

TALLER TELEVISIÓN COMUNITARIA

CRÉDITOS

Diseño y desarrollo del contenido (Especialista de Contenido)

Deronne, Thierry

Diseñador(es) Instruccional(es)

García, Susan

Facilitador(es)

Deronne, Thierry

Modalidad

Presencial

Tipo de curso

Teórico-Práctico

TALLER TELEVISIÓN COMUNITARIA

Objetivo General del curso	Proporcionar a los participantes de diferentes sectores sociales del país una visión global de la televisión comunitaria y de su reglamento, a fin de garantizar la formación de multiplicadores en este medio, que faciliten la inclusión de personas con menos oportunidades en el programa de capacitación comunitario.
Objetivos Específicos	<p>Al finalizar el curso los participantes serán capaces de:</p> <ul style="list-style-type: none">▪ Analizar las diferentes realidades de las televisoras comunitarias de Venezuela.▪ Analizar el reglamento de los medios comunitarios.▪ Aplicar los pasos para la creación y desarrollo de la imagen de la televisión comunitaria.▪ Crear y editar un programa de televisión comunitaria utilizando los localismos y la visión global de las sociedades y los intereses de cada pueblo.▪ Evaluar el impacto del programa de televisión comunitaria, mediante su difusión a las comunidades.
Población Objetivo	Trabajadores de la economía informal, del movimiento campesino y los grupos de organización de tierra urbana.
Requisitos de Ingreso	No tiene requerimientos de entrada en cuanto a conocimientos.
N° de Participantes	10
Duración	56 horas
Estrategias Instruccionales	Exposición, preguntas y respuestas y prácticas audiovisuales y de producción de programas durante el desarrollo de cada tema.
Recursos Instruccionales	Tv, VHS multisistemas, Videoprojector, , Monitor Sony Trinitron, cámaras MNDV, cintas video MDV, cintas para copias desglose VHS, Micrófonos, Nagra III, Cintas BASF, Editora Avid Pro, Copias a Minidv finales, Cintas formato VHS, videos, material impreso y pizarra acrílica.

TALLER TELEVISIÓN COMUNITARIA

Sinopsis de contenido

Tema I: Principios teóricos y prácticos de la Televisión Comunitaria en Venezuela y el mundo

- Organización y filosofía de la televisión comunitaria
- ¿Qué es lo que hace que una televisión comunitaria sea realmente comunitaria?
- Su concepto en el Reglamento de Radiodifusión Sonora y Televisión Abierta comunitarias de Servicio Público, sin fines de lucro.
- Organización de la programación de la televisión comunitaria.
- Ejemplos de televisoras comunitarias en el resto del mundo.
- Formación periodística comunitaria.

Tema II: La necesidad de desarrollar un lenguaje nuevo desde nuestras televisoras comunitarias

- El nuevo papel del moderador como figura colectiva.
- Ética periodística: el respeto por la persona filmada.
- Análisis de las realidades sociales de los participantes, Imagen Latinoamericana.
- El guión del documental comunitario.
- Historia de la imagen latinoamericana, visión y análisis:
 1. Experiencia Argentina: "Los Inundados" y las raíces del documental social.
 2. Experiencia chilena: "La batalla de Chile", "El chacal de Nahueltoro".
 3. Experiencia cubana: "Por un Cine Imperfecto", "Lucía", "La primera carga al machete", cine-montaje de Santiago Alvarez.
 4. Experiencia Venezolana : "Araya", "Yo hablo a Caracas"
 5. Experiencia brasileña : Cine Novo. "Antonio Das Mortes"

Tema III: Lenguaje de la Cámara

- Lenguaje de la cámara, teoría y práctica.
- Operatividad básica de la cámara.
- Montaje interno (composición de la imagen).
- Montaje Externo (enlaces).

Tema IV: El Registro Sonoro – Teoría y Práctica

- El sonido documental.
- Los micrófonos y sus características.
- Electricidad y electrónica básica de la toma de sonido.
- Tratamiento y posibilidades expresivas.

Tema V: Edición no-lineal

- Informática básica relacionada con el uso de la editora no-lineal.
- La edición y sus posibilidades creadoras.
- Edición no-lineal, teoría y práctica.

TALLER TELEVISIÓN COMUNITARIA

Sinopsis de Contenido

Prácticas

- Talleres de práctica audiovisual, producción de un programa de televisión comunitaria .
- Técnicas de la televisión comunitaria en vivo.
- Grabación comunitaria.
- Edición comunitaria.
- Difusión comunitaria.

Capacitación de Capacitadores

- Metodología de la educación popular.
- Cultura popular vs Cultura de masas.

TALLER TELEVISIÓN COMUNITARIA

Referencias Utilizadas

Referencias Bibliográficas

Arte popular y sociedad en América Latina. Nestor García Canclini. -- México : Grijalbo, 1977

El cine ojo. Dziga Vertov. -- Barcelona : Fundamentos, 1973

Cine y cambio social en América Latina. JuliannneBurton. -- México : Diana, 1991

Curso Femis. Claude Bailblé. -- Paris : Universidad Paris VIII, 2000.

Curso Del Institut National des Arts du Spectacle et Techniques de Diffusion. Thierry Odeyn. -- Bruxelles : INSAS, 2001.

Grammaire du langage filmé. Daniel Arijon. -- Paris : Dujarric, 1993

El Montaje cinematografico, arte en movimiento. Rafael C. Sánchez.-- Pomaire : Nueva Universidad, 1971

Referencias Electrónicas

Páginas de Web

www.medioscomunitarios.org

www.dctvny.org

www.reseautsa.org

www.zalea.org

Referencias de consulta en CEDINCO (Centro de Documentación e Información en Comunicaciones de CONATEL)

Comprender la comunicación. Antonio Pasquali. -- Caracas : Monte Avila, 1978

Introducción a la investigación de medios masivos de comunicación. Roger Wimmer; Joseph Dominick. -- 6 ed. -- México : International Thomson, 2001

Pensar la cultura de los medios: claves realidades massmediáticas. Marcelino Bisbal. -- Caracas : UCAB, 1999

TALLER TELEVISIÓN COMUNITARIA

INDICE TEMÁTICO

CONTENIDO	PÁGINAS
Tema I: Principios teóricos y prácticos de la Televisión Comunitaria en Venezuela y el mundo	14 - 20
<ul style="list-style-type: none">▪ Organización y filosofía de la televisión comunitaria.▪ ¿Qué es lo que hace que una televisión comunitaria sea realmente comunitaria?.▪ Su concepto en el Reglamento de Radiodifusión Sonora y Televisión Abierta comunitarias de Servicio Público, sin fines de lucro.▪ Organización de la programación de la televisión comunitaria.▪ Ejemplos de televisoras comunitarias en el resto del mundo.▪ Formación periodística comunitaria.	
Tema II: La necesidad de desarrollar un lenguaje nuevo desde nuestras televisoras comunitarias	21 - 28
<ul style="list-style-type: none">▪ El nuevo papel del moderador como figura colectiva.▪ Ética periodística: el respeto por la persona filmada.▪ Análisis de las realidades sociales de los participantes, Imagen Latinoamericana.▪ El guión del documental comunitario.<ol style="list-style-type: none">1. Historia de la imagen latinoamericana, visión y análisis: Experiencia Argentina: "Los Inundados" y las raíces del documental social.2. Experiencia chilena: "La batalla de Chile", "El chacal de Nahueltoro".3. Experiencia cubana: "Por un Cine Imperfecto", "Lucía", "La primera carga al machete", cine-montaje de Santiago Alvarez.4. Experiencia Venezolana : "Araya", "Yo hablo a Caracas"5. Experiencia brasileña : Cine Novo. "Antonio Das Mortes"	
Tema III: Lenguaje de la Cámara	29 - 36
<ul style="list-style-type: none">▪ Lenguaje de la cámara, teoría y práctica.▪ Operatividad básica de la cámara.▪ Montaje interno (composición de la imagen).▪ Montaje Externo (enlaces).	
Tema IV: El Registro Sonoro – Teoría y Práctica	37 - 38
<ul style="list-style-type: none">▪ El sonido documental.▪ Los micrófonos y sus características.▪ Electricidad y electrónica básica de la toma de sonido.▪ Tratamiento y posibilidades expresivas.	
Tema V: Edición no-lineal	39 - 43
<ul style="list-style-type: none">▪ Informática básica relacionada con el uso de la editora no-lineal.▪ La edición y sus posibilidades creadoras.▪ Edición no-lineal, teoría y práctica.	

TALLER TELEVISIÓN COMUNITARIA

INDICE TEMÁTICO

CONTENIDO	PÁGINAS
Prácticas	44 - 49
▪ Talleres de práctica audiovisual, producción de un programa de televisión comunitaria.	
▪ Técnicas de la televisión comunitaria en vivo.	
▪ Grabación comunitaria.	
▪ Edición comunitaria.	
▪ Difusión comunitaria.	
Capacitación de Capacitadores I al VI	50 -52
▪ Metodología de la educación popular.	
▪ Cultura popular vs Cultura de masas.	

PRINCIPIOS DE LA TELEVISIÓN COMUNITARIA EN VENEZUELA Y EL MUNDO

Organización y Filosofía de la Televisión Comunitaria

Del consumo a la participación

La televisión dominante de por sí nos aísla de los otros, nos encierra en nosotros mismos. Llegamos a conocer y a preocuparnos más por lo que pasa con personajes ficticios que por lo que pasa con nuestro vecino, de quien a veces ni siquiera sabemos ni su nombre. Nuestra participación se limita a ser receptores, a ser usuarios, consumidores de un producto, razón por la cual su incidencia en la vida de las comunidades es mínima.

En el caso de la Televisión Comunitaria la participación cambia, porque es integral, ya que los productores y programadores pertenecen a la misma comunidad, por lo que ella tiene una incidencia más directa en todo el proceso. Como la comunidad no es sólo usuaria o consumidora, sino, y sobre todo, realizadora y productora, la televisión en este caso si se convierte efectivamente en mediadora de procesos comunitarios tanto antes de la realización del producto televisivo como después del mismo. Debemos dejar de ser sujetos pasivos y comenzar a ser sujetos activos. Desde la Constitución hasta el Reglamento de las comunitarias (disponible en www.conatel.gov.ve) existen los mecanismos que se determinan para nuestra participación.

¿Su concepto en el Reglamento de Radiodifusión Sonora y Televisión Abierta?

¿Qué Ofrece CONATEL?

Para constituir y solicitar la habilitación administrativa de una emisora comunitaria ante CONATEL, es preciso reunir varios requisitos : legales, económicos, técnicos, socio comunitarios: explicación de estos requisitos. Esto se basa en un reglamento elaborado durante meses de trabajo junto a los medios comunitarios, y cuyo eje fundamental es la separación medio/mensaje. Por otra parte los mecanismos de la fundación comunitaria permiten a la comunidad revocar la directiva si esta no respeta los artículos del reglamento, y no cumple con su función de apoyar a la comunidad para que esta exprese de forma autónoma su mensaje.

Para las radios o las televisoras comunitarias habilitadas, CONATEL ofrece acompañamiento social, asociado a los requisitos legales, económicos, técnicos, y socio-comunitarios (asesoría), seguimiento regulatorio y establece convenios de capacitación, formación y financiamiento.

