



Investigación & Desarrollo

ISSN: 0121-3261

[rinydes@uninorte.edu.co](mailto:rinydes@uninorte.edu.co)

Universidad del Norte

Colombia

Crawford, Livingston; Flores, Pamela

Dinámicas socioculturales de las televisiones comunitarias en Colombia o el tránsito de la identidad al reconocimiento

Investigación & Desarrollo, vol. 10, núm. 2, octubre, 2002, pp. 188- 207

Universidad del Norte

Barranquilla, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26812205>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](http://redalyc.org)

[redalyc.org](http://redalyc.org)

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

**DINÁMICAS SOCIOCULTURALES DE LAS *televisiones  
comunitarias* EN COLOMBIA O EL TRÁNSITO DE LA  
IDENTIDAD AL RECONOCIMIENTO**

Livingston Crawford  
Pamela Flores

**LIVINGSTON CRAWFORD**

candidato a magister comunicación, universidad internacional de andalucía, y en filosofía, univalle-uninorte; comunicador social. catedrático e investigador, departamento de comunicación social, universidad del norte, barranquilla (colombia).  
(e-mail: crawfordstone@hotmail.com.)

**PAMELA FLORES**

magister en desarrollo social, universidad del norte-parís xii; comunicadora social. ensayista y crítica literaria. docente e investigadora, departamento de comunicación social, universidad del norte, barranquilla (colombia).  
(e-mail: florespl@hotmail.com.)

---

## RESUMEN

Este trabajo aborda la descripción de cuatro aspectos fundamentales del problema de las televisiones comunitarias en Colombia –jurídico, tecnológico, audiovisual y cultural– y plantea que sólo desde una noción de identidad referida al futuro y de una apropiación de los aspectos mencionados es posible construir, desde lo comunitario, un relato audiovisual que, simultáneamente, dé cuenta de la realidad de cada comunidad y compita audiovisualmente con los relatos nacionales e internacionales. Una noción de la identidad como proyecto, en lugar de la limitada visión de búsquedas de anclajes, construye un autorreconocimiento que exige, en lugar de solicitar, el reconocimiento del otro.

**PALABRAS CLAVE:** Televisión comunitaria, identidad, reconocimiento, narrativa audiovisual.

## ABSTRACT

*This work approaches the description of four fundamental aspects of the problem of communitarian televisions in Colombia –legal, technological, audiovisual and cultural– stating that only from a notion of identity referred to the future and an appropriation of the mentioned aspects is possible to construct, from the communitarian perspective, an audiovisual narration that, simultaneously, presents the reality of each community and competes audiovisually with the national and international narratives. The conception of identity as a project, instead of the limited notion of the searching of anchorages, leads to the construction of self recognition, demanding instead of asking for the recognition of the other.*

**KEY WORDS:** *Communitarian television, identity, recognition, audiovisual narrative.*

*Buscaba el presente afuera y lo encontró dentro,  
enterrado, pero vivo...  
Inesperada lección histórica...  
Entre tradición y modernidad hay un puente.  
Octavio Paz*

## **1. TELEVISIÓN EN COLOMBIA:** del discurso hegemónico a las fracturas de lo regional

**E**l 13 de junio de 1954 unas pocas familias colombianas se sentaban por primera vez frente al televisor. La caja mágica que una década atrás había invadido los hogares americanos y empezaba a invadir los del resto del mundo llegaba a Colombia ( más exactamente a la capital) para empezar a recrear una realidad en blanco y negro mediante unos recursos técnicos y estéticos que a medida que se iban perfeccionando irían cambiando las representaciones sociales y modificando la memoria colectiva.

La tarea de documentar la vida nacional en un país donde la memoria histórica no ocupa un lugar importante, no sólo en la vida académica sino desde el mismo Estado –gran patrocinador del olvido como forma de perpetuar los tradicionales principios del ejercicio del poder en las frágiles democracias de los países del Tercer Mundo– se mostró desde el inicio como una tarea difícil.

Así, ante la ausencia de una memoria colectiva organizada en archivos, museos, filmotecas, centros de documentación, sería gente venida de la radio y del teatro la que iniciaría la construcción de ese nuevo discurso estético y pondría en marcha la recuperación de amplios sectores olvidados de la vida nacional.

El impacto de esta tecnología de punta no podría calcularse. Los recursos técnicos y expresivos de la televisión eran aún limitados, pero su impacto en la vida cotidiana sería de tal magnitud que a partir de allí se generarían unas dinámicas sociales imposibles de evaluar en aquel entonces cuando no existían ni las teorías ni los instrumentos para hacerlo.

Lo cierto es que desde el principio la televisión en Colombia definió su carácter estatal y cultural y que un año después de la primera transmisión, la empresa TVC (Caracol Radio y Radio Cadena Nacional, RCN) dio inicio a la explotación comercial de algunos espacios de la

televisión nacional, con lo cual dio comienzo a una fórmula particular de comercialización televisiva, como sería el monopolio estatal y la explotación comercial de programadoras privadas a las cuales se les asignaban los espacios mediante licitación pública.

