



**Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación**

**Título del documento: En la cancha : televisión comunitaria, fútbol y censura en la experiencia de Pares TV**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Lucía Maccagno**

**Natalia Andrea Vinelli, tutora**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2020**

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](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)



# EN LA CANCHA



## TELEVISIÓN COMUNITARIA, FÚTBOL Y CENSURA EN LA EXPERIENCIA DE PARES TV

**BITÁCORA TESINA DE PRODUCCIÓN**

**ALUMNA: LUCÍA MACCAGNO**

**DNI: 31951381**

**MAIL: LUCIAEME85@GMAIL.COM**

**TUTORA: NATALIA ANDREA VINELLI**

## Palabras iniciales

En las páginas que siguen intentaré dar cuenta del recorrido que llevé adelante para realizar esta tesina de producción. Sin embargo, el camino que me trajo hasta acá excede ampliamente lo que describiré en esta bitácora o cuaderno de viaje.

Aunque estas líneas están escritas en primera persona y el documental *En la cancha. Televisión comunitaria, fútbol y censura en la experiencia de Pares TV* lleva únicamente mi nombre como realizadora, es sin lugar a dudas el resultado de un trabajo colectivo. Se condensan aquí mis años de estudio y formación universitaria pero también los años de militancia, aprendizaje y reflexión compartidos junto a mis compañeras y compañeros de Barricada TV. Sin esos aportes, realmente nada de todo esto hubiera sido posible.

Quiero agradecer en primer lugar a los y las integrantes de Pares TV por el trabajo que hacen a diario, por la pelea que vienen dando, por dejarme contar su historia y por recibirme con tanto cariño y buena predisposición.

También quiero agradecer a mi tutora Natalia Vinelli a quien admiro no solo como académica sino también (y más que nada) como referente y compañera. Gracias por animarme a dar este paso pendiente y postergado por tanto tiempo.

Por último, vaya mi reconocimiento para todas y todos los que construyen a diario una comunicación comprometida con los intereses de nuestro pueblo porque son de los imprescindibles.

Link a la producción: <https://youtu.be/LHscD-weha8>

## **La frase que le dio inicio a todo**

“Bueno, no nos imaginábamos estar en litigio con el grupo Clarín para poder televisar a Flandria. Yo nací a dos cuadras de la cancha de Flandria. Mi abuela vivía en lo que es el parque de la Algodonera Flandria, donde juega el club. Los domingos, cuando nos juntábamos a comer, terminábamos de comer y la sobremesa era salir caminando para el fondo y, como no había tejido, ya estábamos en la cancha de Flandria. Yo me quedé haciendo televisión en el pueblo donde nací, así que me llama la atención que grupos extranjeros puedan venir a decirme si puedo transmitir o no un equipo de fútbol (del pueblo) en el cual yo nací, en el cual vivo y en el cual desarrollo la actividad de la comunicación”.<sup>1</sup>(Declaraciones de Diego Gusmerini en una entrevista realizada por Barricada TV)

Como integrante y militante del canal autogestionado Barricada TV, desde hace tiempo conozco la historia de Pares y el conflicto por la televisación del fútbol. Las dos emisoras formamos parte, junto a otros canales comunitarios del país, de la Coordinadora Nacional de Televisoras Alternativas (CONTA) y desde ese espacio gremial exigimos la aplicación total y completa de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA) y también nos organizamos alrededor de otras reivindicaciones del sector. Pero fue recién cuando escuché esas palabras de Diego en la entrevista realizada en el marco del Noticiero Popular de nuestra emisora que tomé real dimensión de la importancia de que esa historia fuera contada.

Los grupos concentrados de medios se han opuesto históricamente a la democratización de la comunicación y en especial al avance y a la conquista de derechos por parte de los medios de comunicación popular. Esto se vio reflejado no sólo en la opinión pública, en los debates y las discusiones previas y posteriores a la sanción de la Ley 26.522, sino también en las acciones concretas que estas empresas mediáticas emprendieron con el objetivo de entorpecer el reconocimiento precario de los canales sin fines de lucro o la apertura de nuevos concursos para la adjudicación de licencias.

Así lo describe Mariano Suárez (2017), abogado de medios comunitarios:

Cada autorización, permiso o licencia otorgado por el Estado tras la sanción de la LSCA fue judicializado. Así lo hizo, con coherencia ideológica y

---

<sup>1</sup> Puede consultarse aquí:

<https://drive.google.com/file/d/1p17E6nuxmwOotqIDewVZ70e2riVAE2Di/view?usp=sharing>

empresaria la Asociación de Teleriodifusoras Argentinas (ATA), la cámara patronal que nuclea a 23 empresas comerciales (El Trece, Telefé, América y Canal 9, entre otros) y que, en Capital Federal, concentra el 90 por ciento de la audiencia de la televisión abierta. (p.41)

Uno de los argumentos esgrimidos por la cámara empresarial para avanzar judicialmente contra aquellas autorizaciones precarias otorgadas inicialmente por el Estado fue el de la competencia desleal. ATA aseguraba en sus presentaciones ante la justicia que los canales baja potencia contaban con menos obligaciones y más ventajas que sus representados y que por lo tanto esto los dejaba en una situación de desigualdad.

Hoy en día y a once años de la sanción de la LSCA, que fue fruto de la lucha de la comunicación popular junto a los sindicatos, a los académicos y a las académicas de la comunicación, a las cooperativas y a los sectores de la sociedad organizados, ese mismo poder mediático sigue incumpliendo las normas e impulsando acciones para ahogar a las emisoras comunitarias que obtuvieron finalmente sus licencias como expresión de ese proceso.

El caso de las intimaciones que Tele Red Imagen Sociedad Anónima (TRISA) formuló contra Pares TV para que cesara con la televisación del fútbol local es, quizás, uno de los más emblemáticos debido a la relevancia social y cultural que tiene ese deporte en nuestro país. Pero también pueden mencionarse otros hechos similares que configuran el escenario de gran desigualdad en el que los medios populares se desarrollan (o intentan hacerlo). Por ejemplo, lo que ocurrió con el Grupo Clarín que interfirió a lo largo del año 2016, avalado por la inacción de un Estado cómplice, la señal 33.1 de la Televisión Digital Abierta (TDA) de la cual Barricada TV era la legítima licenciataria,<sup>2</sup> o lo que sucede actualmente con la negativa de las empresas cableras, como Cablevisión y Telecentro, de incorporar en sus grillas a los canales comunitarios habilitados en su zona de influencia a pesar de la existencia de una normativa vigente que así lo obliga.