¿Qué es lo que hace que una televisión comunitaria sea realmente comunitaria?

PRINCIPIOS FILOSOFICOS DE LA TELEVISORA COMUNITARIA

Fragmentos para estudiar: programas de televisoras comunitarias de Francia, España, Argentina, Brasil, Venezuela, EEUU.

1. El espectro radioeléctrico es patrimonio común de la Humanidad. Corresponde a los estados administrar este recurso, que es limitado, para favorecer de la manera más amplia y equitativa la libertad de expresión que se ejerce a través de las ondas. Las frecuencias radioeléctricas no pueden venderse ni subastarse, puesto que el titular

¿Qué es lo que hace que una televisión comunitaria sea realmente comunitaria?
(Cont.)

de las mismas es la sociedad como tal y la finalidad primaria de los medios de comunicación es el servicio público. La libertad de expresión no puede supeditarse a quien ofrezca más dinero por ella. El monopolio y el oligopolio de las frecuencias radioeléctricas atentan contra la libertad de expresión y empobrecen el indispensable pluralismo informativo. La comunicación es un derecho humano universal y fundamental. La imagen y la palabra nos aproxima, nos revela, nos desarrolla, nos hace mejores hombres y mujeres. La palabra, libremente expresadas, nos humaniza. Esta libertad implica el derecho a recibir y emitir información y opiniones, sin fronteras, ni censura, a través de cualquier medio de comunicación. El único límite de este derecho es el derecho ajeno, el respeto a la dignidad y privacidad de los demás.

2. Miles de Televisiones Locales en Europa , Australia y en las Américas, desarrolladas exitosamente desde hace décadas, se han legitimado ante sus audiencias, conquistando así el derecho al reconocimiento legal. Estas experiencias han sido y siguen siendo expresión de la sociedad civil, especialmente de las mayorías empobrecidas y excluidas, así como de las minorías marginadas. Televisiones Locales, ciudadanas, populares, educativas, libres, participativas, rurales, asociativas, interactivas, alternativas... en cada época y lugar se han caracterizado con distintos nombres, mostrando así la diversidad y riqueza del movimiento. Pero el desafío ha sido siempre el mismo: democratizar la comunicación para democratizar la sociedad. Estas emisoras, verdaderas tribunas abiertas para toda la sociedad sin discriminación por motivos de raza, género, clase social, orientación sexual, discapacidades, opiniones políticas o religiosas, resultan indispensables para promover el diálogo social y la cultura de paz.
3. Las Televisiones comunitarias buscan y defienden la legalidad democrática. Las que todavía no cuentan con licencia y la están tramitando, no deben ser silenciadas ni consideradas ilegales, ya que están amparadas en la Declaración Universal de los Derechos Humanos, en el Pacto de San José y en las Cartas constitucionales de nuestros países. Lo que define a las Televisiones Locales es su rentabilidad democrática. Así como hay lugar en el espectro para Televisiones comerciales que buscan la rentabilidad económica y para Televisiones estatales que buscan la rentabilidad política, debe haber espacio para emisoras que no pretenden la ganancia ni el proselitismo, sino la construcción de ciudadanía, el ejercicio de derechos y el cumplimiento de deberes, la creación de consensos en torno a causas nobles, la mejoría en la calidad de vida de la gente. Las Televisiones Locales realizan un periodismo independiente, denunciando la injusticia y la corrupción, sin aceptar presiones ni sobornos. Las acciones de algunos gobiernos destinadas a entorpecer la labor de los medios de comunitarios y ciudadanos, tales como amenazas, confiscación de equipos, bloqueo publicitario, apresamientos como si delincuentes se trataran, y la negativa o demora injustificada en la asignación de frecuencias, atentan contra la libertad de expresión y deben ser denunciadas.

¿Qué es lo que hace que una televisión comunitaria sea realmente comunitaria?
(Cont.)

4. Las Televisiones comunitarias representan los intereses de su comunidad, sea ésta una pequeña localidad o un amplio sector social. Pueden ser intereses barriales o campesinos, sindicales o gremiales, étnicos, de género o de generación, intereses de una comunidad universitaria o de un grupo de ecologistas, artísticos o deportivos, intereses de los niños y niñas, de iglesias progresistas, de organizaciones populares, de movimientos sociales inconformes con la actual distribución de la palabra y las riquezas, que buscan un mundo más equilibrado y más feliz. Las Televisiones Locales pueden ser grandes o chicas, de corto o largo alcance. Lo comunitario no hace referencia a un lugar pequeño, sino a un espacio de intereses compartidos. En estos tiempos de globalización y homogenización crecientes, las Televisiones Locales son espacios de participación ciudadana donde se expresan todas las voces y se defiende la diversidad de idiomas y culturas. El derecho a ser y pensar diferente, a tener gustos y aspiraciones distintas, se vuelve hoy un imperativo de la democracia. La defensa de los derechos humanos, la promoción de un desarrollo humano sostenible, la equidad de género, el respeto a las identidades étnicas, la prevención del medio ambiente, el protagonismo de los jóvenes, la protección de la niñez y de las personas de edad avanzada, la educación y la salud, así como, la integración nacional y regional, constituyen prioridades para las Televisiones Locales. La participación de las mujeres en las Televisiones Locales debe estar garantizada en todos sus niveles. Esto supone, especialmente, mostrar una imagen real y valorada de la mujer y asumir la perspectiva de género a lo largo de toda la programación. Asimismo, asegurar la presencia equitativa de las mujeres en los cargos directivos.

5. Lo que hace que los medios de comunicación sean comunitarios no puede ser simplemente su producto. La mayoría de las instituciones convencionales (públicas o privadas) de los medios de comunicación tienen como objetivo potenciar al máximo las ganancias, es por ello que la fuente principal de ingresos de estas instituciones proviene de las ganancias obtenidas de la venta de un público selecto a agencias de publicidad. También casi siempre están estructuradas de una manera que concuerden con la jerarquía de las relaciones sociales que definen a nuestra sociedad, y la refuercen; y generalmente controlan instituciones sociales de importancia a la vez que son controladas por otras igualmente relevantes, en particular corporaciones. En contraste, una televisora comunitaria no intenta aumentar sus ganancias al máximo, no vende su público a publicistas para obtener su fuente principal de ingresos (y de esta manera busca un público amplio y no elitista), su estructura es profundamente diferente. Las condiciones de trabajo en los medios comunitarios no deben de ser disparejas. Las jerarquías típicas de poder e influencia sobre las decisiones que se toman, deben de ser reducidas y, hasta lo posible, eliminadas. Esto tiene un doble significado práctico. Las maneras y procedimientos de

¿Qué es lo que hace que una televisión comunitaria sea realmente comunitaria?
(Cont.)

tomar decisiones deben de ser participativos y democráticos. Pero también, las circunstancias del trabajo (y capacitación) deben de dar poder a todos los participantes para que dispongan de la información, de la confianza en sí mismo, del tiempo, y de la seguridad para desarrollar sus propias opiniones, presentarlas, y defenderlas de manera efectiva.

6. Las Televisiones comunitarias son solidarias entre sí. Se hermanan, se apoyan mutuamente, intercambian programas, planes y sueños. Más allá de las diferencias regionales, todas comparten una misma misión democratizadora. Las relaciones con otros proyectos de los medios alternativos deberían de ser de apoyo. La agenda no debería de ser exclusivamente la auto preservación, sino el avance de la totalidad del proyecto alternativo. Y entre todas, trabajando en red, sumando fuerzas y esfuerzos, enfrentan día a día al proyecto neoliberal, excluyente y aburrido, y contribuyen a abrir un camino de esperanza para nuestros pueblos.
 7. La televisión comunitaria aparece así como mediadora de procesos comunitarios porque favorece la integración de la comunidad alrededor de objetivos comunes e integrando a todos sus estamentos públicos y civiles en torno a causas compartidas, permitiendo así la transformación de su entorno y de las relaciones entre unos y otros. Es un medio para estar juntos, para re-conocernos, para intercambiar lo que somos y lo que queremos, para dar rienda suelta a nuestra creatividad, para apoyarnos en la búsqueda de fines comunes, para ser más solidarios, más autóctonos, para favorecer el desarrollo social y comunitario. Esta es quizás la mayor ventaja de la televisión comunitaria. Que nos reconozcamos, que nos valoremos, que nos articulemos, que interactuemos conjuntamente, en otras palabras, que volvamos a ser comunidad y no un simple conglomerado de vecinos unidos solamente geográfica y espacialmente.
 8. Sabemos todos que detrás de entidades sin ánimo de lucro se esconden muchas formas engañosas para sacar provecho individual. Pero el reglamento de CONATEL dice que la televisión comunitaria es el servicio de televisión prestado por las comunidades organizadas sin ánimo de lucro. Esto no significa, pensando en la forma de financiamiento de estos proyectos de televisión comunitarios, que no se puedan percibir ingresos, incluso, el que se genere un beneficio neto o saldo a favor. Lo que si prohíbe es la distribución de rendimientos. La comercialización y la publicidad es una de las formas establecidas por la ley para el financiamiento. Esta es quizás una de las mayores posibilidades de desarrollo social económico que ofrece la televisión comunitaria. Decimos económica porque los comerciantes o artesanos de la comunidad pueden dar a conocer sus productos en forma fácil, ágil y económica. Es más, la pauta publicitaria es también un espacio de comunicación e intercambio de mensajes al interior de la misma comunidad.
-

C. A MODO DE SINTESIS : CUADRO COMPARATIVO.

Televisión dominante	Televisión comunitaria
Difusionismo cultural ("vamos a bajar lo bonito a los de menos cultura")	La cultura ya existe en el barrio, basta con darle más espacio
Educación desde arriba (moralismo, tipo "nosotros si sabemos, vamos a rescatar a la gente con menos cultura")	Enseñanza mutua. Intercambio de saberes, el pueblo enseña al pueblo. Construcción colectiva de conocimientos para la vida
La salida es individual	La salida es la organización
Programación centralizada, un pequeño grupo decide los contenidos	Descentralizada, múltiples equipos producen desde la comunidad
Jerarquía de especialistas	Aprendizaje colectivo
Control económico por el mercado o por el Estado ("proyecto cultural")	Control de la comunidad (autogestión). Iniciativa popular
Censura económica	Sin Censura sobre los contenidos
Obligación de vender (el canal saca su ganancia de los espacios de propaganda)	Libertad de informar
Se ve solamente lo que vende	La comunidad fabrica la información que le interesa a la población
Interés privado	Interés general
Falta de responsabilidad por parte del periodista o camarógrafo: "hago mi trabajo", bajo la cobertura de un sueldo	Responsabilidad del reportero como creador y miembro de la comunidad
Mensaje represivo (violento, manipulador, utilización de la gente como fuente de ganancia)	Mensaje liberador (respetuoso del otro, la gente es sujeto)
Lenguaje banal, empobrecido (luz estandarizada, temas centrados)	Lenguaje múltiple imaginativo, innovador
Ritmo muy rápido del montaje (la gente no tiene el tiempo de existir)	Ritmo más lento del montaje (la gente existe)
Fragmentación caótica de la información	Imagen completa del mundo (causas y efectos)
Conducta pasiva del televidente	Interacción de los involucrados
Inmovilización de seres aislados	Movilización del colectivo

Organización de la programación de la televisión comunitaria

La organización normal de la programación, en la televisión dominante, es que cada uno de estos bloques tenga su responsable. Esto se reproduce a veces cuando surgen en las comunidades individualidades proponiendo su idea de "mi programa".

