ni de la calidad nutricional de los alimentos. Más bien, se pretende hablar de la calidad nutricional de los inter-productos audiovisuales ¿Y por qué los denomino inter-productos? Porque considero que son productos de consumo en sí mismos, que tienen un objetivo determinado para habilitar/generar el consumo de otros productos, establecidos por las industrias y que influyen en los hábitos de los consumidores.

Industrias alimentarias ¿=? Industrias culturales

Esas industrias alimentarias, armamentísticas, financieras, políticas, culturales, humanas, etc, desdibujan los límites de sus mercados y envuelven a sus productos de otras cualidades que terminan siendo superlativas a su condición de alimentar.

Comprar un arma = comprar seguridad

Comprar una coca cola = comprar un momento para compartir

Comprar una televisión = comprar entretenimiento familiar

Comprar una hamburguesa = comprar felicidad

Encontramos un desfase de rubro comercial, una maquinaria accesoría que recubre de fantasías y deseos los objetos de consumo para convertirse en NECESIDAD.

¿Qué comemos cuando vamos a McDonalds?

¿"Una hamburguesa" sería la respuesta más sensata?

McDonald's propone determinadas imágenes gráficas, fotográficas y audiovisuales en espacios específicos. Son mundialmente reconocibles por su presencia en edificios emblemáticos y su posicionamiento es claramente estratégico. Afiches en toda la ciudad, gigantografías en medianeras, intervenciones a edificios declarados patrimonio, etc. con imágenes succulentas de piezas gastronómicas estéticamente elaboradas, para el shooting. Tal cual lo dicen en su propio documental: "Behind the scene at a MdDonald's photo shoot"



McDonald's es transnacional, mundialmente reconocible. Su isotipo es tan simbólico como el leit-motiv gráfico de "M, el vampiro de Düsseldorf", de Fritz Lang (1931). Esas imágenes logran tal atracción y deseo absolutos, de sus hipnotizados-inmediatos-consumidores, que al momento de consumir se evidencia explícitamente una sustitución de la imagen convocante por un objeto real que dista de aquella representación. Y, precisamente, no abundan los reclamos al consumidor ¿Qué factores operan en dicha sustitución? Si bien es otra hamburguesa, una totalmente diferente a la de la foto o a la del spot publicitario ¿En qué momento se anestesia nuestra conciencia para permitir esa sustitución?

¿Qué hace a McDonald's una opción para alimentarnos?

Continuando con la responsabilidad social del impacto de los relatos audiovisuales, propongo, entonces, a raíz de la necesidad de una respuesta más extensa, desarrollar la idea de:

El síndrome McDonald's

entendiéndolo como la sustitución de un alimento/objeto real por imágenes audiovisuales que extienden la auraticidad del producto, alterando la experiencia sensorial del consumo y generando una anestesia psicológica en el consumidor, mediante el objeto representado en las imágenes, sobre el objeto real de consumo.

Dicho de otro modo, identifico una actitud constante en los consumidores de hamburguesas de la cadena de alimentos ultraprocesados. Dicha actitud consiste en desinteresarse por las diferencias que existen entre las imágenes de comunicación, gráfica y audiovisual, y la hamburguesa real que llega a las manos del consumidor. Razón que en otras cadenas o rubros haría saltar a más de un legalista o defensor de los derechos del consumidor, aquí se ve apaciguado e hipnotizado el raciocinio.

Lo mismo encuentro en las campañas electorales y en la propaganda oficial del gobierno argentino de turno. Al igual que en los gobiernos de facto.

El punto en cuestión no son las diferencias gráficas entre los objetos, ni el grado de estilismo que puedan tener cada uno. Volviendo al eje de los relatos, es abrumante la capacidad persuasiva y manipulante de las imágenes audiovisuales a la hora de atraer públicos por su espectacularidad y al mismo tiempo no desilusionar y contentar con un producto relativamente apetecible, que determinan el éxito, es decir, el consumo masivo. Y espeluznante es su capacidad de manipular al electorado.



¿Qué herramientas discursivas se utilizan a niveles conscientes e inconscientes? ¿Por qué el consumidor no se siente estafado? ¿Qué otros relatos hay en torno al producto que operan sobre la anestesia del consumidor?

No es necesario recordar que tanto McDonald's como todos los alimentos ultraprocesados, de orígenes ultradesconocidos y recetas "secretas", generan hábitos de consumo sorprendentes, a bajos costos de producción y pocos beneficios nutricionales. Bien de ahí, sus seudónimos: comida chatarra. Promovidos por la urgencia de satisfacer la "necesidad" de sus clientes es que se piensa en una cadena de producción y mercado de alcance masivo, de bajo costo y alta rentabilidad. Tal vez la industria alimentaria tiene mucho más en común con la industria de la información por la forma en que procesan las materias y los consumidores las degluten, que por las lógicas económicas que administran sus CEO's.

