



Tipo de documento: Tesis de Maestría

Título del documento: Comunicación comunitaria y metodología de realización audiovisual en Brasil y Argentina

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Ana Lúcia Nunes de Sousa

Susana Sel, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2013

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Ana Lúcia Nunes de Sousa

**Comunicación comunitaria y metodologías de realización audiovisual en Brasil y
Argentina**

Tesis para optar por el título de Magister en Comunicación y Cultura

Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires
Directora: Susana Sel

Buenos Aires
2013

Resumen: Esta tesis analiza los métodos de realización utilizados en el audiovisual popular, tomando como punto de partida a dos televisoras comunitarias: Faro TV Comunitaria (Argentina) y Magnífica Mundi WebTV (Brasil). A partir de este objetivo, retomamos conceptualmente a la comunicación comunitaria y otras definiciones que transitan por el campo. Para entender los modos de funcionamiento de las televisoras comunitarias en Argentina y Brasil, comparamos los dos marcos legales, centrandos en sus diferencias y semejanzas. Después de entender el contexto en el cual se desarrollan, analizamos los métodos de producción: los talleres de formación, el paso a paso de la realización y los documentales producidos.

Abstract: This thesis seeks to reflect on the production used in the field of popular audiovisual communication, taking as its starting point two community TV stations: Community TV station *Faro TV* (Argentina) and WebTV *Magnífica Mundi* (Brazil). We then conceptualize community communication and other definitions used in this field. In order to understand the operation modes of community television in Argentina and Brazil, we compare the two legal frameworks, focusing on their differences and similarities. After examining the context in which they develop, we analyze production methods, concentrating on: the training workshops, the step by step implementation and the documentaries produced.

Resumo: Esta dissertação busca refletir sobre os métodos de produção utilizados no audiovisual popular, tomando como ponto de partida duas televisões comunitárias: Faro TV Comunitária (Argentina) e Magnífica Mundi WebTV (Brasil). A partir deste objetivo, se procurou retomar conceitualmente a comunicação comunitária e outras definições que transitam pelo campo. Para entender os modos de funcionamento das televisões comunitárias no Brasil e na Argentina, comparamos os dois marcos legais, centrando em suas diferenças e semelhanças. Depois de entender o contexto no qual se desenvolvem, analisamos os métodos de produção: as oficinas de formação, o passo a passo da realização e os documentários produzidos.

SUMARIO

INTRODUCCIÓN

| | |
|---|----|
| El desafío de la investigación participante | 09 |
| Capítulos | 12 |

CAPITULO 1: DEFINIENDO LA COMUNICACIÓN COMUNITARIA

| | |
|--|----|
| La comunicación comunitaria | 14 |
| Pensar la comunidad | 16 |
| Los peligros de lo “comunitario” | 19 |
| La comunicación popular | 20 |
| La comunicación alternativa | 23 |
| ¿Comunitario, popular o alternativo? | 26 |
| Lo fundamental: la participación..... | 28 |

CAPITULO 2: EL AUDIOVISUAL COMUNITARIO EN ARGENTINA Y BRASIL

| | |
|--|----|
| Televisión Comunitaria en Brasil y en Goiás | 33 |
| La Web TV Magnífica Mundi | 36 |
| Televisión Comunitaria en Argentina | 37 |
| Faro TV Comunitaria | 38 |
| Reglamentación del audiovisual comunitario en Argentina y Brasil | 39 |
| Pequeños cambios | 44 |
| Brasil: televisión comunitaria en moldes coloniales | 45 |
| Argentina: el intento de democratizar a través de la Ley | 48 |
| La LSCA y los medios comunitarios | 49 |
| Diferencias y similitudes de las leyes de medios de Brasil y Argentina | 54 |

CAPÍTULO 3. TALLERES DE VIDEO POPULAR: AL PUEBLO ¡LAS CÁMARAS!

| | |
|--|----|
| Los talleres: del Medievo a la educación popular | 60 |
| Los talleres de Magnífica Mundi WebTV | 61 |
| Los talleres de Faro Televisión Comunitaria | 66 |
| La construcción de un método | 68 |
| Magnífica Mundi WebTV: ¿con cuántos pasos se hace un documental? | 69 |

| | |
|---|----|
| Faro Televisión Comunitaria: dos programas, dos caminos | 73 |
| Similitudes, diferencias y cuestiones de apropiación | 75 |
| En búsqueda de la alteridad | 80 |
| La autoría en el video popular | 83 |

CAPÍTULO 4. LA PRODUCCIÓN NO-FICCIONAL EN EL VIDEO POPULAR

| | |
|---|------------|
| El documental, los documentales o la no ficción | 88 |
| Pensar el análisis, pensar el film | 90 |
| Las modalidades de representación según Nichols | 92 |
| El punto de vista documental | 94 |
| La mirada y la voz documental | 95 |
| Los documentales de Magnífica Mundi | 96 |
| Entre retalhos e gargalos | 96 |
| Casa de resistencia | 100 |
| Los documentales de Faro Televisión Comunitaria | 105 |
| Despenalización de estupefacientes | 105 |
| Inflamable | 109 |
| Reflexiones e interrogantes | 113 |
| Conclusiones | 115 |
| Referencias Bibliográficas | 123 |

A tod@s los comunicador@s que sueñan
y construyen una “otra comunicación”

Agradecimientos

Al periódico A Nova Democracia, que me hizo cambiar de rumbo y volverme comunicadora popular. A los campesinos y obreros que no me dejaron dudar del camino. A los compañeros de Televisión Serrana y al pueblo cubano por confirmar el sendero que elegí para mi vida.

Al Profesor Nilton José dos Reis Rocha, más que un profesor, un verdadero maestro ignorante. A todos los compañeros de caminata de Magnífica Mundi WebTV, en especial a Maiara Dourado, Gabriela Marques y Tatiane de Assis, que me acompañan en los sueños y proyectos. A Kamyla Maia, por la amistad, cariño y por leer varios capítulos de esta tesis.

A los compañeros de Faro TV Comunitaria que me recibieron de brazos abiertos y me proporcionaron más que una investigación, una gran experiencia de vida. Gracias a Analía, Ariadna, Cristian, Javier, Ezequiel, Brian, Marcos, Belén, Emma Palmieri y Ariel.

A Natalia Vinelli, Ariel Tcach y a las varias televisoras comunitarias de Brasil y Argentina por los datos proporcionados a esta investigación.

A los compañeros del rincón latinoamericano de la Maestría en Comunicación y Cultura, con los cuáles compartí la extranjería, las dudas y las alegrías de la cursada. Muchísimas gracias: Danilo, Lenin, Yolanda, Cira y Gustavo. A los compañeros argentinos y argentinas que nos adoptaron e hicieron con que aprendiéramos mucho de la argentinidad: Natalia, Virginia, Claudia y Marilina. A Fernando Catz, que me ayudó a entender la Universidad de Buenos Aires y la propia Argentina.

A todos los amigos y amigas que hicieron con que los años dedicados a esta tesis fueran años felices. Un agradecimiento especial a Alexander Correa Iglesias, el amigo de todas las horas y para toda la vida. A Andrés, por aparecer en el segundo tiempo de esta tesis y darme la fuerza y el amor necesarios para terminarla.

A los docentes de la Maestría, que contribuyeron profundamente para mi formación, en especial Ana Amado, Ana Longoni, Carlos Skliar, Eduardo Grüner, Martín Becerra y Raquel Paiva (UFRJ-Brasil). A Mariana Barragaran, secretaria del posgrado, que hizo todo para que el camino hasta la tesis fuera lo menos dolorido posible.

A Susana Sel por la dedicación, comprensión, acompañamiento, provocaciones y revisión minuciosa que hicieron con esa tesis sea lo que es. Gracias por dejarme construir un camino propio, sin perderme en él.

Al Programa de Becas Roberto Carri del Ministerio de la Educación de Argentina, sin lo cual esta investigación no existiría.

Lista de tablas

| | |
|--|-----|
| Cuadro 1. Comparación entre los conceptos de com. comunitaria, alternativa y popular | 28 |
| Cuadro 2. Relación redes de TV en Brasil X grupos/familias | 40 |
| Cuadro 3. Políticos y partidos X N° de vehículos de comunicación..... | 41 |
| Cuadro 4. Grupos, empresas y familias en los medios de comunicación argentinos..... | 42 |
| Cuadro 5. Legislación de TVs comunitarias en Argentina y Brasil)..... | 55 |
| Cuadro 6. Composición social de los talleristas de Magnífica Mundi (2009) | 63 |
| Cuadro 7. Documentales producidos en el taller de Magnífica Mundi (2009) | 64 |
| Cuadro 8. Modalidades de representación según Nichols..... | 93 |
| Cuadro 9. Ficha Técnica completa del documental “Entre retalhos e gargalos” | 96 |
| Cuadro 10. Ficha Técnica completa del documental “Casa de resistência” | 100 |
| Cuadro 11. Ficha Técnica completa del documental “Despenalización de Estupefacientes” | 105 |
| Cuadro 12. Ficha Técnica completa del documental “Villa Inflamable” | 109 |

Introducción

¿Cómo los grupos populares hacen sus documentales? ¿Qué camino, qué métodos utilizan? La posibilidad, ampliada con el desarrollo de las nuevas tecnologías, de que cada vez más gente hiciera su propia película, que fuera *cameraman* de su propia historia, abrió un camino para los movimientos populares. Los documentales y otros tipos de audiovisuales producidos en el seno de los grupos populares, tanto por sus participantes o con el apoyo de ellos, fueron el motor inicial de esta tesis.

El momento político al final de los años ochenta e inicio de los noventa marcó el retorno de la democracia en la mayoría de los países latinoamericanos. La demanda de acceso a la información, no solamente al derecho de consumirla, sino también de producirla se concretó en la emergencia de los movimientos ligados a la producción audiovisual comunitaria. En ese momento, muchos grupos, movimientos populares y comunidades encontraron formas de expresión accesibles en el audiovisual.

Además de un momento político favorable, ese proceso estuvo ligado al desarrollo de tecnologías digitales de video, lo que propició que cada vez más estas herramientas se popularizaran, desde las cámaras *handycams* hasta videos hechos en cámaras fotográficas portátiles y celulares. Así, varios grupos que se veían al margen del proceso de producción de imágenes se tornaron productores de imágenes. Aparecieron grupos muy distintos en sus objetivos y metodologías, produciendo obras de diversos contenidos y formas.

Muchos de los que llevaron a cabo o participaron de ese proceso venían del campo de la comunicación comunitaria, popular o alternativa. Para estas personas, el video era una herramienta en la lucha por una sociedad más justa, más democrática, o por la transformación social. Había también, en la mayor parte de los casos, un diálogo con movimientos populares que tenían demandas más amplias. Todo ese contexto viabiliza que la cámara pase efectivamente a la mano de las comunidades. Ya no se trataba de “dar voz” a la comunidad, sino de intentar compartir la producción de la obra audiovisual. Y para que ese proceso fuera efectivo, esos movimientos de video trabajaron – y siguen trabajando - , casi siempre, con talleres de formación en audiovisual como primer paso. En los talleres se realizan cortos y se incentiva que las comunidades/grupos pasen a producir autónomamente.

El objetivo central de esta tesis es reflexionar acerca de los métodos de producción utilizados en el audiovisual popular, considerando las problemáticas propias del hacer audiovisual y de la comunicación comunitaria, popular y alternativa.

Esta tesis ha transitado por un camino conceptual conflictivo, debido a la diversidad de

conceptualizaciones, una “constelación de apellidos” según Kaplún (2007) que traen consigo las prácticas estudiadas. La única posición unánime entre todos los investigadores del campo es la completa ausencia de unanimidad en la definición de la comunicación comunitaria, popular y/o alternativa. Festa (1986) relevó la existencia de 32 nomenclaturas distintas para referirse al fenómeno. Pese a la existencia de experiencias y conceptualizaciones diversas, hay un hilo permanente entre todas ellas: “remiten a la oposición a los grandes conglomerados mediáticos hegemónicos” (Sel, 2009, p.23).

La elección del término para denominar o autodenominar un proyecto o grupo de comunicación no es una cosa menor y sin importancia, sino que denota una elección política. En ese sentido, lo que se percibe en la literatura y en la historia de la comunicación comunitaria, popular y alternativa en América Latina es que en su supervivencia, muchas prácticas comunicacionales que guardaban una politicidad - expresada en sus discursos y prácticas - fueron tomando, cada vez más, el camino de un servicio social despolitizado, para lo cual definirse como comunitario, popular o alternativo es parte de una “adaptación” a las exigencias de la entidad financiadora. Por eso, repensar, historizar y politizar los conceptos es fundamental en el marco de esta tesis.

El desafío de la investigación participante

Al proponer una investigación en la cual se está directamente involucrada como investigadora y profesional, las dudas epistemológicas son más que comunes. En nuestro caso, no fue distinto. Inicialmente, ni siquiera pensábamos en investigar con los grupos con los cuales teníamos contacto y, por lo tanto, un acceso más fácil. Pero las dificultades de acceso a los grupos de audiovisual – uno de ellos llegó a decirme que “no queremos que nadie nos esté mirando como bichos raros, después del 2001 ya nos han estudiado cada célula sin que nuestro grupo ganara nada de bueno con eso” - y a medida que iba entendiendo más profundamente la investigación participativa, las dudas sobre con quienes investigar empezaron a disiparse.

La *pesquisa participante* o investigación participativa es, según Brandão (1985), una forma de participación de investigadores comprometidos de algún modo con los sujetos con quienes interactúa, en general asociados a causas populares. La gran diferencia del método es que se parte del principio de que la participación no envuelve una actitud del científico en conocer mejor la cultura que investiga, sino que determina un compromiso del investigador con el proyecto del grupo porque es una investigación para actuar.

La propuesta de la investigación era clara: desde los grupos que actuaban en el

audiovisual popular identificar, analizar y reflexionar acerca de los métodos de producción audiovisual con el objetivo de relevar aquellos que profundizasen la participación y los criterios de la comunicación comunitaria, popular y alternativa. Era, por lo tanto, una propuesta de ida y vuelta. Basándose en esa premisa intentamos construir un trayecto de investigación “con y para” y no “sobre”.

Taylor y Bogdan (1984) sugieren que el escenario ideal para la investigación es aquel en el cual el observador obtiene fácil acceso y establece una buena relación inmediata con los informantes. Además de sugerir, al revés de lo que muchos científicos plantean, una proximidad a sus propios campos de interés:

Yo, estoy completamente en desacuerdo con esta sugerencia de que los investigadores se alejen de sus propios campos. Es ahí que reside nuestras dudas, nuestros temas de investigación, ¿por qué carajos vamos a investigar porotos si sembramos papas? La investigación tiene que contestar preguntas de la práctica, tiene que ser útil. (Taylor y Bogdan, 1984, p.36)

Así, vencimos la resistencia inicial y elegimos como compañeros de investigación a dos grupos que desarrollaban actividades de formación en audiovisual en Brasil y Argentina a los cuales tendríamos fácil acceso. Magnífica Mundi WebTV, de Goiânia, Goiás, Brasil, fue mi campo de extensión universitaria en la Universidad Federal de Goiás por cuatro años, durante mis estudios de licenciatura en Comunicación Social. Faro TV Comunitaria fue indicado por mi directora de tesis por también trabajar con talleres de formación como metodología. La propuesta fue muy bien recibida por los integrantes de la televisora y desde el inicio las puertas estuvieron abiertas solidariamente a la investigación.

El trabajo de campo empezó en junio del 2011, en Buenos Aires. Comenzamos a investigar como participantes de Faro TV, aún antes de que empezasen los talleres de formación de aquel año. Los diarios de campo fueron utilizados para tomar nota de las reuniones organizativas de los talleres, en el período de los talleres (junio y julio del 2011) y después durante un mes de producción (noviembre y diciembre del 2011) en cada uno de los programas que hemos acompañado.

En Faro TV también utilizamos la entrevista grupal como método. Realizamos dos entrevistas generales, enfocando en: la historia de la televisora, los talleres, puntos positivos y negativos de la metodología general de realización del canal. Después entrevistamos, también grupalmente, a los integrantes de cada programa, específicamente sobre el método de realización audiovisual utilizado.

Con Magnífica Mundi WebTV, de Brasil, también utilizamos los diarios de campo personales y recurrimos a quienes participaron de la organización y de la cursada de los

talleres de formación. El taller que elegimos como campo de estudio fue realizado en el 2009, antes de comenzar los estudios de la maestría para la cual se propuso esta investigación. Así, los “cuadernos de campo” fueron tomados de mi cuaderno de notas personal como asistente del taller y miembro de la comisión de organización, de la memoria (virtual a través de *emails*, documentos etc.) y de las notas de varios otros compañeros y compañeras.

En este caso específico, las entrevistas se recubrieron de una importancia especial. Gran parte de los datos recolectados provienen de ellas. En Goiás entrevistamos a muchos personajes para reconstruir tanto el taller como la historia del audiovisual popular de la provincia, que todavía no fue contada. Entrevistamos a dos de los precursores del audiovisual popular (TV Ambulante), a integrantes de los dos grupos más significativos en actividad –ya que trabajaban con formación audiovisual –, Movimiento del Video Popular y Magnífica Mundi WebTV, buscando entender el contexto en el cual se desarrollaban estas prácticas. Luego, entrevistamos grupalmente a los integrantes de Magnífica Mundi WebTV. También realizamos dos entrevistas individuales, con realizadores que participaron del taller de formación en audiovisual del 2009, foco de nuestro estudio, para recomponer el camino en la producción de sus documentales.

Inicialmente, solamente el “proceso” interesaba a esta investigación y habíamos descartado completamente la posibilidad de analizar los documentales, entendidos hasta entonces como “productos”. En rechazo a la lógica del mercado, que entiende los productos como principales, partíamos de la valorización del proceso como ambiente dialógico y político. Pero en el transcurso de la maestría, reorientamos la mirada. Pasamos a ver el “producto” como el resultado de un largo proceso y como indicador de varias cuestiones desarrolladas en su propio seno.

Para analizar los documentales nos hemos nutrido, principalmente, de los aportes de Bill Nichols (1997; 2005). Las categorías de análisis formuladas por dicho autor pasan por la temática, las modalidades de representación, el punto de vista, los personajes, las poéticas y políticas de la mirada y de la voz. Formalmente, también indagamos acerca de la banda sonora, la edición, montaje y fotografía, porque, como expresa Comolli (2008, p.27) “Las cuestiones de forma, técnica, estilo, son cuestiones de sentido. Hay una implicación – directa o indirecta – en la elección de los medios y de las modalidades de expresión”.

Con una vasta producción de no ficción, entre programas de entrevistas, de noticias y documentales, fue complejo elegir un corpus audiovisual. Se seleccionó el documental por permitir un análisis más profundo de las cuestiones de forma y estético-políticas y también por ser el formato elegido en la mayoría de los talleres de formación audiovisual. Los dos

documentales analizados de Magnífica Mundi WebTV fueron elegidos porque también posibilitaban acceso directo a los realizadores. Ya en Faro TV no hubo finalización de documentales a partir de los talleres, entonces elegimos los dos últimos documentales realizados en la televisora y que también permitían que sus realizadores fueran entrevistados.

El cruce entre los diarios de campo, las entrevistas y los productos audiovisuales compone el corpus de esta investigación. Un corpus tan heterogéneo como los conceptos y sujetos del campo de la comunicación comunitaria, popular y alternativa, pero que ha nacido en el curso y de las propias necesidades que surgieron en el camino de la investigación.

Capítulos

Para dar cuenta de esta diversidad teórico-metodológica, la tesis fue dividida en cuatro capítulos. El capítulo uno presenta nuestro intento de localización de los conceptos utilizados por los grupos: la comunicación comunitaria, comunicación popular y comunicación alternativa. También planteamos la necesidad de repensar los términos que generan estos conceptos: comunidad, pueblo y alternatividad.

El segundo capítulo encara el cine y video comunitario como campo, tanto desde el contexto de los grupos específicos analizados, Magnífica Mundi WebTV (BR) y Faro TV Comunitaria (AR), como desde el marco legal en lo cual se insertan los proyectos de comunicación comunitaria con los cuáles trabajamos. Proponemos un análisis comparativo de la Ley de Medios de Argentina y de la Ley de TV por Cable de Brasil, centrándonos en los artículos que se refieren directamente a los medios comunitarios.

El tercer capítulo trata de la metodología de realización audiovisual de Magnífica Mundi y Faro TV: los talleres de formación. En este capítulo tratamos los talleres histórica y conceptualmente, describimos la realización de los talleres de las dos televisoras comunitarias, el “paso a paso” de la producción de los documentales; las similitudes y diferencias en los talleres y en la metodología de producción, además de proponernos una reflexión sobre algunos interrogantes surgidos en el camino (apropiación, autoría y alteridad).

En el cuarto y último capítulo analizamos dos documentales producidos en cada televisora. Antes de adentrarnos en el campo del análisis fílmico, proponemos una reflexión sobre los géneros en el audiovisual, el documental y sus categorías analíticas.

Capítulo 1: Definiendo la comunicación comunitaria

Para Tagle (2002, p.338), la comunicación exige adjetivos para no esconder su naturaleza, por eso cuando nos proponemos hablar de comunicación comunitaria, popular o alternativa no estamos hablando de cualquier tipo de comunicación. ¿Pero de qué comunicación estamos hablando?

Una comunicación diferente a la comunicación de masas hegemónica siempre existió, el movimiento obrero, por ejemplo, siempre tuvo sus periódicos, volantes y otras formas de comunicación. Pero en la segunda mitad del siglo XX, estos medios, así como la investigación académica sobre ellos, crecieron considerablemente. En la base de este crecimiento estuvo el propio desarrollo técnico de los medios de comunicación de masas, como el cine (1895), la radio (1893) y la televisión (1923). A partir de los años cincuenta, y principalmente en los sesenta y setenta, confluyeron la accesibilidad a las tecnologías de comunicación y el momento político favorable para desarrollar “la otra comunicación”.

Así, estas experiencias de “otra comunicación” ya desarrolladas en Latinoamérica, como la prensa obrera en Argentina a fines del siglo XIX y inicio del siglo XX o las primeras radios mineras en Bolivia, a mediados del siglo XX tuvieron un destacado papel en la lucha obrera y sirvieron de ejemplo para el surgimiento de diversas radios comunitarias y alternativas. En 1958, desde la Sierra Maestra, en Cuba, el Che Guevara creó la Radio Rebelde; en 1959, también en Cuba, fue creada la Agencia de Noticias Prensa Latina, aún hoy en actividad; en los sesenta diversos cineastas, en Argentina, Brasil, México etc., comenzaron un movimiento cinematográfico conocido como “nuevo cine latinoamericano”; en 1994, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional pasó a utilizar las tecnologías de comunicación para trascender el proceso revolucionario desde lo local a lo mundial (Sel, 2009).

Según Kaplún, a partir de los años sesenta “la comunicación se ha poblado de una constelación de “apellidos” emparentados entre sí: comunicación alternativa, popular, educativa, para el desarrollo, comunitaria, ciudadana” (2007, p.311). Festa (1986) y Peruzzo (2009) también apuntan la abundancia de términos con la cuál esta “otra comunicación” fue llamada. En su investigación, Festa llegó a apuntar 32 nomenclaturas distintas para el fenómeno.

En general, son experiencias comunicacionales ligadas a los movimientos populares, como herramientas o como un fin en sí (Kaplún, op.cit.). Para Sel “la amplia diversidad de experiencias” es la expresión de la heterogeneidad de los propios actores sociales y contextos y, consecuentemente, de las definiciones propuestas. Las experiencias, entretanto, son parte

de un mismo campo porque “remiten a la oposición a los grandes conglomerados mediáticos hegemónicos” (Sel, 2009, p.23).

En el marco de esta investigación, la importancia en detenerse en los principales términos utilizados para nombrar a esta “otra comunicación” se debe a un intento de comprender mejor el fenómeno en su praxis social. No se busca ni una oposición entre los conceptos/nociones ni un juicio acerca de su carácter.

Las nomenclaturas son diversas, como ya apuntamos, pero tres conceptos se han destacado, tanto en la práctica como en la teoría. En la práctica, los movimientos comunicacionales con quienes trabajamos en esta investigación, se definen como comunitarios (FaroTV y Magnífica Mundi WebTV) y utilizan algunas veces términos como popular y alternativo. Así, nos proponemos a hacer un recorrido por las principales propuestas teóricas para entender la comunicación comunitaria, popular y alternativa y los términos que les dan origen.

La comunicación comunitaria

Así como hay una multiplicidad de conceptualizaciones para esta “otra comunicación” hecha en consonancia con los intereses populares, también hay opiniones diversas sobre lo que sería la comunicación comunitaria entre los investigadores de la temática. Uno de sus referentes, Gabriel Kaplún, alerta para la necesidad de historizar y politizar otra vez las palabras. Para él, eso es principalmente necesario con los “dispositivos intelectuales y organizativos que creamos para intentar cambios” (Kaplún 2007a, p.168). La comunicación comunitaria y, por extensión, la comunidad es justamente este tipo de dispositivo.

Para Paiva (2003, p.140) “lo que permite conceptualizar un medio como comunitario no es su capacidad de prestación de servicios, y sí su propuesta social, su objetivo claro de movilización vinculado al ejercicio de la ciudadanía”. La investigadora brasileña señala lo que considera como ocho pilares de la comunicación comunitaria: 1) constituye una fuerza contra hegemónica; 2) estructura polifónica; 3) producción de nuevos lenguajes¹; 4) posibilidad de que el profesional interfiera en el sistema productivo de la comunicación; 5) integración entre emisores y receptores de los mensajes; 6) propósito educativo; 7) generación de nuevas tecnologías, al superar las dificultades varias a que están sometidos los

¹ Paiva se apoya en Richard Rorty para hablar de esa producción de nuevos lenguajes: “en el sentido de la redescipción del sujeto como tarea inclusiva necesaria y fundamental para la construcción de nuevas relaciones entre los pueblos. Según Rorty, estos dos movimientos, recuentar la historia y redescibir a si propio, serían capaces de operar una verdadera revolución lingüístico-pragmática” (Paiva, 2007, p.141, la traducción es nuestra)

medios comunitarios y 8) es lugar para reflexionar acerca de la comunicación. (Paiva, 2007)

Cecilia Peruzzo (2004) señala, a su vez, otras características para la comunicación comunitaria:

Es sin fines de lucro y se basa en los principios de comunidad, a saber: implica la participación activa, horizontal y democrática de los ciudadanos; la propiedad colectiva; el sentido de pertenencia entre sus miembros; la co-responsabilidad por los contenidos emitidos; la gestión compartida; la capacidad de conseguir identificación con la cultura y intereses locales; el poder de contribuir con la democracia del conocimiento y de la cultura. Por lo tanto, es una comunicación que se compromete más que todo con el interés de las “comunidades” donde se localizan y para contribuir a la ampliación de los derechos y deberes de la ciudadanía. (Peruzzo, 2004, p.5-6)

Al referirse a la comunicación comunitaria, tanto Cardoso (2007 y 2000) como Magarola (2005) recuperan la importancia de las reflexiones teóricas que han contribuido para el desarrollo de la comunicación comunitaria. Los investigadores citan las siguientes teorías como algunas de las propulsoras de la comunicación comunitaria: el marxismo (Escuela de Frankfurt, Estudios Culturales, Teoría de la Dependencia, Teorías Culturoológicas), los estudios de recepción, la teología de la liberación y las teorías pedagógicas de educación popular.

En el ámbito de las prácticas, la comunicación comunitaria, para Cardoso, estuvo asociada a lo popular y al trabajo de base, a lo alternativo, a los medios de baja potencia y a las acciones reivindicatorias. Por lo tanto, para él, “hablar de comunicación comunitaria es referirse a una reciente historia de cruces teóricos con experiencias prácticas en América Latina; a partir de una mirada crítica (denunciativa) y al mismo tiempo alternativa (propositiva)” (Cardoso, 2007, p.1).

Magarola (2005, p.21) propone una noción de comunicación comunitaria bastante amplia:

La Comunicación Comunitaria incluye a todas las expresiones que surgen como parte de la producción cultural (bienes materiales, simbólicos) de las organizaciones de la sociedad civil, clubes, bibliotecas, cooperativas, asociaciones sin fines de lucro, mutuales, centros culturales, grupos de vecinos autoconvocados, movimiento (ecologistas, de campesinos, de derechos humanos, de trabajadores desocupados, de libre ejercicio de sus derechos sexuales, de pueblos originarios).

Magarola (op.cit., p.24), sintetizando la cuestión, afirma que la “comunicación comunitaria es entonces un campo de tensiones por la construcción de otra comunicación posible”. Y en relación al cruce entre los conceptos de comunicación comunitaria, alternativa y popular, propone algunas interrogaciones intrigantes: “¿lo alternativo es siempre popular y

comunitario?, ¿todo lo comunitario es alternativo?, ¿todo lo popular es alternativo y comunitario?, etc.” (Magarola, 2005, p.23).

Frente a la diversidad de posiciones teóricas en relación a la comunicación comunitaria, antes incluso de intentar reflexionar acerca de los interrogantes planteados por Magarola, es necesario interrogarse acerca de la propia naturaleza del término comunitario. ¿Qué se entiende hoy día por comunitario?

Pensar la comunidad

Para empezar a hablar de comunidad tomaremos como punto de partida algunos de los textos sociológicos que inauguraran la preocupación en torno al concepto. La sociología fue la referencia para las formulaciones de lo comunitario desde la comunicación y actualmente las nuevas propuestas y reformulaciones del concepto parten tanto de la sociología como de la filosofía.

Ferdinand Tonnies, en 1887, publica “Comunidad y Sociedad” (*Gemeinschaft y Gesellschaft*), una de las primeras obras a problematizar profundamente el concepto de comunidad: “la teoría de la comunidad parte de la unidad perfecta de la voluntad humana considerándola estado primitivo o natural” (Tonnies, 1974, p.25). El autor visualiza tres formas básicas de formación comunitaria: a partir de la sangre, del lugar y del espíritu. Los dos últimos, para Tonnies, serían los tipos comunitarios más elevados, pero los tres tipos estarían íntimamente entrelazados. La comunidad era vista por Tonnies (op.cit., p.33) como inherente a lo humano: “donde quiera que se encuentren seres humanos enlazados entre sí de un modo orgánico por su voluntad y afirmándose recíprocamente, existe comunidad de uno o otro de esos tipos”.

El consenso es para Tonnies (1974), así como para Durkheim (2001), lo que mantiene a los hombres unidos. En “La división del trabajo social”, Durkheim llama de solidaridad mecánica al lazo que une a los hombres de forma tal que las ideas y tendencias colectivas son superiores a las individuales. La semejanza entre los individuos es fundamental y la individualidad, defiende Durkheim, es nula o la “comunidad no puede nacer”.

Para los dos autores la afinidad de sangre y de lugar son formadores de comunidad. Ambos pensaron la comunidad en oposición a la sociedad y tenían como modelo comunitario puro y perfecto a las tribus indígenas, a quienes también llamaban “sociedades primitivas”.

Peruzzo (2002, p.277) afirma que “hablar en comunidad significa hablar de lazos fuertes, de reciprocidades, de sentido colectivo de relacionamientos”. Para Peruzzo (op.cit.), la propuesta hecha por Tonnies en 1887 no se puede aplicar al pie de la letra, bajo el riesgo de

no encontrar ninguna comunidad que encaje, por eso es necesario repensar el concepto de comunidad en la sociedad contemporánea. Peruzzo (2002) propone, entonces, algunas nuevas características que pueden ser encontradas en la comunidad actual: a) participación activa; b) sentimiento de pertenencia; c) carácter cooperativo y de compromiso; d) confianza, aceptación de principios y reglas comunes y una idea de responsabilidad por el conjunto; e) identidad; f) reconocerse como comunidad; g) objetivos e intereses comunes; h) interacción; j) con o sin territorio específico; j) lenguaje; l) bienestar social y ampliación de la ciudadanía.

Paiva (2007, p.16), en la línea de los necomunitaristas, resalta los nuevos contornos de la comunidad. Según ella, la misma sociedad de los individuos, que para Tonnies destruía a la antigua comunidad orgánica, ahora genera nuevas formas comunitarias. La comunidad no sería un sujeto colectivo ni un conjunto de sujetos, sino una *relación*. Y es justamente esta *relación* que interrumpe la identidad y la altera.

Esta concepción de la comunidad como una relación es propuesta por Nancy (2000, p.17): “el ser mismo que llega a definirse como relación, como no absolutez, y si se quiere — por lo menos es lo que pretendo decir — como comunidad”. La cuestión de la identidad también cobra un carácter especial en la comunidad. Hay un reparto y pluralidad, a la vez, de la identidad en cada miembro, a través de su “identificación con el cuerpo viviente de la comunidad” (Nancy, op.cit., p.21). La comunidad, la identidad y la alteridad estarían, también, ligadas, ya que “la comunidad es el régimen ontológico singular en el cual el otro y el mismo son el semejante: vale decir, el reparto de la identidad” (Nancy, 2000, p.44).

La alteridad es una cuestión resonante en toda obra de Nancy y también en sus ideas sobre la comunidad. Para él, la forma en que más se revela la comunidad es en la muerte, pero la muerte del otro, ya que uno no puede vivir su propia muerte. Por eso, afirma que “la comunidad es lo que tiene lugar siempre a través del otro y para el otro” (Nancy, op.cit., p.26) y que “la comunidad significa, por consiguiente, que no hay ser singular sin otro ser singular” (Nancy, op.cit., p.39).

El filósofo también refuerza sus objeciones en contra las ideas de que la comunidad sea un proyecto fusional, él defiende la no existencia de una esencia comunitaria y invita a pensar la comunidad “más allá de los modelos o modelajes comunitarios”. Quizás ese sea el gran desafío y la gran dificultad de la comunicación comunitaria: pensarse más allá de los modelos, tan utilizados en el área de proyectos de comunicación.

Otro filósofo que nos invita a pensar la comunidad más allá de los modelos es Esposito. Si la tesis principal de Nancy es que la comunidad es una relación, podríamos decir que la tesis principal de Esposito es que lo que une los individuos en la comunidad es un nada

en común. Así, Esposito propone un giro en las interpretaciones de la naturaleza comunitaria: “no es lo propio, sino lo impropio – o, más drásticamente, lo otro – lo que caracteriza a lo común. Un vaciamiento, parcial o integral, de la propiedad en su contrario” (Esposito: 2003, p.31).

Esposito, como Nancy, rechaza las concepciones que proponen que la comunidad sea casi un sinónimo de colectividad y nos ayuda a pensar todo lo que la comunidad no es: no es una fusión de individuos que dé como resultado un individuo más grande, no es un lazo colectivo que une a individuos que estuvieron separados y no es un modo ser. Una de las pocas sugerencias que nos deja Esposito en *Communitas* para entender lo que sí sería la comunidad es su interpretación de que ella es la interrupción de la clausura del sujeto (Esposito, op.cit., p.32).

Es oportuno cerrar nuestra pequeña revisión conceptual sobre las ideas contemporáneas acerca de la comunidad con la que, a nuestro ver, más nos ayuda a reflexionar sobre los proyectos de comunicación comunitaria con lo cual trabajamos en esta tesis: una propuesta a partir de la política. Rancière (2010) propone una comunidad como disentimiento, una comunidad que pone en juego un mundo común adentro de otro mundo común. Para él, “la política moderna fue hecha de estas aperturas de mundos comunes que ponen una comunidad adentro de la otra” (Rancière, 2010, p.426).

Rancière también recupera algo fundamental a esa investigación: la lucha de clases:

La lucha de clases no es un lucha entre dos partes de la comunidad, sino entre dos formas de comunidad: la comunidad policial que tiende a saturar la relación entre los cuerpos y las significaciones, de las partes, de los lugares, de los destinos, y la **comunidad política** que reabre los intervalos, separando los nombres de los sujetos y los modos de manifestación de los cuerpos sociales y de sus propiedades (Rancière, 2010, p.427) (la negrita es nuestra)

Esa comunidad política existe en un momento específico: “cada vez que los cuerpos afirman una capacidad y ocupan un lugar distinto de aquel que les son normalmente atribuidos, cuando los conductores del metro se vuelven en manifestantes en las calles...” (Rancière, op.cit., p.427). Y es justo ahí donde sobreviene la política, por eso la posibilidad comunitaria, para Rancière es estrictamente política y la política, comunitaria:

La política sobreviene cuando aquellos que no tienen tiempo se toman ese tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite perfectamente un lenguaje que habla de cosas comunes y no solamente un grito que denota sufrimiento. Esta distribución y esta redistribución de lugares y de identidades, este reparto de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido del lenguaje constituyen eso que yo llamo 'la división de lo sensible'. La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos

que no eran considerados más que como animales ruidosos. (Rancière, 2005. p.13 y14)

La posibilidad de repensar la comunidad a partir de la política y la política a partir de la comunidad, en resumen, a partir de la “división de lo sensible” es a nuestro ver, una de las posibilidades de ver la comunidad más allá de los modelos, como propone Nancy. Una comunicación comunitaria que se pretenda política debe partir de esta invitación de Rancière, de introducir sujetos y objetos nuevos, de escuchar al pueblo como seres dotados de palabra y también de acción.

Los peligros de lo “comunitario”

Además del debate acerca de la propia concepción de lo comunitario, hay otra polémica alrededor del concepto, quizás aún más importante para los medios comunitarios. Kaplún (2007) llama la atención para la disputa que ocurre en torno a conceptos como sociedad civil, ciudadanía, participación y, por nuestra cuenta, añadimos comunitario. Son términos que pueden tomar parte en proyectos muy distintos y hasta en contraposición, tanto los proyectos neoliberales como los de la democracia utilizan estos términos para justificarse.

Paiva (2003), al historizar el uso del concepto, relata que muchos proyectos comunicacionales, a partir de los ochenta, abandonaron las estrategias políticas y optaron por una postura que privilegia la vinculación del medio comunitario solo a lo territorial, sin asumir el discurso político como hilo. Peruzzo (2009) también relata el uso indiscriminado que el término tomó, refiriéndose a Brasil, donde era utilizado en sustitución del término “comunicación popular”, revelando el intento de despolitizar prácticas comunicacionales hasta entonces intencionalmente dirigidas al cambio social.

El peligro al usar el término comunitario está en su utilización de fuera para dentro – lo que fue hecho por muchas Organizaciones no gubernamentales (ONGs) desarrollistas que empezaron a actuar en Latinoamérica a partir de los ochenta principalmente. En los noventa, el fenómeno se consolidó vinculado a nuevas propuestas neocomunitaristas difusas que se hacían eco del discurso de la “cooperación” y del “voluntariado” (Alonso, 2010, p.210). Este discurso neocomunitarista presenta muchas ambigüedades, que pueden servir tanto para el rearme de un vínculo comunitario como para “asentar una ética mínima propuesta por el cinismo postmoderno o para decretar la muerte del Estado del bienestar” (Alonso, op.cit., p.210).