Tomemos el ejemplo de un caso típico de programación de televisión dominante: una mezcla de programas informativos, de recreación, infantiles y de comunicación.

En una televisora comunitaria los responsables de cada bloque no pueden ser indiferentes a la composición general de la programación. Las reuniones de los grupos de producción deben maximizar la posibilidad de crear una relación entre los bloques de programa y una reflexión permanente entre los responsables, tarea difícil pero que permite multiplicar, a la final, el valor de cada programa, construyendo relaciones de sentido nuevas entre todos los programas, con un norte claro que es la integración comunitaria.

Es importante concebir como un todo relacionado la programación del canal que un programa aislado.

Desarrollar **niveles**, desde lo inmediato (presente) a lo mediato (memoria), desde lo más "político" a lo más "cultural", desde lo local a lo global, desde lo puntual de un hecho al seguimiento del mismo. Concebir programas que promuevan la conciencia organizativa que siempre nace de una lucha popular, acompañar a un sector popular en la consecución de un objetivo, acompañarlo en el tiempo (antes, durante, después) pero evitar reducirlo a una información puntual, a aquella mercancía informativa de "un hecho en un momento y punto", desechable y sin seguimiento. En otros términos aquí se aprende cómo llegar a un tipo de programa híbrido entre la forma "reportaje" y la forma "documental". En fin, el criterio de una programación ideal debería ser siempre que los espectadores amplíen el conocimiento de su realidad, desarrollen su identidad como clase y como pueblo, la conciencia de las posibilidades de su propia cultura y la transformen por ellos mismos.

El universo organizativo de la comunidad aun se debate entre polo paternalista-represivo , polo unificador-emancipador.

OBJETIVO:

1. Que el grupo defina el tema o los temas a desarrollar en las producciones propias, en función de necesidades nacionales, de otras comunidades.
2. Que el grupo desarrolle esos temas a partir de un proceso de reflexión y auto evaluación como comunidad, planteándose con precisión los alcances con los que desarrollarán cada aspecto en el guión, la realización y la programación.
3. Que el grupo amplíe su nivel de manejo y comprensión del tema.

Organización de la programación de la televisión comunitaria
(Cont.)

HERRAMIENTAS:

- a) Dinámica de reflexión colectiva del grupo.
- b) Teoría y prácticas de guión en sus diferentes géneros.
- c) Muestra y discusión de otras producciones, desde el punto de vista de guión, y tratamiento del tema.
- d) Investigación del tema realizada por el grupo en su comunidad.

Ejemplos de televisoras comunitarias en el resto del mundo

La historia particular de las experiencias de DCTV (Nueva York), Clot RTV (Cataluña), Zalea TV (París), TV Maxambomba (Río de Janeiro), Teletambores, Catia TVE y TVC Rubio (Venezuela), Señal 3 (Chile)

LA NECESIDAD DE DESARROLLAR UN LENGUAJE NUEVO DESDE NUESTRAS TELEVISORAS COMUNITARIAS

Formación periodística y nuevo papel del moderador como figura colectiva

Históricamente la figura del periodista nace con la revolución industrial, como vector del desarrollo capitalista. Tomar decisiones implicaba investigar en el sentido amplio de la palabra el contexto de los mercados potenciales, para saber donde invertir y para prevenir riesgos: el periodista proveía a los empresarios con esas informaciones.

Hoy en día, cuando aparece el concepto de la propiedad social de la comunicación, es hora de preguntarnos: ¿qué cosa es la información, y para qué sirve? Para entender bien el concepto podemos pedirlo prestado a la física: la información es el insumo que necesita todo sistema viviente para defenderse, crecer, y reproducirse. De allí la necesidad absoluta de su riqueza. La información suministrada por los canales comerciales es sumamente pobre pues solo responde a intereses minoritarios (los de un puñado de empresarios). No puede responder a las necesidades fundamentales de la humanidad. Una información moderna, rica necesita de los aportes de muchas fuentes, de muchos enfoques, y tiene que ser elaborada de forma participativa.

Veamos la figura del moderador de la televisión **comercial**: el que da ordenes, el que da la palabra. Su espacio: el centro de la imagen. Su papel : dirigir y orientar las respuestas, repartir la palabra, obviar preguntas interesantes, invitar a ciertos testigos y olvidar a otros. De allí que la composición y el desarrollo de un debate no son decididos por la comunidad y evitan plantear las verdaderas preguntas. Este tipo de periodismo empobrece la información.

En cambio en una televisión **comunitaria**, el papel del moderador es enriquecer la información, al apoyar la expresión de a quienes más les cuesta expresarse. Es su papel "socrático", ayudar a generar la palabra de la comunidad. La herencia del molde comercial hace que vemos en muchos medios comunitarios repetirse la figura del "locutor" de chaqueta-de-periodista, que se cree detentor del saber, o de la palabra, que usa el micrófono o la cámara para lucirse y como un instrumento de estatus.

Ética periodística: el respeto por la persona filmada

Partiendo del estatuto de la persona filmada, la televisión nos presenta tres casos :

- La grabación se da dentro del marco de la industria del cine o de la TV comercial, bajo la forma de un contrato. Se paga a la persona, con este contrato se puede pedir cualquier tipo de juego y de actuación.
- La grabación se da dentro del carácter borroso, paternalista de un documental cuyos actores no están en capacidad de adueñarse del proceso intelectual, no pueden anticipar su proceso. Ellos son los locos, excluidos, víctimas: "los estamos filmando por su bien, etc... "
- La grabación la hace un grupo en lucha, la cámara es la expresión fuerte de una comunidad. Esta es la vía de la televisión comunitaria y el periodista comunitario no debe ser sino el portavoz de este grupo.

Ética periodística: el respeto por la persona filmada
(Cont.)

En el contenido programático de la televisión comunitaria, es preciso que el periodista:

- Vincule la información con iniciativas populares.
- Rompa fronteras (entrar a los lugares de trabajo, ver a la gente trabajando).
- Reúna los distintos sectores populares en vez de oponerlos.
- Propicie la intervención continua de la comunidad en el proceso de fabricación de la información.

Visualización de la comunidad

Ejercicio introductorio. **Fotos del periódico.** Análisis de la imagen de la sociedad venezolana reflejada por el medio dominante.

El respeto por la persona.

En América Latina como en el resto del mundo los medios privados dan de los barrios populares una información sumamente pobre, pues se reduce a una imagen de «zonas rojas» pobladas por marginales y delincuentes. El "barrio", y en general la comunidad popular, no se valoran nunca como una organización social capaz de solucionar sus problemas a través de sus redes de apoyo mutuo, de técnicas y de saberes populares, para mejorar la vida. Los habitantes de los barrios casi no tienen voz, ni rostro, no existen en cuanto sujetos creadores.

Análisis de las realidades sociales de los participantes

Exposición participativa por cada miembro del grupo, de su realidad social y del tema relacionado que piensa realizar como programa mediante el taller. Las preguntas y la discusión permiten destacar y articular los hechos fundamentales de la realidad social como contexto del tema, y ayudar al participante a desarrollar una verdadera estructura guionística. Desde luego un guión documental tiene que surgir de la investigación y de la articulación de los hechos y no, como a menudo se observa de la imposición de ideas preestablecidas a los hechos.

El guión documental comunitario

Elementos básicos de la dramaturgia

Para editar igual que para filmar, la pregunta es la misma: ¿cual es la información visual dramáticamente interesante? ¿En otras palabras, **qué quiero narrar?** (¿Si una toma no contribuye a contar la historia por qué incluirla en el relato?) Esto implica que antes de filmar el director haya respondido a estas preguntas básicas a través de un guión.

Introducción.

Después de aprender a ver con nuestros propios ojos, vamos a aprender a pensar con nuestra propia imaginación. Tanto el ojo como la imaginación son "músculos" que hay que entrenar. Fuera del taller, hay que acostumbrarse a observar alrededor de uno mismo, aprender a ver, al igual que hay acostumbrarse a inventar historias, a partir de cualquier elemento: una persona que vemos por allí, una foto en un periódico, etc...

El guión documental comunitario
(Cont.)

Además aprender a ver y aprender a contar son cosas complementarias: ya que escribir un guión es transformar un relato en imágenes.

La dramaturgia tiene como fin concentrar el tiempo de una acción real (varios días o varios años) hasta que ella pueda caber en un relato corto (por ejemplo dos horas). También procura que el espectador se identifique con el relato.

Los primeros dramaturgos eran nuestros cuentistas indígenas. Al igual que en África tenían un papel fundamental en la cohesión de la comunidad. Cada vez que se moría un anciano, era como si una biblioteca que se quemará. Esos cuentistas indígenas fueron aniquilados en su mayoría. Hoy hemos perdido en gran parte nuestra memoria, nuestra capacidad de narrar nuestra propia vida. Estamos consumiendo historias escritas por otros. En el cine, vemos pura película norteamericana, olvidando que nosotros también debemos ser capaces de contar nuestras historias.

Los elementos de la dramaturgia.

El conflicto

El conflicto es todo tipo de situación o de sentimiento conflictual, así sean luchas, pruebas, dificultades, problemas diversos, como peligros, fracasos, etc.. El conflicto produce en los individuos consecuencias físicas y psicológicas negativas, como ansiedad, frustración, etc.. ¿Cuales son las causas del conflicto? Bueno, cosas que obstaculizan el deseo, el objetivo, la voluntad, siendo este obstáculo una individuo, una fuerza, un elemento natural, un carácter propio. El conflicto esta presente en la vida, y su presencia vuelve a una película creíble, porque todas nuestras acciones desde las noches de los tiempos han sido dirigidas a evitar o a resolver conflictos como el miedo, la tristeza.

Si un personaje nos interesa en una película es porque vive conflicto y porque al vivir un conflicto produce emoción, es decir identificación. De allí la ecuación fundamental de la dramaturgia:

personaje -- objetivo -- obstáculo -- conflicto -- emoción

De allí que el conflicto es un excelente sistema para caracterizar al personaje (*Kagemusha (1 y 2)*, o *Antonio Dans Mortes*) y desde luego para entenderlo.

Ejercicio: buscar un tipo de conflicto.

El protagonista

No debe ser necesariamente el personaje que vemos aparecer más tiempo, sino el que sufre más conflictos, angustias, dudas, pruebas. Por eso es que nos vamos a identificamos más con él, ya que en la vida real nos enfrentamos también con múltiples conflictos

El objetivo

Es el deseo, la voluntad que un personaje busca satisfacer. Llamaremos objetivo general el deseo del protagonista al cual se oponen más obstáculos.

Requisitos para que este objetivo principal sea eficiente:

- Ser conocido desde un principio.
- Ser justificado para el espectador.
- Ser difícil de lograr.
- Que el protagonista se identifique intensamente con él.