Y así fue como, bajo esta fórmula, la televisión nacional (asumida como vehículo de cultura y servicio público) construyó documentos –debido al registro filmico, primero, y luego videográfico– de un invaluable valor histórico que nos testimonian nuestro pasado reciente, nos recrean cómo éramos a mediados de siglo y, fundamentalmente, cómo nos veíamos a nosotros mismos. De ahí que podamos afirmar que la televisión, en un medio cultural donde las representaciones icónicas, como la pintura, la fotografía o el cine, tenían a mediados de siglo un desarrollo no sólo escaso sino restringido, consigue por primera vez en nuestra historia re-presentar una realidad que en muchos casos había sido, hasta ese entonces, ignorada.

Para los años sesenta, la televisión se había introducido en gran parte de los hogares de la Región Andina. La intrincada geografía del país hacía difícil que la señal cubriera en su totalidad el territorio nacional, por lo cual regiones como la Costa Caribe, por ejemplo, sólo acceden a la televisión una década después. Pero en aquellas zonas del país en las cuales «ver televisión» se iba transformando en un hábito que alteraba rituales y desplazaba ceremonias, las representaciones en la pequeña pantalla inauguraron formas de construcción de identidad inéditas hasta el momento.

Así, la televisión cumplió en Colombia el papel que el Estado del siglo XIX había cumplido en los países de Europa. Centralizada, controlada por el Estado y a la búsqueda de un lenguaje que convocara a la totalidad de la población, la televisión fue creando los escenarios que movilizarían las identidades de los dispersos grupos humanos creando, simultáneamente, unos anclajes a un pasado que no conocían y a un presente que se les escamoteaba. Pues si bien las primeras telenovelas, patrocinadas por Colgate Palmolive, recreaban historias compradas en el exterior, para mediados de los sesenta, *Destino, la ciudad*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> No es cierto, como se ha afirmado desde un desconocimiento del género, que exista una *nueva telenovela colombiana* que se haya iniciado con *Pero sigo siendo el rey*. La telenovela en Colombia contó desde el principio historias que recreaban los conflictos sociales o recuperaban hechos históricos. *Destino, la ciudad* presentó ya en los años sesenta la dureza

inauguraría una forma de abordar el melodrama televisivo que, conservando las características del género, haría de la *telenovela* colombiana el espacio de la puesta en escena de los conflictos sociales y de las realidades innombradas.

Durante la década de los setenta y los ochenta, la señal televisiva en Colombia aumentaba su cobertura incorporando a todo el territorio al proyecto identitario televisivo construido desde la visión centralizada de país que hemos sido tradicionalmente. Un seriado como *Yo y Tú*,<sup>2</sup> que rompió todos los récords de sintonía durante más de dos décadas, o posteriormente *El Chinche*, fueron retratos de las clases media y popular, respectivamente, de una Bogotá que se asumía no sólo como centro del país sino como instancia *generadora* de identidades colectivas.

La década de los ochenta presenció un viraje en este proyecto centralizador ante los reclamos de las regiones al no verse representadas en una televisión que se decía nacional. Como estrategia de *rating*, más que como proyecto de construcción de identidades, las programadoras iniciaron experiencias televisivas que ponían en escena las regiones y recuperaban visiones específicas de la vida nacional. Fueron los años de telenovelas como *Gallito Ramírez*, *El Divino*, *San Tropol*, *La potra zaina* o de seriales como *La Casa de las dos palmas o Azúcar*, en los cuales los habitantes de la Costa Caribe, los Llanos Orientales, el Eje Cafetero o el Valle del Cauca podían reconocer una cotidianidad que ahora se les presentaba mediatizada y ficcionalizada para su consumo.

Pero la experiencia que parecía prometer unas nuevas maneras de construcción de identidad desde lo televisivo y el compromiso de la televisión con la creación de un discurso más democrático eran los canales regionales, autorizados mediante el decreto 3100 del 20 de diciembre de 1984. Primero Teleantioquia y luego Telecaribe, Telepací-

urbana para los desplazados del campo, y su éxito fue tal que no sólo se realizó la película sino que, en un suceso que no se ha repetido en el cine colombiano, la banda sonora tuvo gran éxito.

2 Mientras *Yo y Tú* representaba desde los sesenta la típica familia bogotana de clase media, *El Chinche* recuperaría para la audiencia nacional la vida en un barrio popular en la capital. Aunque estos seriales tenían su mayor audiencia en la Región Andina, el hecho de representarse frente al país contribuyó a la creación, si no de una mayor conciencia nacional, sí de un mayor conocimiento de las regiones hacia el país. Lo opuesto ocurriría más tarde con la puesta en escena de lo regional desde lo nacional.

fico y Telecafé debían entrar a satisfacer las necesidades de comunicación audiovisual y de construcción de escenarios de expresión autónoma de cada una de las regiones del país, fortalecer los valores de los distintos grupos humanos y contribuir con los procesos de democratización de la información y acceso a los bienes culturales locales, nacionales y universales.