Ante la pregunta "¿Por qué los consumís?", y su repetitiva respuesta: "*porque me gusta y de vez en cuando no hace mal*"; habría que repensar cuánto es lo que nos alimenta y cuánto nos satisface. Entonces, insisto, ¿qué es lo que consumimos cuando vamos a un McDonald's y qué nos lleva a consumir?

Traspolando, me pregunto, ¿existirán los formatos audiovisuales “chatarras”? ¿Se encontrará este síndrome *McDonald's* en los discursos audiovisuales de consumo cotidiano con fines informativos? ¿Podemos identificar hábitos comunes entre los consumidores de comida chatarra y los consumidores de audiovisuales chatarras? ¿Qué papel juega la industria alimentaria en la producción de discursos audiovisuales? ¿Qué papel juega el discurso audiovisual para viabilizar los relatos de la industria alimentaria?

¿Entre las salas de cines comerciales y los locales de McDonald's tienen diferencia alguna?



¿Cuán adoctrinados estamos por la forma elegir opciones en un mercado de posibilidades que a priori elige/determina productos de consumos estandarizables?

Síndrome⁷ audiovisual

Desnutrición informativa, obesidad estética, hipertensión periodística, náuseas pre-electorales, vómitos intelectuales, consumo compulsivo, trastornos comunicacionales, bulimia cultural, analfabetismo óseo, arritmia del rating, cáncer sensacionalista.

¿Es posible la diagnosticación de una enfermedad audiovisual? ¿Cuáles serían sus síntomas? ¿Qué herramientas se tendrían que utilizar si éstas enfermedades fueran consideradas asintomáticas? ¿Quiénes se enferman? ¿Los medios de comunicación son posibles focos de infección? ¿Son las imágenes audiovisuales transportadoras de enfermedades? Es decir, ¿es un problema de los elementos del discurso audiovisual, o es responsabilidad absoluta de la voluntad del consumidor? ¿Qué efecto secundario producen

⁷ Conjunto de síntomas que se presentan juntos y son característicos de una enfermedad o de un cuadro patológico determinado provocado, en ocasiones, por la concurrencia de más de una enfermedad.

las telenovelas prime time y la pornografía que generan y sustituyen emociones ausentes en la vida del espectador? ¿El entretenimiento es una cura o es una enfermedad? ¿Cómo estaría representado el sistema circulatorio de las vías de comunicación? ¿Cuántos subtextos operan en el inconsciente los formatos para niños y adolescentes?

Síntomas audiovisuales

Si en la alimentación existen enfermedades que se producen a raíz de malos hábitos de consumo ¿existirán también enfermedades producidas por la “alimentación cultural”? ¿Un libro siempre abre la mente? ¿Nutre? ¿Una película? ¿Una serie web? ¿Que aprehendemos cuando nos alimentamos? (Rito vs nutrición) ¿Qué deglutimos frente a las pantallas? ¿Y qué expurgamos del consumo audiovisual? ¿Qué ideas son instauradas fácilmente en nuestro inconsciente?

Diagnostificación

Tampoco se trata de investigar qué relación literal tienen las enfermedades con las imágenes. Sino de pensar un hipotético caso donde estemos **enfermos de imágenes**. Y esas enfermedades sean transparentes, silenciosas, mudas, sin soportes, asintomáticas, sin tratamientos y letales (o mejor dicho: efectivas) ¿Dentro del “manual de enfermedades”, se ubicaría entre las físicas o las psicológicas? ¿O pandemia socio-cultural?

Profilaxis discursiva

Pareciera que el sistema educativo no va acompasado en consonancia con la realidad. Y no se trata de una actualización de hardware. Sino de la falta de evolución y enfrentamiento a las industrias que determinan las condiciones de vida de los usuarios.

¿Somos libres con el acceso a la información que nos determinan los medios de comunicación? ¿Cuando vamos al supermercado elegimos la calidad de los productos o elegimos entre los productos que nos ofrecen? ¿Tenemos la misma facilidad de acceso y disponibilidad a todos los contenidos audiovisuales de internet?

¿Existen la formación de espectadores críticos en todas las edades? ¿Cuándo se forma o se convierte un espectador crítico? ¿Existen formatos/contenidos que son liberadores y otros, que por hipnóticos, son opresores?

Las materias curriculares de alimentación (producir alimento y cocinar) junto con el análisis crítico de los discursos audiovisuales deberían ser trascendentales, fundamentales,

para la construcción de un futuro emancipatorio y un presente consecuente a las industrias que operan en las nuevas generaciones. No es casual que los modelos de educación alternativos tengan dentro de sus ejes fundamentales incorporadas estas áreas.