---

<sup>2</sup> Finalmente en el año 2017 y luego de varias movilizaciones a las puertas del Ente Nacional de Comunicaciones (ENACOM), Barricada TV fue reubicada en la señal 32.1 desde la cual emite actualmente con una cobertura de 17kms a la redonda desde sus estudios ubicados en la fábrica recuperada Impa, en el barrio de Almagro. Para ello la emisora comunitaria tuvo que readecuar su equipo transmisor, y realizar y presentar nuevamente los trámites técnicos para su habilitación definitiva la cual ocurrió en el año 2018. Esto implicó que la televisora popular tuviera que costear por segunda vez los gastos elevados del procedimiento, mientras que Canal 13 no se vio en la necesidad de tener que hacer ninguna modificación.

En este contexto, el planteo de Gusmerini era muy simple y muy fácil de entender: 'cómo nosotros que nacimos y nos criamos en este barrio y ofrecemos contenidos que son valorados por la comunidad, de un día al otro nos vemos impedidos de hacerlo porque a un grupo mediático concentrado -al que no le importa el barrio, no le importa la comunidad ni la conoce y tampoco televisa los partidos porque no lo considera rentable- así lo dispone'. Sin embargo esa frase, que hacía referencia a un reclamo justo y concreto, también abarcaba conceptos y discusiones del campo de la comunicación y en particular nociones, reflexiones y debates sobre la práctica de la comunicación comunitaria, alternativa y popular.

Me propuse, entonces, tomar el caso de Pares TV para realizar una tesina de producción que me permitiera obtener el título de grado en la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires, algo que postergué por varios años durante los cuales incluso pensé temas diferentes aunque siempre vinculados con experiencias de comunicación alternativa. La cercanía con la historia de Pares debido a mi militancia y el atractivo que considero que puede llegar a tener la temática del fútbol para el público general, fueron elementos decisivos para que finalmente me inclinara por este tema sobre los otros.

¿Mi propósito? Realizar un medimetraje documental que refleje la inserción de esta emisora en su territorio e indague sobre el papel que juega el fútbol, en especial las transmisiones de los partidos de Club Social y Deportivo Flandria, en ese vínculo que se establece con la comunidad. El objetivo que me planteo con este material es también retratar la disputa (desigual) entre dos modelos de comunicación: aquel que la concibe como un bien social y como un derecho humano al servicio de la comunidad; y aquel que la piensa como un negocio y como una mercancía más del mercado.

### **¿Qué me motiva? ¿Por qué un documental?**

Entiendo, siguiendo al militante y cineasta Raymundo Gleyzer, al cine como un arma de contrainformación. Es decir, como un instrumento o un medio para, y no como un fin en sí mismo. Las películas nunca son un producto acabado sino que son piezas que se completan en el encuentro con el público. En *Presentación y autocrítica en forma de diálogo con Tomás Gutiérrez Alea* (1970), Gleyzer analiza el rol de los cineastas de la época y realiza además una valiosa autocrítica sobre su propia experiencia personal y colectiva en torno a la

realización del film *Los traidores*. La entrevista gira fundamentalmente alrededor del cuestionamiento sobre el lugar de los intelectuales y su relación con las luchas del pueblo. Es allí donde el cineasta se refiere a la idea del cine como “un instrumento de información para la Base”<sup>3</sup>, con la cual busca polemizar con perspectivas teóricas que únicamente se detienen en discusiones sobre estilo o sobre el lenguaje. Según esta perspectiva se trata, finalmente, de pensar el cine no únicamente como una vía de expresión, sino más bien como herramienta con la que dar discusiones, denunciar e intervenir políticamente en cada coyuntura y momento histórico.

Está claro que Gleyzer plantea este debate en un contexto y una situación muy diferentes a la de hoy en día. A partir de su condición de integrante del grupo Cine de la Base y a su vez por la pertenencia orgánica de este al Partido Revolucionario de los Trabajadores, se refiere en este diálogo con el cineasta Tomás Gutiérrez Alea, a ser parte activa de la lucha colectiva por la toma del poder.

Sin embargo esta concepción del cine que puede ser trasladada al periodismo e incluso a la comunicación en general, sigue aún vigente. De hecho una buena parte del periodismo popular y alternativo audiovisual se reconoce heredero de esa tradición y de ese cine tal como lo concibe Gleyzer. En este sentido y si bien es cierto que la intención de este mediometrage es dar a conocer el caso de Pares TV más allá del círculo de aquellos y aquellas que les ocupa y preocupa la comunicación popular, lo que se busca con este film es poder plantear discusiones que vayan más allá de la historia particular que aquí se relata. Es, en definitiva, aportar al debate general sobre la cuestión de fondo: el derecho a tomar la palabra y el derecho a la libertad de expresión de nuestro pueblo.

Tal como indica la docente e investigadora Natalia Vinelli (2014) esta cuestión:

lleva a su vez a problematizar el tema de la propiedad de los medios, los intereses puestos en juego y la necesidad de pregonar un modelo de comunicación que a partir de políticas desconcentradoras, tenga en cuenta el acceso de los sectores populares a la construcción de la palabra pública. (p. 53)

---

<sup>3</sup> Puede consultarse aquí:

<https://www.nodalcultura.am/2016/05/presentacion-y-autocritica-en-forma-de-dialogo-con-tomas-gutierrez-alea/>

Por lo tanto se espera finalmente que este trabajo, que intenta ser un trabajo de intervención política, aporte también a la discusión sobre la coyuntura actual y la grave problemática de la concentración mediática en nuestro país. Porque este sigue siendo un debate necesario y urgente si es que queremos alcanzar un sistema democrático pleno en el que la comunicación popular represente una opción real y un verdadero contrapeso en el escenario de medios hegemónicos.

Si bien la sanción de la LSCA significó un punto de partida sin precedentes en lo que respecta al derecho a la comunicación en la historia argentina, es cierto también que su aplicación fue parcial en muchos aspectos. No me detendré aquí en un análisis exhaustivo sobre este asunto pero sí es necesario resaltar que las consecuencias de este déficit en su ejecución se sufrieron profundamente tiempo después. El gobierno de Macri logró desarticular a pocos días de asumir gran parte de la normativa, eliminando artículos clave, y profundizó durante su mandato la concentración en todos los planos posibles. De acuerdo con Vinelli (2019), hoy en día: “El mapa mediático en la Argentina registra el predominio de empresas privadas comerciales con alto nivel de concentración en la propiedad, contenidos, infraestructura, audiencias e ingresos por pauta publicitaria oficial y privada” (p. 112).

Considero que esa discusión a la que intento aportar con este documental tiene, entonces, que darse en varias direcciones. Se debe contemplar no sólo la puesta en valor de los marcos regulatorios que reconocen al sector sin fin de lucro como un actor, sino que también se debe poner en agenda, entre otros temas, el acceso de dicho sector a una distribución democrática e igualitaria de la pauta oficial, el desarrollo de políticas públicas de fortalecimiento, mantenimiento y difusión de la TDA, así como también, la exigencia de un rol fuerte del Estado que arbitre los mecanismos necesarios para que los poderosos de siempre cumplan las normativas vigentes y las que se elaboren a futuro.