En general, las propuestas de las ONGs se “concentran sobre unos objetivos minúsculos, invocando antes motivos personales del corazón o actos individuales de

compasión que razones políticas sistémicas generales” (Wuthnow, 1996). El problema también está en que muchas veces en el discurso de las organizaciones está plasmado todo un ideal neoliberal que sirve “como la hoja de parra para cubrir vergonzantemente las demandas de necesidades infraeconómicas” (Alonso, 2010, p.214). Al fin y al cabo, las propuestas de las ONGs neocomunitaristas de una solidaridad “sin política” acaba siendo incapaz de promover o realizar cambios estructurales.

De manera que estas entidades acaban actuando como un freno representativo y autoritario para muchos proyectos comunitarios: “en nombre de un supuesto esencialismo identitario, no permitiendo que determinados muros sean echados abajo: lo ideal es que los grupos sean física y simbólicamente mantenidos adentro de las fronteras de la comunidad” (Filho, 2008). Esta concepción llevó a que muchos proyectos que se acuñan comunitarios se limiten a inserción laboral y otras pequeñas políticas de corto plazo y alcance actual.

Palacios (1990) también alerta sobre el hecho de que el término comunitario fue, a lo largo de los años, siendo utilizado para denotar la legitimidad de iniciativas muy diversas desde el Estado, los sindicatos, la iglesia, los movimientos revolucionarios, etc. Así cuando se habla solamente de “comunicación comunitaria” no se puede tampoco desvincular de iniciativas tan diversas como proyectos educativos o campañas de salud pública, estatales, religiosas, humanitarias, ecológicas, etc.

Por eso, en muchos proyectos de comunicación que se entienden por comunitarios, se suele combinar este concepto con otros dos en el intento de devolver su politicidad: popular y alternativo.

La comunicación popular

Para Mario Kaplún (1987, p.13), tratase, en primer lugar, de “otra” comunicación: liberadora, participativa, concientizadora, problematizante, con otros principios, bases y técnicas. La comunicación popular sería instrumento de un proceso educativo transformador hecho con el pueblo. En la comunicación popular, afirma Kaplún, es necesario ir cambiando el modelo de comunicación en lo cual hay un emisor y un receptor, todos deben ser emisores-receptores; hay que construir una comunicación grupal y comunitaria.

Ya para Cecilia Peruzzo (2009), la comunicación popular es una forma alternativa de comunicación con fuerte anclaje en los movimientos populares que surge en las décadas de setenta y ochenta en América Latina:

Expresión de las luchas populares por mejores condiciones de vida, que ocurren desde los movimientos populares y representan un espacio para participación democrática del

“pueblo”. Tiene contenido crítico-emancipador y reivindicativo y tiene el “pueblo” como protagonista principal, lo que la transforma en un proceso democrático y educativo. Es un instrumento político de las clases subalternas para expresar su concepción de mundo, su deseo y compromiso en la construcción de una sociedad igualitaria y socialmente justa (2009, p.5).

Tagle afirma que la comunicación popular implicaría un posicionamiento político más exigente y la define como las “dimensiones culturales, simbólicas y discursivas de luchas sociales o – más genéricamente – de prácticas sociales protagonizadas por sectores populares” (Tagle, 2002, p.340).

Puntel (citado por Peruzzo 1998, p.117) hace hincapié en la distinción entre comunicación popular y comunitaria al afirmar “que la comunicación popular no es la comunicación grupal o local. No es una institución religiosa o el desempeño comunitario de especialistas”, sino es una comunicación que resulta de un proceso surgido en el seno de los movimientos populares como respuesta a sus necesidades.

Berger (1989) reunió algunos trazos comunes encontrados en la producción teórica sobre comunicación popular: 1) expresión de un contexto de lucha; 2) contenido crítico-emancipador; 3) espacio de expresión democrática; 4) el pueblo como protagonista; 5) instrumento de las clases subalternas en un proceso de lucha de clases.

La comunicación popular es pensada como una práctica en conflicto por Berger (citado por Peruzzo, op.cit, p.114). Según la investigadora, la comunicación popular cambió la propia noción de comunicación en las teorías de la comunicación, proponiendo la concepción de “comunicación como relación”. La comunicación popular también contribuyó a la redefinición del concepto de popular, “superando la versión populista y idealista” y invitando a pensar ese “espacio ambiguo y conflictivo en dónde se produce lo popular”.

El concepto de popular vigente en la mayor parte de los trabajos sobre la temática parte de la idea de que el pueblo son las clases dominadas por las clases dominantes (Peruzzo, 1998, p.117). Así como el concepto de comunitario, el concepto de popular tiene sus problemáticas y propuestas teóricas divergentes.

Acerca de las varias connotaciones para lo popular, Peruzzo (op.cit) resume las tres principales: 1) popular folclórico: expresiones culturales tradicionales y genuinas del “pueblo” como fiestas, bailes, creencias etc.; 2) popular masivo: lo popular como industria cultural; 3) popular alternativo: la comunicación ligada a los movimientos sociales y luchas populares. La investigadora también releva el carácter fragmentario tanto de las concepciones teóricas como de las prácticas de comunicación popular, transformándola en un fenómeno complejo.

González, recuperando a Gramsci, propone una reflexión interesante:

Los museos, los centros digitales, los puntos de memoria, las radios, las televisoras, los periódicos, en tanto que instituciones, no son “populares” por efecto de su localización en zonas de pobreza, ni por su origen en sectores pobres, ni por sus contenidos, ni tampoco porque estén hechos *para* el pueblo. Son *populares* cuando el pueblo (ese conjunto de las clases subalternas e instrumentales de la sociedad) los *hace suyos* porque van de acuerdo *con su modo de ver el mundo y la vida* en contraposición con la cultura de las clases dominantes, nos decía Gramsci en sus *Quaderni del Carcere*. (González, 2011, p.12)

El autor hace hincapié en algo fundamental en la comunicación popular: no basta que esté localizado en una *favela* o villa, la comunicación popular implica en una relación diferenciada con el pueblo, de lenguaje, de apropiación del medio y de contenidos populares.

Rancière (2010), Hall (1984) y Canclini (1987) llaman la atención para la problemática conceptual que envuelve el término “pueblo”. Para Rancière (op.cit) tratase de un concepto tan sospecho como el de comunidad por eso afirma no tomarlo como un concepto unitario. Rancière defiende la existencia de dos pueblos: el pueblo como *ethnos* – conciencia colectiva de los que tienen el mismo origen, el mismo sangre etc. – y el pueblo como *demos* – que sería una división del *ethnos*, como suplemento a toda enumeración de las partes de la colectividad. Así, el pueblo siempre toma parte, sea como *ethnos* sea como *demos* por eso “Hubo siempre varios pueblos en el pueblo y varios proletariados en el proletariado” (Rancière, op.cit, p.499).

Canclini (1987) y Hall (1984), centran sus análisis en los varios sentidos de la palabra “pueblo”, ya apuntados anteriormente en Peruzzo (1998). La variedad de sentidos es al mismo tiempo la fortaleza y la debilidad del concepto. “Lo popular no corresponde con precisión a un referente empírico, a sujetos o situaciones sociales nítidamente identificables en la realidad. Es una construcción ideológica, cuya consistencia teórica está aún por alcanzarse” (Canclini, op.cit., p.64). Cirese citado por Canclini (1987, p.68) hace una propuesta de definición que, a nuestro ver, es bastante interesante por relacionarse directamente con las definiciones de comunidad de los neocomunitaristas: “la popularidad de un fenómeno debe ser establecida como hecho y no como esencia, como posición relacional y no como sustancia”.

Hall (1984), a su vez, defiende una definición de “popular” amplia y compleja, centrada en las relaciones humanas, muy próxima de la propuesta de Cirese:

Así que me quedo con una tercera definición de “popular”, aunque es bastante insegura. En un período dado, esta definición contempla aquellas formas y actividades cuyas raíces estén en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases; que hayan quedado incorporadas a tradiciones y prácticas populares. En este sentido, retiene lo que es valioso en la definición descriptiva. Pero continúa insistiendo en que **lo esencial para la**

definición de la cultura popular son las relaciones que definen a la “cultura popular” en tensión continua (relación, influencia y antagonismo) con la cultura dominante. (Hall, 1984, p.100)

La concepción de Hall está directamente ligada a una concepción de la sociedad en clases y de la lucha de clases. Pero el autor alerta sobre el hecho de que hay un tránsito entre las culturas de clase y que estas tienden a cruzarse y hasta a coincidir, por eso afirma que:

El término “popular” indica esta relación un tanto desplazada entre la cultura y las clases. Más exactamente, alude a esa alianza de clases y fuerzas que constituyen las “clases populares”. La cultura de los oprimidos, las clases excluidas: este es el campo a que nos remite el término “popular”. (Hall, 1984, p.102).

González propone una noción de lo popular semejante a la de Hall. Para él, lo popular es “una realización social y históricamente constituida posición relacional, no se resalta por su origen, pero por el uso social que del hacen las clases explotadas, dominadas, subalternas” (González, 1993, p.50).

La *relación* es el punto central para la concepción de lo popular en Cirese (citado por Canclini, 1987), Hall (1984) y González (1993). Como ya dijimos, lo interesante de esa proposición es el cruce que provoca con la propia noción de comunidad, también entendida como *relación* en Nancy y Esposito.

Las nociones con las cuales trabajamos hasta ahora están impregnadas de problemas, muchos de ellos derivados del romanticismo y de la asociación inmediata y sentimental que se hace a la sencilla presencia de las palabras “popular y comunitario”. Nos falta aún problematizar la idea de comunicación alternativa, también directamente relacionada con lo popular, principalmente, y lo comunitario.

La comunicación Alternativa

¿Y qué sería la comunicación alternativa? ¿Sólo un nombre más o una comunicación distinta a la comunitaria y popular? Partimos de la hipótesis que, por lo menos en teoría, la comunicación alternativa es un intento de comunicación más involucrada a los procesos y discursos de cambio social profundo. Pero esta posición no es compartida por todos los investigadores y ha generado polémicas en el medio académico.

Esperon (2000) afirma que en Europa hay un consenso de que el término “comunicación alternativa” apareció en el mayo francés de 1968. En el fin de los años sesenta e inicio de los setenta emergen en varias partes del mundo, principalmente en América Latina, procesos de lucha revolucionaria o de resistencia a la dominación cultural, económica y política. En Estados Unidos, la comunicación alternativa estuvo ligada a los movimientos

contraculturales de los años sesenta. Una vez más estamos tratando con un concepto “cuyos límites de aplicabilidad” no fueron establecidos con rigor por eso no es fácil saber a qué fenómeno se refiere exactamente la expresión. Más de cuarenta años después, “Qué es comunicación alternativa, sigue siendo hoy una pregunta de difícil respuesta” (Esperon, op.cit., p.12). Debido al carácter ambiguo y difuso del término, este autor defiende que no hay un concepto de “comunicación alternativa” sino una noción² caracterizada por la ambigüedad. Las investigaciones se han centrado primordialmente en la descripción de las prácticas y no en el esfuerzo teórico por sistematizar el campo. En relación a los estudios específicos acerca de la comunicación alternativa, por lo menos en el marco de esta tesis de maestría, se han encontrado menos referencias bibliográficas que conceptualizan el término que para la comunicación comunitaria y popular. Lo más interesante de las teorizaciones acerca de la comunicación alternativa son las polémicas que envuelven el término en Latinoamérica.

El carácter inconstante del concepto es apuntado por todos los estudios de la temática. Baeza (2011), en su tesis de doctorado sobre la televisión alternativa en España, Estados Unidos y Venezuela, afirma que el concepto es “indisciplinado, difuso y efímero”. Pero define algunas características de la comunicación alternativa, a saber: marginalidad, contrainformación, oposición, participación, horizontalidad, resistencia, esfera pública alternativa, contra hegemonía, cultura popular y cambio social democrático.

Para Sel, la emergencia de la comunicación alternativa está ligada directamente a la propia emergencia de las luchas contra la dominación y, por lo tanto, este tipo de comunicación está indisolublemente ligada al devenir de los movimientos y grupos populares. La comunicación alternativa tendría como gran tarea crear medios para enfrentar “la manipulación ejercida por los grandes conglomerados mediáticos, que hegemonizan la producción y distribución de información y significados” (Sel: 2009, p.14).

Ya Graziano (1980) propone una concepción más definida políticamente como contrahegemónica para la comunicación alternativa:

La idea de una comunicación alternativa remite a una estrategia totalizadora,

2 “Ahora bien, si nos atenemos a criterios de orden epistemológico, los conceptos son términos cuyo contenido de significación puede definirse sin ambigüedad. Las nociones, en cambio, se caracterizan precisamente por su ambigüedad, por su carácter frecuentemente figurado y por sus resonancias connotativas incontroladas. Como principio, los conceptos pueden ser formalizados y sistematizados, mientras que las nociones son rebeldes a esos procesos”. Ubicándonos a este nivel, el término comunicación alternativa, dadas las dificultades de formalización y sistematización, más que como un concepto se configura como una noción” En: Giménez, Gilberto. “La teoría y el análisis de la cultura. Problemas teóricos y metodológicos”. En González, Jorge y Galindo Cáceres, Jesús. Metodología y cultura. México, 1994. p. 34. Citado por Esperon, 2000, p.12

consideramos que la misma no puede ser asumida ni como experiencia parcial ni como objeto de formulación por parte de investigadores aislados, sino como uno de los más importantes aspectos a desarrollar en el seno de una organización política. (Graziano, 1980, p.6)

La idea propuesta por Graziano no incorpora una comunicación con tácticas parciales o sectorializadas. La comunicación alternativa sería tarea de una vanguardia política, de cuadros partidarios, “en un proceso revolucionario, proyecto que no debe esperar el inicio del proceso para recién entonces comenzar a ser elaborado” (Graziano, 1980, p.6).

Grinberg se ha enfrentado con la posición de Graziano y señala que: “este enfoque desestima, como hemos visto, toda praxis de carácter espontáneo que no tienda conscientemente a un cambio radical bajo la égida de una organización política encargada de diseñar y llevar a cabo la mencionada 'Estrategia totalizadora” (Grinberg, 1986, p.14).

La proposición de Grinberg (op.cit.) es más abarcadora que la de Graziano (op.cit.). Para este autor no hay medios alternativos sino opciones alternativas. Es decir, es el uso social que el grupo o personas hace del medio es que lo vuelve o no un medio alternativo. Pese a su postura generalizadora, propone una clasificación provisoria para variadas formas en que el fenómeno de los medios alternativos puede aparecer, sea en formas masivas o no masivas de comunicación. En las clasificaciones apuntadas por Grinberg, la mayoría tiene como característica la propiedad colectiva de los medios. Pero según él, también es posible que la comunicación alternativa sea ejercida por un pequeño grupo que detente el control de un medio masivo, provisoriamente o de forma controlada por un superior.

Grinberg apunta como característica *sine qua non* de un medio alternativo su discurso alternativo, implícito o explícitamente claro en la elección de los temas, clasificación y tratamiento anti autoritario. El factor fundamental en lo alternativo sería el contexto y el cuestionamiento del *status quo*: “hablamos que es alternativo todo medio que, en un contexto caracterizado por la existencia de sectores privilegiados que detienen el poder político, económico y cultural (...) implica una opción frente al discurso dominante”. (Grinberg, 1987, p. 30).

Otros autores prefieren tomar de los propios movimientos la definición más adecuada. Moraes (2007. p.4), en sus textos, toma prestado del Foro Argentino de Medios Alternativos la siguiente definición: “actúa como herramienta para una comunicación en el campo popular, sin dejar de lado la militancia social, quedando implícito que periodistas y/o comunicadores deben estar adentro del conflicto, siempre con una clara tendencia a democratizar la palabra y la información”.

En Brasil, la comunicación alternativa fue/es un fenómeno particular. De acuerdo con Peruzzo (2009), comunicación alternativa fue el nombre dado a la prensa que apareció durante la dictadura militar y que se caracterizó por enfrentar al régimen y no alinearse a la postura de la prensa tradicional, en ese momento defensora de la dictadura. La tradición de la comunicación alternativa brasileña fue centrarse principalmente en medios gráficos, masivos o no masivos, intentando construir periódicos no controlados por el poder político.

Para una mejor comprensión de la comunicación alternativa es importante también pensar lo que implica el concepto de alternatividad. Villareal llama alternatividad a “esa manera de ser y manifestarse al margen o en contra del sistema imperante” (Villareal, 2007, p.6). Para Sel, lo alternativo estaría dado por una postura distinta frente la vida y los procesos sociales:

En esos casos, lo alternativo puede entenderse como un lugar constituido por personas, por grupos, por fuerzas antisistema que, aun en la incertidumbre de lo que está por venir, aportan sus praxis, sus esfuerzos, sus ideas creativas, para generar y consolidar un modo de relación distinto entre seres humanos, que implica una manera diferente de construir lo social, lo político y lo cultural al margen de la lógica del poder hegemónico. (Sel, 2009, p.27-28)

Lo alternativo, según Mangone, enfrenta una crisis y ha perdido mucho de su potencia de transformación social.

La necesidad de sobrevivencia como medio en el marco de descrédito de la militancia política y de la creciente profesionalización de los recursos humanos ligados con los medios de comunicación, acentuó la despolitización de las propuestas, ofreció una imagen de servicio social o comunitario y finalmente negoció su territorio con los estados locales, regionales y nacionales. Expresar la subalternidad en su diferencia, canalizar su visibilidad pero no intentar reunir lo disperso con un programa de denuncia, confrontación y organización fueron, al mismo tiempo, sus aportes y límites. (Mangone, 2005, p.323)

El problema apuntado por Mangone (op.cit.) indica también el cruce, en los últimos años, que se fue generando entre la comunicación comunitaria, popular y alternativa. En la búsqueda por supervivencia, estas prácticas comunicacionales que guardaban una politicidad - expresa en sus discursos y prácticas - fueron tomando, cada vez más, el camino de un servicio social despolitizado, para lo cual definirse como comunitario, popular o alternativo no es más que un juego de palabras en búsqueda de financiamiento, adaptando el término de acuerdo con las exigencias de la entidad financiadora.

¿Comunitario, popular o alternativo?

Luego de esta revisión de los conceptos/nociones de comunitario, popular y alternativo, resta preguntarnos otra vez de qué comunicación estamos hablando. Podemos

retomar las preguntas de Magarola (2005, p.23): “¿lo alternativo es siempre popular y comunitario?, ¿todo lo comunitario es alternativo?, ¿todo lo popular es alternativo y comunitario?”.

En términos de definiciones, acordamos con Rancière en la defensa de su comunidad política del disenso. Pero antes de llegar a esa conclusión es necesario explicarse un poco más.

Partimos de dos importantes hechos que ya hemos apuntado en esta tesis. El primero es que hay una crisis o podría decirse desplazamiento de los términos comunitario y alternativo que generó una despolitización y su utilización en favor de proyectos que nada tienen de alternativos o comunitarios, proyectos que están en favor del poder establecido, del monopolio de los medios de comunicación y de la dominación cultural.

El segundo es el innegable cruce, confluencia y la utilización como sinónimos de los términos comunitario, alternativo y popular en la bibliografía latinoamericana. Fue constante en la investigación bibliográfica de esa tesis encontrar definiciones como la de Peruzzo (2009): “la comunicación popular es una forma alternativa de comunicación”, las de comunicación comunitaria indicando la necesidad de la participación popular y viceversa. Si tuviéramos que aislar los tres conceptos enfrentaríamos serios problemas. Pero como el objetivo de esta tesis nunca fue separar, sino reflexionar acerca de las posibles particularidades de estas concepciones, nos exceptuamos de tan ingrata e inútil tarea. Es de destacar que la elección de uno de los términos por parte de los grupos implica una posición política, una elección por determinadas características que se manifiestan con mayor relevancia a través de un concepto y no de otro.

Mientras lo comunitario y lo popular centran sus definiciones en la *relación*, el alternativo se enfoca sobre el discurso. De allí que un movimiento que opte por llamarse “comunitario”, centra su actuación política en lo territorial y en las relaciones entre los sujetos de este territorio, que no es solamente físico en la actualidad. Mientras un proyecto que se autodenomina “alternativo” tiene el discurso contrahegemónico, la batalla informativa, como tarea principal. Obviamente que las propuestas, tareas, características y métodos pueden cruzarse y es, en general, lo que ocurre en este campo.

En respuesta a las provocaciones de Magarola (2005) podemos afirmar que lo alternativo ni siempre es popular ni comunitario, si su foco es el discurso. Lo comunitario puede ser alternativo, principalmente considerando las condiciones de monopolio de la palabra en Latinoamérica, pero también puede servir para otros fines; asimismo, si estamos hablando de una comunidad política del disenso, la alternatividad cobra su presencia.

Lo popular, comprendido como expresión de la lucha de clases, es siempre comunitario y alternativo a la vez.

Presentamos un cuadro comparativo de los conceptos, sus principales exponentes y conceptos de los cuales derivan - utilizados en esta tesis - en el intento de esclarecerlos un poco más.

Cuadro 1. Comparación entre los conceptos de com. comunitaria, alternativa y popular

| Concepto | Principales Teóricos | Carac. central | Proposiciones cruzadas | Término generador | Teóricos del término generador | Carac. central T.G |
|--------------------------|---|----------------------------|--------------------------|-------------------|---|---|
| Comunicación comunitaria | 1. Raquel Paiva 2. Oscar Magarola 3. Nelson Cardoso | A servicio de la comunidad | Comunicación popular | Comunidad | 1. Ferdinand Tonnies 2. Roberto Esposito 3. Jean-Luc Nancy | relación |
| Comunicación Popular | 1. Gabriel Kaplún 2. Regina Festa 3. Cicilia Peruzzo | Participación popular | Comunicación comunitaria | Popular | 1. Alberto M. Cirese 2. Néstor García Canclini 2. Stuart Hall | Cultura de las clases subalternas |
| Comunicación Alternativa | 1. Simpson Grimberg 2. Margarita Graziano 3. Carlos Esperón | Discurso contra-hegemónico | Contrainformación | Alternatividad | 1. M. Villarreal 2. Susana Sel | Cuestionamiento del status quo; posición al margen del poder. |

Fuente de elaboración propia, con datos de los autores citados.

Lo fundamental: la participación

Independientemente de la posición teórico-política, la participación ha sido una variable constante en los estudios y prácticas de la comunicación comunitaria, popular y

alternativa. Expresiones como “promover”, “estimular”, “posibilitar” la participación están presentes en prácticamente todos los textos sobre la temática.

En el trabajo de campo (cap.3) de esta tesis la cuestión también emergió desde la definición de las metodologías de trabajo, los talleres, hasta en la realización documental (cap.4).

En la comunicación comunitaria, la participación es vista como medio o como fin en sí. Kaplún (1987, p.27) afirma que “todos quienes tratamos de hacer auténtica comunicación popular, deberíamos preguntarnos: ¿lanzamos afirmaciones o creamos las condiciones para una reflexión personal? ¿Nuestros medios monologan o dialogan?”.

Demo va más a fondo y cuestiona el propio concepto de participación. Para el autor, muchas veces la participación sirve para “legitimar el orden vigente (...), la participación consentida y tutelada. No hay, entonces, participación preexistente. Ella solamente existe cuando la conquistamos, en un contexto de esfuerzo consciente de las tendencias históricas contrarias” (Demo, 1988, p.84). Demo solo considera como verdadera la participación activa, conquistada por los propios sujetos.

Cuando se habla de participación significa tomar parte. Bordenave (1974, p.44) llama la atención para la ambigüedad del término: “los esclavos egipcios también tomaban parte en la construcción de las pirámides y ninguno de nosotros cambiaría su suerte por la de ellos. ¿Entonces, cuándo la participación es genuina?”. Que participar es tomar parte no hay duda, pero la gran cuestión es de qué tipo de “tomar parte” estamos hablando.

Chantran citado por Bordenave (1974, p.45) afirma que participación puede situarse en varios niveles, a saber: 1) al nivel de la definición de los objetivos; 2) al nivel de la definición de las políticas; 3) al nivel de la elaboración de los planes de acción; 4) al nivel de la decisión; 5) al nivel de la acción, de la ejecución del Plan; 6) al nivel del control, de la evaluación. Cada nivel pide metodologías específicas para su desarrollo y determina un grado de participación más o menos profunda de la comunidad.

Peruzzo señala que la participación en los medios de comunicación popular latinoamericanos se viene realizando en distintos niveles:

- a) Como receptores de los contenidos (...). Es una participación pasiva que solo interfiere en los contenidos indirectamente.
- b) Participación en los mensajes: nivel elemental de participación, en lo cuál las personas son entrevistadas, piden canciones, etc., pero no tienen el poder de decisión sobre la edición y transmisión.
- c) Participación en la producción y difusión de mensajes, materiales y programas.
- d) Participación en la planificación política del medio comunicacional (...), en la elaboración de los objetivos y principios de gestión etc.
- e) Participación en la gestión: involucra la administración y control de un medio de

comunicación. (Peruzzo, 2004, p. 140-147)

La participación para Peruzzo (2009) implica, ante todo, una toma de decisión política y el uso de las metodologías adecuadas de acción, tema central de esta investigación. Kaplún expresa que no hay que cambiar solo los contenidos, sino todo el estilo de la comunicación porque “sólo cuando la gente comienza a decir su propia palabra, empieza a pensar por sí misma y a liberarse” (Kaplún, 1987, p. 72). En el mismo sentido, Rancière (2005) dice que es preciso que las personas puedan gritar y mostrar que son seres dotados de palabra, hablando de la comunidad política del disenso.

En el capítulo siguiente abordaremos las formas asumidas en las prácticas de la comunicación comunitaria/popular.

Capítulo 2. El audiovisual comunitario en Argentina y Brasil

En el universo de la comunicación comunitaria/popular se desarrollan prácticas muy diversas, desde la confección de periódicos sindicales, barriales, hasta obras de teatro, de video, de animación cultural, etc.

Cuando hablamos de cine, video y televisión lo hacemos desde la perspectiva de estos “procesos” como medios de comunicación que posibilitan el diálogo entre comunidades y públicos diversos. Desde el punto de vista tecnológico, el cine, en tanto tecnología de fijación de imágenes en movimiento, siempre estuvo muy lejos de la comunicación comunitaria. Hacer una película, en cualquier formato de captación (35mm, 16mm o Super-8) era, económicamente, inaccesible para los movimientos populares en América Latina.

El video, como invento tecnológico, permitió un viraje en la comunicación comunitaria. Solo a partir de su popularización se pudo hacer televisión comunitaria. Según Dagron (2012, p.31), “la tecnología ha sido, entonces, un trampolín que permitió el salto de un cine de individuos a un cine de comunidades”. Empezaron a producirse diversos tipos de videos, unos más cercanos al lenguaje cinematográfico, otros al lenguaje televisivo y algunos siguiendo una perspectiva propia del video. Para Machado (1993, p.16) “no existe en lugar alguno, una tabla de valores, una gramática normativa estableciendo lo que se puede y lo que no se puede hacer en video”. Esa versatilidad del video propició que los productos audiovisuales fueran tan diversos como los propios proyectos.

La popularización del video, como sistema de captación de imágenes, entre los años ochenta y noventa fue el inicio del proceso actual, en el que los grupos utilizan las tecnologías que tienen a su disposición, desde *handycams* a cámaras fotográficas digitales y celulares. Para Porto y Moraes (2008), este cambio tecnológico desmitificó el arte del video y ahora el desafío se centra mucho más en la narrativa que en el dominio de las tecnologías de operación. Para el autor, el problema de la difusión también empezó a resolverse con el surgimiento de la *web* y, su diversidad de formatos como *blogs*, redes sociales, y el *YouTube*, principalmente. Porto (2007. p.14) llega a afirmar que por el *YouTube* “la clase subalterna gana status de agente emisor de sus protestos y de su cultura popular”. El desarrollo tecnológico de los últimos años, tanto en los equipos audiovisuales como en la *web*, aumentó la producción y la difusión de contenidos audiovisuales hechos por, con o para los grupos populares, pero pese esa ampliación, todavía no hay una universalización de las tecnologías digitales debido al acceso desigual a los recursos, en particular en un continente donde la lucha por la supervivencia es diaria. Además del acceso a las tecnologías del audiovisual,

también hay que considerar el acceso a las técnicas de operación de los aparatos, al lenguaje audiovisual, la circulación de las obras y la propia batalla por la hegemonía en el mundo de las imágenes.

Sin embargo, y pese a esas consideraciones, el video popular creció en los últimos años. En una reciente investigación³ llevada a cabo por el Observatorio del cine y el audiovisual latinoamericano⁴ en conjunto con la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, fueron estudiadas 55 experiencias de cine y audiovisual comunitario en Latinoamérica y Caribe. Cada investigador eligió algunas experiencias para abordar, la investigación no tuvo la intención de abarcar todas las experiencias, sino ofrecer un panorama. Pese a esas limitaciones, el número es bastante revelador de cómo este tipo de práctica ha crecido. No hay, hasta el momento, ningún estudio que intente sistematizar todas las experiencias de la región. En ese sentido, en Brasil, fue presentada una tesis doctoral muy interesante en el año 2010, en la Universidade de São Paulo. La investigadora Moira Toledo planteó la existencia de una “educación audiovisual popular”. En su estudio⁵, Toledo mapeó gran parte de las instituciones que realizaban talleres de formación en audiovisual popular en el país, de 1990 al 2009, llegando al impresionante número de 26 mil estudiantes formados por 113 instituciones, que realizaron cerca de 3.300 producciones audiovisuales. Podemos imaginar que en los otros países del cono sur la situación no es muy distinta, considerando obviamente las diferencias poblacionales.

Dagron (2012, p.17) entiende que el cine y video comunitario es “aquel que involucra y promueve la apropiación de los procesos de producción y difusión por parte de la comunidad”. Su concepción va más allá de la simple participación comunitaria y trata de enmarcar la práctica en un cuadro político y comunicacional más amplio:

El cine y el audiovisual comunitario son expresión de comunicación, expresión artística y expresión política. Nace en la mayoría de los casos de la necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo en un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes, y pretende cumplir en la sociedad la función de representar

3 Dagron, Alfonso Grumicio (org) (2012). Estudios de Experiencias de audiovisual comunitario en América Latina. Cuba: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

4 El Observatorio del cine latinoamericano es una fundación cubana que investiga el desarrollo del cine latinoamericano: <http://www.cinelatinoamericano.org/ocal/index.aspx>. Es una organización dependiente de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, La Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano es, según su página, “una entidad cultural privada con personalidad jurídica propia, sin ánimo de lucro. Fue creada con el propósito de contribuir al desarrollo e integración del cine latinoamericano y lograr un universo audiovisual común, además de cooperar con el rescate y afianzamiento de la identidad cultural de América Latina y el Caribe. Fundada por el Comité de Cineastas de América Latina (C-CAL) 4 de diciembre de 1985, la integran cineastas de dieciocho países y está presidida por el escritor colombiano Gabriel García Márquez”. Recuperado de: <http://www.cinelatinoamericano.org/fnci.aspx?cod=1>, en el 26 de febrero del 2013.

5 Toledo, Moira (2010). Educação audiovisual popular no Brasil. Panorama 1990-2009. Tesis Doctoral. Universidade de São Paulo. São Paulo, Brasil.

políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas. (...) Este es un cine que tiene como eje principal el derecho a la comunicación. Su referente principal no es el cine y la industria cinematográfica, sino la comunicación como reivindicación de los excluidos y silenciados. (Dagron, 2012, p.17-18)

Una de las investigaciones pioneras acerca del tema es la de Santoro (1989), que estudió el nacimiento y desarrollo del video popular en Brasil. Para el autor, el “video popular” parte del reconocimiento del conjunto de las producciones y de los modos de actuación de grupos de video junto a los movimientos populares. En términos prácticos, considera una serie de actividades relacionadas con el audiovisual como “video popular”:

1) las producciones de programas de video por los grupos ligados directamente a los movimientos populares;

2) la producción de programas de video por instituciones ligadas a los movimientos populares, con el objetivo de asesorarlos y colaborar regularmente con ellos;

3) la producción de programas de video por grupos independientes de los movimientos populares, que por iniciativa propia realizan productos audiovisuales con la mirada, los intereses y las necesidades de los movimientos;

4) la realización audiovisual con la participación directa de grupos populares en su concepción, elaboración y distribución, incluso con la apropiación de técnicas y equipos audiovisuales;

5) el visionado de materiales audiovisuales de interés de los movimientos populares, utilizando el soporte audiovisual o que hayan sido producidos como video, a nivel grupal, para información, animación, concientización y movilización.

En general, en la mayoría de los grupos, muchas de estas prácticas acaban se mezclando y se complementan.

En el marco de esta investigación, consideramos como cine y video “aquel que involucra y promueve la apropiación de los procesos de producción y difusión por parte de la comunidad” (Dagron, 2012, p.17) en sus varias expresiones, independiente del formato de captación y proyección.

La televisión comunitaria, a su vez, tiene más que ver con la posibilidad legal y tecnológica de teledifusión, o sea, proyectar por vía terrestre, cable, ó digital (incluyendo internet) esas producciones hechas en las experiencias comunitarias y populares.

Televisión comunitaria en Brasil y en Goiás

En la década de 1980 surgieron, en Brasil, las primeras experiencias de televisión comunitaria. Eran, en verdad, televisiones de calle (*telestreet*) “caracterizada por la

producción popular en video educativo-cultural exhibición y discutido en la plaza pública y en lugares cerrados” (Peruzzo, 2007, p.10). También hay registros de televisiones transmitidas en baja potencia de forma ilegal, conocidas como “piratas”, en sistema VHF (*Very High Frequency*). En la misma época también surgen algunas televisiones locales transmitidas en UHF (*Ultra High Frequency*), con una mezcla de retransmisiones de cadenas nacionales de televisión y producciones locales, que pasaron a ser llamadas popularmente de televisiones comunitarias, pero no lo eran de hecho.

La televisión comunitaria brasileña “surge en un contexto de efervescencia de los movimientos sociales en que se busca la utilización del video como medio facilitador del proceso de toma de conciencia y movilización de segmentos sociales excluidos” (Peruzzo, 2007, p.22).

Entre los años ochenta la actualidad surgieron varias experiencias de televisión comunitaria en el país: TV Viva (Recife - PE, 1984 – en funcionamiento), TV *Mocoronga* (Santarém-PA, 1987 – en funcionamiento), TV *Maxombamba* (São Gonçalo-RJ, 1986 - 1998), TV Pinel (Rio de Janeiro-RJ, 1996 – en funcionamiento), TV *Sala de Espera* (Belo-Horizonte- MG, 1993-1997) de entre muchas otras experiencias que se desarrollaran en varios rincones del país (Peruzzo, op.cit., p.22). Actualmente, de acuerdo con un levantamiento de la Frente Nacional por la Valorización de las Tvs del Campo Público (Frenavetec) hay 67 televisiones comunitarias en operación por el sistema cable en Brasil.

Goiás es una de las 26 provincias de Brasil, localizada en el centro-oeste del país, con 246 ciudades y 6 millones de habitantes. Goiânia, la capital de la provincia tiene cerca de 1,5 millones de habitantes y es considerada una de las capitales verdes del país y también la ciudad más desigual de América del Sur, según la Organizaciones de las Naciones Unidas⁶. Geográficamente, una parte de nuestra investigación se localiza en esta ciudad, dónde la desigualdad se esconde por los millares de metros cuadrados de parques y jardines.

Las primeras iniciativas de comunicación popular o alternativa en Goiás nacen en la lucha contra la dictadura militar. Surgen, en este periodo, algunos periódicos alternativos, con objetivo de contra informar y también de ser una tribuna de lucha contra el régimen.

Concomitante también aparecen las primeras iniciativas de comunicación popular que utilizaban el video como lenguaje y medio. En 1979 la “União das Invasões”, un movimiento popular de ocupaciones urbanas de Goiânia, crea la Radio y TV Ambulante. El objetivo de los medios creados por el movimiento era, según Ronnie Barbosa, uno de sus creadores: “hablar

6 Junqueira, Alfredo. Goiânia é a cidade mais desigual do Brasil. Recuperado el 10 de enero de 2013 de: <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,goiania-e-a-cidade-mais-desigual-do-brasil,526930,0.htm>.

para todo el mundo y hablar a nuestra manera” (Marinho: 2009, p.80). Además del carácter de contrainformación, esos medios también pasaron a ser un arma en defensa del movimiento contra la policía. Con la cámara de video, la policía pensaba dos veces antes de actuar represivamente contra los ocupantes. En las palabras de Ronnie: “Entonces la cámara de video se volvió.....cuando las personas iban a ocupar un terreno, la primera cosa que preguntaban era si la TV Ambulante había llegado” (Marinho, op.cit., p.80).

La TV Ambulante no era más que una cámara Panasonic, comprada clandestinamente en Paraguay, con el dinero donado por una ONG holandesa. Los videos hechos con la cámara eran proyectados para las comunidades, en general ocupantes de terrenos urbanos o campesinos que ocupaban áreas rurales. Algunos de los videos pasaban por una pequeña edición, hecha por los militantes y por estudiantes de la Universidade Federal de Goiás, que participaron activamente de la TV. La Radio Ambulante, por su vez, era lo que en Brasil se llama “radio poste”. Las “radio poste” eran cornetas puestas en postes de luces del barrio o grandes cajas de sonido conectados a micrófonos en locales estratégicos, con gran circulación. La gente se reunía para escuchar la radio y también para ver las proyecciones de la TV.

Esa fue la primera gran experiencia de comunicación con rasgos comunitarios, alternativos y populares hecha en la provincia. La Radio y la TV Ambulante siguieron existiendo hasta el inicio de los años noventa, cuando por cuestiones de la propia dinámica de los movimientos populares, acabó se desarticulando, sus miembros asumieron otras funciones y no hubo quienes los reemplazaran.

En 1998 fue creada la Televisión Comunitaria de Goiânia (Goiás), por 34 entidades, emitiendo programación por el canal 13, en el sistema cable. Pero la experiencia no prosperó y hoy día, como muchas iniciativas semejantes se ha transformado más en un espacio religioso que en una televisión comunitaria. Las 24hs de programación son ocupadas por seis entidades religiosas: *Federación Espirita de Goiás*, *Sociedade Teosófica*, *União Planetária*, *Frateli*, *Manancial de Vida* y *Catedral da Família*⁷.