El obstáculo

Es el elemento (objeto, personaje, sentimiento, azar...) que se opone al objetivo.

Clases de obstáculos:

- **Obstáculo interno:** es una característica de un personaje que constituye una fuente de obstáculos para él mismo. Por ejemplo, **la flojera.**
- **Obstáculo externo:** es un obstáculo que no depende de la voluntad del personaje y no tiene nada que ver con él. Por ejemplo: **una tormenta.**
- **Obstáculo externo pero de origen interno:** es un obstáculo en el cual el personaje tiene una parte de responsabilidad. Ejemplo: **la tormenta si es que destruye una casa mal construida por el personaje flojo.**

La eficiencia de los obstáculos se basa en su fuerza. Si el personaje los vence demasiado rápido, si los obstáculos se ven demasiado débiles, el espectador se aburre o deja de creer en el relato. Además se recomienda seguir el método del crescendo, es decir, crear obstáculos de fuerza creciente, como si fuesen paredes cada vez más altas.

Las acciones que vemos a lo largo de la película no son sino lo que el protagonista emprende para superar los obstáculos.

Al oponerse al objetivo principal, el obstáculo crea conflicto en el personaje: duda, miedo, etc.. Ahora eso podemos sacar ya la formula básica de la dramaturgia: **Protagonista + Objetivo + Obstáculo = Conflicto en el protagonista = Emoción e identificación del espectador**

La estructura

Primer acto

Segundo acto

Tercer acto

Incidente desencadenador

Climax

El **primer acto** presenta el lugar, los personajes principales y describe los acontecimientos que llevan al protagonista a definir su objetivo.

Al final del primer acto, tenemos el **incidente desencadenador**. Es el acontecimiento que lanza la acción. Obliga al protagonista a elegir su objetivo.

El **segundo acto** muestra las distintas acciones del protagonista para lograr su objetivo. Es la parte más larga de la obra. Sólo se termina cuando el objetivo (logrado o no) es abandonado por el protagonista.

Al final del segundo acto encontramos el **clímax**, es decir un acontecimiento importante que hace que el objetivo sea alcanzado o no por el protagonista.

El **tercer acto** presenta las consecuencias y las últimas huellas de la acción. A menudo se trata de una vuelta a lo normal. A veces nos da una idea de lo que van a volverse los personajes.

Todos estos elementos (protagonista, obstáculos, objetivo, etc..) son válidos tanto para una película entera como para una secuencia o una escena.

El plano

La secuencia reúne varias acciones que tienen un mismo objetivo particular y que sirven el objetivo principal. Por ejemplo, una secuencia podría ser "buscar trabajo en una textilera". Esta secuencia nos mostraría el protagonista saliendo de su casa a buscar trabajo, todo lo que hace para conseguirlo hasta que regrese sin haberlo conseguido.

La escena es una acción separada dentro de la secuencia. La **escena** es la parte que describe una acción local y útil para desarrollar la acción. Ejemplo: un detective conversa con un testigo importante.

Cada escena se divide (en general) en planos. El plano es una toma separada. Por ejemplo si la escena es hacer la cola frente a la textilera, filmar un plano sería: tomar el rostro sudado del protagonista aguantando el solazo. O tomar su mano con el expediente. O tomar al vigilante diciendo que se vayan todos, que no hay vacante ahora. Si la escena es regresar a casa, podríamos tomar el plano del protagonista al borde de la carretera, o subiéndose en la camioneta.

Guión documental. Solamente la participación directa de la comunidad al guión permite crear un guión documental que recoja las voces y los enfoques. No se trata de escribir un guión para imponerlo a los hechos o para poner en escena la realidad, sino de sacar un plan de filmación de los mismos hechos, de la misma realidad, de la misma experiencia de la gente.

**El guión
documental
comunitario
(Cont.)**

ESCRIBIR

Escribir significa primero encontrar este esqueleto, es decir, poder contestar las siguientes preguntas:

- ¿hay un incidente desencadenador? ¿Cual?
- ¿Cual es el protagonista, cómo lo caracterizo y cual es su objetivo?
- ¿cual es el clímax?

Una vez construido este esqueleto, se puede empezar a ponerle carne, es decir rellenarlo con **escenas**.

Más consejos para escribir el guión

- Caracterizar bien a los personajes, y por supuesto al protagonista - un crítico de cine venezolano estudiando las películas de aquí ha notado como defecto que los personajes carecen de profundidad, de complejidad, no son sino "tópicos". Buscar los obstáculos internos de los personajes.
- Crear sorpresas. No anunciar lo que vamos a ver. Sorprendiendo al espectador es hacerlo participar más, despertar su interés.
- Para hacer avanzar el relato, siempre preferir las acciones a los diálogos. Una acción, un gesto siempre nos dirán más sobre un personaje, su forma de ser, que un dialogo. Y claro es más visual. En cambio el dialogo puede resultar una salida demasiado pasiva, como en las novelas donde los personajes son puras estatuas, puras bocas hablando como si no tuvieran cuerpos para actuar.

Construir las escenas a base de una imagen bella, rica, fuerte, que parece resumir la película entera y solo después de encontrar esa imagen añadir dialogo si es necesario.

**Historia de la
imagen
Latinoamericana
visión y análisis**

Imágenes de un continente

"En este milenio de imágenes que se inicia los pueblos que no hayan adquirido los medios de su propio imaginario serán borrados como pueblos."

Jean-Claude Carrière

La televisora comunitaria venezolana no nace en un contexto neutro sino como resistencia a un sistema cultural muy duro, caracterizado por la importación desenfrenada de cine norteamericano, que deja de lado y opaca nuestra posibilidad cinematográfica nacional, y por la alineación a la que va llevando a la mayoría social, mediante los tópicos televisivos que muestran las facetas más feas de la cultura norteamericana a veces cargada de mucha violencia. Es preciso volver a recorrer los pasos históricos de la construcción de la sensibilidad cinematográfica latinoamericana para que la televisora comunitario se vuelva el crisol de una nueva generación de cineastas enamorados de la realidad nacional, capaces de elaborar un lenguaje nuestro, de alta calidad, mediante el dialogo permanente con la mayoría.

Historia de la imagen Latinoamericana visión y análisis (Cont.)

Películas para estudiar:

- La experiencia **Argentina: Los inundados** de Fernando Birri, y las raíces del documental latinoamericano.
- La experiencia **venezolana**: desde **Araya** de Margot Benacerraf hasta **Yo Hablo a Caracas**, de Carlos Azpúrua.
- La experiencia **chilena: El chacal de Nahueltoro**, de Miguel Littin y **La batalla de Chile**, de Patricio Guzmán. " Nos dimos cuenta de que si por ejemplo vas a filmar la toma de una fábrica en el momento en que suceda, debes iniciar una serie de encuestas para descubrir por qué, cuándo, dónde, cómo, quién y para quién. Empiezas a descubrir que indagando profundamente en un problema sencillo, tocas muchos aspectos diferentes de una situación más amplia. Es como las olas que se expanden, que siguen creciendo hacia afuera después de que has aventado una piedra dentro de la alberca. Llamamos a esa propuesta: "El método nucleico", porque logra aislar un núcleo de conflictos dentro del panorama de la lucha de clases. En el proceso de filmar un solo hecho, empiezas por tocar los otros hechos con los que se relaciona."
- La experiencia **cubana**: El documentalismo de montaje de **Santiago Álvarez. La primera carga al machete** de Manuel Octavio Gómez. **Lucía** de Humberto Solas (tercera parte de la trilogía). Manifiesto "Por un cine imperfecto", de Julio García Espinosa: "Un cine que se dedica a reflejar precisamente la imagen del pueblo, la miseria del pueblo, es un cine dedicado casi siempre a la pequeña burguesía para que ésta tome conciencia de la realidad del pueblo. Un cine así no será nunca un verdadero cine para el pueblo, que ya conoce, que ya vive en carne propia esas imágenes y que, por lo tanto, la mayoría de las veces, lo aburren. Un cine para el pueblo no es aquel que devuelve la propia imagen sino aquel que, sobre todo, ofrece la posibilidad de superarla. Por esto también el desarrollo del lenguaje audiovisual es imposible si no hay un verdadero cambio social."
- La experiencia **brasileña. Antonio das Mortes**, de Glauber Rocha. Rocha habla, desde Barravento (1961), del Brasil real de los años 60: subdesarrollo extremo, hambre, analfabetismo, cultura colonizada. Para Rocha, los negros o los campesinos no identificaban en la pantalla su propio rostro sino cuando su condición, transformada en violencia catártica, se reconstituía como estética del hambre, fuente de liberación. "El hambre del hombre latinoamericano no solo es un síntoma alarmante, sino el nervio de la misma sociedad. (..) Así, solo una cultura del hambre, socavando sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente. La mas noble manifestación del hambre es la violencia." Rocha encuentra su material en las leyendas del Nordeste brasileño, profetismo y bandidísimo, encarnados respectivamente por los beatos y los cangaceiros (Dios y diablo en la Tierra del Sol - 1964,

**Historia de la imagen
Latinoamericana visión y
análisis**
(Cont.)

Antonio-das-Mortes - 1969). Antonio-das-Mortes, el jagunço matador de cangaceiro, instrumento del poder, medita sobre esta "guerra sin Dios ni diablo" que espera impacientemente. Al final, después de rebelarse contra la oligarquía local que lo empleaba, remontará la carretera donde lo espera otro dragón, figurado por la concha de la Shell.

LENGUAJE DE LA CÁMARA

Introducción La necesidad de desarrollar un lenguaje nuevo desde nuestras televisoras comunitarias

El lenguaje de un programa, la forma cómo se mueve una cámara, el tiempo, el enfoque o el ángulo que dedica a un elemento o personaje, así como el tipo de luz, el tipo de sonido, la relación entre imagen y sonido, el montaje en general, etc., constituyen el MENSAJE verdadero de un programa. Debemos por lo tanto aprender a descifrar una imagen no solo por su contenido sino por su forma, la cual traiciona su ideología.

Por otra parte, estudiar la imagen y el sonido y sus respectivos componentes debe tener como finalidad suprema desacostumbrar la vista y el oído, reactivarlos para que nada en la realidad resulte natural., para que todo aparezca como susceptible de ser transformado.

Muerte del cineasta, nacimiento del sujeto colectivo. Se debe estudiar el lenguaje, pues, como una forma de interacción constante con la comunidad. La aprehensión crítica de la técnica y del lenguaje no puede estar desvinculada, obviamente, de una actitud crítica y **colectiva** de la realidad, ni tampoco del uso de las "fuerzas creadoras del pueblo". Aunque sea difícil revolucionar el lenguaje dentro de un lenguaje dominante, esto puede producirse buscando el acercamiento constante entre los intereses profundos de la mayoría, su ser cultural profundo y la forma visual que los exprese.

Nacimiento del cine

¿Que es lo que define el acto cinematográfico? Para responder remontemos a sus orígenes históricos.

Material : Edison versus material : Lumière

¿Que podemos observar de esta imagen, comparándola con esta otra?