### **Alternativos, populares y comunitarios**

Los debates teóricos acerca de cómo nombrar esa “otra” forma de hacer comunicación son de larga data. Los diferentes posicionamientos dan cuenta de las complejidades existentes al momento de cerrar definiciones para caracterizar prácticas sociales en constante desarrollo y que se encuentran atravesadas por una multiplicidad de factores con los que deben coexistir.

Margarita Graziano (1980) insiste en que debe reservarse la caracterización de “alternativas” exclusivamente para aquellas experiencias de comunicación que se proponen como objetivo la transformación social. Es decir, para la autora si bien resulta necesario, no basta sólo con desarrollar una forma de comunicación participativa u horizontal, sino que esas experiencias deben proponerse ir más allá: “lo alternativo, en tanto tal, se levanta frente a otra concepción no sólo de la comunicación sino de las relaciones de poder y de la transmisión de signos e imposición de códigos que esas relaciones permiten vehicular” (p.9).

En respuesta a estos planteos, Máximo Simpson Grinberg (1989) desarrolla una conceptualización en la que discute con Graziano y afirma que todas esas otras formas de hacer comunicación tienen un denominador común: “el hecho de constituir en todos los casos una opción frente al discurso del poder en sus diversos niveles” (p.31). Además, plantea en este sentido la utilización genérica del término “alternativo” para referirse a todas ellas sin distinciones.

El debate entre estos dos autores es uno de los más emblemáticos al respecto en el campo de la comunicación y sintetiza las distintas tradiciones y maneras de entender el fenómeno. ¿Se deben utilizar definiciones rígidas para definirlo a priori? ¿O unas nociones más flexibles que permitan dar cuenta de las complejidades que existen para lograr una definición taxativa a la que se tendrían que amoldar las experiencias? Entonces, ¿cómo se hace para poder diferenciar este tipo de comunicación de otras?

Más allá de esta diversidad de miradas, existen, tal como señala Vinelli (2014) consensos y acuerdos que nos permiten hablar de “haz conceptual” al momento de referirnos a esa otra comunicación como “alternativa, popular y comunitaria”: “Esto es importante en la medida que evita la inflación terminológica, ese complejo que lleva a ubicar en el marco de la alternatividad cualquier experiencia que ofrezca alguna dificultad para ser leída dentro de los marcos de la comunicación hegemónica” (p.58).

Los proyectos alternativos, comunitarios y populares son experiencias dinámicas, producto de determinadas relaciones sociales, que se encuentran indefectiblemente atravesadas por el contexto y también, al mismo tiempo, son constantemente condicionadas por este. Por lo tanto, clausurar una definición a priori implicaría pensar en la posibilidad de determinar un deber ser que en definitiva no da cuenta de la riqueza de dichos procesos.

Pares TV plantea otra forma de pensar y hacer comunicación: tanto desde la propuesta de gestión asociativa del medio, como desde los contenidos que se emiten en los cuales se

pone el acento en la cotidianidad de lo local, así como también desde el lazo de reciprocidad que desde el medio construyen con su público. Pero como se verá, su desarrollo no escapa a las tensiones y conflictos, propias del momento histórico en el cual se inserta. Me detendré en este punto más adelante al analizar la cobertura del canal sobre el hecho de inseguridad en el barrio que finalmente luego de un proceso de reflexión incorporé en la película.

## **Los primeros pasos**

El primer momento de este recorrido consistió en profundizar la investigación sobre la historia de la televisora y en particular sobre el conflicto que esta mantiene con la empresa TRISA (del Grupo Clarín y Torneos y Competencias S.A.). Este trabajo de indagación me permitió esbozar algunas respuestas provisionarias para las preguntas que dan inicio a cualquier investigación en una realización documental: ¿Qué es lo que se quiere contar? ¿Para qué? ¿Con qué objetivos?

Como insumos en este paso inicial analicé la propuesta comunicacional que la Cooperativa Pares presentó al momento del concurso público para la obtención de su licencia en Televisión Digital Abierta en el año 2015. Allí se hace una descripción detallada tanto de la zona geográfica de cobertura como del contenido de su programación, lo que me sirvió para hacer una primera caracterización del proyecto.

También recurrí al amparo que la emisora presentó ante la justicia en el litigio que mantiene por el derecho a la televisación del fútbol en donde se explica cuáles son las razones jurídicas que los asisten para poder cubrir dichos eventos deportivos. Además, realicé un relevamiento de las notas periodísticas que los protagonistas otorgaron sobre el tema a medios audiovisuales y gráficos, y visualicé el material de archivo disponible en sus canales de Youtube. A partir de la recopilación y la interpretación de estos recursos comencé a delinear algunas preguntas orientadoras en un cuestionario para realizar en las primeras entrevistas.

La mayor complejidad en esta parte del proceso tuvo que ver con mi dificultad para establecer una distancia analítica con el objeto de estudio. Mi militancia y el hecho de conocer de antemano los pormenores del caso generó que muchas veces cayera en la equivocación de dar ciertos detalles por sentado. Aquellos cuestionarios se convirtieron en borradores sobre los que volví una y otra vez. Muchas veces, hasta encontrar el tono que me

permitiera un distanciamiento crítico con aquellos y aquellas que eran sujetos y sujetas de mi investigación documental.

Esta instancia de la investigación también implicó la visualización de distintos documentales que me sirvieron como fuente de inspiración en diversos aspectos. *TV Utopía* de Sebastián Deus, por ejemplo, fue una referencia ineludible. Allí su realizador, aborda, tal como el nombre lo indica, la experiencia de TV Utopía, un canal comunitario que funcionó en el barrio de Caballito durante la década del 90 del cual el mismo Deus fue parte. A partir de los testimonios de las y los integrantes de aquella emisora y de las vecinas y los vecinos espectadores, Sebastián logra reconstruir la historia del medio y el rol que éste cumplió para el vecindario en ese momento histórico tan particular del país. Esta película me sirvió de ejemplo no sólo por la similitud en la temática que aborda, sino que también fue útil al momento de analizar el uso y la incorporación que el realizador hace en el film de una gran cantidad de material de archivo, y de su propia intervención en la experiencia representada en el documental. A partir de estos elementos, Deus ilustra y repone en imágenes lo que los entrevistados y él mismo van recordando y relatando acerca del canal.