Tres lustros después el balance es melancólico. Queriendo copiar el modelo de programación de la televisión nacional, los canales regionales no sólo han olvidado el objetivo para el cual fueron creados sino que perdieron la posibilidad de competir con relatos audiovisuales que recrearan la realidad desde lo local y desde lo regional, fortaleciendo los procesos de integración no desde el sentimiento melifluo del trajinado folclorismo sino desde una perspectiva histórica que nos habría permitido dar cuenta de los procesos sociales de cada uno de los departamentos, aproximarnos a los procesos culturales de cada ciudad y vereda e identificarnos con un imaginario de región que consultara las dinámicas histórica, cultural y económica de cada uno de los departamentos representados audiovisualmente.

Si a estas carencias le sumamos el advenimiento durante la década de los noventa de la privatización de la televisión, la creciente recesión económica de los últimos años y la popularización de la televisión por cable, es fácil comprender el precario futuro de la televisión regional, la cual es hoy otro de los escenarios perdidos en la incesante búsqueda de un país más democrático y plural. El papel fundamental que hubieran tenido que asumir los canales regionales en el fortalecimiento de identidades colectivas, recuperación de memorias y construcción de futuro no contó con una reflexión lo suficientemente sólida ni con una voluntad colectiva que impidiera que éstos se convirtieran en voz oficial, en discurso excluyente al servicio de los grandes grupos económicos y en frágil discurso audiovisual incapacitado para proporcionar lecturas inéditas de la realidad regional.

## **2. *la televisión comunitaria* COMO RESPUESTA A LA *mundialización de la cultura***

Los medios comunitarios surgen en América Latina durante la década de los sesenta como respuesta a la ausencia de libertad de expresión en

los medios oficiales en casi todos los países del continente y como vía de democratizar unos discursos que para nada contemplaban las necesidades y visiones del mundo de amplios sectores de la población sumidos, en la mayoría de los casos, en extremas condiciones de pobreza.

Países como Brasil, Méjico y Ecuador consolidaron, desde ese entonces, procesos mediales comunitarios con una sólida base popular y se crearon organizaciones que desde la sociedad civil han mantenido vigentes estos procesos a pesar de que las condiciones económicas, jurídicas y sociales no siempre han sido las más favorables para lograr la permanencia en el tiempo de estos proyectos.

En Colombia, los procesos de medios comunitarios no han sido especialmente sólidos, talvez porque la apariencia democrática que han tenido nuestros gobiernos casi a lo largo de todo el siglo XX no favoreció la consolidación de expresiones alternativas y marginales, como sí sucedió en países bajo regímenes dictatoriales confesos. Sin embargo, ha habido experiencias importantes, tanto radiales como televisivas, algunas de las cuales se han mantenido en el tiempo o han posibilitado los espacios para la creación de nuevos proyectos.

Con el advenimiento de la posmodernidad en lo teórico y de la Constitución del 91 en lo jurídico, los medios comunitarios y/o alternativos aparecen como un derecho. Es así como, dentro de este nuevo ordenamiento social, la Nueva Ley de Televisión a través de la Comisión Nacional de Televisión (CNTV) –entidad de derecho público con autonomía administrativa, patrimonial y técnica que se encarga de reglamentar el servicio y de diseñar sus políticas– reconoce la televisión comunitaria como una estrategia que tiene su fundamento en la organización popular y autoriza la prestación de servicios a comunidades organizadas, instituciones educativas y fundaciones y asociaciones sin ánimo de lucro, democratizando así el derecho a fundar medios masivos de comunicación.

En este nuevo contexto, le corresponde, entonces, a la sociedad civil garantizar el ejercicio de este derecho fundamental. Con mayor razón cuando, en el marco de la globalización de la economía y de la mundialización de la cultura, para seguir la diferenciación hecha por Renato Ortiz, la televisión local y comunitaria podría ser una respuesta válida a la transnacionalización de las redes y sistemas de recepción televisiva satelital. La hipótesis que trabajamos al abordar la temática



de la televisión local es que si las televisiones comunitarias y las televisiones locales sin ánimo de lucro pretenden construir un discurso audiovisual autónomo y con identidad, se requiere, en primer lugar, desde lo teórico, una noción dinámica de identidad que inserte a las comunidades en proyectos comunicativos y proyectos de región hacia el futuro; segundo, desde lo audiovisual, el dominio de los recursos expresivos y narrativos del medio; tercero, desde lo jurídico, legalizar los canales existentes para disminuir la vulnerabilidad que, frente al poder, significa no cumplir con los requisitos establecidos por la ley; y cuarto, desde lo tecnológico, apropiarse técnica y conceptualmente de tecnología de bajo costo que permita producir televisión con calidad sin recurrir a equipos excesivamente costosos. Cada uno de estos aspectos es fundamental al abordar la problemática de las televisiones comunitarias. Este trabajo realiza una aproximación a cada uno de ellos.