Edison :

- Todo esta plano
- no existe fuera de campo, centrifuga
- Es un cuadro completo, una totalidad cerrada, autosuficiente, no necesita elementos externos, ni nos envía a otros, todo esta visible.
- Se trata más de un segmento de tiempo del tipo "pasa algo" que un cuadro del espacio.
- El espacio no existe, es más bien una diapositiva bidimensional.
- Frontalidad
- Falta de profundidad
- distancia
- Se pega trozos enteros de acción, pura sucesión de cuadros

Introducción (Cont.)

Lumiere :

- El punto de vista
- La escala de los planos (escala de tamaños de personajes que se acercan)
- El tiempo.

En la imagen 1 no hay pensamiento sobre lo real, en esta 2 si: esta imagen nos habla de la transición entre una época (agraria) y otra (moderna).

Conclusión: el nacimiento del cine, o sea el acto cinematográfico como tal, descansa enteramente en la posición de la cámara, o sea en la afirmación de un punto de vista, o sea sobre la decisión de la persona que esta filmando ante la realidad, o sea a un pensamiento.

Fragmento: **Heaven 's Gate**

Cuántos planos han visto? Esta pregunta es fundadora de otra: ¿Cual es la esencia del cine?

Los grados de libertad

Extracto: (ejemplo : Handke, la mujer zurda)

Cómo sentimos lo que ha pasado entre tal y tal plano, que ha pasado con nuestra visión.

- En la vida corriente la observación no se limita al barrido momentáneo del plano de enfrente (primer grado de libertad).
- También se puede voltear la cabeza, girar sobre sus pies (segundo grado de libertad)
- Incluso desplazarse horizontalmente (tercer grado de libertad)
- Solo fuera para ver mejor (distancia), evadir un obstáculo (interposición) o aprehender la escena bajo otro ángulo.

El ser, por estos movimientos tiene la posibilidad de crear un cuadro, de elegir un eje, de desplazarse, de cambiar de punto de vista.

El limite: la pantalla, la suspensión de la visión periférica y el invento del montaje.

En la vida real, estamos anclados en un espacio que es una referencia continua, y nos movemos todo el tiempo en función de este espacio continuo. Allí esta la pared y allí esta la puerta, y piense lo que piense sobre el mundo, dentro de diez minutos, saldré por esta misma puerta, y tendré que moverme en dirección de ella. En el caso del cine el espectador se encuentra frente a una pantalla, una especie de ventana rectangular: para el se extingue pues la posibilidad de ver otras zonas, pues la sala esta hundida en la oscuridad.

Introducción (Cont.)

Esta zona rectangular adquiere por lo tanto un estatuto de un inmenso valor, todopoderoso, un monopolio perceptivo. La copia estricta del campo visual (libertad nula) en una pantalla debería parecerse a una especie de esfera indistinta y borrosa en su periferia, nítida en su centro. Pero esto sería como tener para ver el mundo bajo un punto de vista único, inmóvil, esto sería frustrante. Sería una pérdida de información como si fuéramos retenidos dentro de un celda.

Como salir, desde luego, de tal limitación ocular, como volver a encontrar los volúmenes, como volver a encontrar esta libertad perceptiva? Y acceder a cierto tipo de identificación con los personajes?

Hablamos del invento del montaje. El cual organiza el encadenamiento de los puntos de vista, de los ejes y de las distancias de observación.

El cut entre una imagen y otra es percibida por nosotros como un salto de punto de vista.

(Fragmento: Vertigo de Hitchcock, el carro). La comprensión del espacio o de las situaciones se ve aumentada, la diversidad de ejes y de distancias multiplica la información como si exploráramos el contexto. Lo importante de entender aquí es que la suspensión de la percepción periférica, o sea la concentración de la imagen en esta sola zona que es la pantalla, le quita las amarras del cuerpo, lo libera de este anclaje perceptivo, bajo la condición que se restablezca la sucesión de planos dentro de la película.

De hecho conocemos casos de salas esféricas, donde de alguna manera se restablece la relación natural, física del cuerpo con un entorno amplio, devolviendo nuevamente la posibilidad de elegir puntos de vista, de tomar decisiones, no limitado a una pantalla, pero imaginemos un instante que se corte esta imagen que nos arroja por otra, como pasando de un plano de película a otro, con los mismos saltos incesantes de una imagen a otra y cambios de referencias espaciales que caracterizan una película...: se crearía incompreensión o fastidio pues sería como si el propio mundo real cambiara sin cesar de proporciones, de ejes, etc.. alrededor de nosotros.

Podemos hablar de un cuarto grado de libertad extranjero al ser humano, una aceleración comparable a la velocidad de la luz o a la velocidad del pensamiento. Por esto el cine es fundamentalmente pensamiento. Estos brincos instantáneos en el espacio-tiempo que son en realidad el viaje interior del pensamiento en una memoria que no necesitaría buscar sus imágenes ya que las imágenes ya fueron hechas por otro.

Este cuarto grado de libertad se encarga de superar la pérdida de los otros, saber la elección de los puntos de vista (ya que no nos podemos mover de nuestra butaca) y de los ejes de observación, ya que estamos centrados en una sala frente a una pantalla. Como si en cada paso de un plano a otro se hace una puntuación de un pensamiento en voz alta, diciéndonos: "pero", "y si", "antes" "después", "por lo tanto" ...etc...

Introducción Ejercicio con estos "saltos" de un plano a otro.
(Cont.)

Pero quién lo decide? y por qué lo aceptamos?

La formidable aceleración de la percepción es una ilusión de poder, pues esta sucesión la decide otro (aun en los juegos virtuales, que intentan interactuar, los espacios han sido decididos por nosotros) El montaje es como un ser virtual que se desplaza por nosotros dentro del relato, con una aparente libertad. aun si todos estos brincos no han sido decididos por nosotros, sino por un director de cine. En este sentido, esta libertad es ante todo la del director, pero nos contagia un sentimiento de libertad infinita, poderosa, pues podemos cruzar kilómetros o años entre un plano y otro..

Fragmento: Las fresas salvajes, de Bergman.

Este montaje parece vuelto necesario por el mismo relato: la elección de los puntos de vista la elige el narrador. La continuidad entre todas las partes de la acción parece fluida dentro de la secuencia, la acción parece seguir su movimiento sin contradicciones mayores. Esto es lo que facilita la aceptación por parte del espectador de perder su libertad de elegir su punto de vista para dejársela a un director mientras que el momento de los enlaces esta allí para mantener la ilusión de la continuidad.

Fragmento: cómo filma Bergman.

Nace el plano como tal, como consecuencia de estos brincos de punto de vista. Los técnicos tuvieron que dar un nombre a estas diferentes tomas para poder distinguirlas entre ellas, para esto se dividió el espacio según planos perpendiculares al eje de la cámara.

De allí el nombre de planos. era de algún modo la distancia privilegiada para realizar el enfoque. La sucesión de estos planos, o sea el montaje, restaura lo que el cine primitivo no permitía, es decir los grados de libertad.

Brincar así de un plano a otro no es sino reproducir la exploración física del espacio por una persona, desde el movimiento de sus ojos a los propios movimientos físicos, o sea desde el "cut", hasta el paneo, o el traveling.

Fragmento: Guerra y Paz, [cuando entra la muchacha](#)

Por otra parte, la cámara pide prestados sus movimientos a la motricidad ocular o corporal

- El paneo como exploración del espacio (Bondartchouk, el campo de batalla)
- El paneo como seguimiento de una cosa
- El traveling como movimiento del cuerpo
- El plano fijo (Moscu arde)
- Y el corte (salto de un enfoque ocular a otro)

Introducción (Cont.)

El movimiento de los actores acercándose o alejándose de la cámara, lo que modifica su tamaño aparente.

- Pero también ahora entendemos porque el cine es pensamiento.
- Pues si bien cada plano, es en si un cambio de enfoque ligado a la necesidad de darnos una información nueva, pasa por ejemplo de un plano de conjunto a un plano de una mano haciendo algo, es mucho más que esto.

Cuando por ejemplo cambiamos el eje, estamos cambiando la jerarquía de los elementos, y esto es un pensamiento, cuando hacemos durar un plano durante un largo tiempo, damos un valor agregado a tal o tal elemento, y todo esto poco a poco revela un pensamiento, el pensamiento del director que toma estas decisiones. Montaje paralelo, campo y contracampo, aquí y en otra parte, todos estos conceptos transforman la actividad visual en pensamiento sobre la realidad.

(Handke jerarquía y elipsis, mujeres palestinas)

Y nace el tiempo cinematográfico. Se eliminan los tiempos muertos, se pasa de un tiempo fuerte a otro, o sea en el cine dominante, más corriente, este tiempo es el de la narración eficiente, posiblemente arraigada en los cuentos para niños... nace la elipsis, todo un manejo del tiempo

(Handke, elipsis de caminar).

Los 2 polos del cine

- Los personajes prolongan así la subjetividad del espectador a lo largo de la narración
- De la exterioridad primitiva del espectador de teatro, el espectador pasa a la interioridad participativa (el espectador empieza a vivir por identificación una historia que se narra por si misma)
- El plano de conjunto vuelve legible el contexto
- El plan medio permite leer la acción
- El plano cercano permite acceder al rostro, es decir al juego móvil de acción y reacción
- el rostro es el punto donde entramos en un mas allá, la interioridad

(Cría cuervos)

Conclusión:

1. El cine nace de la adaptación de los mecanismos de percepción normal dentro de la limitación objetiva una zona rectangular en una sala oscura.
2. Esta nueva manera de narrar implica la fabricación de una continuidad espacial, una organización rigurosa de los enlaces entre planos (ejes, direcciones, miradas), precauciones para mantener, para conservar la ilusión de la percepción normal, por ejemplo las entradas y salidas de campo.

Introducción (Cont.)

3. Su función es compensar por los cambios de punto de vista en una zona reducida lo que ya el espectador no puede hacer dentro de un entorno real.
4. Lo único que estos cambios ya no lo decide el espectador, sino el director cuyo talento estará precisamente en esta modulación del espacio y del tiempo, para darnos la impresión que el relato se narra por si mismo o sea que no se nos impone ninguna decisión

Ahora podemos regresar a la pregunta que se planteó al principio de este capítulo: ¿cuantos planos? y ya ven que si creímos que eran tres en vez de treinta es precisamente porque el talento es cegarnos ante los cortes que separan una toma de otra y darnos la impresión de continuidad allí donde en realidad no existe, ya que como lo sabemos entre hacer una toma y otra puede pasar mucho tiempo, desde varios segundos hasta varias horas.

Lenguaje y operatividad de la Cámara Teoría y Práctica

Lo importante es entender que la cámara cuando hace un movimiento (paneo, traveling o zoom, solos o combinados) esta creando una relación entre un elemento y otro, es decir está MONTANDO. Estos movimientos corresponden a hacer varios planos dentro de una toma, por ejemplo pasando de un primer plano a un plano de conjunto mediante un movimiento de traveling hacia atrás, o de paneo, es decir opera la misma función del montaje por cortes.