Solamente en los años 2000 surgieron otras experiencias comunitarias (ligadas a los

7 En Brasil, las entidades religiosas se han apropiado de muchos medios de comunicación comunitaria, como radios y televisiones. En la mayoría de los casos hay solamente una explotación del servicio de radio y teledifusión sin ningún trabajo comunitario. Siendo peor aún el caso de las radios comunitarias que están prohibidas por ley de tener ligaciones con organizaciones partidarias y religiosas, pero en ningún de los casos, la ley es respetada. Para más detalles ver: Peruzzo, Cicilia Maria Krohling. *Televisão comunitária: dimensão Pública e Participação Cidadã na Mídia Local*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007; PERUZZO, Cicilia M. Krohling (2010). *Rádios Comunitárias no Brasil: da desobediência civil e particularidades às propostas aprovadas na CONFECOM*. Trabalho apresentado ao GT Economia Política e Políticas de Comunicação, Encontro Anual da Compós. PUC-Rio de 8 a 11 de junho de 2010.

movimientos sociales). En el año 2000, en la Universidad Federal de Goiás, nació la WebTV Magnífica Mundi, el en 2001 surgió el *Indymedia* Goiânia, que acabó se desarticulando algunos años después, dando inicio, en el 2008, al Movimiento del Video Popular.

La WebTV Magnífica Mundi

Según Sousa (2010), la WebTV Magnífica Mundi:

Lo que hoy es el Complejo de Comunicación Magnífica Mundi nació en el año 2000, en la Facultad de Comunicación y Bibliotecología de la Universidad Federal de Goiás, resultado de una inquietación de estudiantes y como consecuencia de la trayectoria de actuación en comunicación popular y comunitaria llevadas a cabo por el profesor e investigador Nilton José dos Reis Rocha. Magnífica empezó con una tecnología básica de funcionamiento, que posibilitaba que docentes, técnicos y estudiantes pudieran utilizar la estructura ofrecida por la Facultad para crear y gestionar una radio y una televisión por internet basada en los principios de construcción autónoma y participativa, no solamente entre la comunidad académica, pero con la contribución de los movimientos populares.

La WebTV Magnífica Mundi fue creada como un laboratorio de la Facultad de Comunicación de la Universidade Federal de Goiás y está en actividad hasta la actualidad. En sus más de diez años de actividad ha creado y participado de muchos proyectos de comunicación y cultura popular, que van desde el desarrollo de actividades culturales hasta cursos de cine internacionales, además de la manutención de la WebTV y de la Web Radio.

Las actividades de la WebTV Magnífica Mundi se concentran en:

- WebTV. Trasmisión en vivo y de programación previamente grabada por medio de la internet, por el sitio www.facomb.ufg.br/magnifica
- Trasmisión de eventos, encuentros, etc., en vivo o grabación para movimientos populares;
- Realización de talleres de comunicación popular, principalmente audiovisual;
- Producción de cortos audiovisuales en conjunto o no con movimientos populares y organizaciones públicas;
- Organización de grupos de estudios, eventos académicos, científicos y culturales en el ámbito universitario y popular.

La autonomía es uno de los pilares de Magnífica Mundi. Para Sousa (2010), esta característica es resultado de las prácticas realizadas por el grupo, de la postura de sus miembros y de la fuerte influencia de los movimientos populares. La autonomía a que se refiera Sousa (op.cit) es aquella que permite a los estudiantes reflexionar acerca de las propias prácticas, pensar la teoría y volver a la práctica, re-inventando a las dos. Es también una autonomía que, de acuerdo con Morin (2004), está en constante aprendizaje y cambio, que

forma un sujeto autónomo que es mezcla de autonomía, libertad y heteronimia. Además de la autonomía, otro pilar del grupo es su ligación con los movimientos populares.

Televisión comunitaria en Argentina

Como en toda América Latina, en los ochenta, empezaron a aparecer diversas experiencias de comunicación comunitaria en Argentina, principalmente radios comunitarias. En 1987 entró al aire la primera televisión comunitaria argentina: el canal 4 Alejandro Korn. La televisión fue fundada en el partido bonaerense de San Vicente por un grupo de vecinos que ya tenían una radio FM comunitaria (Vinelli, 2005).

En 1989 fue fundada, en Buenos Aires, la Asociación de Teledifusoras Comunitarios (AteCo), esta organización empezó a difundir y promover la creación de canales de baja potencia. Según Vinelli (op.cit., p.21), “en septiembre de 1990 la Asociación de Telerradiodifusoras Argentinas (ATA) denunció la aparición de 50 canales clandestinos”. Estimase que en 1992 ya había cerca de 250 televisiones comunitarias en el país.

Pero a mediados de los 90, las experiencias comenzaron a decrecer, explica Vinelli (2005, p.23):

Es más: la expansión y auge del fenómeno, que en 1992 alcanzó unos 250 canales en todo el territorio nacional, hacia mediados de los noventa comenzó a decrecer, producto de la imposibilidad para recuperar los equipos y las dificultades económicas que generaba su constante reemplazo. Pero no sólo eso: esta decaída revela también un proceso de partición entre los canales que se fueron institucionalizando (y comercializando), aquellos respaldados por los municipios o por algunos funcionarios y unos pocos que siguieron definiéndose como alternativos o comunitarios, mucho más desprotegidos a la hora de enfrentar a los organismos de control.

Los decomisos sufridos por las televisoras comunitarias con la consecuente pérdida de sus equipos fueron el motivo principal del descenso de las experiencias, pero no el único. Pocos canales consiguieron mantenerse en sus posturas radicalizadas, defendiendo la democratización de la comunicación como el Canal 4 Utopía TV, que mismo con varios decomisos y allanamientos que ha sufrido en su historia, estuvo en el aire hasta 1999.

Pero no tardó mucho para que Argentina viviera, por lo menos en comparación con Brasil, un nuevo ascenso de las experiencias de televisión comunitaria. Las jornadas de lucha del 2001 trajeron junto consigo el deseo y la necesidad de que los movimientos populares tuvieran su propia voz, léase su propia tele.

En el 2002, surgió la TV Piquetera, con transmisiones ambulantes y ofreciendo equipos y todo el apoyo necesario para los grupos y vecinos que quisieran empezar a construir sus propias televisiones comunitarias. Varias de las experiencias que se gestionaron en la Gran

Buenos Aires en los años siguientes fueron hechas con los equipos de TV Piquetera (Vinelli, 2007)

Desde los años siguientes hasta la actualidad continúan surgiendo experiencias varias de televisiones comunitarias, no solamente en Buenos Aires, sino en todo el país. En el 2006 nació el Noticiero Popular, en Mendoza; Canal 4 Darío y Maxi comenzó a transmitir en el 2007, en Avellaneda; en el 2009, Antena Negra TV, TV PTS y En Movimiento TV, en Buenos Aires, y Giramundo TV, en Mendoza; y en el 2010 salieron al aire Gen TV Comunitaria, en Mendonza, Barricada TV y Faro TV, en Buenos Aires.

Faro TV Comunitaria

Faro TV Comunitaria se define como “un canal de televisión comunitaria de carácter social, cultural, educativo, e informativo, donde la comunidad es la principal protagonista”⁸. La historia de Faro TV se confunde con la historia de la discusión por la Ley de Medios. Según Ariel Tcach⁹, en el final de 2009, varias personas que ya venían trabajando juntas en el Movimiento Barrios de Pié decidieron lanzar una convocatoria amplia, general y abierta a todos que quisieran participar en la discusión de la Ley de Medios y en el armado de una televisora comunitaria. La Mutual Sentimiento¹⁰, en el barrio de Chacarita, autorizó el armado de la antena y las cooperativas gestionadas por Barrios de Pie cedieron una parte del espacio que tenían en el edificio de la Mutual y los primeros equipos para empezar la televisora.

Faro TV es conformada por profesionales del cine, televisión y comunicación, estudiantes, vecinos del barrio de Chacarita y organizaciones sociales. El espacio de la televisora es abierto a cualquier persona u organización que quiera construir otra comunicación. El diferencial de Faro TV es su apelo a la vinculación comunitaria y a su propia definición como emisora comunitaria de televisión:

Nosotros queremos ser lo que ve el vecino, queremos ser la práctica comunitaria de nuestra sociedad, queremos ser mayoría, no queremos ser un grupito pequeño de gente con

8 http://farotv.blogspot.com.br/p/quienes-somos_19.html

9 Entrevista realizada por la autora de esta tesis en diciembre de 2011.

10 La Asociación Mutual Sentimiento está localizada en el Barrio Chacarita, de la ciudad de Buenos Aires y ocupa un predio de la antigua estación ferroviaria Federico Lacroze que estaba en desuso. Según su página: “La Asociación Mutual Sentimiento fue fundada en 1998 por un grupo de ex-detenidos y exiliados políticos de las dictaduras militares. Partiendo de la reflexión surgida de las luchas socio-políticas del período 1966 a 1983, se consideró fundamentarse en el trabajo social como una práctica desde la cual desarrollar acciones y estrategias que llevaran a la arena política los grandes problemas locales, nacionales e internacionales. Se definieron, en los planos social y mutualista, áreas de trabajo permanente en dimensiones que expresaban el deterioro de la trama social, económica y política de nuestro país y de la región: salud, educación, producción, empleo, economía social, defensa del medio ambiente, derechos humanos y derechos de los pueblos”. Recuperado de: <http://www.mutualsentimiento.org.ar/index.php?articulo=51> en 10 de enero de 2013.

buenas intenciones. Nosotros discutimos así, fue una discusión abierta, y se quedó el nombre de televisión comunitaria en la logo de FaroTV. (...) No queremos ser lo alternativo, queremos ser lo comunitario, tampoco queremos ser lo mismo. (...) A nosotros nos encantaría ser la televisora con más audiencia de nuestro país, ¿ por qué no? Hay muchos casos de radios y televisoras comunitarias que han sido las más vistas y oídas en sus comunidades, eso nos parece bien. Queremos ser comunitaria porque queremos que sea la propia comunidad que produzca, participando de las experiencias comunitarias y audiovisuales. (Tcach, 2011)

La televisora enfoca su actuación, principalmente, en la realización de talleres de capacitación¹¹, cobertura de noticias, eventos culturales, muestras de cine y video (cineclub), producción de documentales y de programas que hacen parte de la grilla de programación diaria del canal. Faro TV emite por el canal 5, en Chacarita y región, y también por internet, en vivo, a través de su blog (<http://farotv.blogspot.com.br/en vivo>). Además, los videos pueden ser vistos desde *Youtube* (<http://www.youtube.com/user/farotvcanal5>).

Reglamentación del audiovisual comunitario en Argentina y Brasil

El escenario mediático en el cual nacen y se desarrollan las televisiones comunitarias en América Latina no es nada favorable. Es un escenario de gran concentración de los medios de comunicación, monopolización, regulación y reglamentación en favor de las políticas de mercado en detrimento de políticas inclusivas y democráticas. Para Moraes (2011, p.36) “beneficiados por la desregulaciones y privatizaciones durante las décadas de 1980 y 1990, los mega grupos se propagaron por la región sin necesidad de someterse a mayores restricciones legales”.

La mayoría de los medios de comunicación de Brasil y Argentina, ejes de nuestra investigación, pertenecen a grupos que son lo que fue llamado por el Movimiento de los Trabajadores Sin Tierra (MST) de Brasil como “latifundios mediáticos” al defender la necesidad de una reforma agraria en el aire. Son empresas familiares que a lo largo de los años fueron ampliando cada vez más su poder y propiedades.

En Brasil, un puñado de familias controlan la mayor parte de los medios de comunicación del país. El otro agravante se debe al hecho de que una gran parte de los medios de comunicación son dominados por políticos y sus partidos. Según el sitio *Donos da Mídia*, 271 políticos son socios o directores de 324 medios de comunicación, en el país. Los cuadros abajo ofrecen una síntesis de la situación.

11 Los talleres serán abordados en el capítulo 3 de esta tesis.

Cuadro 2. Relación redes de TV en Brasil X grupos/familias

| Red | Tvs afiliadas | Redes de tvs afiliadas | Familia |
|--------------------------------|--------------------------|---------------------------------------|--|
| Globo | 340 | 35 | Marinho |
| SBT | 195 | 37 | Abravanel |
| Band | 166 | 22 | Saad |
| Record | 142 | 30 | Igreja Universal do Reino de Deus/ Bispo Edir Macedo y naranjas |
| EBC | 95 | 12 | Governo Federal |
| Rede TV! | 84 | 21 | Grupo TeleTV (Almicar Dallevo Junior, José Augusto Dumont y Marcelo de Carvalho Fragali) |
| MTV | 83 | 7 | Civita (Grupo Abril) |
| União | 66 | 7 | Familia Bardawill (Acre) |
| PlayTV (ex Bandeirantes) | 63 | 5 | Saad |
| RecNews | 42 | 4 | Igreja Universal do Reino de Deus/ Bispo Edir Macedo y naranjas |
| Cultura | 40 | 11 | Governo do Estado de São Paulo |
| Familia | 27 | 1 | Igreja Universal do Reino de Deus/ Bispo Edir Macedo y naranjas |
| Sesc TV | 20 | 4 | SESC |
| Total | 1363 | 196 | |

Fuente de elaboración propia, adaptado de <http://donosdamidia.com.br/redes>.

Cuadro 3. Políticos y partidos X N° de vehículos de comunicación

| Político y partido | Número de medios de comunicación |
|---|---|
| Antonio Carlos Martins de Bulhões- PMDB (SP) | 7 |
| José Carlos de Souza - PMDB (SE) | 5 |
| Wellington Salgado de Oliveira - PMDB (MG) | 5 |
| Roberto Coelho Rocha - PSDB (MA) | 5 |
| Francisco Pereira Lima - PL (MA) | 5 |
| Elcione Therezinha Zahluth Barbalho - PMDB (PA) | 5 |
| Jose Antonio Bruno - DEM (SP) | 5 |
| Fernando Affonso Collor de Mello - PRTB (AL) | 4 |
| Inocencio Gomes de Oliveira - PL (PE) | 4 |
| Jose Agripino Maia - DEM (RN) | 4 |

Fuente de elaboración propia, adaptado de <http://donosdamidia.com.br/redes>.

En Argentina, la situación no es diferente y las familias Noble, Saguier, Mitre, Fontevecchia y Vigil dominan los medios de comunicación del país, además de la fuerte presencia de un grupo extranjero, Telefónica. En este país, la concentración es agravada por ser de tipo conglomeral:

(...) los principales grupos de comunicación de la Argentina son conglomerales y están presentes en casi todos los sectores. El Grupo Clarín, por ejemplo, cuenta con emisoras de televisión abierta, señales y empresas prestadoras de servicio de televisión de pago, estaciones de radio, diarios, portales noticiosos en Internet, fábrica de papel para diarios, entre otras actividades que controla de modo directo. (Becerra, Marino y Mastrini: 2011, p.39)

En el cuadro cuatro (4) se intenta dar una idea general de la concentración mediática en Argentina, relacionando las empresas y sus varios multimedios a las familias y grupos que las controlan.

Cuadro 4. Grupos, empresas y familias en los medios de comunicación argentinos

| Grupo | Empresas | Familia |
|-------------------------|--|-----------------|
| Clarín | <p>Televisión por cable y acceso a Internet: Cablevisión, Multicanal, Teledigital, Prima, Fibertel, Internet Flash y más de 200 operadores de televisión por cable en distintas localidades del país;</p> <p>Publicaciones e impresión: Agea (Ferias y Exposiciones, “clarín.com”, “masoportunidades.com”, Tinta Fresca editorial, AGR, Unir, Impripost), Clarín Global (Cimeco: Diario Los Andes de Mendoza, Diario La Voz del Interior de Córdoba, el 43 % de Papel Prensa S.A., Diario Clarín, Diario Olé, Diario La Razón (de distribución gratuita), Agencia Diarios y Noticias (DyN);</p> <p>TV, radio y programación: ARTEAR (Canal 13, Telecolor Canal 12 de Córdoba, Telba Canal 7 Bahía Blanca, 50 % de Pol-Ka Producciones, 30 % de Patagonik Film Group, 30 % de Ideas del Sur, 15 % de Canal Rural Satelital), IESA (Televisión Satelital Codificada – transmisión de eventos deportivos- y TRISA –propietaria de los derechos de transmisión de partidos de fútbol de la AFA- y derechos de transmisión de eventos de automovilismo deportivo), Radio Mitre (con más de 50 repetidoras en todo el país) y FM 100 (con más de 50 repetidoras en todo el país), Canal T y C Sports, Canal Metro, Canal Magazine, Canal Volver, TN; • Contenidos digitales y otros: Gestión Compartida y Compañía de Medios Digitales.</p> | Noble y Magneto |
| La Nación ¹² | <p>Publicaciones (diario y revistas) La Nación, Gestión, Rolling Stones, Lugares, El Jardín en Argentina, Ohlala, Agencia Diarios y Noticias (en sociedad con el Grupo Clarín) y el 36,9% de Papel Prensa S.A.</p> | Saguier/Mitre |
| Vigil | Editorial Atlántida | Vigil |
| Perfil | <p>Publicaciones: revistas Claro (publicación mensual), Foco, Mía, Weekend, Look, Supercampo, Noticias, (publicación semanal), Hogar Hoy, Luna (publicación semanal, dirigida a la mujer), Caras, Caras Brasil y Caras Portugal</p> <p>OBS: domina el 40% del mercado editorial argentino</p> <p>Internet: Uol argentina</p> | Fontevicchia |
| Grupo Uno | <p>Televisión abierta: América 2 y la señal de noticias A24, Canal 13 (Junín-Buenos Aires, actúa como repetidora de</p> | Daniel |

12 Adaptado de: Velasquez, Jorge Buitrago (2009). Multimedios (2009). Aspectos Económicos y Reglamentarios. S.A. La Nación. Universidad de Palermo. Postgrado en Televisión Digital. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de : <http://www.palermo.edu/ingenieria/TVDIGITALPOSGRADO/2.pdf> en el 10 de enero de 2013.

| | | |
|-------------------|---|---|
| | <p>América), Canal 7 (Mendoza, cuenta con 5 repetidoras), Canal 6 Telesur (San Rafael, Mendoza), Canal 8 (San Juan, cuenta con 6 repetidoras) y Canal 5 (San Juan)</p> <p>Televisión por cable: Supercanal Holding</p> <p>Radio: AM 910 Radio La Red y FM Milenium (Ciudad Autónoma de Buenos Aires), Radio Nihuil (AM y FM) y Montecristo FM (Mendoza).</p> <p>Periódicos: Uno de Mendoza, de Entre Ríos y de Santa Fé, La Capital de Rosario (Santa Fe), Ciudadano (Mendoza) y La Mañana (Córdoba).</p> <p>Revistas: Sopa, Nueva y Primera Fila.</p> | <p>Eduardo Vila, Alfredo Luis Vila Santander y el ex ministro José Luis Manzano</p> |
| Hadad | <p>Radio: Radio 10 (AM 710 (controla 40 % del share); y FM MEGA (alcanza 22% del share), FM Vale (tercera en share, con 10 %), FM Pop y FM Amadeus.</p> <p>Televisión: C5N</p> <p>Internet: infobae.com y 10musica.com.</p> | Daniel Hadad |
| Telefónica/Admira | <p>Comercio electrónico y prestación de servicios: Adquira (comercio electrónico), Atento (ofrece servicios de atención a clientes a través de plataformas multicanal o “contact centers”: teléfono, fax e Internet; Fundación Telefónica (desarrolla labor social en los países en los que opera Telefónica); Pléyade Argentina (broker de seguros del Grupo Telefónica en la Argentina);</p> <p>Televisión: Telefe¹³ (televisión abierta y producción de contenidos), Canal 7 de Neuquén, Canal 8 de Córdoba, Canal 8 de San Miguel de Tucumán, Canal 11 de Salta, Canal 5 de Rosario, Canal 13 de Santa Fe, Canal 8 de Mar del Plata y Canal 9 de Bahía Blanca.</p> <p>Radio: Radio Continental en AM y FM</p> <p>Internet: Terra portal de portal de Internet, desarrollos tecnológicos y contenidos y servicios “on-line” del Grupo Telefónica.</p> | |

Fuente de elaboración propia, adaptado de Becerra y Mastrini (2006) y de Marino (2012).

Los cuadros presentados no pretenden ser exhaustivos ni tampoco conclusivos, lo que pretendemos es apenas dar un panorama general de la concentración de los medios en los dos países que son foco de esta investigación. Además de la concentración, es importante tener en cuenta la presencia extranjera, en el sector, en ambos países. Por más que las legislaciones intenten limitar el control accionario de empresas de comunicación por parte de inversionistas extranjeros, Telefónica de España ha logrado controlar algunos sectores como el de TV por Cable en Brasil (Net TV) y Argentina (Televisión).

En Brasil, la red Globo captura el 56% de la audiencia de TV y en toda Latinoamérica,

13 La marca Telefe aún tiene las empresas Telefe Cine, Telefe Música y Telefe Teatro.

Hollywood responde por el 77% de los contenidos emitidos por la televisión (Moraes, 2011). Es en este contexto dominado por grandes conglomerados de comunicación, con fuerte presencia extranjera tanto en la propiedad como en los contenidos de los medios, que los medios comunitarios se atreven a intentar construir “otras voces”. Como afirma Moraes (op.cit., p.44) “la batalla simbólica por la democratización de la comunicación necesita cuestionar las verdades discursivas que los medios, como aparato privado de hegemonía, elaboran, diseminan y ambicionan perpetuar”. Y esta batalla pasa necesariamente por la aprobación de legislaciones más democráticas y desconcentradoras, que impulsen la pluralidad de voces en los medios de comunicación.

Pequeños cambios

Pese al ascenso de un bloque de gobiernos progresistas – por lo menos en el discurso – en los primeros años del siglo XXI en América Latina, autores como Moraes (2011, p.30) argumentan que estos gobiernos fluctúan entre “la defensa de la inclusión social y políticas económicas que, con variaciones, atienden las razones de los mercados y postergan la reversión estructural de la pobreza. No escapan así de ambigüedades y contradicciones más acentuadas y complejas”.

En Bolivia, Ecuador, Uruguay, Venezuela y Argentina se pudo sentir algún avance en la democratización de los medios de comunicación. En Bolivia, desde 2008, con la aprobación de la Nueva Constitución Política del Estado, el Estado pasó a impulsar una amplia red de radios comunitarias, principalmente originarias.

En Venezuela, desde el gobierno Chávez, ya fueron creados cuatro canales de televisión y dos cadenas de radio. Las licencias para radios comunitarias subieron de 0, en el 1998, a 243 en el 2009 (Moraes, op.cit.). Las televisoras comunitarias también han sido impulsadas por el gobierno, con fuerte inversión estatal en ellas.

En 2007, Ecuador fundó la primera televisión estatal del país y creó “PP, El Verdadero”, un periódico popular, el más económico de Latinoamérica, a un precio de 0,40 USD. Uruguay aprobó una nueva ley de radiodifusión en el 2007, considerada una de las más democráticas del mundo, al reservar un tercio de las frecuencias para las emisoras comunitarias, permitir la emisión de publicidad y no limitar el radio de influencia (Moraes, 2011).

En Argentina, en el 2009, se aprobó la nueva Ley de Servicios Audiovisuales, que reserva un tercio del espectro para los sectores sin fines de lucro. Pese las debilidades de la Ley apuntadas por las televisoras comunitarias del país, es considerada una de las más

avanzadas en Latinoamérica en materia audiovisual. En Brasil continúa el proceso de criminalización de los medios comunitarios, y la nueva Ley de TV por Cable, aprobada en el 2011, en la que se insertan las televisiones públicas y comunitarias, no representó avances significativos para el sector. Abordaremos ambos casos a continuación.

Brasil: televisión comunitaria en moldes coloniales

Después de años luchando por la inclusión de las televisiones comunitarias en el marco reglamentario brasileño, en el 1995 las televisoras comunitarias fueron finalmente legalizadas. Pero se puede decir que la inclusión fue basada en la exclusión. Una in(ex)clusión típicamente brasileña, a decir en moldes coloniales. Así fue con la independencia, hecha por el propio colonizador Don Pedro II, hijo del rey de Portugal y hasta entonces de Brasil, Don João. Así fue también con la liberación de los esclavos, hecha por etapas, y después dejándolos sin cualquier protección y políticas de inclusión social.

Con la Ley de TV a cable del 1995, las televisoras comunitarias pasaron a ser aceptadas, pero de una forma restricta, controlada y excluyente. De acuerdo con la Ley, en cada ciudad de operación del sistema cable, debe haber “un canal comunitario para utilización libre y compartida por entidades no gubernamentales y sin fines de lucro” (art. 23 de la Ley 8.977, de 06/01/1995). De esa manera, las televisoras comunitarias pasaban a ser legales, pero en un espacio definido y restricto. Solo podrían emitir a través del sistema cable, lo que ponía y sigue poniendo las televisiones comunitarias en una gran contradicción: son medios que pretenden ser hechos por y para las poblaciones más pobres, pero solo pueden emitir por cable, lo que está fuera del acceso de estas poblaciones. Hoy, según la Anatel¹⁴, la televisión de acceso condicionado abarca cerca de 50 millones de brasileños, cerca de un 25% de la población del país, que es de más de 190 millones de personas.

En el 2011, la Ley fue actualizada, pero no hubieron cambios significativos en relación a las televisoras comunitarias, hasta la redacción del artículo que las reglamenta siguió idéntico. En realidad, la legislación es muy “económica” en relación a la temática. La propia palabra “comunitario” aparece tan solo dos veces en todos los 43 artículos de la misma.

Por más “económica” y excluyente, se hace necesario un análisis más profundizado de los puntos de la Ley n°. 12.485 de 11 de septiembre del 2011, conocida como “ley de la comunicación audiovisual de acceso condicionado”, que trata del espacio comunitario.

¹⁴ Anatel. TV por assinatura chega a 50 milhões de brasileiros. Recuperado el 03 de enero de 2013 de: <http://www.anatel.gov.br/Portal/exibirPortalNoticias.do?acao=carregaNoticia&codigo=26794>.

En su artículo 32, la Ley destina un espacio para las televisoras comunitarias de la siguiente forma: “VIII – un canal comunitario para utilización libre y compartida por entidades no gubernamentales y sin fines de lucro”. Pero el párrafo quinto de este artículo, sigue la misma directiva de la Ley de 1995 y prohíbe la emisión de publicidad en los canales que deben ser ofrecidos por las prestadoras sin costo:

§ 5º: Los canales previstos en los incisos II a XI de este artículo no tendrán carácter privado, siendo prohibidas la emisión remunerada de anuncios publicitarios y otras prácticas que configuren comercialización de sus intervalos, así como la trasmisión de publicidad comercial, a excepción de los casos de programas, eventos y proyectos patrocinados y emitidos bajo forma de apoyo cultural. (Ley n°12.485, art.32, § 5.) (La traducción es mía)

La ley del 2011 confirma, por lo tanto, el carácter restrictivo de la Ley del 1995, tanto en la destinación del espacio a las televisoras comunitarias, al segregirlas en la comunicación audiovisual de acceso condicionado, como en su forma de financiamiento, al prohibirlas de emitir publicidad.

La Ley cita el término “comunitario” en el artículo 27, cuando determina destinarle el 10% de la Contribución para el Desarrollo de la Industria Cinematográfica Nacional (Condecine)¹⁵. La remisión de recursos para las televisoras comunitarias es un gran avance de la Ley y uno de los mayores reclamos del sector. El impacto económico aún no se hizo sentir y la materia tendrá que ser reglamentada en cuanto a la forma del repase y división del presupuesto entre las televisoras comunitarias y universitarias.

Otro avance de la Ley 12.485 es la unificación del marco legal, a través del artículo 32, garantizando la emisión de las televisoras comunitarias en cualquier prestadora de servicio de acceso condicionado¹⁶ (TV por suscripción) independiente de la tecnología utilizada. La ley del 1995 definía como TV a cable “el servicio de telecomunicaciones que consiste en la distribución de señales de audio y video a suscriptores, mediante transporte por medios físicos”, lo que dejaba una brecha en la Ley para que las prestadoras de servicio de acceso condicionado que operaban por medios no físicos acabasen no destinando un canal para los medios comunitarios.

15 Impuesto a ser pago por los prestadores del servicio de comunicación audiovisual de acceso condicionado, reglamentado por la Medida Provisoria 2.228-1, de 06/01/2001 – a las televisoras comunitarias y universitarias.

16 Según la Anatel, “Los servicios de TV por firma ofrecidos con la utilización de distintas tecnologías: por medios físicos confinados (Servicio de TV a Cable - TVC), mediante utilización de espectro radioelectrico en micro-ondas (Servicio de Distribución de Señales Multipunto Multicanal - MMDS) y en la franja de UHF (Servicio Especial de Televisión por submisión - TVA), y aún por satélite (Servicio de Distribución de Señales de Televisión y Audio por submisión por Satélite – DTH). Recuperado en 03 de enero de 2013 de: <http://www.anatel.gov.br/Portal/exibirPortalNoticias.do?acao=carregaNoticia&codigo=26794>.

En resumen, al segregar las televisoras comunitarias al espacio del acceso condicionado, la ley brasileña impone al sector por lo menos dos consecuencias: 1) la limitación de sus telespectadores y, por lo tanto de su potencial de actuación; 2) la limitación de su mantenimiento, desarrollo y profesionalización, a través de la prohibición de emisión de publicidad. Estas son dos problemáticas que son consecuencia directa de la Ley, pero los casi 20 años del modelo de TV comunitaria por cable han mostrado que estos no son los únicos problemas.

Los dieciocho años de emisión de las televisiones comunitarias por el sistema de acceso condicionado han develado una serie de problemas, no solamente ligados directamente a las limitaciones del modelo legal impuesto. No pretendemos ofrecer un análisis profundo de esas problemáticas¹⁷.

Según Peruzzo, las televisiones comunitarias en Brasil terminaron organizándose “de modo de favorecer solo el acceso de entidades en determinados segmentos de la sociedad y no del ciudadano aisladamente, más allá de que las condiciones de acceso son limitadas de acuerdo con las normas estipuladas según cada canal y en cada segmento” (Peruzzo: 2007, p.33). Como existe solamente un canal comunitario a ser compartido entre todas organizaciones comunitarias, para la operacionalización del canal, los grupos crearon “Asociaciones de Usuarios”, que agregaban a todas las organizaciones interesadas en construir el canal comunitario. En gran parte de las Asociaciones solo pueden participar personas jurídicas, limitando la participación individual de miembros de la comunidad. Así, el canal que debería ser de acceso público, en muchos casos, pasa a ser el espacio privilegiado de algunos grupos, muchas veces políticos o religiosos.

Otra deficiencia apuntada en la investigación de Peruzzo (op.cit.) es la utilización comercial de la televisión comunitaria. Muchas Asociaciones de Usuarios, además de emitir publicidad paga, pese la prohibición por Ley, vendían espacios de programación a personas físicas o jurídicas como forma de financiamiento de las actividades del canal comunitario, cometiendo una grave desviación de finalidad del canal comunitario.

Por todas las dificultades apuntadas en la organización del canal comunitario en la comunicación audiovisual de acceso condicionado muchas televisiones comunitarias – si es que pueden ser llamadas así – optan por emitir vía *internet* o por ser centros de producción audiovisual que hacen proyecciones en espacio públicos (el caso de Magnífica Mundi TV Comunitaria).

17 Para más informaciones ver: Peruzzo, Cílicia Maria Krohling (2007). *Televisão comunitária: Dimensão Pública e Participação Cidadã na Mídia Local*. Rio de Janeiro: Mauad X.

Argentina: el intento de democratizar a través de la Ley

La Ley n°. 26.522, de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA) fue aprobada y publicada en el Boletín Oficial de la República Argentina en el 10 de octubre del 2009, en sustitución a la Ley n°. 22.285, promulgada en 1980, en el gobierno dictatorial de Jorge Rafael Videla.

Además de muy completa, vale destacar que la LSCA intentó hacer un recorrido más democrático. Primeramente, fue presentado en marzo del 2009 un Proyecto de Ley a ser debatido con la sociedad civil. El Proyecto era, en varios puntos, confluyente con las propuestas hechas por la Coalición por una Radiodifusión Democrática¹⁸, a través del documento “21 puntos básicos por el derecho a la comunicación”¹⁹. Después de presentado en el Teatro Argentino de La Plata, el Proyecto siguió para discusión en diversos foros por todo el país y también recibió propuestas por correo electrónico. Según Sel (2010), más de 1.200 aportes fueron recibidos por la Presidencia de la Nación, a través de los foros y de la página *web* del Comité Federal de Radiodifusión (COMFER). Cada uno de los aportes fue estudiado y se procedió a la reescritura y discusión de la LSCA en el Congreso, y fue aprobada el 10 de octubre del 2009.

Pero era de esperarse que “quienes detentan el control monopólico de los medios no se adecuarían voluntaria y pacíficamente a la norma” (Sel, 2013, p.1). Antes mismo de que se pudiera terminar de reglamentar, la LSCA fue cuestionada judicialmente.

La judicialización era una acción esperada y esperable, implicaba la reacción incluso anticipada por distintos grupos de medios. Antes del comienzo de la feria judicial de enero de 2010 se sucedieron denuncias y resoluciones o medidas cautelares. La más relevante fue la denuncia del diputado Thomas de Mendoza (Peronismo Federal), dado que no solo generó la suspensión de la Ley, sino que también fue acompañada por una medida en segunda instancia. (Becerra, Mastrini y Santiago, 2011, p.43)

El cuestionamiento partió de los grandes grupos que detienen multimedios en el país. Por la Ley, algunos de estos grupos tendrían que hacer desinversiones, en virtud de los artículos que prohíben la propiedad cruzada y que un medio detenga más del 35% de las licencias. El mayor grupo comunicacional del país, Clarín, cuestionó judicialmente los dos artículos de la LSCA que lo obligarían a desinvertir. La pelea judicial, que también se volvió

18 Según Cordoba (2011), la Coalición fue fundada en el 1994, cuando presentó la Iniciativa Ciudadana por una Ley de Radiodifusión Democrática: los “21 puntos”. La iniciativa fue convocada desde un programa radial, transmitido por Radio Nacional y por Agencia Pulsar y recibió la adhesión de varias organizaciones sociales y políticas. Para más informaciones, consultar: www.coalición.org.ar

19 Los 21 puntos pueden ser consultados en:

<http://especiales.telam.com.ar/advf/documentos/2012/11/509435587ec92.pdf>

una pelea político-mediática, sigue en el momento en que se escribe este texto. La Presidenta de la Nación, Cristina Fernández de Kirchner, declaró, vía *twitter*, en el 5 de enero del 2013, que “la Ley de Medios está suspendida desde hace cuatro años: el período completo de un presidente, un gobernador o un legislador”.

Para Becerra (2013), en un artículo publicado en enero de 2013 en el periódico Perfil, la cuestión va más allá de la suspensión judicial de los dos artículos y se trata de una guerra político-mediática más profunda. En relación a los medios comunitarios apunta que “el olvido de los sectores sin fines de lucro como destinatarios centrales de la política de medios es un daño colateral” de la guerra entre el gobierno y el grupo Clarín.

Analizando la cuestión en un contexto un poco más amplio, Sel (2013), defiende que la Ley de Medios tuvo (y tiene) que enfrentar dificultades de varias naturalezas para su aplicación. Además de las cuestiones judiciales ya señaladas, la autora cita las siguientes problemáticas enfrentadas por la Ley: a) en el plan político, la estrategia de la oposición fue negarse a integrar el Consejo Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual, que tiene como función la de colaborar y asesorar en el diseño de la política pública de radiodifusión; b) en el plan legislativo, los bloques parlamentarios opositores se negaron a integrar la Comisión Bicameral de Seguimiento de la ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, durante 3 años, además de dilatar el tratamiento legislativo de la Ley; c) en el plan cultural apunta:

Estos son los obstáculos más complejos, no sólo en lo que hace a la aplicación de la Ley, ya de por sí grave, sino por la naturalización existente en la sociedad acerca del tipo de comunicación, de quiénes son los comunicadores, y de quiénes son los dueños de la comunicación (el *know-how*, el manejo empresarial, etc.) así como de la serie de prejuicios acerca de los nuevos medios, pero sobre todo de los sujetos que emergen en estas condiciones. (Sel, 2013 p.15)

La LSCA y los medios comunitarios

La ley trata de la comunicación audiovisual de manera integral en 166 artículos, más de 100 notas de pie y una infinidad de notas y comentarios a los artículos. Es, sin duda, una de las legislaciones más completas de la materia en Latinoamérica.

La LSCA es, en carácter general, una ley que se propone a democratizar los medios de comunicación y eso es afirmado textualmente en la ley:

ARTÍCULO 1º - Alcance. El objeto de la presente ley es la regulación de los servicios de comunicación audiovisual en todo el ámbito territorial de la República Argentina y el desarrollo de mecanismos destinados a la promoción, **desconcentración** y fomento de la competencia con fines de abaratamiento, **democratización** y universalización del aprovechamiento de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. (El negrito es nuestro)

Así, la democratización de los medios es uno de los principios del marco legal del sector en el país, justificando, por lo tanto, la promoción de la multiplicidad de voces en los medios de comunicación argentinos. La ley n°. 26.522 autoriza a tres tipos distintos de operadores: el Estado, los medios de gestión privados con fines de lucro y los medios de gestión privada sin fines de lucro, a través de los artículos 2° y 21° de la LSCA:

ARTICULO 2°. — (...) La explotación de los servicios de comunicación audiovisual podrá ser efectuada **por prestadores de gestión estatal, de gestión privada con fines de lucro y de gestión privada sin fines de lucro**, los que deberán tener capacidad de operar y tener acceso equitativo a todas las plataformas de transmisión disponibles. (El negrito es nuestro)

ARTICULO 21°. — *Prestadores*. Los servicios previstos por esta ley serán operados por tres (3) tipos de prestadores: de gestión estatal, gestión privada con fines de lucro y gestión privada sin fines de lucro. Son titulares de este derecho:

- a) Personas de derecho público estatal y no estatal;
- b) Personas de existencia visible o de existencia ideal, de derecho privado, con o sin fines de lucro.