Los documentales *Copa Hombre Nuevo* y *Ciudadela* abordan de forma muy distinta la temática del fútbol. El primero, dirigido por Esteban Giachero, cuenta acerca de un campeonato de fútbol alternativo que en el año 2012 disputaron clubes barriales de todo el mundo en la provincia de Córdoba. El audiovisual se encarga de registrar esas jornadas y para ello va alternando imágenes de los partidos con entrevistas a los jugadores y otros protagonistas. *Ciudadela*, es un cortometraje documental de observación del realizador tucumano Gonzalo Ale. Allí en escasos 12 minutos se retrata exclusivamente a partir de la imagen y el sonido, lo que sucede durante un partido de San Martín de Tucumán en su estadio, conocido como “La Ciudadela”. Ambas películas, con sus diferencias, me ayudaron a imaginar un tratamiento estético posible para el registro “del clima de cancha” y del partido de fútbol de Flandria que había decidido incorporar en mi producción.

A partir de este visionado también comencé a definir que quería realizar un documental interactivo en donde el acento estuviera puesto en la palabra de los protagonistas y lo que estos tuvieran para decir. En este sentido el film chileno *Niños rosados y niñas azules* de Jorge Retamal, me sirvió para confirmar mi decisión. Más allá de que la problemática que aborda es completamente distinta, me resultó muy interesante el lugar protagónico y la relevancia que se le otorga a los personajes. Se construye a lo largo de la

película y a través de la jerarquización de la palabra de estos sujetos protagonistas la sensación del encuentro directo con el espectador, como si no hubiera mediaciones.

Según Bill Nichols (1997) a diferencia de lo que sucede en la modalidad expositiva, en la interactiva “la autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados: sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película” (p.79). Es así que en el caso de *En la cancha* la entrevista tradicional es la herramienta principal del documental. A través de la voz de los protagonistas y sus reflexiones se reconstruye la historia y el conflicto. La argumentación del film surge así como resultado o producto del encuentro entre la parte realizadora y los actores sociales.

Las imágenes de archivo utilizadas, tanto de la propia emisora como las de Barricada TV o aquellas registradas exclusivamente para la película, demuestran lo dicho en los testimonios. Cumplen así la función de comprobar la veracidad y reforzar las afirmaciones.

Esta preocupación por darle un espacio central a las voces protagonistas de las historias es propia de la comunicación comunitaria y alternativa. Son las y los que vivencian los conflictos en primer persona, con sus necesidades, los que son considerados fuente legítima y voz de autoridad en la agenda de este tipo de comunicación que busca desarmar así el discurso único y también deconstruir el “star system” alimentado por el periodismo corporativo en donde parece más importante el entrevistador y sus reflexiones grandilocuentes que lo que el entrevistado tiene para decir.

En este sentido y si bien la decisión de no aparecer en cámara en un primer momento estuvo también condicionada por las limitaciones técnicas (no disponía del equipamiento y operadores que se requieren para registrar la interacción directa entre realizadora y entrevistados), esa ausencia se convirtió luego en un recurso utilizado conscientemente. Las entrevistas tomaron la forma de, tal como lo denomina Nichols, “pseudomonólogos” en donde los testimonios parecen de esta manera estar dirigidos directamente a la audiencia. Diré con el autor que esto “logra un efecto de sutura, situando al espectador en relación directa con la persona entrevistada, a través del efecto de tornarse él mismo (el realizador) ausente” (p.90).

La visualización de estos documentales me sirvió a su vez para hacer un listado y un guión técnico con las escenas que debía registrar en cada jornada de rodaje. Cabe resaltar que esta primera propuesta sólo fue eso. Coincido con el documentalista Patricio Guzmán (1997)

cuando afirma que “la estructura de un guión documental está ‘abierta’ todo el tiempo”<sup>4</sup>. Es que el proceso de realización al que me refiero, se trata de un camino en donde reflexión y práctica se dan de manera simultánea, tal como sucede en las experiencias de comunicación alternativa.

La película *Carne propia* de Alberto Romero, que relata distintos aspectos de la producción cárnica local y que había visto casualmente algunas semanas antes de comenzar con la realización de la tesina, fue clave al momento de definir referencias estéticas para los planos. Me pareció apropiada porque el realizador logra transmitir a través de los encuadres que utiliza y la información que éstos nos brindan, especialmente cuando entrevista a los vecinos de Liebig donde funcionó la primera fábrica de carne procesada, el clima de pueblo y el contexto que rodea a la acción. Es como si pudiéramos transportarnos automáticamente a esas calles y a esas locaciones y conocer más de la identidad de cada personaje.

En el caso de mi documental todos los registros se llevaron a cabo en los escenarios y lugares de referencia de cada actor social. Así las entrevistas a los integrantes de Pares TV se hicieron en la televisora: dentro del estudio donde se realiza el noticiero diario y en las afueras junto al vehículo que utilizan como móvil. El testimonio de Julio Roldán, el vecino de Jáuregui y televidente del canal, se registró en las puertas de su casa y los de Martín “Michu” Ledesma, choripanero e hincha de Flandria, y Fabián Polí, presidente del club, dentro del Estadio Carlos V donde juega el equipo. Estas decisiones estuvieron motivadas por el hecho de reforzar las características y el rol de cada personaje en la historia, es decir la intención fue retratar a cada uno en su lugar y espacio de acción. Las locaciones, en definitiva, resultan trascendentes para el objetivo de reconstruir el mundo cotidiano de los actores sociales. Finalmente, las entrevistas se realizaron a una cámara en algunos casos y a dos cámaras en otros. Los planos variaron entre encuadres medios cortos (o plano pecho) y enteros (o generales) para mostrar algo del entorno tal como se detalló previamente.

Con ese mismo objetivo de representar a los actores en su cotidianeidad, se utilizó la luz disponible en cada lugar: natural en algunos casos y artificial en donde así lo ameritaba la escena y según lo que se quería contar. En el caso de los estudios de Pares se aprovechó la puesta de luces que utilizan para realizar el programa ya que justamente se busca transmitir al espectador la idea de locación “emisora/set de TV”. Los otros testimonios se recogieron en exteriores con luz de día.