### 3. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UN CONCEPTO *dinámico* DE LA *identidad cultural*

La identidad se construye a partir de un sistema de representaciones, imágenes o sentimientos que confieren sentido y garantizan la pertenencia a un grupo social del cual se es solidario. Ello implica, por tanto, un sentido de integración con un o unos grupos humanos y una conciencia de diferenciación con los otros. La forma en que los vínculos sociales se establezcan con los grupos de pertenencia y con aquellos de los que no se forma parte determina las dinámicas sociales de una comunidad. Así, tanto la guerra como la exclusión son formas extremas de entender la afirmación de la identidad.

Tradicionalmente, el poder impuso valores identitarios a las diferentes comunidades humanas y, desde las instancias de socialización, estableció mecanismos para la construcción de unas identidades que condujeran al autorreconocimiento desde unas categorías que no impugnaran los poderes establecidos. La historia de la Modernidad en Occidente no ha sido otra que la lucha de los diversos grupos humanos por el reconocimiento de unas características diferenciales no desde la exclusión sino desde la participación social.

El reconocimiento de la diversidad cultural, desde la década de los sesenta, es el más reciente capítulo del inacabado proyecto de la

democracia. La explosión de las diferencias, como signo de la crisis del proyecto hegemónico de la modernidad, ha puesto en consideración visiones plurales de la cultura y ha obligado a replantear los términos de la relación entre diversos grupos humanos y entre éstos y el Estado.

En Europa, el concepto de «nación» creada sobre patrones culturales homogéneos puso en funcionamiento mecanismos que debilitaran las diversidades culturales con el fin de conseguir una cultura nacional que fortaleciera los nacientes estados europeos. En América Latina, el relativo fortalecimiento del Estado no buscó incorporar las diferencias a un proyecto común de nación, sino que, mediante la exclusión, eliminó a los sectores más débiles de la sociedad, los cuales, en consecuencia, nunca fueron integrados al proyecto nacional.

Las concepciones asociadas al reconocimiento de la diversidad cultural han puesto en primer plano de interés a estas comunidades tradicionalmente marginadas. Sin embargo, el hecho de que algunas de las concepciones asociadas al multiculturalismo adolezcan de una visión política y económica ha ocasionado que una visión estaticista de la cultura se convierta en garantía de desigualdad social en algunos países, entre ellos los de América Latina. En palabras de Nancy Frazer, habría que preguntarse *«cómo una identidad o una diferencia dada se relaciona con las estructuras sociales de dominación y con las relaciones sociales de desigualdad»*.

En este sentido, hay que entender que el concepto de «identidad cultural» no es ni política ni socialmente neutro. Y que, en consecuencia, los vínculos sociales que se desprenden del mismo tampoco lo son. Las funciones identitarias pueden estar dirigidas tanto a la preservación de unas estructuras sociales y económicas excluyentes como a la reivindicación de unos derechos negados, precisamente, en razón de elementos culturales.

En América Latina, específicamente, la tradición hispánica nos hizo herederos de una concepción excluyente de cultura. Así, marginó del ejercicio de lo público a las mayorías de la sociedad impidiéndoles el ingreso a las categorías de la cultura occidental, las cuales se refugiaron en sus respectivos universos culturales asociados, en consecuencia, a la pobreza y al atraso. La política del reconocimiento de las diferencias, que en Colombia se vio plasmada en la Constitución del 91, posibilita el ingreso de comunidades tradicionalmente no reconocidas en la esfera

pública. Sin embargo, la concepción de identidad cultural, desde la tradición y la costumbre, ha impedido que se dinamicen procesos sociales que posibiliten la participación amplia de las comunidades excluidas en la vida política y económica.

Los medios, como instancia principal socializadora en la contemporaneidad, son mecanismos importantes para movilizar una concepción de cultura que obligue no sólo a reconocer la diferencia sino a eliminar la desigualdad, ya que *«los lenguajes de la identidad no son única y exclusivamente la expresión de reivindicaciones definibles en vagos términos culturalistas. Como lenguajes políticos que son, esto es, discursos elaborados en y para la esfera pública, representan ante todo unas exigencias de reconocimiento social y político específico»* (Colom, 1998).

El *Dictionnaire critique d' Action Sociale* establece siete funciones para el concepto de identidad:

1. Anclaje y continuidad
2. Unificación o integridad y coherencia
3. Sentimientos positivos sobre sí mismo
4. Diversificación al participar en proyectos colectivos
5. Afirmación del deseo de autonomía y de reconocimiento
6. Singularización debido al sentimiento de originalidad
7. Promoción del sentimiento de ser causa de una acción o de una producción (Barreyre y otros, 1995).

Estas funciones apuntan al hecho de que la identidad es un concepto dinámico que se construye en procesos históricos y que, como tal, remite a un pasado del cual se es solidario y a un futuro en cuya construcción se participa.

#### 4. LA CONSTRUCCIÓN DEL *relato* DESDE LA NARRATIVA AUDIOVISUAL

*El problema del lenguaje.* En el caso de la narrativa audiovisual, ya los debates acerca de la lingüisticidad de las imágenes están ampliamente superados. Desde que en 1968 Christian Metz advirtió sobre la necesidad de crear una semiótica del cine que permita abordar el lenguaje cinematográfico de un modo ya no impresionista, ya no subjetivo, se da inicio a una serie de corrientes que, desde la semiótica, se interrogan sobre la construcción de modelos con los cuales abordar el cine como lenguaje.