Con estos artículos, la LSCA autoriza la prestación de servicios audiovisuales y la emisión por aire de emisoras realizadas por cualquier tipo de organización social que se organice legalmente como una organización sin fines de lucro, independientemente de su carácter. Las emisoras comunitarias, en el art.4° de la Ley, son consideradas “organizaciones sociales de diverso tipo sin fines de lucro”:

ARTÍCULO 4° — *Definiciones*. A los efectos de la presente ley se considera:

Emisoras comunitarias: Son actores privados que tienen una finalidad social y se caracterizan por ser gestionadas **por organizaciones sociales de diverso tipo sin fines de lucro**. Su característica fundamental es la participación de la comunidad tanto en la propiedad del medio, como en la programación, administración, operación, financiamiento y evaluación. Se trata de medios independientes y no gubernamentales. En ningún caso se la entenderá como un servicio de cobertura geográfica restringida. (El negrito es nuestro)

Las emisoras comunitarias quedaron incluidas en la Ley a través de los tres artículos: 2°, 4° y 21°. Además, el art.4° reconoce la participación de la comunidad como punto clave en todas las etapas de la realización audiovisual y la independencia de los medios.

Uno de los puntos más controvertidos en la Ley n. 26.522 es el artículo 89, que trata de la reserva del espectro radioeléctrico. A partir de ese artículo, hubo interpretaciones de que se estaba dividiendo el espectro en tres tercios: un tercio para el Estado, un tercio para los operadores privados y un tercio para los operadores sin fines de lucro.

ARTICULO 89. — *Reservas en la administración del espectro radioeléctrico*. En oportunidad de elaborar el Plan Técnico de Frecuencias, la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual deberá realizar las siguientes reservas de

frecuencias, sin perjuicio de la posibilidad de ampliar las reservas de frecuencia en virtud de la incorporación de nuevas tecnologías que permitan un mayor aprovechamiento del espectro radioeléctrico:

- a) Para el Estado nacional se reservarán las frecuencias necesarias para el cumplimiento de los objetivos de Radio y Televisión Argentina Sociedad del Estado, sus repetidoras operativas, y las repetidoras necesarias a fin de cubrir todo el territorio nacional;
- b) Para cada Estado provincial y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires se reservará una (1) frecuencia de radiodifusión sonora por modulación de amplitud (AM), una (1) frecuencia de radiodifusión sonora por modulación de frecuencia (FM) y una (1) frecuencia de televisión abierta, con más las repetidoras necesarias a fin de cubrir todo el territorio propio;
- c) Para cada Estado municipal una (1) frecuencia de radiodifusión sonora por modulación de frecuencia (FM);
- d) En cada localización donde esté la sede central de una universidad nacional, una (1) frecuencia de televisión abierta, y una (1) frecuencia para emisoras de radiodifusión sonora. La autoridad de aplicación podrá autorizar mediante resolución fundada la operación de frecuencias adicionales para fines educativos, científicos, culturales o de investigación que soliciten las universidades nacionales;
- e) Una (1) frecuencia de AM, una (1) frecuencia de FM y una (1) frecuencia de televisión para los Pueblos Originarios en las localidades donde cada pueblo esté asentado;
- f) El treinta y tres por ciento (33%) de las localizaciones radioeléctricas planificadas, en todas las bandas de radiodifusión sonora y de televisión terrestres, en todas las áreas de cobertura para personas de existencia ideal sin fines de lucro.

Según Loreti no hay división del espectro, pero la garantía de que estén todas los tipos de operadores definidos por Ley:

No hay división en el espectro radioeléctrico en 33, 33, y en 33 por ciento, a pesar del mito que dicen que le dan un tercio al espectro radioeléctrico al Estado, un tercio a los privados comerciales y un tercio a los privados comunitarios sin fines de lucro. El único porcentaje que existe estipulado es el de reservar un tercio de las legalizaciones radioeléctricas a las entidades sin fines de lucro para garantizar la existencia de 3 franjas no de 3 tercios. En el caso de las emisoras públicas o estatales, lo que se garantiza es que las que están hoy por razones de excepción (como la Ley Videla decía que el Estado era subsidiario, y solamente iba allí donde no había interesados privados, las provincias y universidades que tienen medios los tienen por excepción) sean el baremo con el que los que hoy no tienen nada puedan cotejarse. Por lo tanto, la ley establece un estándar de que estén todas, pero no da un tercio del espectro radioeléctrico al Estado. (Loreti, 2011, p.89)

Aún sin reservar las frecuencias, la legislación es novedosa al reservar canales al Estado, a las Universidades, a los pueblos originales y, principalmente, a los medios privados sin fines de lucro, Según Becerra, Marino y Mastrini (2011, p.34) es el principal elemento en materia de la regulación democrática de la LSCA: “El principal, e inédito en el mundo, es la reserva del 33% de todo el espacio radioeléctrico a organizaciones sin fines de lucro”.

A pesar de incluidas en la ley, algunos medios comunitarios no se sintieron contemplados con el dispositivo legal. El término comunitario/comunitaria aparece tan solamente, en los artículos 4º (que define lo que es una emisora comunitaria) y 97º (destinación de fondos a proyectos de audiovisual comunitario) y en un par de notas a los

artículos 21°, 32°, 65° y 92°. Ya el término “sin fines de lucro” es el que predomina en la LSCA, apareciendo 13 veces (artículos: 2°, 4°, 16°, 21°, 24°, 25°, 26°, 30°, 33°, 41°, 76°, 89° y 103°).

Entre los reclamos del sector, está que la LSCA defina claramente los tipos de prestadores sin fines de lucro. Una parte de los medios comunitarios, populares y alternativos organizados defiende que haya una diferenciación entre medios ligados a sindicatos, iglesias y ONGs y medios que, según ellos, serían construidos por la comunidad.

En marzo del 2011 el AFSCA publicó el primer llamado a concurso para 220 licencias a la TV digital (Resoluciones 685 y 686), pero Natalia Vinelli, docente de la Universidad de Buenos Aires y participante de Barricada TV, una de las varias televisoras comunitarias instaladas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, declaró al diario Página12 que era imposible, por los requisitos, que las televisoras comunitarias participasen:

“Los pliegos costaban entre 42 y 142 mil pesos, según el lugar donde se licitara. Además, estos concursos tenían otros problemas como las bases y condiciones para poder concursar, como un compromiso de inversión alejado de la realidad. Teníamos que pagar 24 mil pesos por la utilización de la plataforma Arsat. En definitiva, hay una incomprensión de lo que es un medio comunitario”.²⁰

Las emisoras comunitarias pidieron reformulaciones y entregaron una nueva propuesta en marzo de 2012. En julio del 2012, la Afsca canceló el concurso lanzado en marzo del 2011 (Resoluciones 929 y 930) y afirmó que uno de los motivos fueron los reclamos hechos por el sector sin fines de lucro y que en breve se haría un nuevo llamado a concurso, con reglas específicas para los medios sin fines de lucro.

Una de las organizaciones del sector comunitario, El Espacio Abierto de Televisoras Alternativas, Populares y Comunitarias²¹, sintetizó las demandas para que la participación de las televisoras comunitarias fuera posible en los llamados de concursos a la televisión²²: inclusión de la figura del trabajo voluntario, extensión del plazo para la migración digital, reducción de la burocracia y consecuente reducción de los gastos, explicitación de la relación entre patrimonio y inversión y gratuidad de los pliegos para el sector comunitario.

El financiamiento de las televisoras comunitarias constituye otro de los temas

20 Sin autor. Más oportunidad al sector no comercial. Página12, 25 de julio de 2012. Recuperado el 15 de enero de 2013 de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-199516-2012-07-25.html>

21 Espacio fundado en el 2010 por las televisoras comunitarias Barricada TV, Faro TV, En Movimiento TV, Canal 4 Dario y Maxi, TV PTS y Cine Insurgente, con en fin de garantizar el espacio debido al sector en la televisión digital abierta. Más informaciones en la página web: <http://espacioabiertotv.blogspot.com.br>

22 Espacio abierto de televisoras populares, alternativas y comunitarias. TV Digital de Baja Potencia: Exigimos cambios para un concurso que sea incluyente. Comunicado de 12 de marzo de 2012. Recuperado el 10 de enero de 2013 de: <https://docs.google.com/file/d/0BwdUFm2EGRiIVG9FT0tqQ2lDcW8/edit?pli=1>

abordados por la LSCA y objeto de discusión en el sector. El art. 97 destina fondos recaudados a través de impuestos al sector comunitario.

ARTICULO 97. — Destino de los fondos recaudados. La Administración Federal de Ingresos Públicos destinará los fondos recaudados de la siguiente forma:

(...)

f) El diez por ciento (10%) para proyectos especiales de comunicación audiovisual y apoyo a servicios de comunicación audiovisual, comunitarios, de frontera, y de los Pueblos Originarios, con especial atención a la colaboración en los proyectos de digitalización.

Marino (2012) considera que el financiamiento es uno de los desafíos centrales de los medios comunitarios, una vez que la ley los reconoce, pero impone una serie de obligaciones a cumplir, como la cuota de contenido propio, infraestructura, pago de derechos de autor y obligaciones laborales. Los medios comunitarios reclaman políticas de financiamiento por parte del Estado y cambios en los pliegos y concursos. Hasta el momento, la LSCA garantiza el traspaso de una parte del 10% de los ingresos de la AFIP para el desarrollo de los medios comunitarios y universitarios, lo que ya es un gran avance.

Según Becerra, en nota publicada en julio de 2012 en el periódico argentino *El Cronista*²³, la LSCA aún tiene pendiente su aplicación y necesita de nuevas regulaciones a cuestiones ausentes. Hasta 2013, por ejemplo, no se sabía con certeza la cantidad de licencias que corresponderían al 33%. Para Marino (2012, p.14) era “urgente un debate sobre y la aprobación del Plan Técnico de Frecuencias, que permitirá conocer, entre otros aspectos, la cantidad de emisoras que el espectro radioeléctrico nacional soporta, y así tener en claro cuántas corresponden al tercio reservado como objetivo democratizador”.

Tampoco hay que olvidarse que la Ley aún tiene muy poco tiempo de vigencia y ha enfrentado dificultades varias – ya apuntadas – para su aplicabilidad. Pero ha puesto en prácticas algunas medidas desconcentradoras importantes y también de fomento del audiovisual independiente, que inciden indirectamente en los medios comunitarios. Entre estas medidas, se puede citar la puesta en marcha del Plan de Fomento Televisión Digital en Argentina (TDA)²⁴, que ha subsidiado una serie de producciones independientes en todo el país; la creación del Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino, que permite que las televisoras puedan acceder a contenidos nacionales gratuitamente; el Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos, que crea nueve polos de producción audiovisual a lo largo y a lo

²³ Becerra, Martín (2012). Un balance necesario sobre la Ley de Medios. *El Cronista*, 31 de julio del 2012. Recuperada en 10 de enero de 2013 de: <http://www.cronista.com/negocios/Un-balance-necesario-sobre-la-Ley-de-Medios-20120731-0123.html>

²⁴ Más información en: http://www.tda.gob.ar/contenidos/normativa_tda.html

ancho del país, ofreciendo capacitación y apoyo a la producción de contenidos nacionales; en el 2012 también fue creada la Comisión de Análisis y Seguimiento de los Procesos de Adecuación de la Ley 26.522, “como parte de lo dispuesto por la norma para garantizar la multiplicación de voces y la diversidad de actores en los servicios de comunicación audiovisual” (Sel, 2013, p.6). Estas medidas, como ya dijimos, inciden indirectamente en los medios comunitarios, al promover la desconcentración, el estímulo a la producción nacional y al posibilitar el acceso a un vasto material audiovisual ya producido en el país, gratuitamente. Por más que no hayan sido direccionadas al sector sin fines de lucro, la naturaleza de las medidas posibilita la participación de estos sectores.

Sobre los avances directos de la Ley, Sel (2013, p.5) afirma que:

En el sector privado sin fines de lucro también unas 50 cooperativas que operan servicios de cable obtuvieron sus licencias; hay cerca de un centenar en espera, y en julio 2012 se inauguró el primer canal cooperativo, de la Cooperativa Popular de Electricidad de la provincia de La Pampa.

Además, más 20 radios originarias tuvieron licencias otorgadas (Sel, 2013). En 27 de febrero entró al aire la primera radio mapuche con licencia otorgada después de la LSCA: la FM *Trauwleñ To Kom*²⁵ 89.7, de la ciudad de Esquel. En el dos de marzo, se entregó en Córdoba, la primera licencia a una radio comunitaria después de la LSCA en la provincia. La Radio La Minga FM 94.7 funciona en la Biblioteca Popular de Villa Giardino²⁶.

Diferencias y similitudes de las leyes de medios en Brasil y Argentina

La reglamentación de las televisoras comunitarias en Brasil y Argentina es bastante disímil. En primer lugar hay que destacar el hecho de que las televisoras comunitarias en Brasil están encuadradas en la ley de televisión de acceso condicionado, por lo tanto en un marco mucho más específico; mientras en Argentina son enmarcadas en la Ley General de Servicios de Comunicación Audiovisual. La nota 1 al art. 1º de la Ley 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual de Argentina explica la opción del país:

NOTA artículo 1º

El destino de la presente ley atiende a la previsión legal de los servicios de comunicación audiovisual como una realidad más abarcativa (...).

Contenidos audiovisuales idénticos o similares deben ser reglamentados por el mismo marco regulatorio, independientemente de la tecnología de transmisión. El reglamento debe depender - dice la Directiva- solamente de la influencia sobre la opinión pública y no de su tecnología de transmisión.

25 En el idioma mapuche significa “Nos estamos juntando todos”. Más información en: <http://www.afsca.gob.ar/2013/02/se-inaugura-la-primera-radio-mapuche-tehuelche-en-esquel/>

26 Más información en: <http://www.afsca.gob.ar/2013/03/la-afsca-entrego-la-primera-licencia-a-una-radio-comunitaria-de-cordoba/>

Además de más general, la Ley argentina fue publicada llena de notas, puntualizando los rumbos interpretativos pretendidos. Quizás una tentativa de evitar las famosas “brechas de la ley”. La ley brasileña no tiene ninguna nota o referencia a un contexto general.

Mientras la ley n°. 26.522 de Argentina reserva el 33% del espectro radiofónico al sector sin fines de lucro, la ley brasileña otorga el uso de un canal por ciudad de operación de la TV a cable al sector. Así, la ley brasileña tampoco prevé la necesidad de concursos para la adjudicación de las licencias, basta organizarse como una sociedad gestora y enfrentar la burocracia de instalación del canal, mientras en Argentina hay que concursar y enfrentar trámites un poco más burocráticos.

La ley brasileña también es categórica al prohibir la emisión de publicidad en los canales de acceso público, en lo cual se incluye las televisoras comunitarias. En la ley argentina no hay prohibición de emisión de publicidad.

En el cuadro siguiente se puede visualizar algunas de las diferencias y similitudes presentes en la legislación brasileña y argentina para las televisiones comunitarias.

Cuadro 5. Legislación de TVs comunitarias en Argentina y Brasil

| Televisión Comunitaria - legislación | Argentina | Brasil |
|---|--|---|
| Medio de proyección | Televisión abierta | Televisión de acceso condicionado (cable) |
| Cantidad de canales por ciudad | Indeterminado hasta el momento | Un canal comunitario por ciudad de operación de emisoras de cable |
| Reserva del espectro | 33% para los canales sin fines de lucro | No hay reserva de espectro |
| Financiamiento público | 10% de los ingresos de la AFIP (Agencia Federal de Ingresos Públicos) | 10% del Condecine (impuesto), compartido con las televisoras comunitarias. |
| Participación popular en la elaboración de la Ley | La sociedad civil participó ampliamente de la discusión y hizo propuestas a la Ley | Participación popular casi nula |
| Asignación de licencias | Por concurso | No hay licencia, basta fundar una Asociación de Usuarios, contactar la operadora de cable y solicitar el espacio para emisión |
| Costo de la licencia | Pago y variable, de acuerdo | No hay licencia, por lo tanto |

| | | |
|---|--|---|
| | con la potencia y local de instalación | no hay costos |
| Limitación de la potencia | No hay | Hay limitación en virtud de la trasmisión ser hecha solamente a nivel local |
| Competencia para cerrar una emisora comunitaria | AFSCA | Agencia Nacional de Telecomunicaciones y Policía Federal |

Fuente de elaboración propia con datos de las leyes en Brasil (2011) y Argentina (2009)

Las leyes de medios referentes a las televisiones comunitarias en Brasil y Argentina, pese las diferencias que ya apuntamos, aún son un poco tímidas en el impulso de medidas que estimulen y posibiliten el pleno desarrollo de estos medios. Pero hay que considerar algunas medidas recién aprobadas que podrán, quizás, en los próximos años ayudar a garantizar el financiamiento del sector. Aún es muy temprano para afirmar en qué medida el destino de una parcela de los fondos del Condecine, en Brasil, y de la AFIP, en Argentina, incidirán sobre las emisoras comunitarias, pero es algo que no debe ser olvidado.

Tanto en Brasil como en Argentina la existencia y la legalidad de los medios ya es reconocida por el Estado, pero aún falta un largo camino para que realmente estén “todas las voces” y para que los medios comunitarios tengan condiciones de igualdad con los otros medios. Todavía el desarrollo de los medios comunitarios no constituye una política pública capaz de democratizar la comunicación, combatir el monopolio y garantizar la pluralidad de voces.

Capítulo 3. Talleres de video popular: *Al pueblo ¡las cámaras!*

Desde los años sesenta, con el nuevo cine latinoamericano, se habla acerca de dar voz al pueblo. Pero considerando que la mayor parte de los cineastas actúa como representante de las personas filmadas o de la institución patrocinadora de los videos y films, y no como parte de la comunidad o grupo, es común el surgimiento de tensiones entre el deseo del cineasta de rodar un film singular y el deseo de los individuos de elegir y seleccionar la forma de su participación en el relato sobre ellos mismos, de que sus derechos sociales y su dignidad personal sean respetados (Sousa y Dorado, 2010). No es difícil escuchar historias como la de la película boliviana “*Vuelve Sebastiana*” (1953), del director Jorge Ruiz, ganadora de varios premios, pero que nunca había sido llevada a proyectarse en la comunidad de los Chipayas, donde fue filmada²⁷.

Para Bill Nichols (1997), la gran cuestión del documental es siempre “¿qué hacer con las personas?”. Al desear producir una obra audiovisual con comunidades o grupos populares, la cuestión del tratamiento con las personas está presente en todas las fases de la producción: primero, de qué manera acceder a las personas; después como trabajar con ellas durante la realización y, finalmente, qué hacer con ellas después de la obra finalizada.

Pero cuando se parte desde otra perspectiva, la perspectiva interna, de aquel que más que un videasta o cineasta se ve también como parte de una comunidad, las búsquedas son otras. Lo que se busca es una nueva actitud audiovisual y nuevos espacios de interacción entre realizadores y sujetos sociales, en los que la fusión de esas figuras es lo que se anhela en última instancia. Esa nueva actitud parte de la comprensión del film como “resultado de una especie de pensamiento colectivo, resultante de confianza mutua y de la organicidad del grupo” (Lucas, 2010). En su tesis de maestría, Alvarenga (2004, p.35, la traducción es nuestra) también llama la atención acerca del carácter de experiencia colectiva del video comunitario:

En una producción de video comunitario, la realización es entendida como una **experiencia colectiva** a ser vivida por un grupo, sea de vecinos de un barrio, usuarios de una institución o cualquier otro conjunto que reúna sujetos que compartan, en cierto momento, parcelas de tiempo y espacio de forma a desarrollaren relaciones entre sí.

Si la idea es ir más allá de lo que fueron los grupos de video y cine militante de los sesenta y setenta, si lo que se tiene como objetivo es más que dar voz y así lograr con que la participación sea efectiva, es necesario que los equipos y las decisiones estén en las manos de

²⁷ Declaración hecha por Sebastiana Kespi, protagonista de la película, durante el Foro realizado en La Paz, Bolivia, en el marco del II Coloquio Brasil Bolivia, agosto de 2008.

la comunidad o del grupo con el cual se trabaja. La idea de compartir, de una manera u otra, la realización audiovisual está presente en el audiovisual de no ficción, principalmente en el documental, desde su inicio. Flaherty, cuando filmó “*Nanook, el esquimal*” (1921), contó con la participación activa de los esquimales, llegó a enseñarles a filmar y a hacer el revelado. Obviamente lo hizo también por una necesidad de acercarse y contar con la colaboración activa de ellos en la producción. Después, otros cineastas como Jean Rouch profundizaron aún más ese proceso. Rouch llegó a fundar en Francia los Talleres Varan (creados en 1981) para la formación de cineastas populares y trabajó con lo que se llamó “Antropología compartida”. Pese a estas referencias, aún la antropología compartida implicó algunos pocos proyectos académicos o de investigación, no siendo, por lo tanto, el modelo hegemónico de la producción que se desarrollaba con comunidades latinoamericanas. En Latinoamérica, hasta los años noventa, lo más cerca de eso que se podría ver eran cineastas y videastas militantes que hablaban en nombre de la comunidad con la anuencia y la participación — en grados distintos — de ésta.

En el caso de Brasil, Alvarenga (2010, p.96, la traducción es nuestra) relata la crisis enfrentada por el audiovisual popular en esa época, que se expresó en el cierre de la Asociación Brasileña de Video Popular (ABVP), en 1995, del siguiente modo:

El hecho es que, al paso en que nos aproximamos de la década de 1990, el video popular se encontró cercado de críticas: de un lado está la constatación de la no participación de las comunidades en la realización de los video; de otro, el debilitamiento de los vínculos con los movimientos sociales, hacia donde estaba orientada la militancia del video popular.

A fines de los años noventa, según Bruckmann y Santos (2005), después de los eventos en *Seattle*, en el 1999, los movimientos populares indicaban que había una nueva dinámica, no solo defensiva, sino ofensiva. Estos movimientos populares van a fijar su militancia en lo territorial - un desplazamiento que ya venía ocurriendo desde los ochenta con la crisis de los partidos políticos de la izquierda tradicional - al mismo tiempo que empiezan a articularse globalmente, en redes de protesta antiglobalización, utilizando las nuevas herramientas mediáticas. Con la popularización de estas nuevas herramientas, que no pasaban solo por internet, sino también por equipos y *softwares* de captación y edición de video, el video popular – así como la comunicación contrahegemónica como un todo - tomó nuevo impulso.

Para los propulsores del video popular en ese momento no bastaba con los equipos, era necesario formar a la gente. De esa manera, empezaron a surgir grupos cuya metodología

de producción audiovisual se basaba primeramente en hacer talleres para la comunidad. Ellos creían que era posible no solamente formar videastas y cineastas, sino de compartir un proceso de producción y aprendizaje dialógico.

Estos grupos venían, en su mayor parte, de la comunicación popular y comunitaria y no específicamente del cine. Esa característica acaba marcando profundamente el video popular a partir de los finales de los años noventa y quizás sea su trazo más distintivo. Hasta entonces la comunicación comunitaria y popular trabajaba más con radios, periódicos barriales, murales y animaciones culturales, que eran actividades más accesibles del punto de vista económico y técnico. Pero al empezar a trabajar con el video, trataron de imprimir las mismas prácticas que ya utilizaban en la construcción de otros medios de comunicación.

Los talleres podrían ser novedad para los cineastas, pero no lo eran para los que venían de la comunicación popular y comunitaria. En ese medio, ya se venían probando varias maneras de participación, desde la consulta, hasta que una persona integrara el equipo y, por último, llegaran a los talleres. Mario Kaplún (1987) relata varias experiencias de comunicación comunitaria que utilizaron esas herramientas, sea en la construcción de periódicos, revistas, radio, teatro, casete-foro, hasta llegar a los videos.

Los comunicadores populares venían discutiendo desde hace años los caminos y métodos para la participación popular en los proyectos, así como la relación entre comunicación y educación. Para entender la comunicación popular como un proceso educativo transformador (Kaplún, 1987, p.17) era imprescindible que fuera la comunidad quien estuviera al frente del proceso, quien escogiera, determinara y seleccionara los contenidos de los medios. La pregunta de quien llevaba a cabo verdaderamente la comunicación popular era una constante entre los comunicadores populares.

Ciertamente, no es posible imaginar mensajes elaborados por TODA la comunidad. Siempre será necesario un equipo responsable, un grupo encargado que asuma su producción. Pero si este equipo es creativo y, en lugar de sentirse emisor exclusivo y privilegiado, se sitúa como facilitador, como animador y organizador de la comunicación, ***puede encontrar formas y caminos*** para que los medios vayan haciéndose gradualmente más y más abiertos a la participación de sus destinatarios. (Kaplún, 1987, p. 86)

Los talleres se habían mostrado, hasta el momento, como el método que había llegado más cerca en el proceso de compartir la producción de los medios comunitarios. En este sentido, uno de los ejemplos más pujantes y actual son las televisoras comunitarias venezolanas²⁸, que aún fuertemente impulsadas por el Estado, cuentan con una amplia

28 Las televisiones comunitarias en Venezuela ya tenían una gran experiencia desde finales de los setenta. En 1979 fue fundada Teleboconó, en la provincia de Trujillo, una emisora cultural llevada a cabo por jóvenes. En

participación popular. Ese es el caso de Catia TV (Televisora Comunitaria del Oeste de Caracas) que fue fundada y es administrada por habitantes de Catia, zona popular de la ciudad. El 70% de su programación es creada por organizaciones comunitarias de los barrios, que son capacitadas a través de talleres para producir audiovisuales (Sel, 2009, p.27).

Los talleres, a su vez, son una metodología que la comunicación popular y comunitaria toma prestada de la educación popular. Así las iniciativas de audiovisual comunitario y popular acabaron muy influenciadas por los métodos y principios de la educación popular y fue en ella donde encontraron una metodología capaz de lograr la transferencia de conocimiento técnico necesario y la construcción de un proyecto de manera compartida. Pero los talleres tampoco nacen con la educación popular, son creados y se desarrollan en una época en la que ni siquiera existía la educación formal institucionalizada en forma de escuela.

Los talleres: del Medievo a la educación popular

Históricamente, según Cano (2010), el taller fue la forma de organización productiva entre los artesanos de la Edad Media. En cada taller había un maestro, algunos compañeros y aprendices. Lo importante es que en los talleres se buscaba unir el trabajo intelectual y manual, la producción artesanal y la creación artística, el interés personal y el interés colectivo. Obviamente que la práctica del taller se modificó en el tiempo, pero algunas de sus características persistieron y pueden ser vistas en los talleres practicados en la educación y comunicación popular hasta la actualidad.

Etimológicamente, la palabra taller viene del francés “atelier” y significa una escuela de artes, un lugar donde se trabaja cooperativamente bajo la orientación de un maestro. Pedagógicamente, el taller es visto como una instancia donde se puede superar la dicotomía teoría y práctica, uniendo las dos, aproximándose más a la realidad del estudiante y, principalmente, proponiendo una instancia más participativa en el aprendizaje. Popularmente, el taller también es conocido como el lugar donde se lleva algo para concertar; en el caso de la comunicación y del audiovisual no podríamos pensar que fuera distinto. La propuesta es justamente concertar, cambiar, proponer y proponer otra comunicación.

De acuerdo con Ander-Egg (1991), el taller es una metodología que propone un

los ochenta aparecieron otras experiencias como el Sistema Experimental de Televisión, en Barinas, y Amavisión en Puerto Ayacucho. TV Michelana y TVC Rubio surgen en el 1992, pero el impulso para el gran desarrollo de la televisión comunitaria venezolana en la actualidad se da a partir de finales de los noventa y en la primera década de 2000, en el gobierno de Hugo Chávez. Para más información consultar: O` Sullivan-Ryan, Jeremiah. (1989). Alternativas Comunicacionales en Venezuela. UCAB: Caracas.

carácter globalizante, decir, no separa la teoría y la práctica; no separa la educación y la vida; los procesos intelectuales y afectivos; el conocer y el hacer; el pensamiento y la realidad. Tiene como actitudes y conductas básicas: capacidad de diálogo, actitud de búsqueda de la verdad, rechazo del dogmatismo, autodisciplina, implicación y responsabilidad personal.

Como se puede ver, la definición y las características de la metodología del taller lo aproximan mucho a la educación popular propugnada por Freire (1974). La educación popular es una educación contextualizada, que parte de la realidad social del oprimido. Es un proceso educativo construido por sujetos que se reconocen dentro de una realidad social. No se trata de un proceso educativo en el que uno, el profesor, tiene el saber y lo repasa, sino en de un acto educativo compartido, en el que se reconocen las diferencias entre profesores y estudiantes, pero tampoco se consideran los estudiantes como cajas vacías que hay que rellenar de contenido. Es una educación dialógica, libertadora, crítica, progresista. Es una educación en que se permite una libertad creativa porque según Freire (1974, p.73), “sólo existe saber en la invención, en la reinención, en la búsqueda inquieta, impaciente, permanente que los hombres realizan en el mundo, con el mundo y con los otros”.

El taller es una metodología bastante utilizada en la educación popular. Según Cano (2010, p.10), se podría definir el taller en la educación popular como:

Un dispositivo de trabajo con grupos, que es limitado en el tiempo y se realiza con determinados objetivos particulares, permitiendo la activación de un proceso pedagógico sustentado en la integración de teoría y práctica, el protagonismo de los participantes, el diálogo de saberes, y la producción colectiva de aprendizajes, operando una transformación en las personas participantes y en la situación de partida.

Así, la metodología del taller se adecua perfectamente a los objetivos de los grupos de audiovisual: enseñar las herramientas básicas y producir videos de una manera compartida con los grupos populares y comunidades, partiendo de la realidad de esos grupos y valorando el conocimiento que los estudiantes tenían de sus realidades y del mundo.

Los talleres de Magnífica Mundi WebTV

La WebTV Magnífica Mundi organiza talleres de formación en audiovisual desde su creación, en el año 2001. En 2008, inició un proyecto conjunto con la Escuela de Cine y Artes Audiovisuales de La Paz (Bolivia), donde participaron estudiantes de las dos escuelas y militantes de movimientos populares, indígenas y quilombolas²⁹ de los dos países. El Taller

²⁹ En Brasil son considerados como quilombolas los remanecientes de negros traficados de África al país, que huyeron de las haciendas a lugares inhóspitos y inaccesibles. Estos lugares, llamados quilombos, solo fueron descubiertos centenas de años después.

Internacional de Realización Documental transcurrió del 2008 al 2010, con una carga horaria de 360hs y produjo 30 documentales, con la participación de cerca de 80 estudiantes.

Magnífica Mundi, según Sousa (2010), en sus talleres, tiene el objetivo de “formar cineastas que puedan producir contenido audiovisual acerca de sus realidades. No solamente promover el vínculo entre las comunidades, sino permitir que ella pueda hacer su propio cine”. Gonçalves et al (2010), hablando de las actividades del grupo explica que no se tratan de investigaciones donde el investigador se marcha al universo social popular para confirmar informaciones, sino que intenta comprender el contexto y la lógica del pensamiento y de la organización de esos sujetos sociales. Para ella, es un proceso largo, construido a partir de vivencias, de una construcción compartida entre investigadores y comunidad, donde ambos se articulan en la construcción del conocimiento.

Los talleres de Magnífica Mundi, así como todas sus actividades, son pensados de acuerdo a la siguiente metodología, no sistemática y dialógica: formación, intercambio y autonomía:

La etapa de *formación* empieza con talleres impartidos por los miembros del colectivo. Ellos son ofrecidos de acuerdo con las necesidades de cada comunidad, pero siempre relacionados a la comunicación. En general, son estructurados por una parte más teórica, dogmática, apuntando crisis, relevancias y reflexiones sobre los medios de comunicación de masa y sus posibilidades mientras herramientas sociales. La otra parte, práctica, propugna el “hacer comunicación”, lo cual genera un gran encantamiento y satisfacción a los que aprenden y enseñan.

La etapa de *intercambio* es un espacio para compartir conocimientos que surgen en el desarrollo de las experiencias vividas en el colectivo. Al entrar en un universo nuevo, el aprendizaje nunca es jerárquico y unilateral. El intercambio de experiencias, de conocimientos y de sentimientos que envuelven esa relación con movimientos y grupos sociales implica en una dinámica de trabajo de producción compartida y colaborativa, uno de los principios fundamentales de *Magnífica Mundi*.

El ciclo se cierra, pero no se acaba, con la etapa de *autonomía*. Los talleres se acaban, pero la producción sigue. La autonomía de producción y el caminar con las propias piernas permiten al grupo o comunidad el desarrollo y continuidad de actividades de creación de contenidos propios de su contexto. Magnífica asume en esta etapa el papel de articulación y consolidación de trabajo conjunto con estos grupos y movimientos sociales (Gonçalves, 2010: p.4-5, la traducción es nuestra).

Acompañamos algunos de los talleres realizados entre 2008 y 2011 por Magnífica Mundi. El primero ocurrió en agosto de 2008, en la comunidad aymara de Condor Iquiña, provincia de La Paz, frontera con Chile y Perú. Allí se reunieron estudiantes brasileños y bolivianos e indígenas de los dos países. Por dos semanas tomaron clases y después partieron, en grupos, rumbo a diversos rincones del país para producir sus documentales.

El segundo taller, realizado de esa vez en Brasil, en la ciudad de Goiás, provincia de Goiás, corazón de Brasil, reunió dos grupos distintos. El primer grupo, que había empezado

el taller en 2008, realizó su segundo módulo. Un segundo grupo fue formado, entre estudiantes e indígenas bolivianos, estudiantes, indígenas y militantes de diversas organizaciones sociales, comunitarias y movimientos populares brasileños. Este grupo empezaría su primer módulo de formación en 2009 y lo debería continuar en los años posteriores.

El grupo formado para el taller de 2009, en Brasil, fue sin duda un grupo muy interesante y profundizador del proceso de formación en audiovisual popular realizado por Magnífica Mundi WebTV. Dadas esas características y aunque esta investigación haya acompañado diversos momentos del transcurso de formación en cine y video realizado por Magnífica, vamos a centrarnos principalmente en el grupo del 2009. La composición social del grupo fue la siguiente:

Cuadro 6. Composición social de los talleristas de Magnífica Mundi (2009)

| Composición social | Cantidad |
|--|-----------------|
| Estudiantes brasileños | 5 |
| Estudiantes bolivianos | 12 |
| Indígenas brasileños | 4 |
| Indígenas bolivianos ³⁰ | 0 |
| Quilombola brasileño | 1 |
| Militantes de organizaciones territoriales de lucha por vivienda (sin techos) – brasileños | 3 |
| Militantes del Movimiento Nacional de Recolectores de Material Reciclable | 1 |
| Militantes de organizaciones socio-culturales de Brasil | 4 |
| Militantes de organizaciones socio-culturales de Bolivia | 1 |
| TOTAL | 31 |

Fuente de elaboración propia con datos de cuaderno de campo y entrevistas realizadas a los miembros de Magnífica Mundi Web TV.

Las clases ocurrieron en una casa de monjas de la Iglesia Católica, en forma de reclusión, en la zona rural de la ciudad de Goiás, de modo intensivo, de 01 al 15 de

³⁰ No hubo ningún participante de comunidades indígenas rurales, pero una parte de los estudiantes bolivianos se considera aymara, por lo cual también se puede considerar que los indígenas bolivianos estaban representados en el Taller.

septiembre del 2009. Los estudiantes tuvieron dos semanas de clases teórico-prácticas, con cerca de 180hs de fotografía fija, cámara, guión, dirección, realización e investigación participante.

Los docentes vinieron de Bolivia, España y Brasil. Las clases utilizaron una metodología que mezclaba la exposición, la invitación al diálogo y a la reflexión; la realización de ejercicios prácticos, con visionado y crítica colectiva de los resultados. En varios momentos, el grupo formado en 2009 se mezclaba con el grupo de 2008, que realizaba su segundo módulo. Eso pasaba, principalmente, en clases especiales como la de investigación participante, en los visionados y debates de películas, que eran realizados a la noche, y en las prácticas de cámara, realizadas en la ciudad de Goiás.

Después de las clases iniciales tuvieron dos semanas – del 16 al 30 de septiembre - para producir, filmar, editar y presentar un documental realizado en sus comunidades. Los grupos fueron formados aún durante el período inicial de formación, por sorteo o por afinidad temática.

Cuadro 7. Documentales producidos en el taller de Magnífica Mundi (2009)

| Grupo | Inte-grantes | Composición social | Base territorial y temática | Título del documental |
|--------------|---------------------|--|-------------------------------------|---|
| 1 | 3 | Org.de lucha por vivienda: 01 Estudiante boliviano: 02 | Comunidad Real Conquista | <i>Sonho Real Conquista?</i> |
| 2 | 5 | Estudiante boliviano: 03 Org. de lucha por vivienda: 01 Org. socio- cultural brasileña: 01 | Comunidad Vale dos Sonhos | <i>Entre Retalhos e Gargalos</i> |
| 3 | 5 | Estudiante boliviano: 02 Estudiante brasileño: 02 Org. socio- cultural brasileña: 01 Org. de lucha por vivienda: 01 | Comunidad Nova Esperança | <i>Casa de Reunião</i> |
| 5 | 4 | Org.socio-cultural brasileña: 01 Estudiante boliviano: 02 Org. socio-cultural boliviana: 01 Indígena brasileño: 01 | Cidade de Goiás | <i>Ella</i> |
| 6 | 1 | Información incompleta Org. socio-cultural brasileña: 01 | Pirenópolis | <i>Kaná UTI - Verdades</i> |
| 7 | 3 | Recolectores de Material Reciclable: 01 Estudiante boliviano: 02 | Recolectores de material reciclable | Sin información |
| 8 | 3 | Estudiante boliviano: 01 Estudiante brasileño: 01 Org. socio- cultural brasileña: 01 | Goiania – barrio Vila Nova | <i>Alberto: una história como tantas outras</i> |

| | | | | |
|----|---|--|------------|-----------------|
| 9 | 2 | Información incompleta Indígena brasileño: 01 Estudiante brasileño: 01 | Ceres | Sin información |
| 10 | 2 | Representante Quilombola: 01 Estudiante brasileño: 01 | Quilombola | Sin información |

Fuente de elaboración propia con datos de cuaderno de campo, entrevistas realizadas a los miembros de Magnífica Mundi Web TV y los documentales citados.

La idea era que los grupos deberían partir de la experiencia de los miembros de la comunidad que hacían el taller. Así, temáticamente, los documentales tendrían que ver con la experiencia directa de estos agentes, pero también pasaba por una construcción más compleja, al agregar personas de otro origen socio-cultural y hasta otra nacionalidad.

El taller, obviamente, enfrentó varios problemas en su funcionamiento. Como un taller producido autónomamente, el tema de la financiación fue un constante e inclusive limitador de la participación. El grupo que organizó el taller invitó a varios movimientos sociales y organizaciones para que enviaran a dos participantes. Las organizaciones tenían que financiar la participación de sus enviados, al precio de U\$250. El valor no debería ser pago por los estudiantes – excepto, en el caso de los universitarios –, sino por la organización. En el caso de que la organización no pudiera afrontar los costos, se pediría financiación vía otras ONGs, partidos políticos, etc. Lo importante era garantizar la participación, pero el estudiante debería estar involucrado en buscar conjuntamente esa solución económica.