---

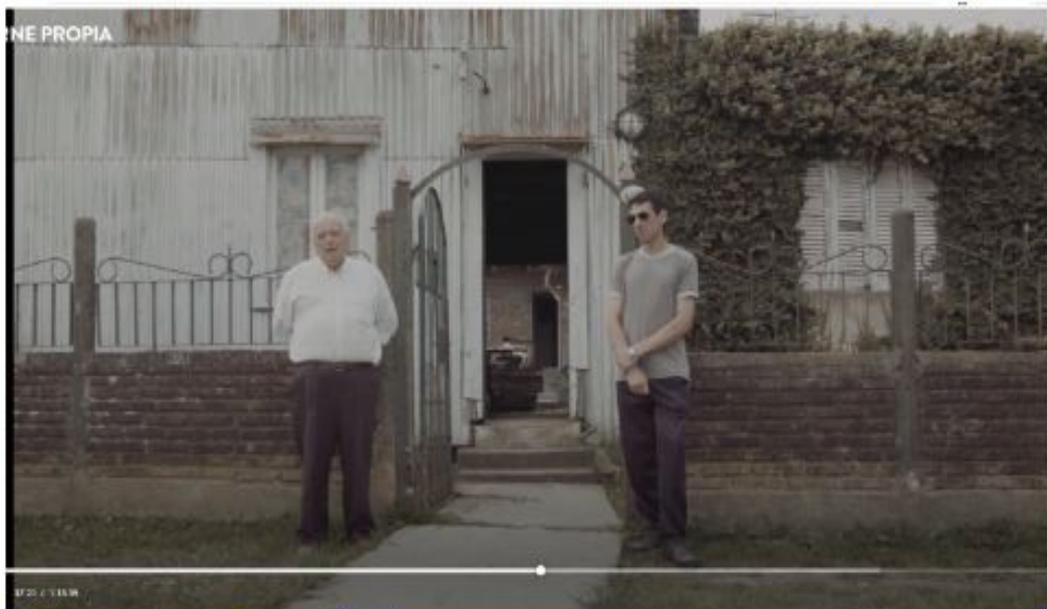
<sup>4</sup> Puede consultarse aquí: [https://www.patricioguzman.com/es/articulos/29\)-el-guion-en-el-cine-documental](https://www.patricioguzman.com/es/articulos/29)-el-guion-en-el-cine-documental)

La toma de sonido en las entrevistas se llevó a cabo con un micrófono inalámbrico corbatero para que este resultara lo menos invasivo posible. Todas estos planos se realizaron con las cámaras montadas en trípodes. Las únicas escenas que se registraron con cámara en mano fueron las de la cancha, y la secuencia registrada tanto dentro de la casa de Julio, como dentro de la emisora al momento del vivo del noticiero. Sobre estas situaciones me explayaré más adelante.

En este sentido, el primer documento que armé con la propuesta estética fue el siguiente:

#### **Entrevistas vecinos/hinchas/ club:**

En exteriores y en escenario de referencia (club o puerta de la casa). A una cámara



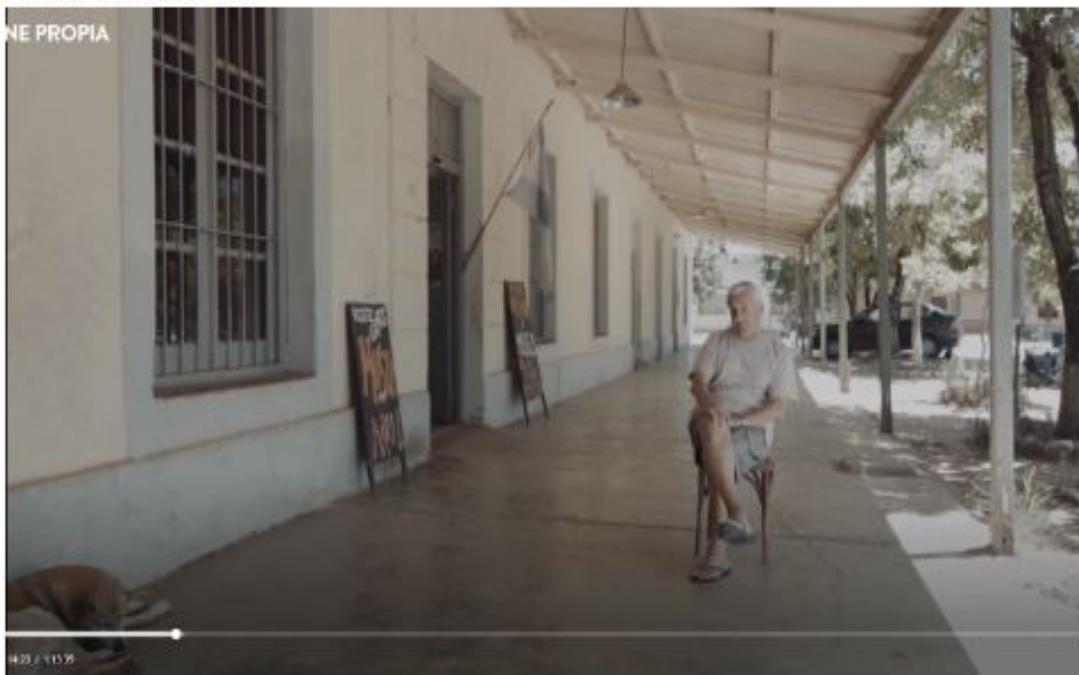
#### **Registro de armado de transmisiones:**

Cámara en mano. Seguimiento. Desde el canal hasta la cancha. Planos detalles

#### **Registro de cancha/clima de partido:**

Cámara en mano. Seguimiento. Planos detalles

Referencias:  
PLANO GENERAL



PLANO MEDIO



En este documento volqué la primera propuesta de guión técnico:

ESC	PLANO	INDICACIÓN TÉCNICA	DESCRIPCIÓN	AUDIO	OBSERVACIÓN
1	1		Exteriores/ Mediodía/ Plano general con referencia en cartel de Luján o Jauregui	Sonido directo	
2	1		Exteriores/Mediodía/ Plano general calle del barrio. Camioneta de Pares pasa	Sonido directo	Movimiento de autos que pasan/vecino s-as
3	1		Exteriores/Mediodía/ Plano general afuera del club Flandria. Camioneta de Pares pasa	Sonido directo	
4	1		Exteriores/Mediodía/D entro cancha Plano general. Jugadores entrando en calor	Sonido directo	
	2		Exteriores/Mediodía/ Dentro cancha /Plano detalle pelota y botines. Jugadores entrando en calor	Sonido directo . Indicac iones del entrena dor	
	3		Exteriores/Mediodía/ Dentro cancha /Plano general Pares armando para transmisión. Prueban equipos	Siguen las indicac iones del	

Con estos elementos definidos, comencé a pensar y volcar en el guión una estructura posible: el documental tendría como hilo conductor la transmisión y la cobertura de un partido del equipo de fútbol del Club Flandria.

En este sentido lo que el audiovisual utiliza como unidad narrativa son los diferentes momentos del evento: la previa del partido, en la cual el equipo de Pares se prepara para realizar su trabajo, los jugadores entran en calor, la hinchada prepara las banderas para alentar y el vecino arma el mate para verlo por TV; el desarrollo del encuentro futbolístico, con los elementos que hacen al clima de un evento deportivo como ese y la emisión a través del canal que está censurado; y por último, el final de la competencia, momento en el cual se plantean las conclusiones.