Supongamos el rol del docente como un médico que debe diagnosticar y encontrar la cura adecuada para un tratamiento social ¿Son ellos los capacitados para revertir esta situación? ¿Qué herramientas dispone para circuncidar, extraer o extirpar? ¿Qué pasaría en la sociedad si a los docentes se los valoraran como a un médico de cabecera?

Dirección Nacional de Defensa del Consumidor Audiovisual

¿Cuán responsable es el Estado de regular y mantener la libertad de expresión? ¿Qué ejemplo/adoctrinamiento da el Estado ante el desarme de la Ley de Medios? ¿Qué mecanismos utilizan las religiones para evangelizar a través de los relatos audiovisuales?

¿Y cuál es rol del estado como regulador y como legitimador de los discursos audiovisuales durante las campañas políticas?

Prospectos audiovisuales

Es notorio el uso de zócalos tales como “contenido no apto para menores” o “en caso de violencia llamar al teléfono...” en pleno mediodía, mostrando una noticia ¿Es suficiente recurso para proteger al espectador vulnerable a esos contenidos?

Delitos, crímenes, injusticias, a toda hora del día, en cualquier lugar. Pensando en las reiteraciones e insistencias que morbosamente hacen los medios de noticias ¿Cuánto puede llegar a inocular⁸ a la idea de seguridad del imaginario ciudadano o a identificarse con un partido político que promete “curar”? ¿Quién lee el manual de uso de un televisor? ¿Qué manual trae el apartado de “Conciencia crítica para analizar los medios”?

¿Un médico debería traducir todo lo que dice el prospecto? ¿Cómo llegamos a confiar en tantas contraindicaciones y efectos secundarios? ¿Somos realmente conscientes de lo que consumimos y de lo que nos produce en nuestro cuerpo y mente?

Tratamientos paliativos

¿Cómo generar estrategias a corto plazo para las generaciones de consumidores actuales?

⁸ Introducir en el organismo por medios artificiales el virus o la bacteria de una enfermedad contagiosa.

Si la producción de contenidos emancipatorios fuera una pequeña vía, entre tantas otras, para la generación de nuevas preguntas y no tantas respuestas auspiciadas, entonces es que en los fines sociales de la comunicación audiovisual encuentro razones por las cuales generar un impacto de cambio y la principal razón profesional de mi desarrollo personal.

Preguntas conclusivas

Lo que no alimenta, mata, enferma o entretiene. Haciendo un análisis de los valores nutricionales de la cultura de las comunicaciones, ¿podríamos definir el nivel de grasas trans que tienen los formatos de entretenimiento?

¿Podríamos determinar en qué momento se insertan en nuestras vidas constituyéndose como hábitos o necesidad? ¿Es posible de producirse el efecto placebo al identificarse el espectador con un personaje?

Y en tanto no sea posible “enfermarnos” por las imágenes ¿Podrán modificar nuestros pensamientos tras haberlas visto? ¿Podrán generar consumos innecesarios? ¿Podrán cambiar hábitos cívicos?

¿Cómo se llegó a constituir la figura de Mauricio Macri a través de los medios de comunicación? ¿Cómo operaron las herramientas de contraste de discursos, persistencia ideológica y saturación de la información?

¿Puede el sistema educativo revertir la situación de opresión de los consumidores?

¿Es viable pensar en alternativas dentro del sistema de consumo audiovisual?

¿Hasta dónde llegará la experiencia del espectador en un futuro cercano?

¿Qué estrategias se pueden desplegar en el corto plazo? ¿Qué capacidad de cambio tenemos como ciudadanos cívicos a la hora del voto? ¿Y qué capacidad de cambio tendremos como consumidores al momento de elegir un producto?

¿Qué función social cumple el entretenimiento individual que opera en un individuo solitario? ¿En función de qué valores se determina una grilla de programación de un canal de televisión?

Al lenguaje audiovisual lo entiendo como una herramienta comunicacional que puede ser explotado con fines tan diversos como contradictorios. Bombas artísticas cargadas de mensajes e intenciones.

Pensar en los fines sociales de toda realización audiovisual implica tantas preguntas que pareciera sofocar toda esperanza de concreción. Sin embargo, esa misma fuerza

puede ser canalizada para buscar las respuestas en ejemplos de vida que representen un cambio positivo para la sociedad.

Cuestionarse estas intenciones y problematizar el discurso audiovisual es un proceso necesario para entender sus capacidades y responsabilidades. Comprendo que es necesario también la generación de nuevos espacios de debates fuera de la academia y la aplicación real de cada obra durante la carrera de grado, que ponga en evidencia la distancia entre el imaginario del alumno/artista audiovisual y las consecuencias comunicacionales en la comunidad de impacto. Acortando esa distancia entiendo viable una forma de reinterpretar la profesión y generar nuevos espacios de trabajos.

Entonces,
¿cuán enfermos estamos?