Además del problema de la financiación, algunos movimientos como el Movimiento de Trabajadores Sin Tierra (MST) no pudieron, por cuestiones internas de organización, enviar participantes. Quizás el mayor problema del Taller realizado en el 2009 haya sido que algunos estudiantes además de hacer el taller tuvieron que hacerse cargo de las tareas organizativas, ya sea promover la alimentación, organizar el alojamiento, la llegada y partida de los docentes, etc. Eso acabó perjudicando la concentración del grupo en las clases.

relación se observaron en algunos grupos. También se exteriorizó la falta de compromiso de algunos de los participantes, lo que se visibilizó en la pantalla, al momento de proyectarse los documentales. Algunos no llegaron a finalizarse, otros lo fueron pero con gran deficiencia técnica y narrativa.

Pese a los problemas, se puede afirmar que fue un proceso muy rico desde el punto de vista del empoderamiento de los sectores populares, de la construcción de un método de trabajo junto a los movimientos y organizaciones sociales, del intercambio cultural y académico y hasta de la producción, con la realización de obras bastante interesantes.

El taller me enseñó mucho, también aprendí mucho con otras culturas, con los indígenas, con los bolivianos. Yo aprendí mucho también después del taller, cuando nosotros vinimos a filmar (...). Ud. nunca consigue agradar a todos. En el final tuvimos algunos problemas de relacionamiento, pero después todo se resolvió. (Wender de Araújo Mendes, 2012³¹, la traducción es nuestra)

Fue maravilloso conocer otras experiencias. Es bueno ver que no estamos aislados, que todos están luchando por sus derechos y con la cámara en la mano, documentando, principalmente para nosotros de la comunidad Nova Esperança que siempre estuvimos documentando nuestra lucha. (Edgar Joaquim Olivera, 2012³², la traducción es nuestra)

Los talleres de Faro Televisión Comunitaria

Faro Televisión Comunitaria realiza talleres desde su creación en el 2010. La propia televisora nació después de la realización de un taller para armado de una televisora comunitaria, realizado en el contexto del debate de la nueva Ley de Servicios Audiovisuales de Argentina, a fines del 2009. Del taller, que fue bastante general, salió la definición de armar una televisora. En el año siguiente realizaron el primer taller de formación, objetivando la formación técnica de los participantes de la televisora, la creación de los programas, etc. De acuerdo con Ariel Tcach³³, uno de los fundadores de Faro TV, los talleres son hechos para:

Desarrollar nuevos contenidos y también para que la gente pueda participar de otra manera de FaroTV, que pueda asumir la responsabilidad por un programa entero. Un taller tiene varias utilidades, pero principalmente que nosotros somos una televisora comunitaria y por eso tenemos la obligación de brindarles herramientas a nuestra comunidad, de abrirles las perspectivas del cómo hacer.

Los integrantes de FaroTV entienden que la comunicación que pretenden construir es un proceso que se da con y para la comunidad. Para ellos, un periodista o comunicador, si se pretende popular, jamás puede mostrar solamente su propia visión de una comunidad, es necesario estar involucrado en ella o posibilitar que esa comunidad pueda hacerse presente en el discurso.

En 2011, de junio a agosto, fue realizado un “Taller integral de audiovisual”, que transcurrió en la sede de la Televisora, en El Galpón, barrio de Chacarita, Buenos Aires. La convocatoria fue amplia y general, hecha principalmente por Internet (correo electrónico y redes sociales). Cerca de 300 personas se inscribieron por Internet, enviando un correo electrónico a la televisora. En la primera clase, aparecieron 150 personas. Después, el grupo fue disminuyendo con el avance del curso y del invierno, finalizando con 30 personas.

Fueron 48hs de clase de carácter teórico-práctico y enfocaron: comunicación popular

31 En entrevista concedida a la investigadora en agosto de 2012.

32 En entrevista concedida a la investigadora en agosto de 2012.

33 Entrevista a la investigadora realizada en noviembre de 2011.

y comunitaria, realización integral, fotografía e iluminación, guión, sonido y producción. También hubo dos talleres especiales: edición y efectos especiales. Las primeras clases fueron planificadas por el grupo coordinador de la televisora, en relación a contenidos y docentes. La mayoría de los docentes eran profesionales muy bien conceptuados del cine y televisión de Argentina, y los propios activistas de la televisora también actuaron dando clases y/o acompañando los ejercicios prácticos. Cada clase era preparada con algunos días de anticipación, en la Asamblea que reunía a todos los activistas de FaroTV. En general, la Asamblea era los días martes y las clases los sábados. Es evidente que algunas clases fueron preparadas con una antelación mayor, visto que los docentes eran personas de gran renombre en el medio audiovisual de Argentina y necesitaban ser contactados con anticipación.

Después de los talleres generales, los participantes se incluyeron – como forma de práctica y participación - en los programas de la Televisora, a saber: “Noticiero 24hs en la Calle”, “Oficios singulares” (programa de documentales) y “Ponte los cortos” (programa de cortos ficcionales).

Como la elección del programa a participar era voluntaria, no hubo una participación equitativa y permanente en todos los programas. Así, en “Ponte los cortos” se habían integrado cinco personas; a “Oficios Singulares” se integraron dos; y al “Noticiero 24hs en la Calle”, ninguna. Algunos de los participantes del taller nunca llegaron a integrarse efectivamente a la Televisora.

En esa etapa más práctica, acompañamos las actividades del “Noticiero 24hs en la Calle” y de “Oficios Singulares”, además de la realización de un taller especial de realización en Villa 31³⁴. Los participantes se reunían, en general a los sábados, en la sede de la televisora donde planificaban y producían los programas. Eventualmente también se hacía filmaciones durante la semana. De agosto a diciembre de 2011, fueron producidos: 15 notas y 10 spots³⁵ para el “Noticiero” y dos documentales (incompletos) en “Oficios”.

Las notas que hacía el “Noticiero” eran, en general, acerca de huelgas, protestas, movilizaciones sociales y artístico-culturales; ya “Oficios Singulares” se centraba en retratar de forma poética oficios, a través de un personaje, un lugar y una historia particular - de preferencia en los alrededores de la región donde se localizaba la televisora. Durante el

34 La mayor ocupación urbana de Buenos Aires, localizada en las cercanías de la terminal ferroviaria de Retiro. Esta comunidad está compuesta en su mayor parte por inmigrantes paraguayos, peruanos y bolivianos, además de migrantes del norte argentino. Denominada como “villa de emergencia”, es el equivalente a Brasil de la “favela”.

35 Los spots fueron parte de una campaña específica movida por varias televisoras comunitarias, en lucha por una ley de medios que incluyera y diera condiciones de supervivencia a las televisoras comunitarias.

período en el cual acompañamos y participamos del Programa, fueron filmados el oficio de “Jardinero del Cementerio de Chacarita” - que tuvo bastante dificultad para lograr una relación más cercana con los sujetos – y “La Fabricicleta – taller de autoreparación de bicicletas”, que logró mucha cercanía y colaboración del grupo, ya que se trataba de un grupo de autogestión que funcionaba en el contexto de una Asamblea Popular de un barrio cercano a la Televisora.

En el caso de los dos programas, nuestra investigación – por sus características de investigación participante - acabó impulsando una especie de evaluación colectiva durante la entrevista que realizamos con los dos grupos. En el “Noticiero” relataron que habían problemas, sobretodo, porque no trataban las actividades con la seriedad necesaria, dejando de cumplir con algunas acciones planificadas. Había también muchos problemas por la falta de equipos, pero estaban claros en que eso no era lo principal, lo importante siempre era que la gente participara e hiciera más cosas. Si había algo de lo cual tenían orgullo eran las noticias que cubrían, que ellos entendían como importantes, pues eran siempre notas acerca de luchas populares, de actividades culturales, políticas y artísticas.

Ya en “Oficios Singulares” se apuntó como principales debilidades la dependencia del programa de su creador, lo que acababa generando inestabilidad pues solo había programa, filmación, edición cuando él estaba disponible; y la ausencia de una “devolución” a los personajes/participantes del programa. Además discutieron bastante la dinámica del programa y se pudieron vislumbrar senderos para seguir caminando, incluso proponiendo modificaciones profundas en el programa en lo que se refiere a su modo de funcionamiento, o sea, cambiar de “ser programa” a “ser un grupo de documentalistas”.

La construcción de un método

Cuando se inició esa investigación, la preocupación principal era entender y reflexionar acerca de los métodos de producción del audiovisual de no ficción que se construía con grupos o en contextos populares. En un primer momento, nos dimos cuenta de que el primer paso de los grupos que acompañábamos era la realización de talleres, como una forma de aproximación, de transferencia de conocimiento técnico y también como una respuesta a la necesidad de empoderamiento de la comunidad o grupo. Vale decir que ese deseo de empoderamiento partía de los dos polos, tanto de los cineastas/videastas como de la comunidad, que ya no querían repetir los viejos discursos, sino proponer caminos para una práctica efectiva. Era, entonces a partir de los talleres que se iba formando un método de realización.

En los talleres ya se empezaban a dibujar algunas líneas que guiarían la producción audiovisual, sea la producción resultante de los talleres o las producciones independientes de los talleres. Pero lo esencial del cómo hacerlo se aprehendía en la práctica. Con los resultados de la observación participante y de las entrevistas, intentamos rehacer el camino emprendido en las producciones y proponer un “paso a paso” de las realizaciones, sus problemáticas, algunos puntos-clave y, en capítulo posterior, un análisis desde el punto de vista cinematográfico.

Magnífica Mundi WebTV: ¿con cuántos pasos se hace un documental?

Acompañamos algunas producciones de los talleres realizadas por Magnífica Mundi y optamos por trabajar con los documentales realizados en el primer módulo del Taller Internacional Sin Fronteras, en el año 2009. El trazo distintivo de ese taller fue la participación de un número considerable de estudiantes provenientes de movimientos sociales, de organizaciones socio-culturales, indígenas y quilombolas, considerando las dificultades que implicaban participar en un taller de las características de ese. El taller debería ser autofinanciado, auto gestado y, principalmente, exigía una dedicación integral por un mes completo.

Del universo de 10 documentales realizados por los grupos, tuvimos acceso a seis de ellos. En el próximo capítulo los analizaremos a niveles estéticos y narrativos. Ahora nos proponemos analizar, desde la memoria (y de las notas tomadas en campo) los senderos de estos documentales hasta su finalización. En el 2009, tuvimos la oportunidad de acompañar la producción de algunos de estos documentales y en el 2012 volvimos a las comunidades donde fueron filmados y entrevistamos a sus realizadores.

Los dos documentales elegidos de Magnífica Mundi WebTV retoman luchas históricas por la vivienda en la ciudad de Goiânia, capital de la provincia de Goiás: *Entre retalhos e gargalhos* y *Casa de Reunião*. El primero cuenta a través de un personaje, entre su bar y su máquina de costurar, la construcción del barrio *Vale dos Sonhos*. El segundo utiliza la sede de la Asociación de Moradores, la *Casa de Reunião*, como punto de encuentro de la trama, a partir de la cual va surgiendo la historia de esa importante lucha popular.

Abordaremos, en primer lugar, el documental *Entre retalhos e gargalhos*. En el caso de ese corto, no hubo una investigación inicial ni construcción de proyecto, guión, etc. Los miembros del equipo decidieron decidir el tema y el personaje (contar la historia a través de un personaje fue una sugerencia hecha por los profesores) después de entrar “en campo”.

El **primer paso** del grupo fue, entonces, irse al barrio. Los integrantes del equipo que

no vivían en el barrio se mudaron allá. Una vez en el *Vale dos Sonhos*, buscaron convivir con la comunidad – considerando el poco tiempo de producción –, charlar acerca de la realidad de los vecinos, y así ir buscando su historia y su personaje.

El **segundo paso** fue decidir el tema y el personaje. De acuerdo con Wender de Mendes Araújo, uno de los integrantes del equipo, ellos partieron de la historia del barrio, que era lo que querían contar. Pero como tenían poco tiempo – tanto para producir la obra como en pantalla, considerando que se trataba de un corto documental –, empezaron a pensar en un personaje que fuera significativo y a partir de lo cual se pudiera contar la historia de la ocupación. Así, eligieron a *Dona Morena* como personaje y decidieron hablar de la vida de ella, de las dificultades que había pasado en el inicio hasta conseguir construir una vida mejor para su familia. Según Wender, el personaje había crecido y mejorado con el barrio.

El **tercer paso** fue convencer al personaje a grabar el documental. En un primer momento, *Dona Morena*, no aceptó, dijo que la molestarían, que ella no tenía tiempo, que tenía que cuidar su negocio y sus costuras. Cuando los miembros del equipo le explicaron que era justamente eso lo que querían filmar, aceptó la invitación. Pacientemente fueron creando una relación muy próxima y amistosa, al punto de prácticamente vivir en la casa del personaje.

Lo que se puede llamar de **cuarto paso** fue empezar a filmar. En el caso de este corto, las filmaciones duraron 15 días. El grupo salió a filmar todos los días, incluso en el día en el que el documental debería estar listo y ser proyectado. Se puede decir que fue una construcción diaria y sin una metodología muy definida. La cámara estaba en la casa del personaje, la seguía, compartía con ella e iba viendo lo que pasaba. Como no hubo guión ni proyecto, la cámara actuaba como un ojo observador, esperando que surgiesen las oportunidades para hacer la toma necesaria para contar la historia.

La edición fue el **quinto paso**. Pero tampoco fue lineal, así como las filmaciones, la edición fue cotidiana. El grupo filmaba, visionaba y editaba al mismo tiempo. Al paso que las imágenes se iban al *time line* se iba montando y editando. La historia, el guión apareció allí. Y eso no dejó de ser una controversia adentro del equipo, algunos miembros – aquellos que tenían más práctica en la realización audiovisual – defendían que el guión era esencial, pero el director, que era el que vivía en la comunidad creía que era innecesario. Y así se hizo, sin guión y sin proyecto.

El **sexto paso** fue elegir el nombre del documental. Wender Mendes de Araújo (2012, la traducción es nuestra) cuenta que el nombre salió en la última hora del último día de rodaje:

Lo más interesante, el nombre de la película, apareció en el último día: *Entre retalhos e gargalos*. Fue muy interesante porque había un estante lleno de botellas de bebidas. La máquina de coser detrás de esa mesa. Y Charles hizo una toma muy linda y perfecta. En el momento yo pregunté a Roger si aquella imagen no lo hacía pensar en algo. Y él dijo: *Entre retalhos e gargalos*. Y fue tan lindo que quedó.

El **séptimo paso** fue hacer la devolución a la comunidad del barrio. Los estudiantes organizaron una muestra para los vecinos. Tuvieron la suerte de que el día que eligieron para proyectar la película, llegara otro proyecto de muestra de cine en el barrio. Entonces apareció mucha gente para ver las películas, la pudieron ver en una pantalla grande y fue un gran suceso. Según Wender, el personaje, *Dona Morena*, amó la película y la guarda en casa como un gran premio. Siempre que recibe algún invitado la muestra.

El **octavo y último paso** fue participar de la muestra general del “Taller Internacional Sin Fronteras”, realizado en una sala de cine de la Universidad Federal de Goiás, en Goiânia, donde todas las películas realizadas en el taller fueron proyectadas. Después de eso *Entre retalhos e gargalos* siguió su camino. Fue presentada en diversos barrios de la capital y de otras ciudades.

Lo que más llamó la atención en el recorrido de *Entre retalhos e gargalos* fue lo que llamo *vivir el tiempo del documental*. Los realizadores supieron tener la paciencia necesaria para vivir el tiempo necesario para hacer un documental. Eso es frecuentar el lugar, vivir su dinámica, conocer sus personajes, construir pacientemente una relación de compañerismo, amistad y afecto. Y eso es algo que se hace con tiempo, humildad, respeto; con escuchar más y hablar menos. Ellos supieron dejar que la historia naciera y creciera, sin la necesidad de encerrarla en un guión o proyecto, lo que tiene sus riesgos, aún más tratándose de un primer trabajo. También tuvieron paciencia para filmar, visionar y editar conjuntamente todos los días, dejando espacio para que la narrativa se creara autónomamente.

Ahora pasamos a describir el paso a paso del documental *Casa de Reunião*. En este caso, el **primer paso** de los integrantes del equipo se dio aún durante la realización de las clases teórico-prácticas, en la Ciudad de Goiás. Allá, cuando decidieron la temática a abordar.

Con el tema definido, el **segundo paso** fue construir un guión. Trabajaron tres días en el guión del corto, concentrándose en la construcción de un personaje. La historia debería ser contada a partir del personaje *Casa de Reunião*.

Conocer los equipos con los cuales se iba a trabajar fue el **tercer paso**. Eso era necesario porque no todos los integrantes tenían práctica audiovisual, principalmente Edmar, que fue el director del documental hizo el taller representando a la Asociación de Vecinos del barrio *Nova Esperança*.

Dibujar la historia cuadro a cuadro fue el **cuarto paso**. La construcción del *story board*³⁶ fue tomada con gusto por Edmar, que es artista plástico. Él cuenta que la historia fue toda dibujada:

El primer cuadro es el nacer del sol, la llegada de la mañana. El café en la pava. En la escena la cámara caminaba por la pava hasta llegar al humo, en una mañana bien, pero bien temprano. Después ya cortaba y iba directamente a *João* prendiendo el auto y yéndose a trabajar bien temprano. (Edmar Joaquim de Oliveira, 2012, la traducción es nuestra)

Una vez en Goiânia, el **quinto paso** se materializó cuando llegaron al barrio Nova Esperança. Hicieron una reunión en la casa de *João*, que sería una especie de personaje-guía del documental, para organizar el trabajo del día siguiente y conocer un poco la historia del local. Tuvieron, además que convencerlo, ya que era bastante tímido. Pero luego entendió la importancia del documental y aceptó la invitación del grupo. También aprovecharon para discutir bien la historia. La idea era mostrar un día de trabajo normal de João, con inicio y fin en la *Casa de Reunião*, mostrando como ella era importante, el punto central de toda lucha, organización y victoria de los vecinos del barrio.

El día siguiente, como **sexto paso**, recorrieron el barrio, con el *story board* en mano, Edmar que fue personaje activo de la historia, fue mostrando las locaciones más importantes de la lucha: donde había sido el ataque de la policía, el primer terreno demarcado, la primera calle del barrio, etc.

Prender la cámara y empezar a filmar fue el **séptimo paso**. Pasaron tres días filmando desde la mañana hasta la noche. Aunque hubiera un guión, Edmar cuenta que ellos iban a filmar sabiendo que algún imprevisto podía pasar, que podía perder el control de la historia. Y fue justo lo que pasó. Las personas se acercaban, sin miedo a la cámara – ya que estaba allí un vecino de ellos – y empezaban a hablar, a recordar la historia y la cámara no se apagaba, seguía filmando. Al fin, reunieron más de 16hs de filmación. Lo que se volvería en un problema en el paso siguiente.

El **octavo paso** fue realizar el visionado de todo el material filmado. Después, el **noveno paso**, bastante problemático, fue el montaje del material. El trabajo de selección de las imágenes hechas por el grupo fue bastante difícil por la gran cantidad de horas filmadas. Pero, un **décimo** paso iba a dificultar aún más el proceso de montaje: había muchísimo material de archivo disponible. Tuvieron que seleccionarlos entre recortes de periódicos y fotografías de la época.

36 Secuencias de dibujos que sirven, en el audiovisual, para pre-visualizar la película.

Con un material tan rico, el **décimo primer paso**, la edición en el *time line*³⁷ fue muy discutido entre el grupo acerca de la línea que realmente se debería seguir en el corto. En ese momento, el grupo se dividió. Una parte defendía el seguimiento del guión, discutido y aceptado por todos. Otros miembros proponían determinados cambios que, según Edmar, iban a favorecer la organización social barrial de la cual algunos integrantes participaban, al mostrar las actividades que esa organización hacía, sin que eso estuviera en el proyecto que presentaran aún en las clases teóricas.

Yo me quedé muy desgastado porque la película no salió como yo quería. Yo era el director y faltó obedecer a esa jerarquía. Por ejemplo, el título debería venir en el inicio y no en el final como está. Discutimos todo el guión, pero los bolivianos eran cabeza dura. Por la presión, teníamos una fecha para entregar, entonces empezamos a pelear mucho, eso fue desgastante. (Edmar Joaquim Oliveira, 2012, la traducción es nuestra)

El **décimo segundo paso** fue presentar el video finalizado en la muestra realizada en la sala de cine de la Universidad Federal de Goiás. Pero, quizás, el momento más importante de ese documental haya sido su devolución semanas después, el **décimo tercer paso**, a la comunidad de Nova Esperança. El video fue presentado en una gran fiesta de conmemoración por los 30 años de la lucha y conquista del barrio por los vecinos. Junto a *Casa de Reunião* también fue presentado *Renova a Esperança*, documental realizado por un grupo que hacía el segundo módulo del Taller Internacional Sin Fronteras.

Faro Televisión Comunitaria: dos programas, dos caminos

Acompañamos el desarrollo de Faro Televisión Comunitaria durante ocho meses en el 2011. Pudimos participar también, además de los talleres, de la producción de dos programas, a saber: “Noticiero 24hs en la Calle” y “Oficios Singulares” – programa de documentales. Como los dos programas guardan diferencias no sólo de género como de temática, de abordaje y mismo de política, optamos por tratarlos en separado en lo que se refiere a sus metodologías de trabajo.

En Oficios Singulares, después del taller de formación, se formó un equipo con seis personas para hacer el programa, dos nuevos integrantes y cuatro que ya participaban de la televisora. El **primer paso** dado fue conocer el barrio, ya que se trata de un programa enfocado en mostrar de una manera creativa los oficios y sus singularidades, principalmente los que están a la vuelta de la emisora. Los integrantes del programa caminaron por el barrio para mirarlo, conocerlo y de ahí sacar ideas para hacer los documentales. Como resultado,

37 El *time line* es la línea del tiempo en la cual se edita el material audiovisual en los *softwares* de edición.

tuvieron las ideas para los programas que fueron desarrollados en el 2011: “La Fabricicleta” y “Jardinero del Cementerio de Chacarita”.

En el segundo encuentro del programa, trataron de dividir las funciones, los roles del programa, como un **segundo paso**. El **tercer paso** fue hacer una pequeña investigación y contactar los personajes, pero no se puede decir que hubo una investigación documental, esta se trató más de un relevamiento de personajes. Cabe decir que en Oficios Singulares muchas veces esa investigación de personajes se hace yendo directamente al local y hablando con la gente. Una vez que el primer contacto había sido hecho, el **cuarto paso** consistió en volver a contactar, marcar la filmación y las entrevistas.

En el día de la filmación o en el día anterior, el **quinto paso** era preparar los equipos (técnicamente), la entrevista, confirmar los integrantes del programa que iban a participar de la filmación y también confirmar la propia filmación y entrevista. Con todo listo, se pasaba al **sexto paso**: realizar la filmación. Para filmar Oficios Singulares, en general, se dividían las funciones entre los integrantes que estaban disponibles, se armaban los equipos y además de entrevistar al personaje del programa, también se hacían imágenes de su oficio y de su lugar de trabajo.

Una vez que las filmaciones estaban finalizadas, el camarógrafo trataba de bajarlas y pasarlas al editor del programa y así finalizaba el **séptimo paso**. El **octavo paso** era editar el material en formato documental de 26 minutos. Después de editado, el **noveno paso** era llevar el material finalizado a la televisora y subirlo tanto a la programación de la antena como a Internet. El **décimo paso** que solo fue discutido en potencial, pero nunca hecho, sería realizar un visionado o una proyección comunitaria en el local de trabajo del personaje para mostrarle el documental.

El “Noticiero 24hs en la Calle” tenía una dinámica distinta, marcada por los tiempos propios de un noticiero que intentaba ser, mínimamente, actualizado periódicamente. Cuando entrevistamos al grupo y le pedimos que nos dijeran el “paso a paso” del programa, uno de los integrantes contestó que metodológicamente no era posible contármelo, ya que el programa era “medio caótico”. Esa fue, sin duda, la mejor explicación para la metodología de producción del “Noticiero” y del audiovisual popular en general.

En el “Noticiero”, el **primer paso** era investigar las noticias que se iban a cubrir. Eso se hacía vía Internet, agencias de noticias populares y contactos directos con los movimientos populares. Después, el **segundo paso** era enviar a todos los integrantes del programa un correo electrónico con toda la información necesaria para hacer la cobertura y esperar que alguien se dispusiera a cubrirla, lo que en general no era muy complicado. Casi siempre había

una persona con disponibilidad para hacerlo.

Una vez que ya había alguien disponible para hacer la cobertura, esa persona necesitaba ir a la televisora comunitaria y buscar los equipos de filmación, en un **tercer paso** de producción. El **cuarto paso** era hacer la nota, ir al evento y filmarlo, buscando siempre hablar con los organizadores y con los participantes, principalmente en caso de protestas y eventos artísticos culturales. El **quinto paso** era devolver los equipos y la cinta en la Televisora. El **sexto paso** era la bajada del material, que posibilitaría el **séptimo paso**: reunirse con los editores y repasarles el material ya bajado. Con el material en manos, los editores realizaban el **octavo paso**: editar la nota. Los editores, en general, proponían una primera edición que era visionada en una reunión del programa, el **noveno paso**. Ahí se discutía la edición, se averiguaba si se necesitaba agregar o sacar algo. Una vez que la edición estaba finalizada, el **décimo paso** consistía en subirla tanto a Internet – al canal del noticiero en *Youtube* – como a la programación de la antena.

Nos propusimos hacer un paso a paso de los programas no ficcionales de Magnífica Mundi WebTV y Faro Televisión Comunitaria para intentar entender sus modos de funcionamiento. Pero mucho más que llegar a describirlos del punto de vista metodológico, de un paso a paso mecánico, nuestra idea era identificar los nudos en la producción del audiovisual comunitario de no ficción. Principalmente aquellos que necesitan ser deshechos para permitir el avance de las producciones.

Las televisoras comunitarias o los grupos que hacen audiovisual comunitario y popular padecen de muchos problemas, sea en lo que se refiere al financiamiento, a la participación de los activistas y de la comunidad en general, por cuestiones no solo prácticas, sino también filosóficas y, principalmente, políticas. Los integrantes del “Noticiero 24hs en la Calle”, de FaroTV, por ejemplo, expresaban su preocupación por la apropiación del noticiero por la comunidad, de la misma manera que los de “Oficios Singulares” intentaban responder al mismo problema proponiendo la realización de proyecciones públicas (en la calle) de los documentales. En Magnífica Mundi, la cuestión de la autoría es un debate que ya tuvo su lugar, así como en el “Noticiero” de FaroTV, pero era una cuestión que aún ni siquiera había sido abordada en “Oficios Singulares”.

Similitudes, diferencias y cuestiones de apropiación- autoría-alteridad

A partir de la investigación participante y del análisis del “paso a paso” elaboramos algunos puntos críticos en la producción audiovisual comunitaria y popular. La primera de esas cuestiones es la participación. Cuando se construye una televisora o un medio de

comunicación que se pretende comunitario y popular, se parte del principio que la comunidad o el pueblo participa y se apropia de ese medio. Como ya dijimos, el cine y video militante de los años sesenta y setenta fue muy criticado por no tener una participación y apropiación efectiva, ahora nos preguntamos ¿qué pasa hoy? ¿Cómo se participa y se apropia del audiovisual comunitario y popular que se viene produciendo en Brasil y Argentina?

Desde el punto de vista teórico, la cuestión de la participación en los medios comunitarios ya fue tratada en el primer capítulo. En la práctica, que es nuestro punto de interés en este momento, la participación siempre ha sido un problema constante en las organizaciones comunitarias y populares. Ni siempre se consigue efectivizar la participación como se desea o se hace necesario. Así, buscamos identificar en Magnífica Mundi WebTV y en Faro Televisión comunitaria las metodologías que de alguna manera contribuyen para ese proceso.

Primeramente, destacaríamos como metodología participativa la realización de los talleres, de lo cual ya hablamos. Sin duda, es el primer paso para promover la participación de la comunidad en la producción de los audiovisuales. Pero, en los talleres, podemos destacar una metodología específica, que llamamos de poner en práctica el método que plantea Rancière en “El maestro ignorante” (1987).

Las dos televisoras siguen, en los talleres y en su práctica diaria, el método de la igualdad, propuesto por Rancière (op.cit, p. 11), para lo cual “el método de la igualdad era principalmente un método de la voluntad. Se podía aprender solo y sin maestro explicador cuando se quería, o por la tensión del propio método o por la dificultad de la situación”. En el caso de los talleres, muchas veces los activistas de las televisoras no sabían todo lo que enseñaban o lo que se debía aprender para hacer un video y los estudiantes y la gente que se acercaba a las televisoras tenían que aprender solos, haciendo, arriesgándose. Esa es una práctica muy común en los talleres de audiovisual popular y comunitario. La militante del Movimiento del Video Popular, de Brasil, Danubia Mendes, nos relató ese mismo proceso en los talleres que su grupo realizó en el 2009, en la ciudad de Goiânia, Goiás, donde también funciona Magnífica Mundi WebTV:

Entonces yo no sabía editar en el Sinelerra³⁸, yo nunca había editado. Era un proceso de aprender juntos. Hasta quien estaba allá para enseñar no sabía. Ya hubo momentos, así, de que yo llegara y el Goiaba³⁹ ya estar editando un clip en el Sinelerra, apenas de quedarse allá, mirando, observando, intentando manejarlo, etc. Y yo, la que estaba para ayudar, no sabía editar ni siquiera un clip en aquel momento. Por eso, yo pienso que todos tuvieron

38 Programa de edición de videos *opensource*.

39 Apodo de uno de los chicos que participó en el Taller de Imagen Popular, realizado por el Movimiento del Video Popular, en 2008, en la comunidad Sonho Real/Real Conquista.

un poco de experiencia técnica en mi grupo. Todos filmaron un poco, editaron un poco, no hubo centralización, el proceso realmente fue apropiado. De verdad aquellos chicos hicieron el video. Fue un esfuerzo de ellos, laburo de ellos, así. (Mendes, Danubia Mendes, 2010⁴⁰, la traducción es nuestra)

De esa manera, lo que se busca producir no es solamente una formación en audiovisual, sino una emancipación del estudiante, una vez que lo obliga a usar su propia inteligencia. Lo más importante, entonces, ni siempre es enseñar audiovisual, pero enseñarles de que ellos tienen una inteligencia y de que pueden aprender cualquier cosa porque la misma inteligencia actúa en todas las producciones del arte humano, que un hombre siempre puede comprender la palabra de otro hombre (Rancière, 1987, p.15).

Para Jacot, citado por Rancière (op.cit.), al enseñar algo que no sabe, el maestro se pone en el mismo nivel que el alumno, por eso hace preguntas a la manera de los hombres y no de los sabios, pregunta para instruirse juntamente al alumno y no para instruir al alumno. Intentar enseñar una técnica que no se sabe es algo común a FaroTV y al Colectivo Magnífica Mundi:

De las actividades del Colectivo Magnífica Mundi, considero que los talleres que nosotros, los alumnos impartíamos como nuestra actividad más importante. Eso porque nos ponía en contacto directo con todo aquello que desconocíamos. Porque eso rompía con las barreras formales de aprendizaje, porque eso nos hacía entender que el mundo era mucho más grande de lo que imaginábamos que era (...) porque podíamos comprender que ni siempre el saber formal creado en las universidades es lo que las personas necesitan, porque nosotros sentíamos que, de alguna manera, que no sabemos cuál era, estábamos construyendo con una mejoría en el futuro de aquellas personas.” (Vieira, 2010⁴¹, la traducción es nuestra)

Para que exista un proceso de aprendizaje, en la lógica del maestro ignorante de Rancière, sólo se necesitan ganas, ya que el método se basa en las ganas que uno tiene de aprender, y en la existencia de una cosa común entre el maestro y el alumno. En el caso de los talleres, la cosa común es un video. Hay que hacer un video, mismo que no se sepa hacerlo. Y, muchas veces, intentando aprender una cosa, se aprende otra porque en el método “quien busca siempre encuentra. No encuentra necesariamente lo que busca, menos aún lo que es necesario encontrar. Pero encuentra algo nuevo para relacionar con la cosa que ya conoce”. (Rancière, op.cit., p.23).

La segunda metodología y quizás la que más nos llamó la atención fue la práctica del visionado a los miembros de la comunidad con la cual se está filmando. El visionado es una de las herramientas que los integrantes de la WebTV Magnífica Mundi vienen experimentando en el intento de abrir un canal más amplio de participación de la comunidad,

40 Entrevista realizada por la autora en enero de 2010, Goiânia, Goiás, Brasil.

41 Entrevista concedida a la realizadora por *email*, en agosto de 2010.

principalmente cuando pocos o ningún miembro de la comunidad hace parte directamente de la producción de la obra. La práctica fue experimentada inicialmente en el 2008, durante la producción del documental “*Trombas e Formoso: a vitória dos camponeses*”⁴²”:

En la incipiente actitud de compartir el *hacer* documental experimentada por el equipo y por los sobrevivientes de la Revuelta de Trombas y Formoso, el intuio de representación no se adecuaba a las concepciones adoptadas en el Proyecto. Por eso, en el sentido de contra por el concepto de representación al de participación, se adoptó como práctica, lo que el equipo llamó de *visionados*, frecuentes exhibiciones nocturnas del material, sin edición, grabado durante el día o en otra ciudad, para la población de Trombas, principal locación y más importante escenario de la Revuelta. La idea era hacer con que las personas de la ciudad, herederas de esta historia, se sintieran menos invadidas – en fin, eran estudiantes de la capital entrando en su espacio – y mejor recepcionadas al mirar. Fue, sobre todo, una forma de buscar manifestaciones positivas y negativas sobre la construcción fílmica en un intento de experiencia de participación popular. Además, el equipo también distribuyó volantes informativos acerca del film, realizó reuniones públicas y participó de varios programas de radio en la ciudad, objetivando informar la población sobre las actividades e invitarlas a participar del Proyecto. (Sousa y Dourado, 2010, p.7, la traducción es nuestra)

En el Taller Internacional Sin Fronteras, los visionados son práctica recurrente desde el 2008. En 2009, no fue distinto. La proyección en la comunidad en la cual el video fue producido es considerada parte integrante del método de realización audiovisual popular y la “devolución” mínima que se puede hacer a la comunidad. En el caso del Taller realizado en 2009, muchos grupos llevaron la comunidad a la sala de cine en la Universidad Federal de Goiás, cuando las películas fueron proyectadas. En la sala, llena, era visible el rostro de gente de distintas orígenes, que allí estaban para verse en la pantalla grande.

Sin duda, el momento de la proyección en el barrio o en el local es uno de los momentos más esperados e importantes en la producción de un video comunitario. En los dos casos de Magnífica Mundi de lo cual hablamos más detalladamente, la proyección en los barrios fue un acontecimiento. Se trataba de barrios en los cuales la producción cultural más allá de la tele llega muy poco y la comunidad está, en su mayor parte, sometida a los medios de comunicación de masa, sin muchas alternativas culturales. Revertir la lógica, verse en la pantalla, ver la historia de su pueblo y su lucha se transforma en un gran acontecimiento, muestra que los pueblos también tienen derecho a ser y a hacer la imagen. Como ya hemos descrito en el punto anterior, en el barrio *Nova Esperança*, *Casa de Reunião* fue proyectada en una gran fiesta de conmemoración de los 30 años de la conquista del barrio y en *Vale dos Sonhos* fue proyectada especialmente para la comunidad, antes incluso de la proyección en la Universidad.

42 El documental puede ser visto en: www.trombaseformoso.org.

Para los integrantes de Magnífica Mundi WebTV, el visionado aproxima y justifica la realización documental. Cuando no hay la participación directa de la comunidad en el equipo de realización es una de las maneras más efectivas de aproximarla de la realización. Cuando hay uno o varios integrantes de la comunidad en el equipo realizador, el visionado se vuelve en un canal importante de intercambio y discusión acerca de los posibles senderos de la obra. Además del hecho de que las comunidades puedan verse en la pantalla ya es un acontecimiento.

En Faro Televisión Comunitaria los visionados no habían sido implementados todavía. Por más que ya hubiera una discusión acerca del tema, los activistas acababan no tratando la actividad como prioridad o no tenían políticamente clara la necesidad de promover los visionados. Y el problema era aún más grave si se considera que no había ningún tipo de devolución a los participantes tanto del Noticiero 24hs en la calle como a los personajes de “Oficios Singulares”. La primera vez que salimos a conocer el barrio con los integrantes de “Oficios Singulares”, fuimos a una churrería⁴³. El propietario del establecimiento nos trató muy mal y dijo que ya había venido gente de la Televisora, filmado y después habían desaparecido. Tratamos de decirle que probablemente había sido otra gente. Pero, después, investigando, descubrimos que había sido un grupo de Faro TV. Tuvimos que volver y pedirle disculpas. Pero aún con las disculpas, la situación no cambió.

Después, eso se discutió tanto en “Oficios Singulares” como en el “Noticiero”. En el 2013, Faro TV empezó un proyecto novedoso de llevar la TV a los barrios. Pasaron por varios barrios de la periferia de Buenos Aires, empezando por aquellos vecinos a la televisoras, llevando sus producciones, discutiendo e invitando la comunidad a formar parte de Faro TV. En el momento que se escribe esta tesis, Faro TV debe estar con su pantalla en algún barrio porteño. Esa actitud es un gran avance en la promoción de la participación comunitaria en la televisoras y revela que los caminos necesitan y pueden, siempre, cambiar para mejor.

Hay que considerar que en esa investigación, hasta un cierto punto, estuvimos considerando como comunidad a los vecinos de Faro TV. Pero es necesario reconocer que el concepto de comunidad es filosóficamente⁴⁴ mucho más amplio, por lo tanto, se puede considerar que los propios activistas de la televisoras componen una comunidad. Pero la ampliación del concepto no excluye la necesidad de que los visionados y las devoluciones

43 Tienda dedicada a la venta de churros (masa dulce).

44 Principalmente a través de los aportes de Roberto Esposito, Jean Luc-Nancy, Giorgio Agamben, y Jacques Rancière.

sean hechos. Al fin, la gente con la cual se comparte una filmación también forma parte de la comunidad y hay que estimular que la participación sea profundizada, incluso a los niveles de co-gestión.

Lo diferencial en la actuación de Magnífica Mundi quizás sea el hecho de que tengan más claro el principio y el método de compartir la producción audiovisual, resultado de una discusión interna que ya lleva cuatro años y tuvo sus avances y retrocesos. Ya en Faro TV, incluso por ser un grupo con menos tiempo de actuación, la discusión acerca de los métodos de producción compartida recién empieza.