A medida que avanza el partido y su transmisión, avanza la trama de la película. En ese recorrido se va recuperando información y se va mostrando el trabajo que la emisora realiza, y cómo ésta a través de su pantalla y los contenidos que elige para su grilla, construye el vínculo con su comunidad, ubicándose como un canal de referencia para la audiencia por la cobertura de hechos locales.

De a poco se va develando el rol que cumplen las transmisiones de fútbol en ese ida y vuelta con los vecinos y vecinas del barrio, a la vez que se da a conocer el conflicto que el medio enfrenta hoy en día por su televisación y cómo la censura afecta tanto el derecho de las audiencias a acceder a este tipo de contenidos de manera gratuita, como a la libertad de expresión.

## **El rodaje**

La mayor parte del rodaje tuvo lugar durante distintas jornadas en la localidad de Jáuregui, Luján. En la primera oportunidad que viajamos hasta allí junto a Gianluigi Gurgigno, quien me brindó ayuda como camarógrafo, se realizó la entrevista a Diego Gusmerini en las instalaciones del canal, mientras que las de Ledesma y Poli, se hicieron en el Estadio Carlos V, la cancha de Flandria. A su vez también tuvo lugar el registro de la jornada futbolística en la que el equipo local se enfrentó a la Asociación Social y Deportiva Justo José de Urquiza por la fecha 14 del campeonato 2019-2020 de la Primera B Metropolitana. Esta primera visita también significó un acercamiento y una primera exploración de los personajes y las locaciones.

Sin embargo, ese primer día de registro corrió riesgo de ser suspendido debido a las malas condiciones climáticas. El panorama era preocupante: la cancelación de la jornada complicaba considerablemente el plan de rodaje ya que eran los últimos partidos del año del campeonato y el anteúltimo partido de Flandria como local. Al mismo tiempo, el hecho de que este tipo de encuentros suelen jugarse los días de semana y suelen confirmarse con pocas horas de anticipación hacía que fuera muy difícil agendarlo para más adelante. Ante esta situación la decisión, entonces, fue viajar igual para avanzar con lo que se pudiera de lo que estaba pautado para ese día. Finalmente luego de grabar la entrevista en las instalaciones del canal y a la hora en la que debíamos salir hacía el club para comenzar los preparativos de la transmisión, comenzó a salir el sol y el clima se recompuso completamente.

El desafío de la jornada fue sin lugar a dudas el registro en la cancha. A través de la cámara en mano se buscó retratar con planos generales y planos detalle la acción que tenía curso en el campo de juego, en la tribuna y en el mangrullo de transmisión desde el cual los periodistas de Pares suelen realizar su trabajo. En el mismo sentido la toma de sonido fue directa para poder captar y retratar el clima del evento en su totalidad.



**Estudios Pares TV. Primera jornada de rodaje. Entrevista a Diego Gusmerini**



**Club Social y Deportivo Flandria. Primera jornada de rodaje junto a Gianluigi Gurgigno y Diego Gusmerini**

A partir del visionado de este material, pude realizar algunas modificaciones al guión provisorio. Además, comencé a evaluar la posibilidad de agregar otras entrevistas que no estaban en la propuesta original con la finalidad de reforzar algunas ideas y agregar información. Es que a decir de Guzmán (1997):

una película documental constituye una búsqueda --una expedición-- donde los imprevistos son tan importantes como las ideas preconcebidas. Esta es la esencia de la creación documental. Mantener el equilibrio entre lo nuevo y lo ya previsto es una facultad que el cineasta documental debe aprender a ejercer todo el tiempo tanto como el cameraman a dominar la luz en las condiciones más inesperadas y al sonidista a buscar la acústica y sortear los ruidos molestos.

Es esto a lo que me referí anteriormente: investigación y realización fueron parte de un mismo proceso, dos caras de una misma moneda en donde el registro reforzó o generó cambios en los supuestos previos.

La segunda jornada tuvo lugar casi un mes después. En ese caso se concretó la entrevista y la visita a Roldán. Si bien en un primer momento la intención era ficcionalizar la situación del televidente que mira la emisión del partido censurado desde su living, Julio se ofreció a interpretarla él mismo. Bajo la advertencia “miren que yo no sé actuar”, muy generosamente nos permitió ingresar a su hogar en donde registré las imágenes que funcionan en el audiovisual como ritual previo antes del partido. También se grabó la escena en la que está en el sillón de su living mirando su televisor e intentando sintonizar la transmisión. Para la captura de esta secuencia nuevamente se utilizó la cámara en mano.

La amabilidad que demostró Julio y la buena predisposición para brindar su testimonio es resultado y evidencia del vínculo real que Pares establece con sus audiencias y con la comunidad. Desde el comienzo el vecino se mostró contento en poder ayudar y cooperar con la causa que cree justa y que también hace propia.



**Casa de Julio Roldán. Segunda jornada de rodaje**

En una tercer jornada se llevó a cabo el registro de la emisión en vivo del noticiero diario del canal -que incluyó el móvil en directo desde el barrio El Ceibo el cual mencioné anteriormente y sobre el que me detendré particularmente más adelante- y las entrevistas a Alejandro Schiaffino y a Romina Fernández, los otros integrantes de la Cooperativa consultados para el documental. Aquí nuevamente se utilizó la cámara en mano para registrar las imágenes del detrás de escena, el armado para la salida en vivo y la operación de los controles. El testimonio de Romina que no estaba contemplado en mi propuesta original y que fue producto de esa revisión constante sobre la práctica que se viene mencionando, es según mi opinión uno de los mayores aciertos de todo el proceso. Fernández cumple generalmente dentro del medio el rol de cronista/movilera lo que hace que esté en contacto constante con la gente, por lo tanto la reflexión que pudo aportar acerca del vínculo que la emisora construye en su comunidad y la función que esta tiene atendiendo las demandas de los vecinos, fue fundamental.

Por otro lado, con la inclusión de su testimonio en el film también busqué visibilizar las conquistas que las mujeres vienen logrando desde hace años dentro del mundo del fútbol

y el lugar que han ido construyendo y consolidando en un terreno y en un ámbito que por mucho tiempo ha sido considerado por muchos, exclusividad de los varones.



### **Estudios Pares TV. Tercera jornada de rodaje**

Debo sumar a las jornadas de esta etapa, la de la actividad frente al Ente Nacional de Comunicaciones (ENACOM) que se visualiza hacia el final de la película. El partido de fútbol contra la censura fue organizado por CONTA junto a organizaciones sociales para reclamar al Estado el cumplimiento del Artículo Nro. 77 de la LSCA. Este fue en verdad un poco el punto de partida. Sin embargo merece esta mención aparte ya que cuando se realizó el evento aún no había comenzado con el recorrido que se detalla en estas páginas. El registro lo realicé sin muchas definiciones previas y en calidad de periodista de Barricada TV. Cuando en el montaje decidí que quería incluirlo, definí complementarlo con la propia cobertura que realizó Pares TV y que se transmitió aquel día en vivo por redes sociales.