Es este colocar la discusión en el terreno de lo cinematográfico y no ya de la lengua lo que hace que a partir de allí se produzca toda una

teorización que podríamos resumir en las palabras de Marcel Martin (1995): «*Creo que hay que afirmar desde un principio la originalidad absoluta del lenguaje cinematográfico*».

Pero la contribución más importante de Metz a la semiótica del cine es la que tiene que ver con el acto de narrar. Los ocho tipos de secuencia identificados en el cine clásico ponen de presente la condición narrativa del texto filmico. Así, los teóricos que retoman la indagación del acto de narrar en la década de los setenta añaden a la «sintagmática del film narrativo» de Metz nuevas secuencias basadas ya en un juego de variaciones, ya en una acumulación de elementos. Y sobre todo, se empieza a considerar más detenidamente la dimensión sonora en la construcción de la narración filmica.<sup>3</sup>

Un aporte importante de este período tiene que ver con la distinción entre historia y discurso<sup>4</sup>, entendiendo por lo primero lo que se narra (los hechos y los existentes)<sup>5</sup> y por lo segundo, el modo como se cuenta, la organización de los hechos, la presencia del narrador y de a quien se narra.

Es decir, este momento teórico enfatiza el relato mismo, el objeto creado a partir del acto de narrar y el acto de dar forma al objeto. Esta óptica tiene como resultado un acercamiento a la noción de narrador como el encargado de mostrar los comportamientos y acciones de los personajes y como quien construye un punto de vista desde el cual se presentan los acontecimientos del relato. Como consecuencia de este acercamiento, se sistematiza el uso de los diferentes narradores y la consiguiente construcción del punto de vista.

De este modo, el establecer la especificidad del lenguaje cinematográfico, así como su relación con las artes que lo precedieron y el identificar sus posibilidades narrativas inscribe el cine, como objeto y

<sup>3</sup> Sin embargo, hay que anotar que la semiótica del film ha adolecido de considerar en profundidad el aspecto sonoro del texto filmico. De ahí la importancia de los aportes de Michel Chion, quien al introducir el término *audiovisión* alerta sobre la importancia relativa que se le ha dado a una dimensión fundamental de la narración cinematográfica: el universo sonoro.

<sup>4</sup> Otras corrientes hablarían de argumento y trama.

<sup>5</sup> Los hechos son las acciones y acontecimientos y los existentes, los personajes y el ambiente. Para un análisis detallado de estos componentes, ver CASETTI, di Chio, *Cómo analizar un film*, pp. 171-197.

como texto, en el ámbito de la discusión semiótica de los setenta y los ochenta: el cuestionamiento a la representación, el texto como «el espacio de una escritura» (Barthes), la recuperación de lo «figural» (Lyotard), la salida del logocentrismo planteada por Derrida y desarrollada, en el caso del cine, por Marie-Claude Ropars son algunos de los planteamientos que, desde la postsemiótica, alterarían las relaciones con ese universo creado mediante las infinitas posibilidades de combinación de las imágenes visuales y sonoras.

Sin embargo, más importante para este trabajo que discutir estos planteamientos es volver a la semiótica anterior para establecer que uno de los aportes fundamentales consiste en que, admitida la lingüisticidad<sup>6</sup> del film, se haya realizado un inventario de los significantes y de los códigos que hacen posible la narración cinematográfica.

Sintetizando estos hallazgos, tenemos que los significantes en el cine son cinco: imágenes, signos escritos, voces, ruidos y música, lo cual hace posible que en el cine, a diferencia de lo que sucede en otras artes, se encuentren los diversos tipos de signos establecidos por Peirce: indicios, iconos y símbolos.

La simultaneidad discursiva de los signos escritos, de las voces, de los ruidos, de la música y de las imágenes visuales en movimiento en una sumatoria que no procede por acumulación sino por un tejido de relaciones complejas, lo cual hace posible que el cine nos plantee una cada vez nueva e irrepetible experiencia: el discurso cinematográfico en su conjunto.

Este es, entonces, una unidad indivisible y a la vez un objeto múltiple que incluye las competencias discursivas de los lenguajes que lo construyen. A esta consideración tendríamos que agregarle la complejidad que incorporan los condicionantes culturales producto de la determinación cultural de la percepción.

La llegada de la televisión, cuya puesta en escena ha estado mucho más vinculada que el cine a la «representación de lo real», pone en juego nuevas prácticas para los códigos audiovisuales. Los nuevos códigos tecnológicos de base y la cercanía que propone la pantalla televisiva entre el enunciador y el destinatario, así como el privilegio de la enunciación sobre el enunciado hacen de la televisión un lenguaje extre-

<sup>6</sup> Recordemos que los principales aportes, en este sentido, vienen de Metz y de Mitry.

madamente apto para la construcción o reconstrucción de identidades. El conocimiento de la gramática audiovisual y de las especificidades de ésta en la puesta en escena televisiva, en la cual a la unidad del proyecto cinematográfico se opone la dispersión de la propuesta televisiva, además de una marcada intertextualidad producida por el hecho de que cada producto es parte de una programación, es indispensable para construir los relatos de una identidad que proyecte a las comunidades al escenario de la autodeterminación.