Magnífica Mundi WebTV tiene un largo camino en la promoción de la participación comunitaria. Sin embargo, actualmente, la Televisora solo está funcionando a través de talleres de comunicación, donde los niveles de intercambio y participación de la comunidad son relativamente altos. La Televisora viene intentando ya hace años tener una grilla de programación permanente con la participación de los movimientos populares, sindicatos, asociaciones de barrios, etc., pero todavía no logró concretarlo. Ese sería un paso importante para lograr la participación comunitaria. Otro deseo de la WebTV es, una vez que la programación este en el aire, que sea designado un Consejo Consultivo formado por miembros de organizaciones sociales y comunitarias. De esa manera, la participación se daría en todos los niveles, pero hasta el momento podemos decir que ésta se concreta solamente en la realización de los talleres.

El problema de la participación no es solo un problema de utilizar la metodología correcta, sino que está directamente ligado a otra cuestión: la alteridad

En búsqueda de la alteridad

En el audiovisual comunitario y popular, principalmente en los grupos en los que participamos y acompañamos para esta investigación, la cuestión de la alteridad fue más que una presencia.

Esa presencia de la alteridad se manifestó predominantemente de dos formas: el otro como la comunidad que debería estar y formar parte de la televisora o el otro como los activistas de la televisora que interpelaban a los sujetos y a la comunidad para proponer una realización audiovisual. Esas fueran las dos situaciones básicas, y cada uno tuvo sus propias variantes que trataremos de explicitar.

La alteridad, en primer lugar, diríamos que tiene que ver con la experiencia de lo extraño que resulta del contacto cultural humano (Krotz, 2004, p.19). La alteridad solo se da en construcción con el otro. Se podría reducir y pensar que hay alteridad en todo, pero el

fenómeno es mucho más complejo. En las palabras de Levinas (2001, p.59):

Pero la epifanía del Otro (autrui) comporta una significancia propia independiente de esta significación recibida del mundo. El otro (autrui) no nos viene solamente a partir del contexto sino, sin mediación, él significa por sí mismo. Su significación cultural, que se revela y que, de alguna manera, revela *horizontalmente*, que se revela a partir del mundo histórico al que pertenece y que revela, según la expresión fenomenológica, los horizontes de este mundo, esta significación mundana viene a ser perturbada y atropellada por otra presencia, abstracta y no integrada al mundo. Su presencia consiste en venir hacia nosotros, en *abrir una entrada*.

Sartre, citado por Levinas (2001, p.66) afirma “el otro es un puro agujero en el mundo”. El agujero no es más que el misterio que cerca la relación del yo con el otro, relación esta que es determinada, que aparece a través del otro, así que sería más correcto, en términos levinianos, hablar de una relación otro-yo. Es una relación que no es idílica, empática y armoniosa (Levinas, op.cit., p.112). La relación con el otro es, pues, una relación que se construye en la extrañeza y en el misterio. Y el misterio siempre existirá porque el otro nunca podrá ser totalmente conocido porque incurriríamos “en el error y la violencia de reducir la alteridad a conceptos y categorías lógicas de pensamiento, cuando el otro es libre y la alteridad está indisolublemente ligada a la libertad” (Bastiani, 2008, p.53).

Fruto de este misterio la relación otro-yo es construida en base a muchos mitos. El otro es visto como el mal, como el responsable de todas las desgracias de una época o de un pueblo. El otro como alguien a colonizar, a salvar de sí mismo. Otra figura del otro es aquel que es necesario tolerar, ya que se vive en un mundo “globalizado y multiculturalista”. En esas figuras del otro, la relación yo-otro – que no es vista como otro-yo – solo puede ser antagonica y generar, consecuentemente, la repulsa, la violencia o la indiferencia.

¿Cómo esas figuras y relaciones se manifiestan el audiovisual comunitario y popular?
¿Hay posibilidades de otra construcción con ese otro-yo que no sean la repulsa, la violencia o la indiferencia?

Primero, cabe identificar como se manifiestan las figuras de la alteridad en el audiovisual comunitario y popular. En la realización de uno de los capítulos de “Oficios Singulares”, de FaroTV, la figura del otro como fuente de todo el mal estuvo asombrando la realización del capítulo sobre el “Jardinero del Cementerio de Chacarita”. Por más chistoso que pueda parecer, ya que el capítulo se filmaba en un cementerio, esa figura estuvo rondando la realización del capítulo como un fantasma.

En una primera incursión por el cementerio, el equipo conoció y grabó con un Jardinero. Las imágenes y la entrevista habían quedado excelentes y la relación con el Jardinero había sido bastante empática. Una semana después, el Jardinero dejó de contestar a

los llamados de la producción del programa. Con la pérdida del “personaje” – uno de los condicionantes para la realización de Oficios Singulares es tener un personaje único –, el equipo pasó a buscar otro, actuando casi como “agarradores de pueblo”⁴⁵. Se habló con varios jardineros, que rechazaron la filmación por temor a que les pudiera traer algún problema en el trabajo. Uno de los jardineros llegó a prohibir a otro jardinero más joven hablar con el equipo, diciendo “eso te va a traer problemas, deje de hablar y vaya a laburar”. Después, se consiguió otro personaje que aceptó con alegría la idea del documental. Días después, cambiaría de idea e indicaría que uno de los directores del sindicato de jardineros fuera el personaje. La filmación nunca se pudo terminar y lo que quedó de ese capítulo son imágenes de la muerte y del cementerio. En ese caso, el equipo de filmación de FaroTV era la fuente de todo mal, era el otro que traía junto a sus cámaras y micrófonos la maldición.

La figura del otro como maleficio es una de las más recurrentes en el audiovisual, pero también es bastante común la figura del otro como alguien a tolerar, principalmente partiendo del equipo de realización para la comunidad. Buscando garantizar su producción, muchas veces un equipo rechaza las ideas, el universo y ese otro que es filmado, pero lo tolera, se finge indiferente para lograr hacer las imágenes y conseguir finalizar su obra. En el caso de las televisoras que investigamos, esa figura de la alteridad no se manifestó en ninguna de las realizaciones que acompañamos.

La figura del mal encarnada en aquel que no se sabe de dónde viene ni siempre parte de la comunidad hacia aquellos que tienen la cámara. En el caso del Taller Internacional Sin Fronteras de 2009, aquel que lleva la cámara como la figura del mal se volvió un problema institucional y policial. Como ya hemos dicho, el taller fue frecuentado por personas de distintos orígenes socioculturales. El representante del Movimiento Nacional de Recolectores de Materiales Reciclables (MNCR) fue víctima de discriminación por parte de la policía. Primero, en la ciudad de Goiás (dónde fue realizado la parte de formación del taller), llevaron una cámara fotográfica que él portaba, haciendo ejercicios, y que era propiedad de un compañero boliviano. Después, ya en Goiânia, la capital, mientras filmaba en la calle, la policía también lo llevó a la comisaría, sospechando que él había robado el equipo. Los docentes y abogados de la Universidad tuvieron que intervenir las dos veces. Los abogados hicieron un reclamo formal delante los órganos competentes. El episodio es una mezcla de

45 Se refiere a la película “Agarrando Pueblo”, un corto documental colombiano de Luis Ospina y Carlos Mayola, del año 1977. El corto es un falso documental sobre la filmación de un falso documental, en la ciudad de Cali, que tiene como tema la miseria. En la película, los directores del falso documental solo estaban interesados en conseguir sus personajes, por eso actúan “agarrando la gente”, como si fueran bichos o objetos, llegando incluso a pagarles para actuar como si fueran personajes reales y no ficticiales.

desconfianza, prejuicio y también una muestra de que todavía no se han acostumbrado a que el pueblo, la comunidad, cualquiera, tenga las cámaras en la mano.

¿Y cuáles son las posibilidades y los caminos de otro tipo de realización audiovisual? Para Skliar (2002, p.16), la única posibilidad es pensar “el otro como unos otros en un espacio que debe ser estrictamente comunitario, hegemónicamente comunitario, sistemáticamente comunitario, férreamente comunitario, siempre comunitario”. Y lo que vimos, tanto en FaroTV como en Magnífica Mundi fue que cuando se buscaba construir otra relación con ese otro, que no era solo un otro, sino también parte de la comunidad, se lograba la realización de audiovisuales que más que un placer estético y narrativo, promovían el placer de la experiencia comunitaria.

En FaroTV, la realización del capítulo de “Oficios Singulares” sobre “La Fabricicleta” fue la muestra concreta de que es posible otra construcción con el otro. En “La Fabricicleta” las puertas estaban abiertas y mucha gente quería ayudar y formar parte de la producción. Las entrevistas fueron concedidas con facilidad, sin necesidad de negociación. El ingreso y la permanencia en el local no representaban ningún inconveniente para los participantes y todos buscaban una manera de ayudar, sugiriendo escenas, facilitando el traslado de los equipos, explicando el funcionamiento del local y dando testimonios de su participación. Después se siguió la relación con los integrantes del local e incluso hubo intercambio de material audiovisual. No hubo una participación directa de los miembros de “La Fabricicleta” como miembros del equipo de filmación, pero hubo confianza, apoyo y solidaridad. Los integrantes del taller de autoreparación de bicicletas vieron al equipo de FaroTV como parte de ellos.

Cuando se trabaja mirando a su semejante como semejante, como alguien que puede enseñar y aprender, como alguien que tiene un objetivo común, ya está sembrada la semilla de una relación de otro tipo y, consecuentemente, de un audiovisual de otro tipo.

La autoría en el video popular

Cuando se produce basándose en una experiencia comunitaria, en la lógica del maestro ignorante (Rancière, 1987) y de la educación popular, ¿de quienes son las imágenes? En el audiovisual comercial hay rígidas divisiones de funciones, una jerarquización hecha no solamente por fines de organización de la producción, sino también por cuestiones de ego de autor y por los derechos financieros de la obra. Pero en el video popular no hay posibilidad de lucro haciendo las obras. ¿Qué pasa entonces con los créditos? ¿Quién es el autor de una obra que se presupone colectiva?

Foucault (1985, p.17) nos recuerda que la función-autor es una de las especificaciones

posibles de la función sujeto, pero no la única. Incluso es una función que no necesita ser constante en su forma, en su complejidad y en su existencia. La necesidad de la existencia de la función autor es el punto que nos interesa indagar y Foucault nos lanza el desafío “¿es posible imaginarse una cultura en donde los discursos circularían y serían recibidos sin que nunca aparezca la función-autor?” (Foucault, op.cit., p.17).

El colectivo que forma parte de Magnífica Mundi WebTV y también una parte de FaroTV representada por el equipo del “Noticiero 24hs en la Calle” vienen discutiendo la cuestión de la autoría y de los créditos en sus obras audiovisuales. Básicamente lo que se defiende es que al tratarse de un autor colectivo, un autor representado por aquellos que participaron de la construcción de la obra y no solamente por la función-autor hegemónica – dónde lo que aparece es un autor como genio creador de la obra – lo que hay es un colectivo de sujetos pensantes que construye en conjunto la obra y por lo tanto los créditos deben representar esa colectividad.

En el Colectivo Magnífica Mundi algunos videos ya fueron realizados con firmas colectivas, sin discriminación de funciones, como consecuencia de procesos de realización compartidos. Aún en otras realizaciones siguen la lógica de la división de funciones, no rígida, pero aún así delimitadora.

Lo mismo pasa en Faro TV, mientras en “Oficios Singulares” la lógica de división de roles y especificación de funciones en los créditos seguía rígida, en el “Noticiero 24hs en la Calle” los créditos con división de roles ya no eran usados. Constaban solamente los nombres de todos los que habían participado de la realización, sin cualquier distinción entre ellos. Foucault (op.cit., p.18) resalta las limitaciones que impone esa política autoral:

El autor no es una fuente indefinida de significaciones con las que se hace plena una obra; el autor no precede a las obras. El es un cierto principio funcional gracias al cual, en nuestra cultura, se delimita, se excluye, se selecciona; en resumen, gracias al cual se impide la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición, la descomposición y la recomposición de la ficción.

Es común que muchos grupos de audiovisual popular no utilicen la firma en sus audiovisuales, de modo de explicitar la producción colaborativa, conjunta, compartida, colectiva, así tiene más sentido que se firme colectivamente sin división de roles.

Gerardo Tudurí, del grupo madrileño Cine Sin Autor define la “Sinautoría” como “el ejercicio de prácticas de colectivización de los procesos de un Dispositivo-Autor sobre los procesos sociales y como facilitación de la identificación, evidenciación, circulación y desarrollo de flujos sinautorales” (2008, p.21). El Grupo Cine Sin Autor tiene una propuesta radical de colectivización de la producción. En sus obras, los realizadores cinematográficos

solo pueden actuar como ayudantes y acompañantes. La comunidad o gente ajena a la producción audiovisual es la que tiene que hacerse responsable por todas las etapas de la realización audiovisual. El Grupo propone que la obra sea una construcción colectiva en manos de personas comunes. Se suprimen todas las funciones y los créditos aparecen en orden alfabético, sin distinción de cualquier naturaleza.

Esa postura del Grupo Cine Sin Autor es, en partes, consonante con la postura de los grupos Magnífica Mundi y FaroTV. Lo que se propone, en última instancia, es un quiebre de la lógica autoral, donde hay un autor que con su genialidad individual construye una obra única, ya que se trata, en verdad, de la construcción colectiva de una experiencia comunitaria, de la valoración de un proceso, aunque se prescinda de la valoración del producto final. Así, al cerrar una obra con la firma colectiva se cierra, en verdad, un proceso de construcción colectiva.

Capítulo 4: La producción no-ficcional en el video popular

Al analizar la producción audiovisual realizada en los talleres de audiovisual y en los medios populares y comunitarios es posible dar se cuenta de la predominancia de determinados “géneros” o construcciones narrativas preferenciales. Sea por necesidad o por la facilidad económica – no es objeto de esta tesis abordar los motivos de esa preferencia – el documental y el noticiero son los “géneros” dónde se concentra esa producción.

En lo que se refiere a los géneros hay dos posiciones claras y opuestas: hay aquellos que defienden la necesidad de la división del cine en géneros y aquellos que la ven como una forma de fragmentar, de aislar aquello que es inseparable y muchas veces indefinible, principalmente en el territorio de la no ficción. Pero esa discusión es más que una simple cuestión de división y está en el centro de los debates acerca de la propia definición del documental.

Tratar los enunciados, sean simples o complejos, como géneros es siempre una manera de nivelarlos. Para Bajtín (1995), los géneros son “tipos relativamente estables de enunciados”. Pero por más que se los trate de una manera generalizante, la noción Bajtíniana de géneros discursivos consideraba, por primera vez, una diversidad intrínseca:

La riqueza y diversidad de los géneros discursivos es inmensa, porque las posibilidades de la actividad humana son inagotables y porque en cada esfera de la praxis existe todo un repertorio de géneros discursivos que se diferencia y crece a medida que se desarrolla y se complica la esfera misma. (Bajtín, 1995, p.248)

Altman, que estudió más a fondo los géneros cinematográficos, va en la misma línea que Bajtín. Para el autor “es más apropiado pensar que un género ostenta códigos múltiples” (Altman, 2000, p.281). Obviamente los géneros triunfantes están acompañados por un acuerdo tácito entre los usuarios, pero, según Altman este pacto es raro y en general los enunciados son objeto de peleas entre los usuarios (Altman, 2000, p.289).

Tratándose de la no ficción, como los que son abordados en nuestra investigación, esta pugna es una constante en la historia de los “géneros”. Comolli argumenta que la clasificación del cine en géneros, principalmente en lo que concierne a la clásica separación entre ficción y documental es una contradicción práctica:

Se crea la costumbre de distinguir el cine documental del cine de ficción, de oponerlos, de fijarlos en géneros determinados. Luego, se queda evidente, para quien recurre esa secuencia de luchas y batallas llamada “histórica del cine”, que esa distinción es con frecuencia contradicha en el sistema de las obras, bien como en la práctica de los cineastas – iba decir en sus deseos. (Comolli, 2008, p.90)

Para Comolli (2008, p.38) una obra de arte – considerando que el cine es una obra artística – solo puede ser definida considerando el lugar que ella ocupa en el momento de su fabricación, para quien y con qué intención es hecha y dónde es proyectada o exhibida. El investigador y cineasta francés defiende que un trazo distintivo del cine sería la proyección en una sala oscura, en una pantalla grande, para un público no masivo, o sea, generar el encuentro perfecto entre el espectador y la historia en la pantalla. En ese sentido, el cine que es investigado en esa tesis no podría ni siquiera ser llamado así, ya que estamos hablando de un cine hecho para que sea proyectado en la plaza, en asociaciones, en la televisión, en la computadora, en la pantalla posible.

Actualmente, la creciente convergencia y hibridación de los *media* acabó haciendo con que las fronteras entre los géneros audiovisuales se volviesen cada vez menos nítidas. La no ficción es cada vez más compleja y por eso el debate entre ficción y documental, el carácter ficcional de los documentales, el documentalismo de la ficción, la experimentación, el 3D etc. ha vuelto a la superficie⁴⁶.

Más allá de indagar acerca de la necesidad, existencia o pertinencia de la separación del cine en géneros, ese capítulo está enfocado en analizar la producción audiovisual de no ficción resultante de los talleres de audiovisual popular realizados por Magnífica Mundi WebTV y por Faro Televisión Comunitaria.

Magnífica Mundi ha trabajado predominantemente con la realización de documentales como trabajo final de sus talleres. Ya Faro TV ha buscado integrar a los participantes de los talleres en su producción cotidiana. En Faro TV, el programa de documentales que acompañamos en el 2011 acabó no finalizando ningún documental, por las limitaciones propias del género y por otros problemas ya discutidos en el capítulo anterior. El “Noticiero 24hs en la calle” acabó consiguiendo mantener una producción más estable, en que pese que ningún integrante del taller se haya integrado a su equipo de realización.

Antes de adentrar específicamente en los documentales producidos por Faro y Magnífica se hace necesario tener en claro – por más que coincidamos en parte con la aserciones de Comolli acerca de los géneros cinematográficos – de que tipo de producción se está hablando. Por más que hayan puntos de confluencia, que muchas veces no sepa dónde empieza el documentalismo y termina la noticia, un documental no es lo mismo que un noticiero o una obra ficcional. Así, se propone un pequeño repaso acerca de las cuestiones

⁴⁶ Acerca de eso, se puede ver: Machado, Arlindo (2011). Novos Territorios do documentário. En: DocOn-line, Revista Digital de Cine Documental, n11. Diciembre de 2011. Universidad da Beira do Interior y Universidad Estadual de Campinas.

conceptuales del documental antes de pasar al análisis específico de los documentales producidos en las dos televisoras comunitarias.

El documental, los documentales o la no ficción

El film documental camina por un territorio cada vez más amplio y en que pese el predominio de la ficción, sigue ganando espacio. En Brasil, llegó a las salas de cine en los años 80 con “*Cabra marcado para morrer*”⁴⁷, documental de Eduardo Coutinho, y desde entonces conquistó un lugar en el llamado cine comercial, antes dominado por la ficción narrativa. En Argentina es cada vez mayor el número de películas de no ficción y el país ya fue el mayor centro productor de Latinoamérica, con obras y directores reconocidos en todo el mundo.

Históricamente, el término documental acabó relacionado a un afán por “documentar” la realidad, como si la relación imagen-índice de la realidad fuera posible. El documental pasó a ser sinónimo de testigo de la realidad. Ganó aspecto serio con la televisión y sus documentales educativos e informativos. Pero, en los últimos años, tanto el medio académico como profesional, el término conceptual “documental” fue cayendo en desuso y no son pocos los que hoy prefieren llamarlo films – como cualquier otro, como defendería Jean Louis Comolli – o no ficción.

¿Documental o no ficción? Para Weinrichter (2004) la libertad del concepto está en su negatividad: “Libertad para mezclar formatos, para desmontar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, de información y de reflexión” (Weinrichter, 2004, p.11). El propio Nichols, que jugó un papel importante en la defensa del documental como un género distinto de la ficción, en su *Introdução ao Documentário* (Nichols, 2005), afirma que usa el término “documental” como una simplificación de la no ficción de representación social.

Pensar en la especificidad del documental o de la no ficción es cada vez más difícil. Si lo vemos desde la perspectiva de Nichols (1997, p.13) “el placer y el atractivo del film documental residen en su capacidad para hacer que cuestiones atemporales nos parezcan, literalmente, temas candentes”. ¿Acaso la ficción narrativa también no puede hacer lo mismo? El propio Nichols, algunas páginas adelante contesta “Por tanto el documental no

⁴⁷ Documental brasileño de 1984, dirigido por Eduardo Coutinho. La película había empezado a ser filmada en febrero de 1964. Era una ficción que contaba la historia del líder de las Ligas campesinas de Brasil, João Pedro Teixeira, asesinado en 1962. Un mes después, con el golpe que inauguró la dictadura militar en Brasil, las filmaciones fueron suspendidas. Diecisiete años después, Coutinho vuelve a la zona rural en donde la película fue filmada y reencuentra a los personajes de la película, entre ellas Elizabeth Teixeira, viuda del líder João Pedro Teixeira. De ahí nace una nueva historia basada en el presente, pero referenciándose al pasado.

identifica estructura ni propósito propio alguno que esté completamente ausente en la ficción o la narrativa” (Nichols, 1997, p.34). Pero, no se puede discordar del autor cuando afirma que el documental es una “tierra incógnita”. Nichols ha sido uno de los estudiosos del documental que más defendió la urgencia de validar el documental como un género cinematográfico diferente, con problemas propios (Nichols, 1997, p.16). Pero al mismo tiempo que defendía la especificidad del documental, el autor también provocaba con afirmaciones como “El documental como concepto o práctica no ocupa un territorio fijo” (Nichols, 1997: p.42) y “En un cierto nivel podemos decir que documental es aquello que producen quienes se consideran a sí mismo documentalistas” (Nichols, 1997: p.45). En sus últimos estudios, Nichols llegó a llamar el documental de “concepto vago” (Nichols, 2001, p.48) porque gran parte de los films que son clasificados como tal serían muy distintos uno del otro.

Comolli (2008, p.45) está de acuerdo con Nichols, para él, la especificidad del documental no está en su forma ni estructura narrativa, sino en el espacio y tiempo que se reserva al hablar, a los gestos y cuerpos de los otros, a la “*mise-en-scène*” del sujeto filmado y a la “*mise-en-scène*” del cineasta, al embate entre sus dos “*mise-en-scènes*”. Para Comolli, hacer un documental es colocarlo en escena, por eso toda su teoría es basada en la especificidad de la “*mise-en-scène*” del documental:

(...) filmar, cortar, montar – escribir, en resumen – es claramente manipular, orientar, elegir, determinar, en conclusión, interpretar una realidad que nunca se presenta como “inocente” o “pura” a menos que así la fantaseemos. Como los filmes de ficción, los documentales son puestos en escena (Comolli, 2008, p.262).

Comolli insiste que es el mundo que presiona el documental a ser distinto y ahí estaría su potencia. Para él, el documental no está abierto al mundo, está atravesado por el mundo, que le deja un hueco. Y ese hueco, distante de la ficcionalización del todo, es lo que permite que el documental se ocupe de las fisuras de lo real, de lo que resiste, del resto, de lo excluido, del maldito.

Eduardo Coutinho, uno de los cineastas de mayor actividad en Brasil, va en el mismo camino propuesto por Comolli. Coutinho defiende que el documental es un encuentro. Un encuentro entre el cineasta y el mundo, intermediado por una cámara. (Coutinho, 2011, p.97)

Hoy nos encontramos en un lugar donde, por lo menos teóricamente, las diferencias entre documental y ficción narrativa ya no son el centro de las atenciones - por más que hayan vuelto a la superficie con las nuevas tecnologías y la hibridación de los *media* - y por lo tanto, no se pretende volver a ese punto. Lo que aquí interesa es discutir otras cuestiones

de la no ficción que juegan un papel más importante en el audiovisual popular, las cuestiones que hicieran con qué ese “género” fuera el más producido en el ámbito de esta investigación.

Si en términos de narrativa o de lo que se ve en la pantalla, el documental, muchas veces, puede asemejarse en mucho a la ficción narrativa, hay todavía algo en que creemos que el supuesto género sí distingue: su modo de producción. Y cuando nos referimos a modo de producción hablamos específicamente del cómo hacer documental, ya abordado en el capítulo anterior. Hay, o por lo menos debería haber, un compromiso ético y un posicionamiento distinto – que se supone estar directamente ligado a la alteridad - en relación a los actores/personajes/hechos históricos.

Pensar el análisis, pensar el film

Así, me persuadí de un método minimalista: empezar por renunciar a dar cuenta del film como un todo, preguntarme a mí mismo, como espectador, por qué marcas yo fui tocado, lo que persistió a posteriori... (Comolli, 2008, p. 24)

“Un film es siempre más o menos un borrador. ¿Por qué insistir en los detalles? Es inútil. En otras palabras, sería necesario hacer el film, mirarlo, estudiarlo, criticarlo y después filmarlo una segunda vez. Y una vez refilmando, sería necesario reverlo, reestudiarlo, recriticarlo y refilmarlo una tercera vez. Es imposible. La película es siempre un borrador – y de ella Ud. debes sacar lo máximo. Cuando un film termina, una experiencia se acaba, una otra empieza”. (Roberto Rossellini citado por Comolli, 2008, p. 21)

Al iniciar la investigación, no se pensaba analizar los documentales producidos en los ámbitos populares. Esa operación fue descartada *a priori* bajo la argumentación de que nos interesaba el proceso y no el producto, como si los dos momentos ocurrieran en separado, como si el producto no fuera resultado de ese proceso que tanto nos interesaba. Pero en el recorrido, fue quedando claro que los resultados, la película proyectada sobre la pantalla era tan parte del proceso como las clases, ejercicios, los amores y desamores de la producción. Pensar, analizarla y repensarla era tan importante como intentar comprender cómo y por qué producían.

Mientras muchos defienden la necesidad de un cine feo, cuando se trata de representar el pueblo, Comolli es enfático: “es el mundo que nosotros tornamos feo o embellecemos de acuerdo con lo que hacemos” (Comolli, 2008, p.83). No se trata de falsear por el embellecimiento una realidad “no bella” sino de mostrarla de la mejor y más bonita forma que se pueda. El pueblo no quiere verse feo en la pantalla. Ya basta la estética de la televisión que cuando muestra el pueblo lo hace desde un lugar específico y que deteriora su imagen.

Así, al comprender la necesidad de que el pueblo, sus luchas y sueños fuesen a la pantalla de la mejor manera, resultó necesario analizar los documentales resultantes de los

talleres que acompañamos en Brasil y Argentina. Comenzamos a ver que el film, así como el proceso, también no presentaba cuestiones intrigantes para pensar. Finalmente ¿cómo representarse a sí mismo en la pantalla? ¿Qué recursos técnicos y estéticos estos sujetos que tenían una ligazón tan próxima a la realidad preferían utilizar? ¿Seguían reproduciendo la televisión o proponían técnicas innovadoras?

Una vez que decidimos analizar los films, la tarea interpretativa pasó, también, a ser tema de reflexión. Analizar un film es descomponerlo y recomponerlo, con el fin de identificar sus principios de construcción y funcionamiento (Casetti y Di Chio, 2010, p.17). En el trabajo del análisis están implícitos otros dos: la descripción y la interpretación.

Martine Joly parte del siguiente principio:

La interpretación es una operación mental que consiste en 'asignar un sentido a un pasaje o a un texto' (...), dar una significación clara a una cosa oscura, es decir que la interpretación de los mensajes, y de los mensajes visuales y audiovisuales en particular, también es descifrar, explicar, con el fin de comprender y/o hacer comprender. (Joly, 2003, p.15-16)

Sontag (2005), va en contra esa costumbre de asignar sentido, como si los objetos y procesos artísticos tuvieran un sentido escondido, oscuro, intangible, que solo los más capacitados – los intérpretes y analistas – estarían preparados para comprender. El ensayo “Contra la Interpretación” (1964), como advierte la propia autora en el prefacio de esa edición del 1996, es fruto de su época y eso no debe ser menospreciado. Mismo considerando esa *mea culpa* de Sontag, el ensayo es muy provocador y actual.

El siguiente pasaje es muy ilustrativo del tipo de interpretación que Sontag (2005, p.28) criticaba en aquel momento y que obviamente puede ser utilizado aún hoy: “El intérprete dice: ‘Fíjate, ¿no ves que X es en realidad, o significa en realidad, A? ¿Qué Y es en realidad B? ¿Que Z es en realidad C?’”. Los intérpretes y analistas están siempre buscando un sentido no claro, aún no pensando en las obras de la cultura. Pero, como bien defiende la autora, “interpretar es empobrecer, reducir el mundo”, por lo menos en ese sentido totalizante, que enclaustra y domestica la obra en un sentido, que casi siempre se cree novedoso.

Contra esa interpretación, Sontag propone que la obra no sea aislada, fracturada, para extraer su “contenido”, pero que también sea pensada en relación a su forma. Y va mas allá, defendiendo que ella sea pensada de una forma transparente: “experimentar la luminosidad del objeto en sí, las cosas tal como son”.

Así cuando nos proponemos a analizar los films producidos en los talleres de ninguna manera nos ponemos en el lugar de ese intérprete criticado por Sontag. No se busca un

sentido oscuro y nuevo, ni tampoco “dar sentido” a los films, pues ellos ya lo tienen, independiente del análisis que será hecho. Tienen, principalmente, un sentido para aquellos que lo hicieron, para los personajes proyectados en la pantalla y para sus comunidades. En el marco de esa tesis ese es el sentido que interesa. Por lo tanto, el análisis propuesto quizás ni debiera llamarse así, son más interrogantes, provocaciones y ideas acerca de esos filmes.

Comolli (2008), hablando de su actividad como crítico y investigador del cine, afirma que para escribir, él busca pensar lo que se quedó después de mirar los films, lo que le ha tocado al verlos. Nichols también comenta como se podría escribir acerca de los documentales:

Ellas pueden acompañar la cronología de las escenas (lo que viene en primer lugar, en segundo, y así por adelante), los tipo de planos hechos por la cámara (con gran angular, tele objetiva, *travellings*, *zooms*, composición de cuadros etc.), las técnicas del montaje (montaje en continuidad, uso de planos de punto de vista, sobreposiciones no comunes o saltos temporales y espaciales), el discurso (diálogo, comentario) o las palabras escritas en la pantalla (títulos, subtítulos, intertítulos), la técnica retórica (como el film se hace verosímil, convincente y conmovedora o no), o modo (como el film se basa en un modo de representación documental para ordenarse, que otros modos aparecen) y otras características distintivas, como la frecuencia admisible del cineasta en la escena y la perspectiva política, se hay una, que el film transmite (Nichols, 2005, p.211)

De esa forma optamos – delante de la imposibilidad de abordar todos los aspectos de los documentales de Magnífica Mundi y de Faro TV – por buscar un punto de confluencia entre las propuestas de Nichols y Comolli. Así, se intentó interrogar los siguientes puntos:

1. Los temas abordados, las modalidades de representación, el punto de vista, los personajes, las poéticas y políticas de la mirada y de la voz.
2. Aspectos técnicos o formales: el sonido, la banda sonora, la edición y el montaje, la fotografía (tipos de planos y movimientos de cámara), que también son importantes para entender cómo esos documentales se materializan, pues ya alertaba Comolli (2008, p.27) que “Las cuestiones de forma, técnica, estilo son cuestiones de sentido. Hay una implicación – directa o indirecta – en la elección de los medios y de las modalidades de expresión”.

Antes de empezar con el análisis propiamente dicho, es necesario recordar algunas cuestiones acerca de las modalidades de representación (según el abordaje de Nichols), la controversia y complicada cuestión del punto de vista y qué se entiende por voz y mirada documental, que son los principales puntos de análisis propuestos.

Las modalidades de representación según Nichols

Nichols propuso cuatro formas principales de representación documental que resumían los patrones dominantes: expositiva, observacional, interactiva y reflexiva. Para él,

esas modalidades representaban “formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes” (Nichols, 1997, p.65).

Muchas otras maneras de pensar el documental en frente a determinadas características fueran propuestas por otros investigadores, por ejemplo, Barnow (2005), al proponer un recorrido por el cine documental basándose en su historia y estilo, propuso las siguientes categorías: el documental profeta, documental explorador, documental reportero, documental pintor, documental abogado, documental toque de clarín, documental fiscal acusador, documental poeta, documental cronista, documental promotor, documental observador, documental agente catalizador y documental guerrillero.

Pero, sin duda, las modalidades de representación de Nichols se han transformado en una de las maneras más amplias de pensar las estrategias de representación de la no ficción y servirán de base para indagar las estrategias utilizadas en los documentales realizados en los talleres de Magnífica Mundi WebTV y Faro Televisión Comunitaria. Así, se presenta un pequeño cuadro indicativo de las modalidades de representación, según Nichols.

Cuadro 8. Modalidades de representación según Nichols

| Modalidad | Principales características | Críticas |
|----------------------|---|---|
| Expositiva | Se dirige directamente al espectador Uso de intertítulos, voice-over, voz de autoridad Descripción generalizante Clausura de sentidos | Aburrido Abuso de la voz de dios demasiado formal |
| Observacional | No intervención del realizador Los sucesos se desarrollan delante de la cámara Descripción exhaustiva de lo cotidiano No hay: comentario voice-over, música original, intertítulos, reconstrucciones y entrevistas | Acrítico |
| Interactiva | Participación directa del realizador, que acusa y provoca Presencia de testigos, entrevistas, intercambio verbal y imágenes de demostración Sensación de parcialidad provocada por el encuentro entre el realizador y el otro No hay: comentario voice-over | Anti ético Aburrido (cabezas parlantes) |
| Reflexiva | El centro es indagar el status del documental, sus convenciones, efectos y valores Plantea un encuentro entre el realizador y el espectador y entre el espectador y el texto fílmico Énfasis en la duda epistemológica a través de la deformación del aparato cinematográfico | Confuso |

Cuadro informativo. Modalidades de representación según “Nichols, Bill (1997). La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós”, producida por la autora de esa tesis.

El punto de vista documental

Una de las cuestiones más intrigantes del film documental es el **punto de vista**. Jean Vigo llama el documental social de “punto de vista documentado”. Para él, una diferencia de ese tipo de documental de otros films es la defensa inequívoca de un punto de vista por el autor, ya que el documental social exige una postura, exige “*los puntos sobre las íes*”.

Pero la cuestión del punto de vista, por lo menos conceptualmente, va más allá de solamente defender un punto de vista o una opinión. Según Penafria (2001), “el punto de vista determina con quien el espectador se identifica y el modo como el espectador lee los planos (y el film) y interpreta la acción”. Ya Aumont y Marie ofrecen un concepto más amplio del término:

Un lugar real o imaginario a partir de lo cual una representación es producida”. (...) no cinema, o ponto imaginário, eventualmente móvel, do qual cada plano foi filmado. Esse ponto de vista é frequentemente identificado com o olhar... a questão será saber se ele pertence a alguém: a um personagem (plano subjetivo), à câmera, ao autor do filme ou a seu enunciator ou “mostrador”. (...) o enquadramento é um dos seus instrumentos de predileção... (2003, p.237)

Stam (1999, p.106) alerta para el peligro de, en el análisis fílmico, confundirse con la cuestión del punto de vista. Según él, la categoría del punto de vista es una de las formas más importantes para estructurar el discurso narrativo, una vez que puede ser utilizado para significar una variedad de funciones: el significado técnico del plan subjetivo, la orientación del trabajo a través de la perspectiva de un personaje, a la actitud del narrador, la visión de mundo del autor y a la respuesta del espectador. Braningan apud Stam (1999, p.107) resume la cuestión: “el autor, el narrador, el personaje y el espectador, de todos se puede decir que poseen punto de vista”.

En el film, eso se materializa a través de determinadas elecciones, sea de ángulos de cámara, tipo de planes, sonido etc. Todo va a confluir en el punto de vista. Para Braningan apud Stam (1999, p.107) estas elecciones “técnicas” se enlazan con el discurso, con el mundo de la historia, y este nexo da al espectador un conjunto privilegiado de indicadores textuales.

El punto de vista va a enlazarse – y muchas veces ser confundido - con dos otros conceptos: la mirada y la voz.

La mirada y la voz documental

Según Silverman, “la mirada representa el punto desde el cual irradia la luz y la

'presencia de los otros en cuanto tales'" (Silverman, 2009, p.91). Así como el punto de vista, la mirada puede ser pensada desde varios lugares: la mirada de la cámara, la mirada del director, del personaje y del espectador. La mirada puede ser pensada como la relación entre el lugar de la puesta de cámara y la imagen que el autor presenta al espectador.

Su relación con el punto de vista es tan intrínseca que llega a ser considerada por muchos como un sinónimo. Lo mismo pasa con la voz, que también suele ser confundida con el punto de vista, pero la mirada y la voz son más bien expresiones del punto de vista.

Nichols (2005, p.73) define la voz del documental como "la manera especial de expresar un argumento o perspectiva". La voz es una de las maneras de expresar el punto de vista y está directamente ligada a una lógica informativa que orienta la organización de la narrativa documental (Nichols, 2005, p.74). Para Nichols, la voz también revela como el realizador participa en el mundo "de una manera que quizás ni él se haya dado cuenta" (Nichols, 2005, p.74). Así, es una especie de prueba o materialización del punto de vista del cineasta, es a través de la voz que uno puede darse cuenta de cómo el punto de vista se manifiesta en la película.

La voz del documental no se restringe a lo dicho verbalmente en la película, ni por los actores sociales (personajes), ni por la *voice over*⁴⁸ o narración y mucho menos por los supuestos "especialistas" que aparecen en la pantalla. La voz, según Nichols, habla a través de todos los recursos posibles, en resumen, en la manera como la imagen y la voz son elaborados. Eso, en la práctica, se traduce en todas las definiciones que el documentalista toma acerca del film: la puesta y movimientos de cámara, el encuadre, montaje, banda sonora, en las elecciones estéticas y narrativas (Nichols, 2005, p.76).

La voz, en verdad, son varias voces. Se puede hablar de las voces internas del film y de las voces externas. Las voces internas serían las voces de los personajes, del director y de las varias personas involucradas en la producción. Las voces externas pueden ser consideradas las de los críticos, de los teóricos del cine, de los espectadores y de otras personas que hablen de la película. También se puede hablar en términos de voces físicas (*off*, *in* y *over*⁴⁹) y de voces narrativas.