Esto significa algo fundamental: la decisión de mover la cámara es suya y tiene que tener un sentido necesario. De otro modo caemos en esos movimientos-por-el-movimiento, totalmente gratuitos, prestados de estilos externos, pero que no sabemos realmente por qué los hacemos. Eso pasa cuando uno filma sin tener la idea general del montaje de lo que filma, es decir cuando uno no ha analizado la realidad que está filmando.

- Tipo de ejercicios: el manejo de la cámara fotográfica. La composición fotográfica.
- El manejo de la cámara de vídeo. Primer ejercicio: inventar una acción, contarla en tres planos.
- Desde este ejercicio se podrá derivar todas las leyes básicas del lenguaje cinematográfico, ya sea la ley de 30 grados, de 180 grados, ya sea las reglas de la composición de la imagen. Escala de planos. Abrir la imagen hacia delante, hacia atrás
- Lo complementarán: el ejercicio de "la frase" (story-board, comparado luego con la obra realizada). El ejercicio de puesta en lugar (el "mapa"). El ejercicio de remake (descubrir nociones de ángulo de cámara, de ritmo de toma relacionado con el ritmo de la actuación, la luz, etc..)

Montaje interno (Composición de la Imagen) y externo (enlaces)

Montaje interno (dentro del plano)

Composición de la imagen. Tercios, equilibrio y desequilibrio. Diagonales Vs encuadre Primer plano y plano de fondo. Profundidad Vs bidimensionalidad de la imagen. Otros ritmos internos.

**Montaje interno
(Composición de la
Imagen) y externo
(enlaces)**
(Cont.)

Montaje externo (de plano a plano)

a) Enlaces.

Enlace de mirada.

1. El enlace de mirada es el más poderoso de todos los enlaces. Una mirada de un personaje llama poderosamente el objeto de su mirada. Experimento de Kuleshov (ejercicio). Deben oponerse si se trata de gente que se hacen frente.
2. La altura de intercambio de las miradas da la distancia entre dos personajes: más baja la mirada, más corta la distancia.
3. La angulación de alguien viendo desde arriba.

Enlace de zona de cuadro.

- De un plano a otro un personaje, un objeto deben conservar su zona de cuadro si queremos enlazar varios planos de ellos, y claro si queremos que este personaje u objeto sea visto en el mismo lugar. Si esto no se respeta, habrá un efecto de "brinco" por ejemplo de derecha a izquierda, etc... que va a crear confusión (¿se ha movido este?)
- Recordemos aquí el uso posible del punto fuerte.

Enlace de movimiento.

La dirección del movimiento debe seguir constante de un plano a otro, para recrear en la mente de un espectador un movimiento continuo. De otro modo crearemos confusión sobre la dirección real del personaje.

La ley de 180 grados (continuidad espacial)

Estos enlaces se consiguen fácilmente si se sigue la regla de 180 grados. ¿De que se trata? En caso de un movimiento, podemos trazar un eje de movimiento.

En caso de miradas, podemos trazar un eje de miradas. La regla de 180 grados significa que tenemos que filmar una escena desde un sólo lado de este eje. Cuando dos personajes se están viendo, hay que imaginar una línea que los reúne el uno al otro. De cada lado de esta línea se abre entonces una zona de 180 grados:

Para filmar a estas dos personas dando la impresión que se están viendo, habrá que colocar la cámara **siempre en una de las dos zonas.**

Si uno coloca la cámara de ambos lados de la línea, entonces uno está violando la ley de 180 grados. En las tomas los personajes parecen darse la espalda.

Esto garantiza que todo el material filmado respete los enlaces de movimiento o de mirada.

**Montaje interno
(Composición de la
Imagen) y externo
(enlaces)**
(Cont.)

Podemos filmar inclusive desde todos los puntos imaginables de esta zona de 180 grados, sean cercanos, distantes, etc.. y desde todas las alturas y ángulos, esto es una libertad apasionante. Hasta filmar sobre el mismo eje. Pero no podemos pasar del otro lado, esto sería un "salto de eje", como consecuencia una inversión en la posición o en el movimiento y por tanto una confusión en la mente del espectador.

EL REGISTRO SONORO – TEORÍA Y PRÁCTICA

El sonido documental

La influencia de la televisión dominante hace que el alumno se deja ir por el sincronismo imagen / sonido, o sea que graba un discurso, un chorro de palabras, sin cuidar lo que "dice" la imagen en relación con esta palabra. En vez de dominar su tema, se ha dejado dominar por él. Al contrario, si separamos la toma de sonido de la toma de vista, entonces podemos después elaborar una rica relación dialéctica entre imagen y sonido, este oponiéndose a aquella, complementándola, modificando su contenido, enriqueciéndola. Es preciso romper el prejuicio según el cual el trabajo del sonido es un trabajo de segundo orden.

La articulación de los sonidos, en el documental, también es un montaje intelectual: sus analogías, sus conflictos creadores, generan relaciones de sentido del mismo valor que las que unen los planos. Destacamos tres planos básicos de sonido : primer plano, plano medio, plano lejano.

Los micrófonos y sus características

En los micrófonos un elemento móvil es excitado por las ondas sonoras y genera una corriente eléctrica.

Electricidad y electrónica básica de la toma de sonido

La sensibilidad de un micrófono es la tensión eléctrica de salida. Los micrófonos "fusiles" tienen como características un campo muy reducido. Se usan para captar de forma muy precisa. Los micrófonos dinámicos. Cardioides. Con transmisor. El Nagra: sus características, su operatividad.

Tratamiento y posibilidades expresivas

El sonido documental y sus posibilidades expresivas.

Fragmento introductorio: Carta de Siberia, **de Chris Marker.**

Aprender a "escribir" con sonidos. Aprender a explorar la realidad tanto por el oído como por el ojo.

Aprender a escuchar una película por el análisis sistemático de obras escogidas por sus cualidades sonoras.

Ejercicios: se escucha una película sin imagen. Se imaginan las imágenes correspondientes, se ve luego la película original.

Cerrando los ojos durante treinta segundos uno hace la lista de todos los sonidos del ambiente.

Un equipo filma, el otro graba. Visión con mezcla en vivo : analizar las relaciones de sentido nuevas.

**Tratamiento y
posibilidades
expresivas**
(Cont.)

Ejercicio con el Nagra: retrato sonoro de una calle.

- Construcción de una verdadera "partitura sonora" a base de todos los elementos cosechados durante o fuera de la filmación. La mayor parte de los sonidos puede ser grabado en el sitio de la filmación pero también se puede añadir sonidos externos para reforzar ciertos sub-temas. Se puede grabar entrevistas pero luego habrá que usar esas voces como un elemento sonoro más en relación a imágenes que no son las de la entrevista.
-

EDICIÓN NO-LINEAL

Informática básica relacionada con el uso de la editora no lineal

La revolución del montaje virtual (o no-lineal) descansa en la transformación de la imagen y del sonido analógicos en imagen y sonido numéricos. Cuando los primeros tendían a alterarse de generación en generación, los segundos, por ser lenguaje binario y constituidos de "píxel", se reproducen al infinito sin alteración lo que permite multiplicar los efectos, y ofrece una máxima precisión en la edición. Esta transformación se llama digitalización : se almacena la información-fuente visual y sonora en la memoria de la computadora. El programa de edición no-lineal permite crear listas de edición de segmentos de esta imagen memorizada, denominados "proyectos", y visualizados en una "línea de tiempo". El elemento básico de este tipo de edición es el "clip", que no es sino un segmento de memoria numérica con código de tiempo y fecha de creación. Cada clip se divide en tantos "cuadros" por segundo. El sonido se visualiza gráficamente y se modifica mediante un sistema de puntos-niveles. Este sistema tiene una versatilidad superior al montaje analógico, pues puede modificarse constantemente sin tener que rehacer el resto de la edición.

La edición y sus posibilidades creadoras

Otros tipos de empalme propios de la edición

Empalme por analogía

Gráfico: es decir a base del mismo movimiento interno. Ejemplo: un gesto de pegar con martillo de un juez, otro gesto igual en un taller.

De color de movimiento de cámara (creación de un ritmo común a varias tomas)

Empalme "acción/reacción"

AUN SI no tiene nada que ver una acción llevada a cabo en un plano puede "rebotar" en otra acción en el plano siguiente. Recordemos, el gesto durante el remake: mostrar el libro --> abrir la gaveta. Otro ejemplo: se cierra la puerta de un carro ---> se abre la puerta de una casa.

Empalme "entrada y salida de campo".

Según el punto del plano en el cual dejamos y volvemos a encontrar al personaje el elipsis espacial y temporal será más o menos largo, más o menos breve.

Una salida o una entrada larga dará importancia al decorado, crea una duración psicológica o simplemente ubica los lugares.

El "falso" empalme

A veces un error de filmación o la ausencia de plano suficiente obliga a recurrir a este tipo de falso empalme, simplemente nos referimos a que un movimiento permite "hacer pasar" un problema de empalme.

La edición y sus posibilidades creadoras
(Cont.)

- Recordemos que la mirada del espectador se ve dirigida primero hacia el centro de la imagen
- Luego hacia donde lo llevó el plano anterior
- Y también hacia donde lo atrae un elemento importante del plano presente (personaje en primer plano, color violento, etc..)

El empalme no tiene ningún valor "en sí" sino que depende del que lo precede y del que lo sigue. Esto significa que corregir un empalme implica a menudo volver a corregir los empalmes anterior y posterior...

Corte en el movimiento.

Principio de base: se inicia el movimiento en un plano y se termina en el otro.

1. Tiene que ser construido a base de planos de tamaño distinto.
2. Si queremos conseguir una impresión de continuidad, los gestos tienen que hacerse más lentamente en el más apretado de los cuadros.
3. Tiene que haber un cambio de cámara (menor a 180 grados si no "salto de eje"), mayor de 30 grados sino "brinquito")
4. Puede haber corte en el mismo eje si es que hay cambio de tamaño de encuadre.
5. El corte exacto da una impresión de desaceleración o de redoblamiento de la acción. Hay que crear el corte más allá en el movimiento si queremos como resultado una continuidad.

1. Luego de la filmación viene el proceso de montaje (o edición) que puede dividirse en dos etapas:

- a. una etapa en la que se juntan las tomas en un corte grueso.
- b. una etapa en que se ajusta y se le da **ritmo**, hasta llegar a un corte fino.

El ritmo de un montaje es sumamente relativo y lo determinan varios elementos:

- Un primer plano es más legible que un plano de conjunto, o sea se constituye de menos elementos. Quiere decir que se puede montar más corto. Lo mismo sucede con los planos fijos y los planos repetidos. Al contrario un plano general que posee más información visual que un primer plano, deberá sostenerse durante más tiempo para que los espectadores puedan familiarizarse con el nuevo contexto. Por la misma razón la primera vez que vemos a un personaje, el plano tiene que durar más tiempo. O un inserto relevante para la trama se mantendrá más tiempo para destacar su importancia.

La edición y sus posibilidades creadoras
(Cont.)