Con todo este material recopilado comencé la edición y postproducción. Resulta importante remarcar que si bien se hablan aquí de “etapas”, de ninguna manera estas son instancias independientes unas de las otras. Para simplificar la escritura de estas páginas y el relato y la reflexión sobre este recorrido se ha elegido diferenciarlas de una manera esquemática pero esto no sucede así en la práctica. El todo es un proceso en donde a cada momento se toman decisiones que implican a veces incluso volver para atrás. Por lo tanto sentarse a realizar la tarea de montaje no significa que la etapa de rodaje esté concluida o cerrada porque justamente durante la edición puede definirse incorporar registros nuevos.

También debo decir que esta “última” parte del proceso fue la más ardua pero también la más gratificante ya que no sólo significó acercarse al final del recorrido (uno que arrancó

hace mucho tiempo) sino que también fue un momento de gran aprendizaje. Es que en esa instancia la pieza finalmente empezó a completarse pero para ello tuve que reformular y revisar lo realizado y lo que realizaba. Esa reflexión sobre la práctica propia, que enriqueció mi trabajo, fue fundamental para evitar reproducir ese impulso que lleva muchas veces a hacer encajar a la fuerza experiencias reales y complejas en abordajes teóricos previos.

## **Montaje y postproducción**

Tal como señala Patricio Guzmán (1997), “el montaje documental no presupone sólo ensamblar los planos sino concluir el trabajo de guión iniciado al principio de una manera tentativa”. La edición es un momento en el cual se debe organizar y se debe dar un sentido a lo realizado pero también en el que hay que estar atentos a los ritmos y a la estructura de nuestra producción final. El montaje es quizás la instancia más compleja ya que es necesario construir un equilibrio y una complementariedad entre el contenido y la forma.

Según el cineasta cubano Santiago Álvarez (1978):

La eficacia artística y política de una obra cinematográfica reside fundamentalmente en la clara posición ideológica con que ha sido realizada, porque en definitiva la forma se hace hermosa cuando se basa en un contenido hermoso, y no se es artista-revolucionario si se produce un divorcio entre contenido y forma.<sup>5</sup>

Así, uno de los primeros obstáculos con los que me topé en esta parte del proceso fue el problema de los “bustos parlantes”. Es decir, tuve que evitar que el film se convirtiera en un simple collage monótono de las entrevistas realizadas. Para ello fue clave el material de archivo de la emisora con el que se pudo ir generando momentos que refuerzan lo que se dice pero que también representan momentos de corte y distensión entre los testimonios de los protagonistas. Llegados a este punto es importante señalar que la recopilación de dicho material estuvo al principio limitada por la inhabilitación del canal de YouTube de la emisora. En el marco de la disputa que mantienen con TRISA y por una supuesta infracción de propiedad intelectual, el acceso fue restringido. Luego de varias instancias de reclamo, Pares logró recuperar el usuario de la plataforma y con él gran parte del archivo histórico que

---

<sup>5</sup> Puede consultarse aquí:

<https://escuelapopularcineytv.wordpress.com/2012/02/21/el-periodismo-cinematografico-cuestiones-de-principio-diferencias-con-otros-generos-de-cine-y-de-periodismo-santiago-alvarez/>

alojaban allí desde el año 2011. La reactivación del mismo coincidió con el momento en el cual estaba realizando el segundo corte de edición del film, en el cual pude comenzar a incorporar las imágenes que pueden verse en la versión final.



### Montaje. Primer corte.

En la primera versión del montaje también me encontré con otra dificultad que hizo que tuviera que repensar y reformular este primer corte. A pesar de que la idea sobre el documental estuvo clara desde el principio, me costó plasmarla acabadamente en la edición inicial. La problemática (la inserción de la emisora en la comunidad a través de la cobertura y difusión de los eventos locales) no aparecía bien delimitada y se confundía a la vez con aquello que en realidad era el conflicto (el rol fundamental del fútbol en la construcción de esa referencia con la audiencia y la imposibilidad de seguir emitiendo los partidos a partir de la demanda de TRISA). Al mismo tiempo el desarrollo del conflicto no llegaba a plantearse del todo y el momento de resolución y de cierre quedaba breve y poco concluyente.

Luego de analizarlo y trabajarlo con mi tutora, de ver y rever con atención las entrevistas, fui reorganizando el material en la línea de tiempo y logré mejorar la estructura. Para ello agregué en el planteamiento del problema una mayor cantidad de material de archivo que da cuenta de ese trabajo periodístico comunitario que la emisora realiza y reforcé la presentación del conflicto, recuperando la idea de la construcción de la identidad del canal a través del contenido fútbol. Las imágenes y testimonios registrados por la televisora en la

actividad frente al ENACOM, sumadas a las propias, me sirvieron para comenzar a plantear un cierre y una posible resolución, que gira en torno a la necesidad y la potencia de la organización y la lucha colectiva. De esta manera la versión definitiva quedó equilibrada y los diferentes momentos que recorre quedaron finalmente compensados.

Uno de los puntos más conflictivos de la edición tuvo que ver con la decisión que debí que tomar respecto a si incluir o no en la versión final aquella escena del móvil y la cobertura del asalto sufrido por una vecina dueña de un almacén en el barrio El Ceibo de Jáuregui que se emitió originalmente en la edición del noticiero en vivo que fue parte de mi rodaje.

Ya en el momento del registro me había parecido que el tratamiento que se hacía del tema reproducía en muchos sentidos el discurso sobre la inseguridad que repiten a diario los medios hegemónicos. Recuerdo que ese día me fui con la sensación de que esas imágenes no me servirían. Al revisarlas nuevamente, ya en la instancia de montaje, la primera definición fue no incluirlas y suplantar esa escena con un material de archivo sobre cualquier otra temática que no (me) generara tanto ruido. Sin embargo, luego de conversar con mi tutora comencé a comprender que quitar esa cobertura era quizás la solución más sencilla pero que al omitirla dejaba de problematizar un aspecto característico de la comunicación alternativa y comunitaria. Es que no se habla aquí, como ya se ha dicho, de experiencias puras, perfectas o libres de contradicciones y de alguna manera, esperar e incluso mostrar otra cosa de ellas sería caer en un reduccionismo simplista.