Por lo tanto, se ve que es muy complicado decir que solo hay una voz en un film. La construcción es casi siempre un enmarañado de voces y, incluso, en algunas situaciones se

⁴⁸ En el lenguaje cinematográfico, principalmente en el documental *voice over*, es una técnica en la cual se escucha una vez cuya emisión no es vista en pantalla. Esa voz hace parte de la narrativa, se sabe de dónde viene y quien la emite. En términos estrictos, significa "la voz por arriba de la imagen".

⁴⁹ En el lenguaje cinematográfico, a voz *off*, en general, es considerada "la voz de dios", una voz que se escucha, pero cuya emisión no se ve en pantalla y tampoco se sabe quien la emite. Es una voz de un narrador omnisciente. La voz *in* es la voz cuya emisión es vista en pantalla. Para la voz *over* ver la nota 48.

puede decir que es polifónica. La esencia de la polifonía, según Bajtín, consiste “en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía” (Bajtín, 2003, p.37). Pero para que una obra sea considerada polifónica no basta que varias voces tengan lugar en la narrativa, pero que esa pluralidad de voces sea equitativa (Bajtín, 2003, p.57). Ni siempre el hecho de que un documental contenga varias entrevistas o varios personajes significa que sea un film polifónico. La polifonía “Son varias voces que cantan de manera diferente un mismo tema. (...) Ésta es, precisamente, la polifonía que descubre el carácter polifacético de la vida y la complejidad de las vivencias humanas” (Bajtín, 2003, p.70).

De esa manera, nos preguntamos si en el documental y video hecho en contextos populares: ¿habla más de una voz? ¿Qué voces hablan? ¿Es una voz sin cuerpo? ¿Una voz que acompaña la mirada? ¿Es una voz de la resistencia, de la lucha y de la historia?

Sin más preguntas, pasamos ahora a los documentales, esperando que el análisis deje surgir más preguntas, dudas y quizás algunas pistas para reflexionar acerca de los documentales producidos en ámbitos populares.

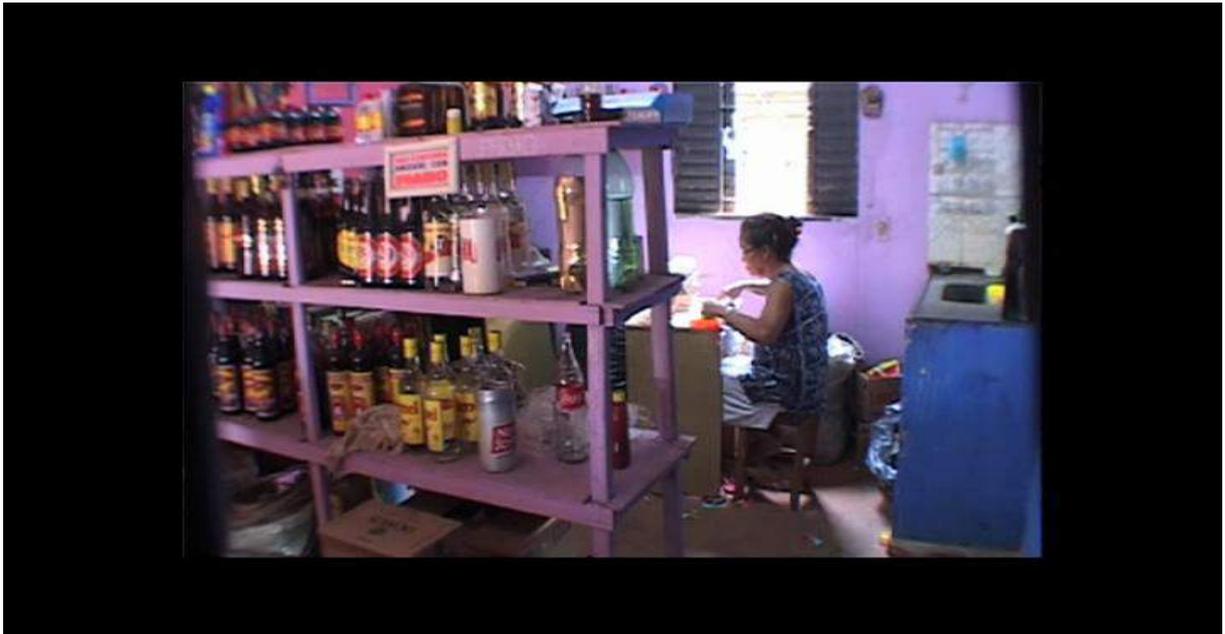
Los documentales de Magnifica Mundi

Cuadro 9. Ficha técnica “*Entre retalhos e gargalos*”

| |
|--|
| Título original: <i>Entre retalhos e gargalos</i> |
| Año: 2009 |
| País: Brasil |
| Género: documental |
| Duración: 7'13" |
| Ficha técnica (como aparece en el film) Sonido: Naley Molina Producción: Wender Mendes y Dominga Guachalla Guión y Dirección: Wender Mendes (corregido, en el video sale Roger Abrego) Fotografía: Carlos Acarapi Edición y Montaje: Roger Abrego |
| Sinopsis: A través de la historia de <i>Dona Morena</i> , una maranhense que llegó a Goiânia, en la década de 80, la historia cuenta la lucha por vivienda en la capital de Goiás. Entre las botellas de su bar y su máquina de coser, <i>Dona Morena</i> construyó su vida y su barrio. |

Fuente de elaboración propia con datos del documental *Entre retalhos e gargalos* y de la entrevista concedida por Wender Mendes a la autora.

El corto empieza con imágenes de *Dona Morena* en su máquina de coser. Mientras la vemos cosiendo, ella narra *in over* como y porque vino a vivir en Goiânia (capital de la provincia de Goiás). Al mismo tiempo vemos subir los títulos y los créditos del film.



Escena de Entre retalhos e Gargalos. *Dona Morena*, el personaje del film, entre sus botellas y su máquina de coser.

Después, un corte y se ve las imágenes del barrio y del bar de *Dona Morena*. En una tercera escena, se ve *Dona Morena*, de esa vez atendiendo a sus clientes, cuidando a su bar y se escucha a su voz, nuevamente *in over*. Ella sigue narrando cómo fue la construcción del barrio *Vale dos Sonhos*. En una quinta escena, *Dona Morena* vuelve a su máquina de coser. La cámara pasea por la máquina, con planes detalles minuciosos y lentos. *Dona Morena* cuenta cómo fue la construcción de su casa.

Más un corte y mientras todavía está en su máquina cosiendo, aparece su nieto. Lo acaricia, le explica que le están haciendo un film y sigue la charla con el nieto como si nadie estuviera allá. *Dona Morena* deja su nieto, pasa por las botellas y va a atender a un cliente en un bar. La vemos volver a su máquina de coser y seguir con la historia, ahora cuenta cómo construyó su bar. Ella sonríe. La cámara hace un paneo, la muestra cosiendo, después manejando las botellas, cajas de cigarrillos, arreglando cosas en el bar, atendiendo a sus clientes, mientras habla sobre el inicio de su negocio. Después, por primera vez aparece el marido de *Dona Morena*, pero la voz que habla sigue siendo la de ella. Es ella quien habla sobre él. Oscurece y *Dona Morena* y su esposo siguen en bar. Ella sale y sube una escalera que la lleva a su casa.

Un nuevo corte separa las dos escenas, se ve una mano que sirve las bebidas alcohólicas, otra vez *in over* se escucha a *Dona Morena* contar que todos sus clientes son sus conocidos y que la respetan mucho, mientras se ve a caras no muy simpáticas que cuentan algo que no se escucha. *Dona Morena* vuelve por las escaleras y sigue hablando de sus clientes, mientras la vemos junto a su esposo en el bar. Ella interactúa con los clientes, les señala la cámara, uno de ellos la mira asustado, ella sonríe y sigue hablando con sus clientes y amigos. Se escucha mucha música ambiente y ruidos.



Escena de *Entre retalhos e gargalos*. *Dona Morena* señala a un cliente que le están haciendo un film.

En una imagen sin foco y con poca luz, *Dona Morena* sube por las escaleras. El sonido ya ha desaparecido. El bar está vacío y se cierra la puerta central. Después, el esposo abre la puerta, saluda a la cámara y cierra la misma puerta. Otra vez es todo oscuridad. Corte, ya es día y se ve desde lejos la entrada del barrio *Vale dos Sonhos*, otro corte y se vuelve a la casa y bar de *Dona Morena*. La puerta se abre y se escucha otra vez al personaje. *Dona Morena* ahora habla de sus sueños, del sueño de tener una casa. Ella vuelve a su máquina de costura, la vemos ahí, desde la entrada del bar, entre sus botellas y su máquina de coser. Pantalla negra y corren los créditos finales.



Escena de *Entre retalhos e gargalos*. Entrada del barrio *Vale dos Sonhos*.

La película, claramente, tiene como tema la lucha por vivienda, por la concretización de ese sueño. El personaje central, *Dona Morena* no habla a la cámara, solamente cuándo bromea con el propio film, cuando habla a sus amigos y clientes para que miren a la cámara porque le están filmando. No hay entrevistas y la voz que se escucha *in over* es siempre la de *Dona Morena*. Pensando en los modos de exposición defendidos por Nichols (1997, p. 69), el documental es una mezcla de la modalidad observacional y interactiva. En el film, “los sucesos de desarrollan delante de cámara” (Nichols, op.cit., p. 72), no hay música original, entrevistas (por lo menos no directamente a la cámara), intertítulos o reconstrucciones.

Tradicionalmente lo que se desea en una película de observación es mostrar una “descripción exhaustiva de lo cotidiano” (Nichols, op.cit., p. 74) y es justamente eso lo que ofrece *Entre retalhos e gargalos*, una descripción del día a día de *Dona Morena*. También podemos decir que hay algunos indicios de la presencia del realizador en la película por más que eso no se haga evidente. Los realizadores no son vistos, no son escuchados, pero se sabe que están allí. *Dona Morena* expone la presencia de los realizadores, les habla, los llama “rapazes”, señala que ellos están allí, haciendo el film. Así, se ve trazos de la modalidad interactiva, que presupone “una sensación de parcialidad, de presencia situada y de conocimiento local que se deriva del encuentro real entre el realizador y otro” (Nichols, 1997, p. 79).

El punto de vista privilegiado en la película es claramente el de *Dona Morena*. La puesta de cámara depende siempre de la ubicación del personaje. La cámara la sigue, se pone delante de ella, casi siempre se sitúa en una ubicación normal y usa planes secuencia. Algunas tomas se ve en contra picado, principalmente cuando la personaje no está en

movimiento.

En relación a los movimientos de cámara, la cámara se mueve mayormente en secuencia, siguiendo el personaje. Cuando la personaje está parada, la cámara también se para, se queda fija. Hay algunos paneos descriptivos, para mostrar la casa, el bar, la máquina de coser. Los encuadres son casi siempre en planes generales. Abundan los planes detalles de la personaje, se muestra con precisión a su rostro, su mano y su máquina de coser. Podemos decir que la mirada ofrecida por la cámara es la mirada del director, por lo menos esa mirada fotográfica, esa imagen que aparece en la pantalla.

En términos de discurso, la mirada privilegiada es la de *Dona Morena*. El “punto de vista sobre el mundo” que ofrece el corto documental es el punto de vista del personaje. Es la única a quien se escucha, la voz predominante, la dueña de la historia. Tenemos una voz y una mirada que no entran en conflicto, que confluyen en el sentido de contar la historia de la lucha por la vivienda a través de la historia particular de *Dona Morena*.

Obviamente la voz del equipo de realización también está allá, pero es una voz acusmática⁵⁰ una voz que jamás se escucha, pero que se hace presente en torno a las elecciones del film. Al elegir privilegiar la mirada y la voz del personaje se queda claro que la voz del director va de encuentro a la voz de *Dona Morena* y comparte su narrativa.

En términos formales, el documental utiliza solamente sonido directo, captado en entrevistas o en las filmaciones del cotidiano de la personaje. No hay música original, no hay efectos sonoros, no hay nada que pueda distraer el espectador de la voz del personaje. El montaje es lineal, con predominancia del corte. No hay ningún efecto especial, excepto un *Match Cut*⁵¹, indicando un pasaje temporal.

Cuadro 10. Ficha técnica “*Casa de resistência*”

| |
|--|
| Título original: <i>Casa de resistência</i> |
| Año: 2009 |
| País: Brasil |
| Género: documental |
| Duración: 13'39" |
| Ficha técnica (como aparece en el film) Dirección: Edmar J. Oliveira Fotografía: Gustavo Zelaya (cámara 1: Gustavo Zelaya; cámara 2: Omar Condori) Sonido: Omar Condori |

50 Según Chion, es que se oye sin se ver la causa originaria del sonido (p.62). Chion, Michel (1993). La audiovisión. Paidós: Buenos Aires, Argentina.

51 Es un recurso narrativo de transición que indica un salto en el tiempo para el futuro a través de un dispositivo que une dos cenas por la repetición de una acción.

Producción: Larissa Machado Vieira, Lênia Soares Santana y Edmar J. Oliveira
Edición y Montaje: Gustavo Zelaya y Lênia Soares Santana
Canciones: João Rodrigues

Sinopsis: El documental propone un paseo por el cotidiano de João. El personaje cuenta la historia de su barrio y de la lucha de los vecinos por la conquista del barrio Nova Esperança, en la ciudad de Goiânia, Goiás.

Fuente de elaboración propia con datos del documental *Casa de resistência* y de la entrevista concedida por Edmar J. Oliveira a la autora.

En la primera escena de *Casa de Resistência* vemos a un camión. La cámara da un paneo y después planes detalles de varias partes, incluso de la placa del auto, indicando la ciudad y empezando a ubicar los espectadores en la historia. Después se ve el camión por completo, de frente. Un corte fundido y, en un plan detalle, una mano pone la llave y hace con que el motor suene, después cambia las marchas. *In over*, una voz cuenta como y cuando llegó a la capital de la provincia. Se Sigue escuchando la historia, mientras el rostro y las manos son mostrados en un primer plan y planes detalles, del conductor. Corte y el personaje ya está sentado en algún lugar que todavía no es posible descifrar.



Escena de *Casa de resistência*. El personaje principal conduce su camión.

Mismo sin saber el nombre, seguimos viendo y escuchando al conductor. Él empieza a contar como surgió el Barrio *Nova Esperança*, mientras la pantalla ofrece imágenes de archivo de la época. Las imágenes de archivo, del personaje sentado y conduciendo se suceden, mientras él cuenta detalles de la lucha por vivienda de su comunidad.

En la secuencia siguiente, el personaje baja de su camión y va hasta el “lugar que marcó la historia del Barrio Nova Esperança”, dónde una niña fue asesinada y desaparecida, mientras los camiones de la alcaldía derrumbaban las casa de los moradores. Frente a eso, nos cuenta el personaje, los vecinos se organizaron y sabotearon los camiones de la alcaldía impidiendo el trabajo de derrumbada de las casas. La pantalla, una vez más, ofrece imágenes de archivo, son periódicos de la época que remiten al hecho. Corte de la imagen de archivo directamente para el personaje que sube al auto y lo prende.

João, el personaje, aparece en otro escenario, que todavía no se sabe qué lugar es, y sigue contando la historia de la resistencia y la expulsión de los vecinos del barrio por parte de la policía. Él está de pié y habla con otra persona, como si le estuviera contando la historia. Más una vez imágenes de archivo de la época están en pantalla. Después, otra vez, el personaje está conduciendo y construyendo su narrativa sobre el barrio. La cámara abandona el locutor y ofrece una imagen subjetiva de adentro del camión, proporcionando un paseo por el barrio.



Escena de *Casa de resistência*. Imágenes de archivo de la época componen el film.

Corte y otra vez hay imágenes de periódicos de la época. Luego el personaje sigue contando la historia del barrio. A su lado aparece un joven rapaz y es como si, una vez más, le contara la historia. Los dos charlan sobre los detalles de la construcción del barrio.

Corte y se ve el camión del personaje. Se ve pequeños planes detalles hasta que su mano entra en cuadro y prende la radio. La mano va cambiando las estaciones hasta encontrar la elegida. Se escucha una música típica de la región y el cuerpo del personaje aparece, en

planes detalles, así como algunas partes del camión. Corte para un *travelling*⁵² de la calle. Otro corte y se ve, en plan americano, al conductor-personaje, ahora con música al fondo. Él sigue conduciendo, escuchando la música y, mientras eso vemos detalles de su mano, del volante, del auto etc. Corte y un primerísimo primer plan del rostro de João aparece en la pantalla. Sigue la canción al fondo hasta bajar el tono y empezamos a escuchar la voz del personaje. Él nos cuenta cómo y por qué fue el primer presidente de la Asociación de vecinos del barrio.

Nuevo corte y ya es noche. El personaje camina, mientras habla de una casa, la *Casa de resistência*. João camina, pasa por la puerta y encuentra a un grupo que está en reunión. *In over*, se escucha la historia de la sede de la Asociación y de la importancia de la lucha de los vecinos del Barrio. Corte y fotografías antiguas que remeten a la lucha por vivienda entran en escena. Otro corte, y João sigue contando la historia de la construcción del barrio, mientras en un montaje paralelo se ve la reunión actual y imágenes antiguas de la lucha del *Nova Esperança*. A los pocos, la cámara se va alejando de la reunión, que se queda cada vez más lejos. En primer plano, la inscripción “Asociación de Vecinos del Barrio *Nova Esperança*”. La cámara sube hasta el cielo, que ya es negro. Aparece el título “*Casa de resistencia*” y suben los créditos. En los créditos destacase un agradecimiento especial *in memoriam* a todos que participaran de la lucha. Y aún después de los créditos João aparece sentado, tocando en la guitarra la canción que se escucha en gran parte del film.

Casa de resistência también tiene como temática la lucha por vivienda en la ciudad de Goiânia, pero a diferencia de *Entre retalhos e gargalos* ofrece una mirada más bien histórica acerca de esa lucha específica y más general en relación al problema de la vivienda. Como modalidad de representación es una película observacional, no hay intervención del realizador y ofrece un paseo por el cotidiano de João, el personaje principal, que ni siquiera es nombrado en la película. Pero, como los modos observacionales no son, casi nunca, prototipos planos, la película tiene canción, pero hecha por el propio personaje. El personaje mira a la cámara, pero no le habla, no ofrece muchos indicios de participación/intervención de los realizadores. Tampoco hay una entrevista a la cámara o a los realizadores. La voz *in over* es siempre de João.

En relación al punto de vista, se puede decir que, una vez más, parte del personaje principal. Visualmente es a él que se filma, casi que únicamente. La cámara lo busca, lo

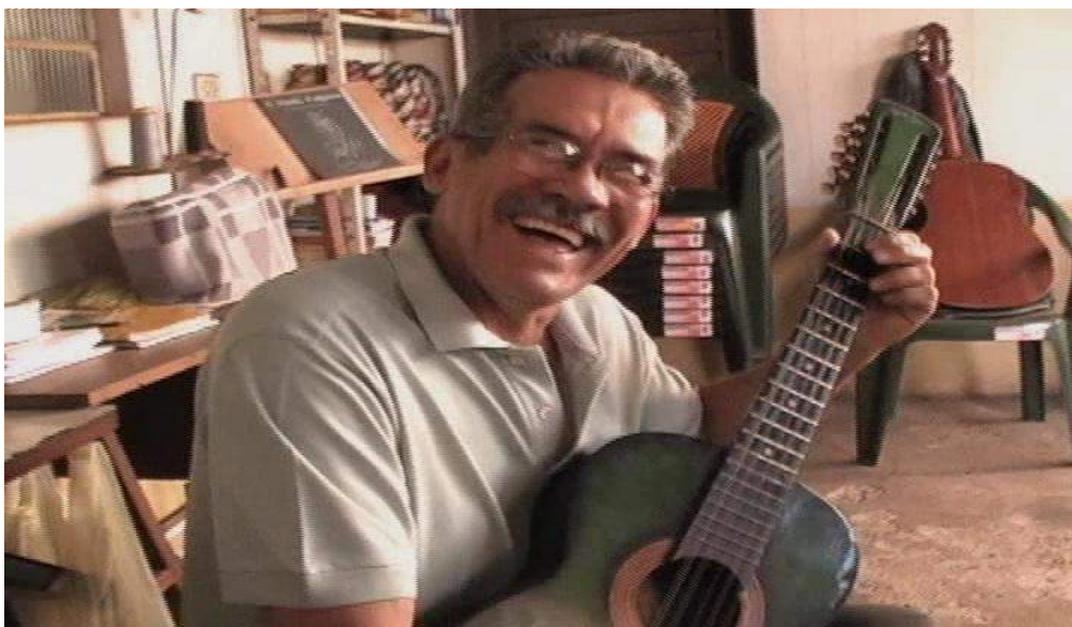
52 En el lenguaje cinematográfico es un movimiento en que la cámara se disloca en el espacio. En la mayor parte de los casos es utilizado un carro sobre lo cual la cámara es montada y que la permite dislocarse suavemente mientras filma.

muestra casi siempre en planes normales y muchísimos planes detalles, de sus manos, su rostro, sus actividades profesionales. La cámara está cerca, muy cerca del personaje, se muestra un aparato casi dependiente de su cuerpo, como si estuviera pegado a su presencia. Hay muy pocos planes descriptivos y generales, es como si nada más que João importara. La cámara, incluso, en algunos momentos llega a ser subjetiva y mirar a la calle, tiendas, y al propio personaje a través del espejo. La mayor parte de los planes son fijos, pero también se observa algunos paneos y incluso un *travelling* filmado desde el auto.

Sonoramente, también solo se escucha a João. El punto de vista sobre la historia del barrio y de la lucha es único y exclusivo del personaje. Es él quien narra la historia con la ayuda de las imágenes de archivo y con el paseo por los lugares importantes de la lucha. Hasta la canción que se escucha en el film es una obra del personaje.

En el montaje predominan los cortes sin transición y los *fades in* y *out*⁵³. El material de archivo es abundante, las fotos aparecen casi siempre fijas, sin gran detalle o movimiento.

Están allí para probar lo que se escucha *in over*.



Escena de *Casa de resistência*. Después de los créditos finales, el personaje aparece tocando la guitarra.

53 En el lenguaje cinematográfico, *fade out* es la técnica de edición que funde la imagen hasta que desaparezca. Ya *fade in* es un fundido de la imagen hasta que ella aparezca en pantalla. Entonces muchas veces hay una combinación del fundido de la escena anterior con el fundido de la escena siguiente.

Los documentales de Faro TV

Cuadro 11. Ficha Técnica “Despenalización de estupefacientes”

| |
|---|
| Título original: Despenalización de estupefacientes |
| Año: 2011 |
| País: Argentina |
| Género: documental |
| Duración: 13'34" |
| Ficha técnica (como aparece en el film) Participación: Emma Palmieri y Javier Diaz Aular Cámaras: Analía Martínez y Cristian González Edición: Mariano Rosales Realización: FaroTV |
| Sinopsis: A través de testigos de diputados, investigadores, periodistas y población el corto documental discute la despenalización de estupefacientes, en especial de la marihuana, en la Argentina. |

Fuente de elaboración propia con datos del documental “Despenalización de estupefacientes”.

El corto empieza con un *spot* institucional de FaroTV. Después, presenta un cartel con las frases “Debate sobre la ley de estupefacientes. En junio de 2011 se realizó la primera audiencia pública para debatir la modificación de la actual ley de estupefacientes”, localizando el espectador en el tema. Una música de fondo acompaña los carteles que se siguen, explicando el contexto de los debates sobre la ley de estupefacientes y las propuestas para su modificación.



Escena de Despenalización de Estupefacientes. Carteles contextualizan el documental.

En la próxima escena se presenta las calles de Buenos Aires, que aparecen en *fast motion* (aceleradas) hasta llegar a las tiendas, donde se lee “*Cannabis Club*”. Un corte, y varias personas dan su opinión, en la calle, sobre el uso y la despenalización de la marihuana, montadas en paralelo con imágenes de utensilios para el uso y revistas de popularización de la *cannabis*. Ninguna de las personas que opina es identificada con su nombre.

Después, el video presenta una entrevista con el Dr. Carlos Damín, profesor de Toxicología de la UBA, que explica sobre el uso de la marihuana y la dependencia química. La opinión del especialista es claramente a favor de la reglamentación del uso de la *cannabis sativa* por más que no sea enfática y directa. Corte y Victoria Donda, diputada nacional, explica el proyecto de modificación de la Ley de Estupefacientes que ella presentó al Congreso de la Nación, despenalizando el uso de la marihuana. Otro corte y la cámara está en la Audiencia Pública sobre el tema, en el momento en que habla Diana Chanquía, de la “Red de Madres y Familiares Víctimas de drogas”, que está en contra la despenalización. Nuevo corte, el interlocutor no es identificado en la pantalla, pero habla acerca de la penalización del consumo de alcohol y de cómo eso generó el tráfico de la bebida, comparando esa situación con la situación actual de la marihuana. Corte y Daniel Peralta, otro diputado nacional, habla sobre el proyecto de despenalización y su desarrollo. Mientras habla Peralta, subtítulos explican el conflicto actual de la ley de estupefacientes y la Constitución argentina.

Corte y otra vez estamos en la calle, dónde la población da su opinión. Doce personas aparecen opinando y dando sus testigos sobre la despenalización de la marihuana, tanto en favor como en contra. Corte y Dr. Damián, especialista en Toxicología, habla sobre la adicción a la marihuana y los peligros del consumo de la marihuana ilegal. El médico desmitifica el hecho de que la marihuana sea la droga de entrada a otras drogas más pesadas. Segundo él, en el hospital se ve que ese papel es asumido por el alcohol.



Escena de Despenalización de Estupefacientes. Audiencia Pública que debate el tema.

Corte y se entra otra vez a la audiencia pública. Una mujer no identificada (en la pantalla) habla sobre la penalización de los “mulas”, “usuarios” y narcotraficantes, que en la ley actual, son penalizados de la misma forma. Corte y Luciana Pol, investigadora del Centro de Estudios Legales y Sociales, discursa acerca de la violencia policial bonaerense en la supuesta represión al tráfico y uso de estupefacientes. Corte y la diputada del PRO, Cynthia Hotton, expone sus motivos para estar en contra la despenalización del uso de la *cannabis*. Nuevo corte y vuelta a la audiencia, donde el periodista Victor Hugo Morales defiende la despenalización.

Corte y el escenario otra vez es la calle de Buenos Aires, en *fast motion* (aceleradas). Una canción en rock sigue sonando al fondo, mientras subtítulos nos ofrecen datos sobre la detención de personas ligadas al uso y tráfico de estupefacientes en el país. La imagen se disuelve y suben los créditos finales.

El documental refleja los debates que se estaban dando en la sociedad argentina acerca de la despenalización del uso de la marihuana, con un enfoque en los proyectos de modificación de la Ley de estupefacientes. Basado completamente en entrevistas, se podría decir que el film es, según los modos de interacción de Nichols, un documental interactivo. Los realizadores no aparece nunca en pantalla, pero se sabe que ellos están allá claramente. A veces se escucha su voz haciendo preguntas, es posible darse cuenta de que la mirada de quien habla a la cámara es dirigida a ellos, pero no interactúan directamente con los personajes, como se podría esperar de un interactivo prototipo.

Sin duda lo que más llama la atención en el documental es el intento de mostrar varias

voces acerca del problema, el intento de promover una polifonía documental. Hay exactamente 17 personas entrevistadas en la calle, que son invitadas a dar sus opiniones y hablar de sus experiencias personales con el uso de estupefacientes. Diez personas están en favor de la despenalización del uso de la marihuana y siete están en contra. También son escuchados dos diputados en favor y uno en contra. Una representante de un organismo social en favor y otra en contra. También hay la opinión de un médico, especialista en toxicología, que no dice claramente lo que opina, pero sus explicaciones también van en favor de la despenalización.



Escena de Despenalización de Estupefacientes. Uno de las 17 personas consultadas, da su opinión.

Las voces se equilibran, por más que aquellas que defienden la despenalización tengan, numéricamente, una pequeña ventaja. Los realizadores no dan su opinión, pero al permitir que las voces en defensa de la despenalización tengan más espacio acaba mostrando de qué lado están. Al promover este mosaico de voces, de posturas, mostrando jóvenes, mayores, hombres y mujeres, los realizadores dan al espectador una mirada general acerca del debate en el seno de la sociedad bonaerense, lo que como recurso narrativo se muestra bastante interesante.

La cámara está siempre al frente del entrevistado, en mano, en posición normal, con planes americanos o generales. La cámara busca mostrar bien al entrevistado, por más que algunas veces, por estar en mano, tiemble y pierda el foco. Los planes detalles son reservados solamente a los objetos que aluden al uso de la marihuana.

Técnicamente el documental presenta algunas deficiencias notables. El sonido de las

entrevistas por veces es muy bajo y mal se puede escuchar lo que dicen los entrevistados. Probablemente se utilizó solamente el micrófono integrado de la cámara, lo que por estar en la calle, acabó perjudicando la captación del audio de las entrevistas. La canción de fondo, que sigue en algunas de la entrevistas, también perjudica la audición. La cámara en mano, en algunos momentos, no consiguió ser firme lo suficiente y la imagen tiembla y pierde el foco. Se utiliza un montaje paralelo entre las varias opiniones divergentes y los utensilios de uso de la marihuana (en la primera secuencia). Los cortes son secos y no hay ningún efecto especial, además del *fast motion*. Como un documental de carácter informativo, los subtítulos y los carteles son utilizados como recurso para agregar información.

Cuadro 12. Ficha Técnica “Inflamable”

| |
|--|
| Título original: Inflamable |
| Año: 2011 |
| País: Argentina |
| Género: documental |
| Duración: 08'50" |
| Ficha técnica (como aparece en el film) Realización: Diego Gómez, Ramón Apaza, Jorge Rivero, Alberto Cámpora, José L. Ladous, Emma Palmieri, Valeria Benítez, Jorge Chamoro. Participación especial: Karen Roldan, Cintia Aparicio, Agustina Roldan. Idea y Investigación: Centro de Estudios Libres del Sur Avellaneda Edición: Wanda Sánchez Musicalización: “Batuka”, Agrupación Pasión |
| Sinopsis: <i>Villa Inflamable</i> es una villa de Avellaneda, en la región sur del conurbano bonaerense. Los vecinos padecen de varios problemas de salud y de vivienda debido a la contaminación del solo y del agua por las industrias petroquímicas instaladas en la región. |

Fuente de elaboración propia con datos del documental “Inflamable”.



Escena de Inflamable. Título del film.

Al sonido de una cumbia villera, “Inflamable” entra en escena. Después del título, corte y seguimos escuchando la música, mientras se ve un pequeño arroyo. Nuevo corte y, en un paneo, se lee “Bienvenidos a Inflamable”. Después, la pantalla es invadida por una sucesión de imágenes que indician la existencia de una industria poluidora y de una Villa. Se suceden imágenes de la Villa, son planes generales, planes detalles, a los pocos es posible darse cuenta de la situación de vida del lugar. Entre las imágenes de la Villa, un recorte de periódico con la titular: “Avellaneda tendrá un parque industrial en Villa Inflamable”.



Escena de Inflamable. Escena inicial del film, que muestra la fábrica.

Después del recorte de periódico, nuevamente se ve la Villa y *in over* se escucha a un vecino, que habla de la contaminación del lugar. Luego aparece el interlocutor (no identificado), que sigue hablando sobre el tema. Otro vecino (que también no tiene su nombre identificado) explica el problema por lo cual pasa la Villa, en paralelo vemos imágenes del local. Corte y la médica de la unidad de salud barrial da su testimonio acerca de cómo la contaminación afecta la salud de los vecinos. Corte y estamos otra vez en la Villa, dónde los vecinos muestran la cantidad de agua que reciben por día. Corte y vuelve al consultorio médico, dónde la doctora sigue hablando de las enfermedades generadas por la contaminación.

Corte y los vecinos hablan sobre la situación legal de sus viviendas y cómo eso genera el abandono del lugar por parte del Estado. Los vecinos siguen, uno a uno, contando los problemas de la Villa, en paralelo imágenes del local que no dejan que el espectador dude de la verdad de la narrativa.

Luego se puede observar un cambio narrativo, uno de los vecinos empieza a hablar acerca de las iniciativas que la comunidad está llevando a cabo para cuidar el barrio, evitando que las condiciones básicas de salud empeoren en el lugar. Corte para la doctora, en el consultorio, que también relata las iniciativas para mejorar la salud de los vecinos. Corte a la Villa y uno de los vecinos comenta como hasta los animales luchan para sobrevivir en el local.

La cumbia al fondo, se ve imágenes de la Villa, los niños, las casas, las actividades diarias en el local, pequeños detalles del cotidiano de los vecinos hasta que se cae el sol, la pantalla se vuelve negra y suben los créditos finales, mientras siguen las imágenes del barrio.

El documental, temáticamente, trata de las condiciones insalubres en las villas y la lucha cotidiana del pueblo para sobrevivir en esas condiciones. Los realizadores no aparecen en pantalla, tampoco se escucha su voz físicamente. Los únicos que aparecen son los vecinos y la médica de la unidad de salud barrial. Son ellos que narran la historia. Por más que no hay la participación directa (en pantalla) del realizador, si hay que catalogar “Inflamable” en los modos de realización de Nichols, se podría afirmar que se trata de un documental interactivo. El film es todo basado en las entrevistas e imágenes hechas en el local, son ellas que cuentan y atestan la historia. Las imágenes del local, mucho más que mostrar el cotidiano de los vecinos, están allá para atestar, afirmar y no dar lugar a dudas sobre el discurso propuesto.



Escena de "Inflamable". Hablan los vecinos del barrio acerca de la contaminación.

El punto de vista es, más una vez, el punto de vista de los personajes, de los vecinos de Villa Inflamable, en este caso. Todo lo que se filma tiene que ver directamente con los personajes/testigos o con la Villa. Los planes son generales, descriptivos de la Villa con algunos planes detalles para acercarnos a la realidad de los vecinos. Mientras hablan, la cámara está delante de ellos, casi siempre en mano, en ángulo normal, con los personajes en primer plano. La cámara se mueve en paneos y *zoom*⁵⁴, la villa es presentada ora en planes generales ora en muchos planes detalles.

El montaje es sencillo, con la predominancia de cortes sin transición. Lo que llama la atención son los títulos iniciales y créditos finales, muy bien trabajados gráficamente, destacándose de todas las otras producciones de los talleres.

En relación a la mirada se puede destacar dos posiciones distintas: 1) la mirada del realizador, que está allá, con la cámara en la mano, mirando a su entrevistado, tratando de conocer y adentrar a esa realidad; 2) la mirada de los vecinos, que cuentan su historia, que se centra en revelar la situación de vivienda en el barrio.

En relación a la voz, además de la voz de los vecinos que es una voz dura, crítica, que grita, que habla y muestra sus llagas en pantalla, hay una segunda voz, la voz de la salud pública, representada por el testigo de la médica, es la voz del especialista, profesional,

⁵⁴ En el lenguaje cinematográfico, el paneo, pan o panorámica consiste en un movimiento de cámara en lo cuál la cámara gira sobre su propio eje, no se dislocando en el espacio. El *zoom* es un movimiento óptico de acercamiento a la imagen obtenido electrónica o mecánicamente.

técnica, pero que no deja de estar involucrada en la cuestión. No hay un embate discursivo entre las voces ni las miradas, al fin todas confluyen en un mismo foco: la denuncia de las condiciones inadecuadas de vida en “Villa Inflamable”.

Reflexiones e interrogantes

Hay, también, un tipo de diferencia (política) que es básicamente des-colonizadora; una diferencia que insiste en producir textos afirmativos, imágenes positivas acerca de la propia cultura, del propio cuerpo, de la propia identidad. Una diferencia que se instala para discutir palmo a palmo la omnipresencia del discurso colonial; que intenta contestar con otros lenguajes la asimetría entre discursos y representaciones; que denuncia las desigualdades sociales, económicas, educativas, sexuales, raciales etc.; que en el rever de la historia y de la literatura pretende anular los efectos del discurso colonial desde perspectivas no hegemónicas y/o no -dominantes. (Skliar, 2002, p.29)

Después de analizar dos documentales de cada una de las televisoras no se puede, obviamente, generalizar acerca de la producción audiovisual comunitaria. Por lo tanto, lo que queda son una serie de interrogantes y reflexiones acerca de esa producción.

En dos de los documentales que hemos analizado tenemos personajes de un hecho histórico narrando sus luchas a través de otros personajes. En el documental sobre Villa Inflamable existe, aparentemente, una colaboración muy cercana con los vecinos del lugar, pero ningún vecino en el equipo de producción.

En relación a los voces que hablan en los documentales es innegable la predominancia de la voz de las comunidades o de los sujetos que aparecen en pantalla como personajes. La voz de los realizadores, obviamente, también está presente, pero confluye, concorde con esa otra voz. Lo más interesante es observar que en el caso donde hubo un intento de polifonía, en el documental “Despenalización de Estupefacientes”, realizado por Faro TV, la voz que sobresale es la de los realizadores. En este caso no hay específicamente una “comunidad” o “un sujeto/personaje”, pero al dejar que predomine las voces en favor de la despenalización y al escuchar los comentarios (muy pocos) de los realizadores mientras entrevistan la gente en la calle es posible dar se cuenta de que están en favor de la despenalización.

La voz de los realizadores es siempre una voz sin cuerpo, en ese sentido los documentales realizados siguen reproduciendo la lógica televisiva, en la cual está prohibido que el realizador aparezca en pantalla. La voz de la comunidad, al revés, es una voz que tiene cuerpo, que aparece en pantalla. Si se intenta generalizar a partir de los documentales analizados, se podría afirmar que las obras son la voz de la lucha y de la resistencia. Todos los documentales abordan sucesos históricos dónde lo que se fotografía, lo que se lleva a la pantalla es la lucha popular, sea por vivienda, por mejores condiciones de vida o por

libertades individuales (en el caso de la “Despenalización de Estupefacientes”). Es muy interesante notar como el carácter territorial tiene peso en los documentales. De los cuatro ejemplos abordados, tres tratan de temas ligados al barrio.

Otro punto que llama la atención es el uso de recursos técnicos y estilísticos. Los documentales, en su mayoría, siguen la narrativa clásica y utilizan pocos y recursos técnicos sencillos. No hay grandes experimentaciones, quizás porque todavía impera el modelo de la televisión, hasta por ser televisoras comunitarias, o porque aún están aprendiendo a hacer audiovisual, a final son ejercicios prácticos de un taller de formación.

Por más que el modelo de la televisión aún esté muy presente, los documentales optaron por las modalidades de representación observacional e interactiva, mientras, en la televisión, el modo expositivo aún es dominante.