El desconocimiento de las múltiples posibilidades de lo audiovisual en general y de lo televisivo en particular ha hecho que la televisión regional desarrolle unos relatos extremadamente pobres a los que se les dificulta competir con los relatos nacionales e internacionales a los cuales hoy todos tienen acceso. Las televisiones comunitarias, como posibilidad de construcción de relatos con identidad, requieren de la apropiación de la gramática audiovisual para poder narrar desde sí mismas con un lenguaje que, en el acto mismo del habla, construya relaciones más allá de la propia comunidad.

## 5. NARRATIVA AUDIOVISUAL E IDENTIDAD

Las diversas tendencias que, a partir de la semiología y la lingüística, han estudiado la teoría del relato a lo largo del siglo XX han puesto de presente la capacidad de los discursos narrativos para poner en escena las representaciones colectivas *«a partir de unas unidades y reglas que se repiten muy regularmente»*. (Talens y otros) El análisis de estas unidades y reglas ha revelado, a lo largo de una tradición que se inicia con Propp y que incluye los trabajos de Barthes, Greimas, Todorov, entre muchos otros, las posibilidades que brinda este acercamiento metodológico para la comprensión de la puesta en escena de los sentidos del relato. Es decir, para entender cómo el relato construye identidades sociales.

La narración como práctica social pone en escena, entonces, unas estructuras o formas textuales que obligan a los acontecimientos a ingresar en una lógica propia: la del relato, la cual, utilizando el lenguaje como medio, construye la trama social y determina la acción social. La narración audiovisual al eliminar la mediación del lenguaje verbal y basarse en la, con frecuencia, inasible mediación de las imágenes resulta mucho más eficaz en este sentido.

Los medios de comunicación interpretan la elaboración simbólica y discursiva de los intereses de los grupos humanos; sus discursos elaborados en y para la esfera pública representan las exigencias de reconocimiento social de los individuos. La narración audiovisual, por el carácter icónico ya mencionado, es un medio privilegiado en la construcción de dichas identidades.

## 6. ESCENARIO JURÍDICO DE LA TELEVISIÓN E IMPLICACIONES DESDE LO TECNOLÓGICO PARA EL DESARROLLO DE LAS DINÁMICAS SOCIALES

La Constitución de 1991 consagra el principio constitucional del derecho a fundar medios de comunicación en consonancia con el espíritu de democratización, descentralización y participación de esta Constitución. En 1995, la ley 182 (Ley General de Televisión) clasifica el servicio de televisión en función de los siguientes criterios:

- Tecnología de transmisión (radiodifundida, cableada y satelital)
- Usuarios (abierta y por suscripción)
- Orientación de la programación (comercial y de interés público)
- Nivel de cubrimiento (internacional, nacional, zonal, regional y local)

Así, la ley al establecer las «Modalidades del Servicio Público de Televisión» define las televisiones comunitarias como el *«servicio prestado por las comunidades organizadas sin ánimo de lucro con el objeto de realizar y producir su propia programación para satisfacer necesidades educativas, recreativas y culturales. Este servicio deberá prestarse bajo la modalidad de televisión cerrada por uno o varios canales de la red. Así mismo, por razón de su restricción territorial y por prestarse sin ánimo de lucro, este servicio no se confundirá con el de televisión por suscripción»*. Es decir que los canales comunitarios son cableados, por suscripción, de interés público y de cubrimiento restringido. Si analizamos luego la legislación específica, es fácil deducir las dificultades en las que ésta ha colocado a los canales comunitarios, en cuanto que para la mayoría de ellos ha resultado de extrema dificultad cumplir con los requisitos establecidos por el artículo 8 del Acuerdo 006 de 1999, necesarios para obtener la licencia, así

como con las restricciones que en materia de comercialización creó la ley.

Por otra parte, la Ley General de Televisión, cuyo subtítulo es «La Televisión del Futuro», se ha quedado rezagada a la luz de los veloces avances tecnológicos en materia televisiva. Los avances en televisión digital han modificado drásticamente el escenario de las transmisiones de señales, toda vez que la televisión digital satelital, emitida como señales comprimidas, obliga a considerar desde otras perspectivas el espectro, pero la lentitud en la legislación específica indica, entre otros factores, que es necesaria una reflexión teórica, desde lo comunitario, lo comunicacional y lo tecnológico, que ilumine las perspectivas jurídicas para que las dinámicas sociales y la legislación concuerden y los medios comunitarios sean espacios democráticos al interior de la ley.

## **7. EL DESARROLLO TECNOLÓGICO Y LA CONSTRUCCIÓN DEL *relato audiovisual***

El estudio de la relación entre comunicación y desarrollo comunitario tiene como eje conceptual el análisis de los resultados comunicacionales producto de la implementación de tecnologías en telecomunicaciones. Esto, teniendo en cuenta que, a diferencia de la dependencia tecnológica que se genera a partir del consumo hegemónico desarrollado entre países productores y consumidores, en el caso del desarrollo de la industria audiovisual hay una variación significativa, debido a que, si bien se consume tecnología, ésta sólo genera una mediación para construir un relato audiovisual que trasciende las restricciones del uso de esa tecnología, lo cual ha permitido a las comunidades construir relatos audiovisuales que han rebasado la tradicional dinámica social de consumo tecnológico.