El asunto al que me refiero es abordado extensamente por Michael Senecal (1986) quien utiliza los niveles de praxis definidos por Henri Lefebvre para complejizar el análisis de las experiencias de comunicación comunitaria. En este sentido, Senecal afirma que el distanciamiento con los modelos dominantes de hacer comunicación, tanto en su contenido como en su forma, no puede ser leído únicamente bajo las categorías dicotómicas repetición/innovación e incorpora al abordaje la dimensión de la praxis mimética, en la cual coexisten, y con matices, la ruptura con esas maneras de hacer comunicación ya conocidas, y su integración. El autor afirma así que: “el mimetismo casi inevitable que practican un día u otro los medios comunitarios a menudo se emparenta más con la dificultad o la incapacidad por poner en forma modelos nuevos que con la simple reproducción ideológica” (p. 143). Senecal, además, se pregunta oportunamente por lo que sucede en la recepción, es decir, por lo que pasa con las audiencias que también están acostumbradas a ver o informarse con determinados modos de hacer televisión.

Aquí encontramos un elemento fundamental para analizar el caso. Pares TV construye con su público un vínculo que se ve fortalecido por el hecho de poner en pantalla los contenidos que esas mismas audiencias demandan. El canal ha logrado en todos estos años una fuerte inserción territorial a partir de atender y darle cobertura con su presencia a las problemáticas y a las necesidades cotidianas de los vecinos y vecinas de la comunidad. Por lo tanto su práctica, como cualquier otra, no está exenta de conflictos ni de tensiones ya que la misma se desarrolla dentro de un contexto histórico y una sociedad determinada. Y en este sentido, tal como expresa Senecal:

Tanto si es comunicacional como de otra clase, la alternativa experimenta, en sentido favorable o desfavorable, los efectos de una coyuntura concreta. Y sufre igualmente los obstáculos que le imponen las reglas y las normas de la sociedad en cuyo seno emerge. (p.150)

Incorporar esta dimensión a mi reflexión fue clave para tomar una definición al respecto, la cual consistió en incluir finalmente el fragmento en cuestión con el objetivo de poder plasmar en el audiovisual justamente las tensiones que atraviesan constantemente este tipo de experiencias.

Despojar al documental de aquella contradicción hasta resultaba impropio en el contexto de un relato mayor que tiene, como centro de su atractivo, el de subrayar las evidentes tensiones y conflictos que se manifiestan en el ecosistema de medios en la Argentina: un canal comunitario, sin ambiciones de lucro económico, en una disputa frontal con el principal grupo de medios del país en torno al fútbol, el formato por excelencia de la televisión abierta mercantilizada. Así, la exposición de las contradicciones hacia dentro de la experiencia de comunicación alternativa me permitió evitar caer en una línea de relato que, a la luz del conflicto de fondo, trabajara bajo un esquema simplificado de David y Goliat, buenos y malos, que, finalmente, omitiera la complejidad que me proponía abordar.

El resultado final del film, en ese sentido, expresa la intención de que el acto estético -indisociable para todo material audiovisual- y especialmente en este caso en el que las imágenes del acontecimiento deportivo despiertan un interés por sí mismas (lo que presenta el riesgo de una estrategia de guión sobre recursos efectistas), apareciera confundido con el contenido en una sincronía en el que la forma y el fondo abonaran a un relato común.

Y allí sí, que a partir del episodio personal (otra vez, el relato de Gusmerini sobre el parque de la casa de su abuela y la cancha de Flandria) se consiguiera una aproximación

original sobre asuntos complejos para una producción audiovisual como son el sistema de propiedad de los medios y cómo este escenario dificulta a los sectores populares ejercer su derecho a la libre expresión.

## **BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:**

ALVAREZ, Santiago (1978), “El periodismo cinematográfico. Cuestiones de principio. Diferencias con otros géneros de cine y de periodismo”. Disponible en: <https://escuelapopularcineytv.wordpress.com/2012/02/21/el-periodismo-cinematografico-cuestiones-de-principio-diferencias-con-otros-generos-de-cine-y-de-periodismo-santiago-alvarez/>

GLEYZER, Raymundo (1970), “Presentación y autocrítica en forma de diálogo con Tomás Gutierrez Alea”. Disponible en: <https://www.nodalcultura.am/2016/05/presentacion-y-autocritica-en-forma-de-dialogo-con-tomas-gutierrez-alea/>

GRAZIANO, Margarita (1980), “Para una definición alternativa de la comunicación”. En ININCO no. 1, Venezuela.

GUZMÁN, Patricio (1997), “El guión en el cine documental”. Disponible en: [https://www.patricioguzman.com/es/articulos/29\)-el-guion-en-el-cine-documental](https://www.patricioguzman.com/es/articulos/29)-el-guion-en-el-cine-documental)

NICHOLS, Bill (1997), “Modalidades Documentales de Representación”, en La Representación de la Realidad, España, Paidós.

SIMPSON GRINBERG, Máximo (1989 [1986]): “Comunicación alternativa: tendencias de investigación en América Latina”. En Simpson Grinberg, Comunicación alternativa y cambio social, México, Premiá.

SENECAL, Michel (1986). Televisión y radios comunitarias. Teoría y práctica de una experimentación social, Barcelona, Editorial Mitre.

SUÁREZ, Mariano (2018). La televisión sublevada. El caso Barricada TV, Editorial Colectivo de Trabajadores de Prensa, Buenos Aires.

VINELLI, Natalia A. (2014). La televisión desde abajo. Historia, alternatividad y periodismo de contrainformación, Bs. As., El topo blindado/El río suena.

\_\_\_\_\_ (2019). La televisión alternativa en la transición digital. Estudio comparado de casos en Argentina y Chile, Bs. As., Tesis Doctorado en Ciencias Sociales FSOC UBA.  
Inédito

## **FILMOGRAFÍA:**

“Carne propia”, Alberto Romero, 2017. Disponible en:

<https://vimeo.com/groups/filmytvargentina/videos/152223547>

“Ciudadela”, Gonzalo Ale, 2017. Disponible en:

[https://www.youtube.com/watch?v=L7bx8\\_Do1Og&fbclid=IwAR35CfgEerEr\\_wJyYFmmzTOeorR5b0KywgDcTpVIDGfGobfFIJJ3Sdu04G8](https://www.youtube.com/watch?v=L7bx8_Do1Og&fbclid=IwAR35CfgEerEr_wJyYFmmzTOeorR5b0KywgDcTpVIDGfGobfFIJJ3Sdu04G8)

“Copa Hombre Nuevo”, Esteban Giachero, 2013. Disponible en:

[https://www.youtube.com/watch?v=A47lsgtO9\\_A](https://www.youtube.com/watch?v=A47lsgtO9_A)

“Niños rosados y Niñas azules”, Jorge Retamal, 2016. Disponible en:

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

“TV Utopía”, Sebastián Deus, 2011. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=aaYJT4C2iko>