Un punto que llamó bastante atención fue el hecho de que en todos los documentales realizados por Faro TV solamente los especialistas son nombrados. En ningún momento las 17 personas que aparecen dando sus opiniones en la calle, en el documental “Despenalización de Estupefacientes” fueron nombradas. Tampoco los vecinos de Villa Inflamable. Y queda la pregunta ¿por qué el pueblo no tiene nombre? En fin, ¿no es su voz y su cuerpo lo que predomina en pantalla? ¿Ese hecho podría indicar que aún existe una mirada externa en determinados puntos'. También en “*Casa de Resistência*”, de Magnífica Mundi, el personaje principal no se presenta ni tampoco es presentado. Por más que se ofrezca un retrato de João, sólo sabemos su nombre a través de los créditos y de las entrevistas que fueron realizadas para esta tesis. A diferencia de “*Entre retalhos e gargalos*”, en el cual *Dona Morena* se presenta, da su nombre completo que es, incluso, subtítulo del film.

Conclusiones

Esta tesis partió del deseo de entender como los grupos populares producían video y cine junto o desde comunidades, grupos y movimientos populares. La hipótesis inicial era de que la metodología principal de los grupos empezaba, en primer lugar, con la formación de cineastas populares. Luego, también se buscaba entender esta “metodología” dentro de un contexto político más amplio, expresado en el marco legal en lo cual se insertaban los grupos, en general grupos de comunicación comunitaria, popular y alternativa. El camino propuesto era entender los métodos de producción del audiovisual comunitario, partiendo de los talleres hasta la concreción de la película o video.

Primeramente, encontramos la dificultad de tratar un campo difuso, donde no hay un consenso conceptual. Pero en un contexto en el que abundan experiencias de naturalezas políticas diversas y muchas veces opuestas – hablamos de proyectos que tanto pueden servir al sostenimiento del sistema como a proyectos que lo cuestionan y proponen “otro mundo posible” – bajo un mismo nombre, es importante comprender que la definición conceptual de un proyecto es también una definición política.

El cruce conceptual y la utilización de comunicación comunitaria, popular y alternativa y otra docena de vocablos – Festa (1986) apunta 32 nomenclaturas distintas – como sinónimos, es consenso tanto en el medio académico como en las experiencias prácticas. En mayor o menor medida estos conceptos apuntan a apoyarse en la comunidad y en un discurso contrahegemónico.

Los adeptos de la “comunicación comunitaria” basan sus actividades y teoría en la construcción de una *relación* como apunta Paiva (2007) y Nancy (2003). La comunicación comunitaria, según Peruzzo (2004) tiene como principio el comprometimiento con “las comunidades” donde se localiza en pro de la ampliación de derechos. La comunidad propuesta por Tonnies (1887) – basada en los lazos de sangre, lugar y espíritu – para Peruzzo (op.cit.) ya no puede ser llevada al pie de la letra. La teoría contemporánea de la comunidad invita a pensarla más allá de los modelos y modelajes comunitarios. La comunidad hoy, más que una materialidad física, estaría ligada a una relación, identidad y alteridad (Paiva, Esposito, Nancy). Pero consideramos que estos conceptos son insuficientes para pensar los proyectos comunitarios que nos proponemos a estudiar – del punto de vista teórico – y construir – del punto de vista práctico. Más que una *relación* estamos hablando de una *relación* política. Por eso el concepto de **comunidad política** planteado por Rancière (2005) es el que adoptaremos. Una comunicación comunitaria que parte de este concepto lo que

propone es introducir sujetos y objetos nuevos, escuchar al pueblo como seres dotados de palabra y de acción.

Si la comunicación comunitaria tiene como centro una *relación* podemos decir que la idea de comunicación popular se ha centrado sobre la noción de pueblo, de pueblo en lucha. Así, es una comunicación que emergería necesariamente de los procesos de lucha social popular como instrumento de esta lucha. Pero al pensar “lo popular” otra vez nos encontramos con la *relación* como centro del nudo conceptual. Lo popular estaría definido como “una realización social y históricamente constituida posición relacional, no se resalta por su origen, sino por el uso social que de él hacen las clases explotadas, dominadas, subalternas” (González, 1993, p.50).

La comunicación alternativa, a su vez, estaría centrada en la emergencia de un discurso contrahegemónico, no exigiendo claramente ni una construcción comunitaria ni una ligación con los movimientos populares. Grinberg (1986) defiende que la comunicación alternativa puede ser hecha, incluso, desde medios hegemónicos, ya que lo que define no es el medio en sí, sino el uso que se hace de este medio.

Lo que queda del intento por sistematizar algunas de las ideas propuestas hasta el momento sobre la comunicación comunitaria, alternativa y popular es la seguridad de que estamos tratando de un campo que carga consigo, de forma concomitante, cruces muy claros y divergencias no tan claras. Los cruces están en el hecho de que, en general, son experiencias y posiciones teóricas en contra del monopolio de los medios de comunicación y la hegemonía del discurso único, a la vez que defienden la democratización de la comunicación. Las divergencias, muchas veces no esclarecidas por conveniencia, están en la profundidad de las propuestas políticas planteadas desde estas alternativas de comunicación. ¿Desean de hecho democratizar la comunicación o solamente crear un espacio comunicacional más en que unos pocos – que están, obviamente, afuera de los grandes medios – puedan tener palabra? O como afirma Rancière (2010), ¿desean que los hombres y mujeres ocupen un lugar distinto de aquel que normalmente les son atribuidos? Porque pasar la cámara a la mano de la comunidad es justamente eso, proponer que los hombres y mujeres del pueblo, cambien de lugar, es atribuirle un lugar nuevo, es recomponer la división de lo sensible.

Y es aquí donde la Economía Política de la comunicación define también los condicionantes en la forma de actuación de los realizadores de audiovisual popular. Las políticas de comunicación y las regulaciones influyen directamente en los caminos elegidos para la producción audiovisual. Si bien la ley no define los métodos de producción, es posible

relevar los condicionantes que un marco legal impone.

En el caso de Brasil y Argentina, además de un escenario de gran concentración de los medios de comunicación, pesan años de regulación y reglamentación favorables a las políticas de mercado. Entre 2009 y 2011 ambos países aprobaron nuevas leyes para la regulación de las televisoras comunitarias que - si bien contienen algunos avances, principalmente la ley argentina - revelan la necesidad de seguir peleando por más políticas públicas inclusivas en el sector.

La ley n°. 26.522, de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA), aprobada en el 2009, es, sin duda, el marco legal más avanzado de Latinoamérica para las televisoras comunitarias. Fue una ley discutida por la sociedad y que toma para sí la bandera de democratización de los medios de comunicación. La legislación es muy novedosa al reservar al Estado, a las Universidades, a los pueblos originales y a los medios privados sin fines de lucro – a los cuales garantiza la reserva del 33% del espacio radioeléctrico.

Rápidamente la ley fue cuestionada por los grandes medios de comunicación del país y algunas de sus medidas siguen sin efecto o con reglamentaciones pendientes. Además de las dificultades políticas generadas por la oposición de los grandes medios y de sectores del parlamento contrarios al gobierno – que dificultaron las reglamentaciones necesarias –, parcelas de los medios de comunicación comunitarios demandan más políticas de financiamiento y, principalmente, que la ley distinga claramente los operadores sin fines de lucro.

Brasil y Argentina tienen marcos legales muy distintos en lo que se refiere específicamente a las televisiones comunitarias. En Brasil, la Ley n° 12.845, del 2011, volvió a regular las televisiones comunitarias – que ya habían sido reguladas en el 1995. Una novedad positiva, que se puede apuntar en la Ley es la unificación del marco legal, garantizando que la TV comunitaria tenga su espacio en todas las operadoras de cable, independiente de la tecnología de emisión.

Comparando las leyes brasileña y argentina, el primer punto que hay que destacar es el hecho de que en Brasil las televisiones comunitarias estén enmarcadas en la Ley de Televisión de Acceso Condicionado (cable), mientras en Argentina en la Ley 26522, de Servicios de Comunicación Audiovisual. Así, en Brasil la TV comunitaria solo puede emitir por aire en donde haya televisión por cable, específicamente un canal por ciudad; mientras que en Argentina no hay limitación de potencia ni de número de emisoras por ciudad. Además, en Brasil las TVs están prohibidas de garantizar su financiamiento a través de la emisión de publicidad, en Argentina no hay limitación.

Las dos leyes concuerdan en un punto inédito hasta entonces: destinan presupuesto al desarrollo de los medios comunitarios, pero en ambos países la norma carece de reglamentación. Pese a destinar los fondos, el financiamiento continúa como uno de los principales desafíos de los medios comunitarios. En Argentina, los medios comunitarios encuentran dificultad para concursar por las licencias de televisión debido al costo de la licencia y de las exigencias legales de infraestructura, y derechos laborales, entre otros. Si bien en Brasil las licencias no tienen costo, las comunitarias también enfrentan dificultades a la hora de mantener una grilla de programación diaria, honrar los derechos laborales y garantizar la inversión tecnológica necesaria para sostener un canal de televisión.

Aún hay muchos desafíos, pero en Argentina se crearon políticas de comunicación y leyes más progresistas en lo que se refiere a los medios comunitarios. Hoy, las televisiones comunitarias pueden instalarse en una sede, emitir por aire, y actuar más libremente, aunque no dispongan de una licencia asignada por la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (Afsca). Mientras que en Brasil, donde la Ley del Acceso Condicionado (Ley n° 12.845), aprobada en el 2011, marco en el cuál están insertas las televisoras comunitarias, solo permite la existencia de un canal comunitario por ciudad donde haya operadora de cable, la existencia, mantenimiento y desarrollo de una televisión comunitaria es mucho más restrictivo. El hecho de poner una antena y emitir por aire es punido con la cárcel, por eso, en Brasil, abundan experiencias como las de Magnífica Mundi, que desarrollan sus actividades de audiovisual comunitario sin estar organizados en un canal de televisión propiamente dicho. La aprobación de leyes progresistas, que favorezcan el desarrollo autónomo de los medios comunitarios es una necesidad. Sin un marco legal que apoye estas iniciativas no se puede hablar de democratización de la comunicación.

Pese al contexto híper concentrado de la comunicación que desalienta el desarrollo de los medios comunitarios, en los últimos años asistimos al ascenso de experiencias de comunicación comunitaria, principalmente aquellas relacionadas al audiovisual. Los talleres han sido el espacio por excelencia del desarrollo de estas experiencias, pues permiten la formación y la multiplicación de realizadores audiovisuales. Es una manera de hacer que la participación sea efectiva, pasando de hecho los equipos y decisiones a las manos de la comunidad. Y, diría, más que eso, la idea no es solo entregar los equipos a la comunidad, sino compartir un proceso dialógico de producción y aprendizaje. Basados en la educación popular, los talleres de audiovisual se mostraron capaces de transferir conocimiento como construir un proceso compartido.

Los dos talleres que hemos acompañado en el recorrido de esta tesis, realizados por

Magnífica Mundi WebTV, de Brasil, y Faro TV, de Argentina, guardan algunas características similares: son talleres que reunieron personas de origen social distinto; la metodología de las clases era teórico-práctica; los docentes eran expertos en sus áreas y los contenidos cubrieron las especificidades básicas de la realización audiovisual, posibilitando que al final del taller, los cursantes estuvieran listos para empezar a producir sus propios materiales.

A su vez, cada experiencia construyó un camino propio, de acuerdo a sus objetivos específicos, y por eso los talleres estudiados tienen muchas características singulares. Magnífica Mundi ha optado por formar a pequeños grupos de cerca de 30 personas, elegidos por indicación de los movimientos populares. Los talleres tuvieron una duración larga (entre 200hs y 300hs), concentrados en el tiempo (dos semanas de clases y dos semanas de producción) y en el espacio (una casa de monjas) y debían finalizar con la presentación de un corto documental realizado en una de las comunidades participantes del taller. Además el taller tenía un costo que debería ser financiado por la organización. Faro TV ha optado por una convocatoria abierta, donde concurrieron centenas de personas y finalizaron 30. Además, propuso un taller gratuito, corto, con cerca de 50hs de clases, sin una realización final de curso, pero con la propuesta de integración al equipo realizador de la televisora. Se puede suponer que el objetivo de Magnífica Mundi era formar voceros audiovisuales en las comunidades, mientras Faro TV se enfocaba en una formación menos direccionada, más abierta, posibilitando que cualquier vecino pudiera acceder al audiovisual.

En relación a los métodos utilizados para producir también verificamos una heterogeneidad de propuestas, incluso entre producciones hechas por el mismo grupo, por lo cual no podemos decir que hay un “método-guía” que pueda ser aplicado a todas las producciones.

Cada realización audiovisual construyó el método que mejor respondía a sus necesidades. Pero no se puede dejar de observar la predominancia de algunos pasos que se han repetido en todas las producciones e indican que si bien no pueden ser definidos como un método-guía con inicio, medio y final, puede apuntar por lo menos dos características típicas de la producción audiovisual comunitaria: necesidad de conocer el barrio, su gente, su dinámica; y necesidad de hacer una “devolución” del producto audiovisual a la comunidad o sujeto con lo cual se produjo la obra. Estas dos características estuvieron presentes en todas las producciones de Magnífica Mundi (como condición) y en Faro TV (donde planteaban su necesidad y cómo implementarla). También observamos que “convencer el personaje” apareció en diversas ocasiones en la metodología de la producción audiovisual comunitaria, siendo, incluso, una de las problemáticas de la producción porque en algunas ocasiones los

personajes tenían resistencia a participar de la filmación. Eso pasa, principalmente, cuando aún no hay una relación de proximidad y colaboración entre los grupos de audiovisual y la comunidad. En estos casos la producción puede no tener buenos resultados. Pero en la mayor parte de las ocasiones, los grupos de audiovisual hacen parte de la dinámica del barrio o de los movimientos populares con los cuáles se filma y “convencer el personaje” no es más que una charla proponiendo la realización.

Observamos, también, que algunos pasos en la metodología dependen mucho del tema y de la propia elección de los grupos. La realización de una pre-producción, existencia de un guión o proyecto previo a la filmación, son pasos que si bien existieron en todas las producciones, no fueron rígidos y siguieron una dinámica más fluida. La división de funciones tampoco fue rígida, en que pese haber prevalecido en la mayor parte de las producciones. En todos los grupos hubo el intento de, en la edición, colectivizar las decisiones acerca de lo que debería entrar o no en la obra final. En general, el material era visionado y debatido colectivamente.

En relación a la participación de la comunidad, lo que pudimos verificar es que cuando la comunidad no forma parte del equipo de realización, la participación se complejiza. En este caso se hace necesario crear otras instancias participativas, en la cual la comunidad o los personajes tengan la posibilidad de influir de alguna manera en las decisiones acerca de la obra. Las más utilizadas hasta ahora son los visionados, que pueden ser hechos durante las filmaciones o después de la edición del material. Lo que se ve es que el video que se dice comunitario aún está marcado por una difícil relación con la comunidad, principalmente cuando no consiguió abdicar del control del proceso, de la cámara, de las decisiones, cuando la participación es formal y no efectiva, cuando la producción de una obra no es de hecho una experiencia colectiva compartida entre realizadores y comunidad.

La cuestión de la alteridad fue una constante en las realizaciones audiovisuales que acompañamos. Ella se manifestó, mayoritariamente, de dos formas: el otro como la comunidad que debería estar y formar parte de la televisora o el otro como los activistas de la televisora que interpelaban a los sujetos y a la comunidad para proponer una realización audiovisual. Muchas veces el otro desconocido era visto como fuente del mal, sea la comunidad que se intentaba filmar y no era conocida por los portadores de la cámara, sea la situación inversa, en la cual la comunidad desconoce y teme a aquellos que están por detrás de la cámara. Pero lo que la investigación también mostró es que, pese las dificultades, es plenamente posible superar estos problemas. Cuando se trabaja mirando a su semejante como tal, como alguien que puede enseñar y aprender, como alguien que tiene un objetivo común,

ya está sembrada la semilla de una relación de otro tipo y, consecuentemente, de un audiovisual de otro tipo, esencialmente comunitario.

Comolli (20008) defiende la necesidad de proponer otras maneras de hacer, de filmar, de mirar y de escuchar. Para él, cambiar de lógica es cambiar de práctica. Lo que se pudo averiguar en las prácticas de producción audiovisual comunitaria es que, de hecho, están proponiendo o debatiendo nuevas maneras de hacer audiovisual. Los talleres, visionados, proyecciones a la comunidad, son, desde nuestro punto de vista, los intentos que mejor resultado han dado hasta el momento porque permiten colectivizar las decisiones, volviendo la obra un producto colectivo y no el resultado de una decisión individual del “director” o de un pequeño grupo. Tal como destacamos en el capítulo 3, aún hay un largo camino para profundizar la participación comunitaria en las producciones audiovisuales.

Los documentales abordan temas territoriales y tienen el barrio o la ciudad como escenario. El tema tratado, en todos los casos, es de interés directo de la comunidad. Magnífica Mundi optó por hablar de la lucha por vivienda y los documentales de Faro TV trataron de problemas sociales que inciden sobre la comunidad. En la mayoría de los films predomina el modo observacional o interactivo de representación o una combinación entre ambos. La voz y el punto de vista son siempre de la comunidad, la cámara es íntima a los personajes, marcando claramente una diferencia en relación a los audiovisuales producidos fuera del contexto popular - donde predominan, en gran parte de los casos, la voz y el punto de vista del director o institucional. La ausencia del cuerpo del realizador en todos los documentales ha llamado la atención. No porque obligatoriamente los realizadores deban aparecer, sino porque eso puede revelar la influencia del modelo televisivo, en el cual el realizador no aparece en la pantalla.

Casi todos los documentales presentaron algunas deficiencias técnicas, montaje sencillo y clásico, sin grandes recursos estilísticos, características propias de un proceso de aprendizaje, una vez que eran resultado de talleres de formación. Una deficiencia, a nuestro ver, que sí ha llamado la atención es la ausencia del nombre de los personajes en tres películas. Las 17 personas que aparecen dando sus opiniones en la calle en el documental “Despenalización de Estupefacientes” - producido por Faro TV en el 2011 - no fueron nombradas. Tampoco los vecinos de “Villa Inflamable” producido por Faro TV en el 2011 junto a los vecinos de Villa Inflamable, en el conurbano bonaerense - y João, el personaje de “*Casa de resistência*” - producido en el taller de formación en audiovisual de Magnífica Mundi WebTV en el 2009. Nos quedó la pregunta ¿por qué el pueblo no tiene nombre? En fin, ¿no es su voz y su cuerpo lo que predomina en pantalla?

Al finalizar esta investigación, lo que queda como aprendizaje es la importancia y necesidad de que la experiencia comunitaria sea politizada, que el proceso de producción audiovisual sea visto como una experiencia a ser compartida con la comunidad y que se busque poner en marcha nuevas relaciones, en las cuales la comunidad tenga no solo el derecho, sino el poder de decidir cómo, cuándo y por qué su voz, su cuerpo y su imagen deben ser vistos. El audiovisual comunitario debe ser el lugar para poner en práctica no solo otra comunicación, sino otro reparto de lo sensible.

Referencias Bibliográficas

A

Altman, Rick. Los géneros cinematográficos (2000). Barcelona: Paidós.

Aumont, Jacques y Marie, Michel (2003). Dicionário Teórico e Crítico de Cinema. Campinas, SP: Papirus.

Ander-EGG, Ezequiel (1991). *El taller una alternativa de renovación pedagógica*. Buenos Aires: Editorial Magisterio Del Río de La Plata.

Alonso, Luis Enrique (2010). El avance del neocomunitarismo y el discurso de lo no gubernamental: asociacionismo y crisis del Estado el Bienestar. En: Gatti, Gabriel; Irazuzta, Ignacio; Marinis, Pablo de (ed) (2010). La comunidad como pretexto. En torno al (re)surgimiento de las solidaridades comunitarias. Anthropos, Barcelona, 2010.

Alvarenga, Clarissa (2004). *Audiovisual Comunitario e experimentação Social*. Tesis para optar el grado de Magíster, Mención: Multimeios, Programa de Posgrado em Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil.

_____ (2010). Refazendo os caminhos do audiovisual comunitário contemporâneo. En: Leonel, Juliana y Mendonça Ricardo Fabrino (Org). *Audiovisual comunitário e educação : histórias, processos e produtos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Argentina (2009). Senado y Camara de Diputados de la Nación Argentina. Lei 26.522. Boletín Oficial de la Republica Argentina, 10 de octubre del 2009.

B

Baeza, Chiara Saéz (2011). Tercer sector de la comunicación. Teoría y praxis de la Televisión Alternativa. Una mirada a los casos de España, Estados Unidos y Venezuela. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona: Barcelona.

Bajtín, M. (1995) "El problema de los géneros discursivos". En: Estética de la creación verbal. Méjico: Siglo XXI Editores.

Bajtín, Mijaíl (2003). Problemas de la poética de Dostoievski. México: FCE.

Barnow, Erik. El documental. Historia y Estilo (2005). Barcelona: Gedisa.

Bastiani, Marcelo (2008). *O Sentido do Humano Como Responsabilidade Pelo Outro no Pensamento de Levinas*. Tesis para optar el grado de Magíster, Mención: Filosofía. Programa de Posgrado en Filosofia y Ciencias Humanas, Facultad de Filosofia y Ciencias Humanas, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

Becerra, Martín (13 de enero de 2013). De la guerra abierta al foquismo. *Perfil*. Recuperado de: http://www.perfil.com/ediciones/2013/1/edicion_745/contenidos/noticia_0004.html

Becerra, Martín (31 de julio de 2012). Un balance necesario sobre la ley de medios. *El Cronista*. Recuperado de: <http://www.cronista.com/negocios/Un-balance-necesario-sobre-la-Ley-de-Medios-20120731-0123.html>

Becerra, M., y Marino, S. (2006). *Periodistas y Magnates. Estructura y concentración de las industrias culturales en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Becerra, M; Marino, S.; y Mastrini, G. (2011). Argentina: el proceso de regulación democrática de la comunicación. En: Gómez, Gustavo et.al. *Progresismo y políticas de comunicación : manos a la obra*. Buenos Aires: Fundación Friedrich Ebert.

Berger, Christa (1989). *A Comunicação Emergente: Popular e/ou Alternativa no Brasil*. Porto Alegre: UFRGS.

Bordenave, Juan Diaz (1974). *Comunicación y Desarrollo*. Caracas: Barquisimeto.

Bruckmann, Monica; dos Santos, Theotonio (2005). Los movimientos sociales en America Latina: un balance histórico. En: *Seminario Internacional REG GEN: Alternativas Globalização* (8 al 13 de octubre del 2005, Hotel Gloria, Rio de Janeiro, Brasil). Rio de Janeiro, Brasil, Unesco. Recuperado el 14 de marzo de 2013 de: <http://biblioteca.clacso.edu.ar//ar/libros/reggen/pp13.pdf> .

C

Canclini, García (1987). Ni Folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular?. *Revista Diálogos de la Comunicación*. Felacs: Peru.

Cano, Agustín (2010). *La metodología de taller en los procesos de educación popular*. Recuperado el 20 de mayo de 2012, de [http://www.extension.edu.uy/sites/extension.edu.uy/files/La metodologia de taller en los p rocesos de educacion popular.pdf](http://www.extension.edu.uy/sites/extension.edu.uy/files/La_metodologia_de_taller_en_los_p rocesos_de_educacion_popular.pdf)

Cardoso, Nelson (2007). *Apunte para la Cátedra Taller de Comunicación Comunitaria. La comunicación desde una perspectiva de comunicación comunitaria*. Universidad de Buenos Aires.

Cardoso, Nelson (2000). *Apunte para la Cátedra Taller de Comunicación Comunitaria. La comunicación comunitaria*. Universidad de Buenos Aires.

Casetti, Francesco y di Chio, Federico (2010). *Cómo analizar un film*. Paidós: Barcelona.

Chion, Michel (1993). *La audiovisión*. Paidós: Buenos Aires, Argentina.

Comolli, Jean-Louis Comolli (2008). *Ver e Poder. A inocência perdía: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Coutinho, Eduardo; Furtado Jorge; Xavier, Ismail (2011). El sujeto (Extra)ordinario. En: Labaki, Amir y Mourão, Doura (comp). *El cine de lo real*. Buenos Aires: Colihue.

D

Dagron, Alfonso Grumicio (org) (2012). *Estudios de Experiencias de audiovisual comunitario*

en America Latina. Cuba: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano

Demo, Pedro (1998). *Participação é conquista*. São Paulo: Cortez: Autores Associados.

Durkheim, Emile (2001). *La división del trabajo social*. Madrid: Akal ediciones. 4 edición.

E

Espacio abierto de televisoras populares, alternativas y comunitarias. *TV Digital de Baja Potencia: Exigimos cambios para un concurso que sea incluyente*. Comunicado de 12 de marzo de 2012. Recuperado de: <https://docs.google.com/file/d/0BwdUFm2EGRiIVG9FT0tqQ2lDcW8/edit?pli=1>

Esperón, Carlos Rodriguez (2000). *Breve introducción a la comunicación alternativa*. Mimeo, papeles de cátedra, Buenos Aires.

Esposito, Roberto (2003). *Comunnitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amarrortu ediciones.

F

Festa, Regina (1986). *Movimentos sociais, Comunicação Popular e Alternativa*. En: *Comunicação Popular e Alternativa no Brasil*. São Paulo: Paulinas.

Filho, Nemézio C. Amaral (2008). *As perigosas fronteiras da “comunidade”: um desafio à comunicação comunitária*. In: Paiva Raquel; dos Santos, Cristiano Henrique Ribeiro (org). *Comunidade e contra hegemonia: rotas de comunicação alternativa*. Rio de Janeiro: Mauad X.

Foucault, Michel (1985). *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.

Freire, Paulo (1974). *Pedagogía del Oprimido*. 8ª edición. DF, México: Siglo Veintiuno Editores.

G

Gonçalves, Gabriela Marques, ET AL (2010). *Web TV Magnífica Mundi: Novas Tecnologias pelo Direito à Comunicação*. Actas del XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste – Goiânia – GO 27 a 29 de maio de 2010. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Goiânia: Intercom.

González, Jorge (1993). *A razão e o coração nos tão falados tempos do cólera: oralidade, modernidade e meios*. In: Haussen, Doris (org). *Sistemas de comunicação e identidades da América Latina*.

González, Jorge (2011). *Prólogo a razos de otra comunicación en América Latina*. In: Peruzzo, Cicilia; Tufte, Thomas; Casanova, Jair Veiga. *Trazos de otra comunicación en América Latina*. Barranquilla, Col. : Editorial Universidad del Norte.

Graziano, Margarita (1980). *Para una definición alternativa de la comunicación*. Revista Ininco, Universidad Central de Venezuela. Disponible en: <http://comunicacionymedios.files.wordpress.com/2007/03/graziano-hacia-una-definicion->

[alternativa-de-comunicacion.pdf](#)

Grinberg, Máximo Simpson (1986). Comunicación alternativa: tendencias de la investigación en América Latina. En: Simpson Grinberg, M. (comp.) (1986). Comunicación alternativa y cambio social. México, Premia Editora.

Grinberg, Máximo Simpson (1987). Comunicação alternativa: dimensões, limites, possibilidades. En: Grinberg, Máximo Simpson (org) (1987). A comunicação alternativa na América Latina. Petrópolis: 1987.

H

Hall, Stuart (1984). Notas sobre la desconstrucción de “lo popular”. En: SAMUEL, Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona.

J

Joly, Martine (2003). La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción. Buenos Aires: Paidós.

K

Kaplún, Gabriel (2007). La comunicación comunitaria en América Latina. En: Bernardo Díaz (org.) Medios de Comunicación. El escenario iberoamericano. Madrid: Fundación Telefónica.

Kaplún, Gabriel (2007a). Paiva, Raquel (org). O retorno da comunidade (2007). Os novos caminhos do social. Rio de Janeiro: Mauad X.

Kaplun, Mario (1987). El Comunicador Popular. Buenos Aires: Editorial Humanitas.

Krotz, Esteban (1994). *Alteridad y pregunta antropológica*. En: Boivin, Mauricio F., Rosato, Ana., Arribas, Victoria. Constructores de otredad. Una introducción a la Antropología social y cultural. 3a. ed., 1a. Reimp. Buenos Aires : Antropofagia.

L

Levinas, Emmanuel (2001). *La huella del otro*. México: Taurus.

Loreti, Damian (2011). El caso argentino y la nueva ley de comunicación audiovisual. En: Lubetkin, M., y Martínez-Gómez, R., (org). *Políticas, Redes, Tecnologías en la Comunicación para el Desarrollo*. Zamora: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Lucas, Meize Regina de Lucena (n.d). *O cinema documentário no Brasil dos anos 60: propostas para uma ética e uma estética da imagem*. <<http://oohodahistoria.org/artigos/CONGRESO-cinema-documentario-no-brasil-meize-lucas.pdf>>. Acesso em: 10 abr.2010.

M

Machado, Arlindo. O Vídeo e sua Linguagem. Revista USP, São Paulo, n. 16, p. 6-17, 1993.

Magarola, Oscar (2005). Aproximaciones al fenómeno de la Comunicación Comunitaria. Apunte de cátedra. Universidad de Buenos Aires.

Magnífica Mundi (2010). *Projeto de Extensão e Cultura Jornalismo e Cultura de Fronteiras. Proyecto Taller de Bajo Presupuesto*. Goiânia, Goiás.

Mangone, Carlos (2005). “¿Crisis de los sujetos o crisis de la alternatividad?”. En Loreti, Damián; Mastrini, Guillermo y Baranchuk, Mariana (comp.) (2005). *Participación y democracia en la sociedad de la información*. Buenos Aires. Prometeo Libros.

Marinho, Marcelo Benfica (2009). *A Imprensa Alternativa e a Comunicação Comunitária em Goiás. Décadas 70/80: da Resistência à Cidadania*. Goiânia: Editora UCG.

Marino, Santiago (2012). Virtudes e Dilemas das Políticas de Comunicação do Setor Audiovisual (TV e Cinema) na Argentina da Isca. En: *Revista Eletrônica Internacional de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*, n.14(3). Aracaju (SE): Observatório de Economia e Comunicação da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

Mendes, Danubia (2011). *Testigo sobre el Movimiento del Video Popular*. Goiânia, Goiás, Brasil: Entrevista a Ana Lúcia Nunes de Sousa.

Moraes, Denis de. (2007). *Comunicação alternativa, redes virtuais e ativismo: avanços e dilemas*. En: *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*. www.eptic.com.br, vol. IX, n. 2, mayo – ago. / 2007

Moraes, Dênis de (2011). *La cruzada de los medios en América Latina. Gobiernos progresistas y políticas de comunicación*. Buenos Aires: Paidós.

N

Nancy, Jean Luc (2000). *La comunidad inoperante*. ARCIS: Santiago de Chile. Traducción de Juan Manuel Garrido Wainer.

Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el cine documental*. Barcelona: Paidós.

Nichols, Bill (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: SP, Papirus.

P

Palacios, Marcos (1990). *Sete teses equivocadas sobre comunidade comunicação comunitária*. *Comunicação e Política*, V.9, n.11, p.103-110, FACOM-UFBA. Salvador.

Paiva, Raquel. *O Espírito Comum* (2003). *Comunidade, mídia e globalismo*. Mauad X: Rio de Janeiro, 2003.

Paiva, Raquel (org). *O retorno da comunidade* (2007). *Os novos caminhos do social*. Rio de Janeiro: Mauad X.

Penafria, Manuela (2001). *O ponto de vista no filme documentário*. En: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf> . Acesso em 02 de outubro de 2012.

Peruzzo, Cicilia Maria Krohling (1998). *Comunicação nos Movimentos Populares*. A

participação na construção da cidadania. Vozes: Petrópolis, Rio de Janeiro, 3 edição.

Peruzzo, Cicilia (comp) (2002). *Comunicación y movimientos populares: ¿cuáles redes?* Sao Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Peruzzo, Cicilia (comp) (2002). *Comunidade em tempos de redes*. In: *Comunicación y movimientos populares: ¿cuáles redes?*. Sao Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Peruzzo, Cicilia Maria Krohling (2004) *Comunicação nos movimentos populares: a participação na construção da cidadania*. 3 ed. São Paulo: Vozes.

Peruzzo, Cicilia Maria Krohling (2007). *Televisão comunitária: Dimensão Pública e Participação Cidadã na Mídia Local*. Rio de Janeiro: Mauad X.

Peruzzo, Cicilia M. Krohling (2009). *Conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária revisitados e as reelaboraões no setor*. Rio de Janeiro: Eco-Pós N°2 (V.12): p. 46-61.

Peruzzo, Cicilia Krohling; Tufte, Thomas; Casanova, Jair Vega, (Editores) (2011). *Trazos de otra comunicación en América Latina*. Barranquilla, Col. : Editorial Universidad del Norte.

R

Rancière, Jacques (1987). *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes.

Rancière, Jacques (2010). *A comunidade como dissentimento*. In: *A política dos muitos. Povo, classe e multidão*. Editora Tinta da China: Lisboa.

Rancière, Jacques (2005) . *Sobre Políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona: Bellaterra (Cerdanyola del Vallés).

Red Nacional de Medios Alternativos (RNMA) (sf.). *La nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual y los Medios Comunitarios, Alternativos y Populares*.

Renó, Denis Porto (2007). “Comunicação e cidadania: gritos folkcomunicaçãois latino-americanos no YouTube”. En: *III Congreso Latinoamericano y Caribeño de Comunicación, 2007-c, Loja – Ecuador*. Anais eletrônicos. 1 CD-ROM.

_____ y Moraes, Elizabeth (2008). “O vídeo Popular e as novas tecnologias digitais: Mudanças na tecnologia, na linguagem e no espaço”. En: *Revista Razón y Palabra* N 61, ano 13, marzo-abril. Disponible en: <<http://www.razonypalabra.org.mx/index.html>> Aceso en 29 de julio de 2011.

República Federativa do Brasil (1995). Casa Civil. *Lein 9.877 (Dispone sobre el servicio de TV por cable y da otras providencias)*, de 6 de janeiro de 1995.

República Federativa do Brasil (2011). Casa Civil. *Ley n°. 12.485 de 11 de septiembre del 2011*.

S

Santorio, Luiz Fernando (1989). *A imagem nas mãos. O vídeo popular no Brasil*. São Paulo: Summus.

Sel, Susana (2009). *Comunicación alternativa y políticas públicas en el combate latinoamericano*. En: Sel, Susana (2009). *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*. Buenos Aires : Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO.

Sel, Susana (2010). *Actores sociales y espacio público. Disputas por la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en Argentina*. En: Sel, Susana (2010). *Políticas de Comunicación en el Capitalismo Contemporáneo. América Latina y sus encrucijadas*. Buenos Aires: Clacso.

Sel, Susana (2013). *La democratización comunicacional en Argentina. Avances en Políticas Públicas y obstáculos económicos, políticos y culturales*. En imprenta. Rio de Janeiro: Clacso.

Silverman, Kaja (2009). *La mirada (gaze). La cámara y el ojo*. In: *El umbral del mundo visible*. Madri: Akal.

Sirvent, María Teresa (1983). *Estilos participativos: ¿sueños o realidades?*. *Revista Argentina de Educación* N° 5, Asociación de Graduados en Ciencias de la Educación, Buenos Aires.

Skliar, Carlos (2002). *¿Y si el otro no estuviera ahí?*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Sontag, Susan (2005). *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfagarra.

Sousa, Ana Lúcia Nunes, ET AL (2010). *Complexo Magnífica Mundi: uma década de comunicação popular e comunitária*. Congreso de Comunicación Alternativa: Medios, Estado y Política. La Plata: Argentina.

Sousa, Ana Lúcia Nunes y Dourado, Maiara (2010). *Trombas e Formoso: um projeto com e para a comunidade*. Actas de las 2das. Jornadas Internacionales de Problemas Latinoamericanos. Movimientos Sociales, Procesos Políticos y Conflicto Social: Escenarios de disputa”, de 18 a 20 de noviembre de 2010, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Córdoba: 2010.

Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psiconálisis, intertextualidad*. Paidós: Buenos Aires, Argentina.

T

Tagle, Sergio (2002). *Palabras de un poder emergente. Comunicación, movimientos populares y construcción política alternativa*. En: *Comunicación y movimientos populares: ¿cuáles redes?*. Sao Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Tonnies, Ferdinand (1974). *Comunidad y Sociedad*. Editorial Losada: Buenos Aires.

Tudurí, Gerardo (2008). *Manifiesto del Cine Sin Autor*. Madrid: Centro de Documentación Crítica.

Tcach, Ariel (2011). Testigo sobre Faro Televisión Comunitaria. Buenos Aires: Entrevista a Ana Lúcia Nunes de Sousa

Toledo, Moira (2010). Educação audiovisual popular no Brasil. Panorama 1990-2009. Tesis Doctoral. Universidade de São Paulo. São Paulo, Brasil.

V

Vieira, Pedro Ivo (2010). Testigo sobre Magnífica Mundi WebTV. Goiânia, Goiás, Brasil: Entrevista a Ana Lúcia Nunes de Sousa.

Vigo, Jean. El punto de vista documentado. In: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Vigo.htm> . Acceso en 02 de outubro de 2012.

Velasquez, Jorge Buitrago. Multimedios (2009). Aspectos Económicos y Reglamentarios. S.A. La Nación. Universidad de Palermo. Postgrado en Televisión Digital. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: <http://www.palermo.edu/ingenieria/TVDIGITALPOSGRADO/2.pdf>

Villareal, Héctor (2007). La construcción midiática de la alternatividad. Revista Digital Universitario, Mexico, UNAM. Vol 8, n3, Marzo de 2007.

Vinelli, Natalia (2005). Una historia de espectros. Apuntes sobre televisión alternativa, comunitaria o de baja potencia en Argentina En Vinelli, N., Arencibia, F. y Fernández, M. C., *Notas sobre la televisión alternativa. Experiencias de Argentina, Cuba e Italia*. Buenos Aires, Ediciones del IMFC / Centro Cultural de la Cooperación, colección Cuadernos de Trabajo nro. 63, octubre.

Vinelli, Natalia (2007). La TV Piquetera. Experiencias de televisión alternativa en Buenos Aires, Argentina. En Garí, Clara, y Sánchez Navarro, Jordi (curadores) (2007). *HoritzóTV. Perspectivas de otra televisión posible*. Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona.

W

Wuthnow, R. (1996). Actos de compasión. Cuidar a los demás y ayudarse a uno mismo. Madrid: Alianza.

Weinrichter, Antonio (2004). Desvíos de lo real. El cine de no ficción. España: T&B Editores.