Los avances tecnológicos en la denominada revolución tecnológica digital, la ampliación de las posibilidades tecnológicas de los equipos de grabación y postproducción y la consiguiente disminución en los costos de los equipos implican que las comunidades productoras de mensajes televisivos se replanteen las decisiones tecnológicas para aumentar la calidad técnica de sus emisiones y disminuir los costos de operación de los canales comunitarios y locales. Ello implica una for-



mulación teórica acorde con las nuevas realidades de la tecnología para asumir nuevos modelos de construir relatos audiovisuales.

En este sentido, trabajos como «El control popular de la tecnología», de David y Ruth Elliott; «Tecnología y Cultura», de Melvin Kranzberg y William Davenport, y «Televisión por Satélite», de Willie de Boeck, proporcionan el fundamento teórico para abordar las relaciones entre desarrollo tecnológico y construcción del relato audiovisual, con una perspectiva de democratización del discurso televisivo.

## 8. COMUNICACIÓN LOCAL, COMUNICACIÓN GLOBAL

En el encuentro de «Radioapasionados y Televisonarios» de 1995, Antonio Pasquali expresó: «*Los pobres en comunicaciones son cada día más pobres en el sur, pese a las crecientes facilidades que se les ofrecen para la recepción de mensajes ajenos*». Sin embargo, las perspectivas comunicacionales que «reconocen la actividad y la disposición crítica de las audiencias» ponen de presente que la recepción de «mensajes ajenos» no genera, necesariamente, «pobreza» mientras los receptores tengan la posibilidad de recrear los contenidos mediáticos y de negociar significados. Es decir que si bien no hay que caer en la ingenuidad teórica de pretender la inmunidad del receptor frente a los dictámenes de los poderes estatuidos, sobre todo cuando pasan por la mediación televisiva, tampoco hay que asumir al receptor de los mensajes televisivos como un sujeto pasivo.

Desde esta perspectiva, los espacios de televisión comunitaria adquieren una nueva importancia en un universo medial globalizado. Siendo por naturaleza un proyecto de democratización de la comunicación y de creación de espacios de participación, la televisión comunitaria representa el espacio de construcción de relatos que simultáneamente recuperen la memoria territorial mientras se recrean los referentes culturales «desterritorializados» desde unas lecturas autónomas.

Porque si como afirma Carlos Catalán (1999), «*la estructura de la globalización de las comunicaciones sigue en la actualidad los mismos patrones de la estructura de distribución de la riqueza y el poder a nivel mundial*», las televisiones comunitarias tendrían que buscar su oportunidad en el hecho de que ante una oferta televisiva creciente, pero cada vez más homogénea, la construcción de relatos con identidad compite con unas reglas no impuestas desde los mismos centros de poder sino desde la

comunidad misma que produce los mensajes.

Se trata, por tanto, de que, retomando las palabras de Rosa María Alfaro, «*la comunicación [se haga] cargo de la desigualdad existente*», es decir que lo local asuma lo global reincorporándolo a una nueva dinámica donde las leyes del mercado no sean las que imperen.

## 9. EL TRÁNSITO DE LA IDENTIDAD AL RECONOCIMIENTO

La identidad, concebida como proyecto y no como anclaje a un pasado, implica que las dinámicas socioculturales se conciben como generadoras de un reconocimiento de doble vía: el autorreconocimiento (al interior de la propia cultura) como cogestor de un proyecto y el reconocimiento del otro ( desde fuera) como agente del propio proyecto de vida y de construcción de sociedad.

Así, mientras las identidades centradas en el anclaje requieren de una permanente vuelta al pasado y conciben el futuro más como amenaza que como posibilidad; mientras reclaman el reconocimiento del otro en la aceptación de una marginalidad que condena a la ahistoria, la identidad como proyecto se afirma en una libertad que es histórica y que como tal busca, desde su propio centro, la inserción en las dinámicas del patrimonio cultural de la humanidad.

La contemporaneidad ofrece unas nuevas oportunidades a las comunidades tradicionalmente excluidas. La deslocalización de la producción simbólica, como marca del ejercicio político contemporáneo, se corresponde con el debilitamiento de los estados nacionales como constructores de identidades. Colocados entre las identidades desterritorializadas producidas por el aparato simbólico transnacional y el resurgimiento de lo local, las comunidades de América Latina podrían hallar en los procesos de medios comunitarios oportunidades de reconstrucción de la trama social que, con frecuencia, se debate entre la preservación de una identidad que no responde a las exigencias de la contemporaneidad y la disolución de unos vínculos territoriales y de una memorias colectivas en virtud de unas nuevas identidades que sólo apuntan al universo del mercado.