- Más claro y preciso es un gesto, más breve puede ser montado. En un corte en el movimiento o entre planos que describen un movimiento, el plano puede ser montado más brevemente también, pues se apoyan mutuamente en su contenido. Hay que notar que en un montaje terminado, casi todos los planos empiezan por un movimiento, es más fácil enlazarlo entonces con el movimiento del plano anterior, sea cual sea. Existen básicamente:
 - a) El movimiento externo: panorámica (puesta en relación de un punto del espacio con otro o descripción de un espacio), traveling (hacer pasar un elemento de un tamaño de encuadre a otro), zoom (traveling óptico, e.d. por medio del lente).
 - b) El movimiento interno: desplazamiento de actores o pulsación de objetos dentro del plano.
- Si de tomas fijas hablamos, estas pueden montarse con facilidad una tras otra, el ritmo lo darán esencialmente en los mismos cortes.
- El problema nace cuando hay que montar un plano fijo con un plano en movimiento. Una forma de resolverlo es insertar un plano de transición entre los dos, un plano fijo con movimiento interno, o un plano de elemento estático con movimiento externo.
- Una toma en movimiento aislada suele mantenerse más tiempo que la toma fija para permitirle a la audiencia incorporar la información visual.

Lo esencial para construir el ritmo es que el editor comprenda el objetivo narrativo y todos los elementos "importantes", y no dude en experimentar múltiples salidas a partir de allí, pues aquí también las leyes a veces tienen que ser transgredidas. Así solamente podrá determinar cuanto tiempo es necesario darle a cada toma y cuánta modulación es necesaria para que el tema quede claro.

Las posibilidades creativas del montaje.

Hasta ahora hemos estudiado el montaje clásico, el que sirve para crear una apariencia de continuidad y asegurar fluidez en la sucesión de planos. En este tipo de montaje, lineal y continuo, está el cine norteamericano dominante. Borra el corte para fabricar una acción continua, perfectamente fluida.

Estos empalmes pertenecen a una voluntad de volver fluida la continuidad fílmica, por ejemplo, la de las películas de acción. Pero desde los primeros tiempos del cine y sobre todo bajo la influencia de los Rusos, el montaje ha demostrado poder ser mucho más creador. El corte, en vez de ser borrado, sigue visible y sirve para crear nuevos conceptos, nuevos sentimientos, nuevas dimensiones de una realidad.

La edición y sus posibilidades creadoras
(Cont.)

Tipos de montaje creador

1. Contraste, conflicto: Eisenstein (montaje intelectual = "dos trozos de película de cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva calidad, que surgen de la yuxtaposición"). Se trata de una estructura liberada de la unidad de tiempo y de lugar. Los planos ya no tiene que desarrollar una estructura lógica de los hechos sino de los conceptos. Suelen utilizarse a partir de una banda de sonido previa que sirve de punto de apoyo por analogías o contrapuntos con el montaje de los planos. Ejemplo: la misa en la Fiesta de San Juan.
2. Asociación o metáfora: Vertov - Ivens (guerra de España)
3. Leitmotiv (una imagen retorna periódicamente)
4. Concentración (pasar a un plano más cercano - el cochecito las gradas de Odessa)
5. Salto temporal - distensión o compresión del tiempo (Moliere muriéndose)
6. Salto espacial - construcción de un espacio que parece y que no es (Sergio Ramírez).
7. Montaje en el cuadro (Ven y mira)
8. Montaje paralelo. Este es un tipo de montaje en el cual una o dos líneas narrativas se suceden en forma alternada. Normalmente se trata de sucesos que transcurren a un mismo tiempo pero en distintos lugares, y el montaje permite pasar de uno a otro. Y hay variantes, claro:
 - Las dos líneas se soportan mutuamente y los datos que cada una trae construyen la historia.
 - Una línea sigue constante, mientras la otra varía en sus reacciones a la repetición de la primera. (final de "ven y mira")
 - Los personajes concernidos en las dos líneas no saben lo que pasa en el otro grupo, sólo el espectador sabe sobre los hechos. Puede haber conflictos, (competencia de acciones paralelas, quien terminara primero) o efecto "conceptual", cuando el paralelismo crea un concepto nuevo.

De hecho brincando en el tiempo: **Vértigo 2, o el acercamiento de los personajes a la cámara.**

**Edición No-lineal
Teoría y Práctica**

Cada participante procede a desglosar y a digitalizar el material grabado. Nombra cada clip y organiza un primer borrador de edición. De allí evalúa la posible estructura. Lo importante de esta primera operación es la constitución de una nueva materia prima "virtual", amovible. Luego el trabajo es seguir agudizando las relaciones de sentido previstas y buscar nuevas, mediante la construcción, visión y evaluación de varias propuestas de edición. Se puede partir de una estructura sonora, para luego buscar la relación con lo visual, o partir de una estructura visual y modificarla con el sonido, o trabajar desde las dos posibilidades a la vez. Esto tiene que ver con la naturaleza del tema escogido. Al finalizar la edición, se procede a bajar el programa a un soporte de cinta video.

PRÁCTICAS

Técnicas de Televisión comunitaria en vivo

En este curso se enseñara la televisión fuera de la televisión, desarrollando a fondo como interacción máxima, continua, con la gente. La televisora comunitaria no busca obtener de la "opinión pública" un respaldo a un mensaje preestablecido. La separación medio / mensaje implica un método totalmente opuesto. La televisión comunitaria debe ser una interacción constante, participativa, renovada y creciente entre pueblo y pueblo. La comunidad participa en todo el proceso televisivo, es decir, en sus etapas de producción, programación y emisión, y no sólo de receptores pasivos de la emisión.

Aquí se practicará la técnica de la asamblea en vivo, elaborándola con la organización popular, con cualquier tipo de organización comunitaria popular, los reportajes, documentales, programas en vivo que caracterizan una situación, sin descuidar nunca su relación con los problemas nacionales que la explican, o sea vincular el sentido de los hechos manifiesto para los habitantes del barrio con su sentido más profundo, ocultado por la televisión dominante.

- **Grabación comunitaria:** colectivas, la cámara tiene que pasar de una mano a otra, cual pelota. La televisión comunitaria consagra el fin del "que tiene la cámara" o sea el fin del "director". La técnica digital, liviana, versátil, permite lograr algo muy cercano a lo que necesita una revolución : la ruptura de la figura tradicional del equipo de cine, a favor de un equipo mucho más participativo, lúdico, una especie de cayapa cinematográfica, donde la grabación se enriquece por los aportes de todos, los enfoques de todos.
 - **Edición comunitaria:** Igualmente por supuesto en el caso de la edición, que puede armarse con los aportes de todas y todos.
 - **Difusión comunitaria:** poniendo aparte la vía hertziana, estudiamos aquí la difusión de los noticieros, de los mensajes cortos, de ficciones o de emisiones y debates en vivo para apoyar a la comunidad, resaltando cada problema, cada propuesta, para generar reflexión-acción mediante asambleas entre todos los pobladores - sobre los problemas candentes del barrio (falta de un liceo, problema del agua, etc...)
-

Realización de un noticiero comunitario.

Etapas principales:

a) redacción de un expediente sobre mi tema (1 hoja): observar e investigar

El secreto de un buen programa se encuentra en la calidad de su preparación, en el grado de conocimiento y de amor para con el medio humano que vamos a filmar y en la participación directa de esta. Solamente con una observación paciente, minuciosa de su calle bajo todas sus facetas se va a revelar una realidad que a menudo dejamos de ver por la costumbre de verla todos los días. Es como si tuviéramos primero que olvidar nuestra calle para luego volver a descubrirla. Se recomienda estudiar la calle como comunidad productiva, conocer a la gente que produce, trabaja. Divididos en equipos de uno a tres, ustedes van a investigar su calle desde ADENTRO, respondiendo estas preguntas:

- ¿quienes van a ser mis personajes? ¿que relaciones tienen entre sí? ¿donde los voy a filmar? ¿en que situaciones? ¿en que momentos? ¿cómo voy a usar la cámara para filmarlos? ¿qué es lo que les puedo preguntar?
- Estas preguntas les sirven para armar su plan de filmación (una hoja es suficiente). Esta propuesta debe detallar los dos aspectos siguientes:
- ¿cual es mi tema?
- ¿cómo observé la realidad y cuales son los distintos aspectos observados durante la investigación?
- ¿qué quiero decir en general con este tema, o sea cual es mi punto de vista?
- ¿cuales son los elementos - personajes - sitios - situaciones - finalmente seleccionados para armar el punto de vista?
- ¿por qué es necesario retratar este tema en este momento?
- ¿cómo ayudará a crear una imagen de la comunidad?

Solamente este trabajo previo de observación y de análisis profundo permitirá evitar los prejuicios, los tópicos, el tratamiento superficial o "conservador" del tema, la imposición de una idea a la realidad.

b) la forma:

- ¿Cómo voy a filmar mi tema? o sea: ¿cual es mi idea de realización (relación con la gente, tipo de imágenes, sitios y momentos de filmación, ubicación de cámara, ángulo de cámara, talvez movimientos, tipo de lente, tipo de sonido, relación sonido-imagen..)?. CLARO que aquí no se trata de definir **todo** lo que va a ser el rostro de la película sino dar una imagen clara y básica de cómo la quieren realizar técnicamente.

La etapa siguiente va a ser el "borrador-video". **Filmar** las imágenes previstas y **grabar** los sonidos previstos para armar el borrador de su película.

Estas primeras imágenes serán confrontadas al punto de vista inicial. Esto ayuda a reforzar el punto de vista, a precisarlo, a mejorar la definición de la forma visual, a estimular la invención visual. Aquí harán las primeras pruebas de edición - descubriendo nuevas facetas de su tema a través de los enlaces posibles entre sus planos, y **entre sonidos e imágenes** (recuerden que sus

temas serán no-sincrónicos) etc... En fin: este borrador será tan creativo y libre como posible. Es la oportunidad para experimentar ideas locas de cómo tratar el tema, sin reprimirse.

Estos borradores serán vistos colectivamente. Este borrador será analizado a fondo a través de un dialogo durante el taller, para que puedan mejorar el plan, descubrir los problemas técnicos (donde pongo mi cámara, a que altura, etc...), y evaluar las primeras reacciones de la gente, las posibles resistencias, y por qué, etc....

Editar una versión del noticiero nacional del cambio.

Objetivos:

1. Vincular la noticia con las iniciativas populares que van generándose en el proceso, jornadas de trabajo voluntario, gestión popular de una empresa, acercamientos concretos entre los distintos actores sociales del proceso de cambio... , organizaciones practicas que responden a necesidades concretas: cómo conseguir apoyo, cómo conseguir espacios, cómo volver más productiva una tierra, una cooperativa, una escuela, etc..
2. Conocer los mismos sitios de trabajo, los hospitales, los sitios que no quería mostrar la información dominante. Aquí la cámara hace entrar el pueblo en estos sitios para provocar la conciencia de su existencia, y de cambios necesarios.
3. Enlazar sectores que tienen interés en el cambio. El estudiante de la UCV debe ver al obrero de una fábrica textilera. El obrero debe ver al campesino luchando por conseguir la tierra. El campesino debe ver al grupo de mujeres organizando su cooperativa en la Costa. Todos estos sectores deben verse mutuamente para establecer entre si una ligazón estrecha. Y es importante también el seguimiento de las experiencias. Regresar después de un tiempo a conocer la evolución de las experiencia.
4. Quitarle el monopolio de la imagen del país a los medios comerciales, que la fragmentan y la deforman en función de sus interés.
5. Formalizar un discurso popular sobre los grandes temas.
6. Colocar en el centro de la atención la estructura social, económica, cultural profunda del país.
7. Unificar las fuerzas que necesitan el cambio social.