Para ello hay que validar desde lo jurídico las experiencias de comunicación alternativa, indagar en las dimensiones narrativas de los relatos audiovisuales que construyen y posibilitan una inserción en lo

tecnológico que contribuya a crear relatos que, en virtud de su relación con las problemáticas locales, puedan competir con los relatos del universo medial globalizado a partir de categorías distintas a las comerciales.

Mientras los grupos humanos tradicionalmente excluidos exijan su reconocimiento en términos de marginalidad, mientras se autorreconozcan como «el otro», sus voces nunca serán lo suficientemente fuertes ni lo suficientemente libres. En un universo donde la realidad mediada impone con creciente poder las representaciones sociales y las concepciones de futuro, las televisiones comunitarias deberían convertirse en el espacio de una puesta en escena que conduzca a una política de reconocimiento desde la posibilidad de construir con autonomía un proyecto de sociedad cuyo sentido está ligado al pasado, pero sobre todo, ligado a una contemporaneidad de la cual los habitantes del Tercer Mundo no pueden aceptar ya más hallarse excluidos.

## REFERENCIAS

- ABELLO BANFI, J. (1996). La televisión Regional en Colombia: Filosofía, realizaciones y perspectivas. *Memorias Foro de Televisión*. Barranquilla.
- ALFARO, R.M. *Culturas Populares y Comunicación Participativa: en la ruta de las redefiniciones*.
- BARTHES, R. y otros (1970). *Análisis Estructural del Relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- BARREYRE, J-I. y otros (1995). *Dictionnaire critique d' Action Sociale*. París, Bayard Editions.
- BECK, U. (1998). *Qué es la globalización*. Barcelona, Paidós.
- BELL, D. (1997). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid, Alianza.
- BRYANT, J. & ZILLMANN, D. (compiladores) (1996). *Los efectos de los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós.
- CASETTI, F. & DI CHIO, F. (1998). *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.
- CASETTI, F. (1994). *Teorías del Cine*, Madrid, Cátedra.
- CATALÁN, C. (1999). Medios de Comunicación y Participación. El Caso Chileno. *Memorias del Foro Internacional ¿Participación Social en los Medios Masivos?* Bogotá Corporación Minuto de Dios.
- CEVALLOS, M. del C. (1976). *Comunicación Popular en América Latina*. Quito-Ecuador, CIESPAL.
- COLOM, F. (1998). *Razones de Identidad*. Anthropos.
- DAZA HERNÁNDEZ, G. (1992). *Dinámica Cultural Televisiva*. Santafé de Bogotá, CEDAL.
- DE BOECK, W. (1993). *Televisión por Satélite*. España, Instituto Oficial de Radio Televisión Española.
- DE LA TORRE, A. (1994, octubre). Comunicación y Democracia. *Chasqui*, Nº 49.
- ELLIOT, D. y R. (1980). *El Control Popular de la Tecnología*. Barcelona, Gustavo Gili.
- FRAZER, N., *Multiculturalismo, Antiesencialismo y Democracia Radical, Convergencia entre ética y política* (compilador G. Hoyos). Bogotá, Tercer Mundo.
- GEERTZ, C. (1994). *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona, Paidós.
- GREIMAS, A.J. (1972). *Essaies de Semiotique Poétique*. París, Larousse.
- KROHLINGS, C.M., *Participation in Communication*.
- LEY 185 de 1995, Ley General de Televisión. Ministerio de Comunicaciones.
- MEMORIAS del Foro Internacional ¿Participación Social en los Medios Masivos? Bogotá, Corporación Minuto de Dios, 1999.
- MARTÍNEZ, B. y otros (1997). *Tenemos la palabra*. Bogotá, Corporación Minuto de Dios.
- MARTIN, M. (1995). *El Lenguaje del Cine*. Barcelona, Gedisa.
- ORTIZ S., L.M. (2000). *Léxico Colombiano de Cine, Televisión y Vídeo*. Santafé de Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.

- PÉREZ, D. (compilador) (1998). *Señales de Humo N° 1: Panorama de la Televisión Local y Comunitaria en Colombia*. Santafé de Bogotá, Fundación Social, CINEP.
- PONCE, J. (1994). Escenario de Democracia. *Chasqui*, N° 49.
- PRADIP N., T. (1997). Communication and national identity: towards an inclusive vision. *Media Development*, N° 2.
- SALAZAR, H. Apuntes sobre la televisión local y comunitaria en el Caribe colombiano (Informe).
- SAID, E.W. (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Anagrama.
- SARTORI, G. (2001). *La sociedad multiétnica*. Madrid, Taurus.
- SIERRA, L.I. (1998). ¿Participación Social en los Medios Masivos? Canales Regionales y Sociedades Urbanas. Santafé de Bogotá, Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.
- TALENS y otros. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Cátedra, Madrid.
- TAYLOR, CH. (1993). *El multiculturalismo y la política del reconocimiento*. México, FCE.
- VIVES, M.V., Impacto Pedagógico y Cultural de las Televisiones Comunitarias en el departamento del Atlántico. Fondo Mixto Departamental, Universidad del Norte (en edición).