Cómo:

- Realización de reportajes video con los recursos humanos y técnicos, en todas las regiones del país, allí donde el cambio revolucionario influye directamente en las condiciones de vida de la población.
- Duración: media hora.
- Periodicidad: semanal.
- Para difusión en: las televisoras comunitarias y para cualquier colectivo nacional que disponga de medios de difusión video (VHS, videobeam). El intercambio de programas con otras televisoras comunitarias del país reforzará las iniciativas colectivas en torno a problemas semejantes e intercambiar experiencias útiles en estos procesos).

Noticiero internacional de Barrio.

Resumen. Los medios comunitarios deben esforzarse por desenclavar a los sectores populares. Por ejemplo establecidos ya algunos acuerdos de intercambio de imágenes con otras televisoras comunitarias, dentro y fuera de Venezuela, la idea es que otra emisora que este a 1000 km.. de allí pueda nutrirnos con sus producciones, y viceversa. Se contempla reforzar así una verdadera producción colectiva a la escala nacional, desde Maracaibo a Delta Amacuro, desde Caracas a Maracay, y también desde los barrios de Nueva York, de España, de Río de Janeiro, de Honduras y de Bélgica, creando para los televidentes del barrio una imagen del país y del mundo que por razones obvias a los grandes canales no les interesa crear. Lo revolucionario aquí está en la posibilidad de comparar. Darnos cuenta que no somos solos, que otras poblaciones luchan con problemas semejantes y con soluciones distintas.

El tema

Crear un noticiero de televisión a partir de temas transversales que tiene que ver con las luchas ciudadanas en el sentido amplio, nutrido por las imágenes y los sonidos creados y editados por ciudadanos de Irlanda, Palestina, Cataluña, Brasil, usando la imaginación y las posibilidades creadoras del montaje. Responder así a las "news" cada día más breves y más caóticas, que pretenden representar el mundo pero nos vuelven cada día más autistas, más impotentes y nos alejan los unos de los otros. Será el "Sur" una imagen humanitaria ? O lo poblan gente como Usted y yo, gente que lucha por sus derechos y cuyas experiencias son de interés universal ?

Esquema de trabajo

1. Fase de redacción. Cada fuente (televisora libre u otra) propone temas (ejemplo entre miles : "cómo mi barrio ha conquistado su espacio cultural"), Cada uno de los grupos lo realiza a su manera, desde su propio enfoque.
2. Un centro neurálgico instalado en Barcelona Río de Janeiro, o México, que puede turnarse, recibe y edita todas estas imágenes y todos estos sonidos, traduciéndolos si necesario. Este centro tendría un papel creador no solo de ser un "costurero" sino de profundizar la información, de profundizar sus articulaciones, conflictos, semejanzas, por medio del montaje. De despertar nuevas formas al servicio de ideas nuevas, verdadera cantera permanente de lenguaje televisual. La idea fundamental de estas secuencias es poder enlazarlas más allá de un simple collage, profundizando una estructura colectiva para que "la suma valga más que la totalidad de las partes". En ese sentido hemos llegado a definir esta propuesta : cada contraparte, al grabar estos 5 o 6 minutos descriptivos de una comunidad popular en lucha contra la globalización, debería enfocar lo más posible el aspecto "organización". Por ejemplo : "cómo nació este sindicato por aquí", o "cómo se desarrolló ese equipo de mujeres por allá", o al contrario "por que no pudo nacer todavía ese comité de barrio", etc, etc.. en todo caso el elemento "organización" debería estar claramente presente. Así el montaje final dará una imagen de distintas etapas de organización y esperamos que esto estimule las comunidades que lo van a ver, en Recife, en Caracas, en Barcelona, o en Bogota, o en Seúl, a sacar más ideas para realizar su propia organización y tal vez incluso para evitar errores en un proceso de organización, o también contagiar fuerza viendo que en todas partes del mundo la gente se organiza, etc... (Además eso romperá con las imágenes catastrofistas, o "tercermundistas", y siempre "fragmentadas y caóticas" de los noticieros tipo CNN)
Si se turna mejor pues así este centro podrá imprimir cada vez su "huella" propia, su enfoque, su "latitud" ya que la percepción del mundo cambia según nos encontramos en Dublín o en

Caracas. Otra forma de resistir a la homogeneización de las news editadas y distribuidas desde un mismo y eterno centro.

Se puede hablar de una especie de red-escuela de periodismo internacional, versátil, cuyo papel sería multiplicar en todas partes la posibilidad un periodismo colectivo, anónimo, al servicio de las mayorías sociales.

3. Este centro rotativo vuelve a repartir este noticiero a cada una de las fuentes para que estas lo vuelvan a difundir entre la población local, ya sea por Internet o bien por vía hertziana. Este trabajo será cada día más fácil a medida que vayan mejorando las técnicas de transporte de imágenes vía Internet, lo importante es empezar ya, incluso enviando imágenes por correo normal...
 - Edición: cada dos meses
 - Difusión: todos los medios comunitarios de televisión, a medida que se van multiplicando en Venezuela (Catia TVe, Teletambores, TVC Rubio, TV Zulia, etc..), todas las televisoras y colectivos de video a nivel internacional, y cualquier colectivo nacional que disponga de material de proyección video.

Plan de trabajo para una práctica del noticiero internacional de barrio.

- Puesta en común de las metodologías utilizadas hasta el momento por los diferentes socios del proyecto
- Visionado de los materiales producidos por los diferentes socios del proyecto desde otros países
- Análisis de las producciones realizadas por cada uno de los participantes
- Conclusiones del análisis y desarrollo de la edición
- Edición del Noticiero Internacional de Barrio
- Proyección del noticiero a la comunidad y evaluación del mismo mediante una asamblea comunitaria.

CAPACITACIÓN DE CAPACITADORES

Metodología de la Educación popular Cultura popular vs cultura de masas

Los programas de la televisión comunitaria no los produce el equipo de la televisora, sino los grupos de producción comunitaria. El papel del equipo de la televisora es capacitarla en este sentido. Sin embargo no se trata de ninguna manera de una formación técnica, sino de una formación integral, en la cual todos los aspectos humanos, individuales como colectivos, culturales como sociales, se involucran. Por la naturaleza misma de la televisora comunitaria, como ya lo hemos visto, la metodología no puede ser la transmisión rígida, autoritaria, vertical de un saber. Pues, como lo dice Paulo Freire: "Tales sistemas educacionales se transforman en una especie de represa que detiene la creatividad, puesto que ésta no se desarrolla en el formalismo hueco, sino en la praxis de los seres humanos. "La metodología pasa por la investigación previa de un "tema generador", así como en este taller. Al someter al colectivo sus propias temáticas para que ejerza sobre ella un dialogo con el capacitador, la idea es que esta temática, tan pronto sea aprehendida, genere otros temas, con la transformación sufrida de la realidad. Freire: "los círculos de investigación" se prolongan en "círculos de cultura"; estos a su vez exigen contenidos educativos nuevos, de niveles diferentes, que demandan nuevas investigaciones temáticas. La labor del capacitador, más allá de un programa de TV, es un proyecto de organización, reflexión y participación popular a partir del hecho comunicativo audiovisual.

De allí podemos sacar el perfil de los capacitadores de capacitadores:

- Dominio del proceso de comunicación popular. Valorización la palabra popular libremente fuera de la higiene burguesa contra las "groserías". Capacidad, por ejemplo, de devolver toda la importancia al humor, a la forma de ser colectiva de la gente fuera de la puesta en escena individualista del testimonio.
- Compromiso previo y experiencia en el área de trabajo popular en comunidades.
- Dominio de herramientas para el trabajo en grupo motivador a la participación.
- Capacidad de adaptación e interpretación de nuevas realidades.
- Promoción de la imagen de una cultura popular en movimiento (contra el folklore embalsamado de los museos). Tener una visión clara de la cultura como proyecto de cambio social.
- No formar nuevas elites populares sino promover la participación de toda la comunidad al hecho cultural.
- Capacidad de detectar en la cultura popular los elementos mas transformadores para reforzarlos, entre esta mezcla barroca de regresiones, nostalgias, mestizajes, resistencias de una cultural popular vuelta global.
- Capacidad para elaborar pistas de trabajo en base a estos elementos, con énfasis en la cuestión del lenguaje.

La evaluación comunitaria de los programas es un aspecto importante de su funcionamiento. Para este fin se utilizarán indicadores de empoderamiento conceptualizados para la evaluación de proyectos de

Metodología de la Educación popular Cultura popular vs cultura de masas
(Cont.)

índole comunitario (como los que maneja por ejemplo el actual Instituto Autónomo de la Mujer, o la Escuela de Trabajo Social de la UCV). El empoderamiento tiene que ver con un proceso sostenible en el tiempo el cual permite conectar lo personal con todo el contexto social y relacionarse con acciones de carácter colectivo dentro de un proceso político. Esto implica un llamado de atención a las relaciones de poder, de dominación.

La metodología utilizada consistirá en la aplicación de la investigación participativa a través, de talleres, lo(a)s participantes de estos talleres realizarán procesos de reflexión acerca de su condición y posición.

Además se tomará en cuenta la opinión de las organizaciones existentes en la comunidad como es el caso de las organizaciones de mujeres, agrupaciones culturales y deportivas, cooperativas de producción, escuelas, etc.. Además de las entrevistas individuales a otro(a)s miembro (a)s de la comunidad.

He aquí algunos indicadores (lista no exhaustiva y sujeta a cambios de acuerdo a la dinámica propia del proceso).

Quantitativos

- Numero de gente capaz de manejar una cámara
- Cantidad de videos producidos
- Cantidad de publico en las proyecciones
- Crecimiento de la audiencia (mediante el feed-back de la programación) y del número de integrantes en las distintas movilizaciones divulgadas por los programas de la televisora comunitaria.
- Número de problemas resueltos

Cualitativos

En cuanto a la producción de imágenes:

- Perdida de temor ante el manejo del video, uso frecuente del mismo
- Aumento de la calidad de los videos producidos, con indicadores tales como el uso creciente de los múltiples recursos del lenguaje audiovisual para expresa profundamente una realidad social : desarrollo de la interacción sonido-imagen, escala de planos expresando los distintos niveles de relación social (desde lo más individual a lo más colectivo),
- Desarrollo de una nueva sensibilidad en ruptura con el patrón dominante de la televisión actual : relación de respeto con las personas filmadas y en general cambio del patrón de imagen sobre el barrio.

**Metodología de la
Educación popular
Cultura popular vs
cultura de masas
(Cont.)**

En cuanto a las participantes

- Sensibilidad (y evolución de la misma) de la pareja masculina para dejar asistir a la compañera a las reuniones y también para hacerse cargo de lo(a)s niño(a)s y otras tareas domésticas ese día.
 - Mejora en las relaciones familiares
 - Superación de la timidez
 - Aumento de la autoconfianza (etc...)
-