

HISTORIA Y PERSPECTIVAS DEL VIDEO EDUCATIVO Y CULTURAL EN AMÉRICA LATINA

Gladys Daza Hernández

INTRODUCCIÓN

La historia del video educativo y cultural en América Latina es muy corta en el tiempo, ya que no abarca más allá de dos décadas y su comprensión remite necesariamente al marco histórico mundial que hizo posible, por una parte, su invención tecnológica y, por otra, los usos que desencadenó en primera instancia en los países desarrollados y en los del tercer mundo.

Esa historia corta en el tiempo es rica, a su vez, en creatividad y respuesta a las demandas sociales urgentes de nuestros pueblos.

Por estas consideraciones me ha parecido pertinente dividir esta reflexión en tres partes:

- 1) Hacer un repaso rápido de la historia global del vídeo como fenómeno tecnológico que sirva de marco situacional a la comprensión del momento presente que vive el movimiento del video en el continente latinoamericano en su búsqueda de especificidad como medio y lenguaje expresivo en la tarea educativa de nuestras gentes.
- 2) Considerar la dimensión educativa y cultural del video en América Latina en sus aspectos conceptuales y en su uso sociocultural.
- 3) Determinar cuáles son las perspectivas más significativas del video latinoamericano en estos años próximos que nos colocan en el umbral del tercer milenio, después de los quinientos años del descubrimiento.

1. HISTORIA GLOBAL DEL VIDEO COMO FENÓMENO TECNOLÓGICO

La expansión progresiva de la imagen electrónica en sus distintas modalidades: televisión, TV Cable, computadores, video-juegos, etc. con sus respectivas formas de transmisión y captación de señales ha revolucionado los espacios audiovisuales del mundo. La era tecnológica de las últimas décadas ha generado una dinámica especial en las ciencias sociales en lo que respecta a la delimitación de su objeto tradicional de estudio y a su competencia para hacer análisis macro o micro sociales en forma independiente del aporte y complementación de las otras ciencias. Esta constatación ha conducido a la necesidad imperiosa de estudios inter y transdisciplinarios en los cuales la historia como sistematización de acontecimientos relevantes se convierte en un eje articulador que permite comprender mejor los fenómenos espacio-temporales e interculturales.

Es así como, referirse a la historia del video es, a su vez, considerar el camino recorrido por la televisión hasta cuando el avance tecnológico permite llegar al video. Por otra parte, hay necesidad de comprender la realidad de la televisión para situar la propia identidad del video y precisar los límites de la relación entre video y televisión. Esa historia puede dividirse en diversos momentos según el énfasis que pretenda cada investigador. Para nuestro propósito quiero referirme aquí a cuatro grandes períodos, reseñando sólo los hitos más importantes (1).

1.1. PRIMER PERIODO: 1817-1925

Corresponde a lo que algunos llaman la prehistoria de la televisión por cuanto en su transcurso nunca se llega a dar una auténtica transmisión televisiva.

El antecedente más directo de la invención de la televisión es el descubrimiento del selenio en 1817 por el sueco Jacob Von Berzelius. Ese metaloide con propiedades fotoeléctricas se convierte en un punto de partida importante para los inventos posteriores.

Sucede después el descubrimiento de los rayos catódicos y la invención del fonógrafo, y en 1884 Paul Nipkow patenta un método de transmisión televisiva basado en el empleo de un disco con agujeros equidistantes y situados en espiral, que en el emisor necesitaba de una célula fotoeléctrica y en el receptor de un tubo de neón. En 1887 Hertz descubre la existencia de las ondas electromagnéticas.

El final del siglo XIX es rico en inventos que acercan cada vez más a la aparición de la televisión. En 1906 el alemán

Dieckmann propone el uso del tubo catódico para la transmisión televisiva en imágenes. En esos inicios del siglo XX se continúan los experimentos por parte de investigadores de distintos países para lograr el mismo propósito. En 1923 el soviético Vladimir Zworykin inventa el iconoscopio, especie de cañón electrónico que genera un haz de electrones para la exploración de la superficie fotosensible. Es la base de los modernos aparatos de televisión. En ese mismo año el escocés John Logie Baird adopta el disco de Nipkow para sus experiencias, logrando la transmisión televisiva de una imagen a dos metros y medio de distancia, y luego en 1925 transmite televisivamente en directo la imagen de un hombre en movimiento a la habitación de al lado. Por su parte, Vladimir Zworykin patenta un sistema propio de televisión en color.

De este modo, el medio televisivo avanza durante estos años hasta el diseño de dos sistemas de análisis: el mecánico y el electrónico, es decir se dispone en 1925 de todos los recursos que caracterizarán a la televisión del siguiente medio siglo. Se trata, por tanto, de un período de investigaciones, descubrimientos e inventos, y en el que no se conoce la señal video propiamente dicha, aunque sorprendentemente ya se piense en su almacenamiento o sea, lo que serán los futuros *video recorder*.

1.2. SEGUNDO PERIODO: 1926 -1939

En este período nacen las transmisiones televisivas propiamente dichas, su regulación bajo la forma de empresas de televisión y su expansión tanto en los aspectos técnicos como en el nivel de audiencia. Puede hablarse en sentido estricto de la *señal video* y también de la búsqueda de un sistema para su conservación.

En 1928 John Logie Baird realiza una transmisión televisiva radiofónica en directo desde Londres a Nueva York, o sea una distancia de 6,000 Kms. En ese mismo año Baird hace en Londres la primera demostración de televisión en color basándose en los principios clásicos de la tricromía de las artes gráficas: rojo, azul y verde superpuestos.

La instalación de emisoras de televisión que funcionen con regularidad y puedan llegar a un gran número de ciudadanos es en síntesis el objetivo fundamental de estos años. En 1936 se televisan los juegos olímpicos de Berlín, en directo por el sistema electrónico.

La televisión adquiere el carácter de institución en los países más avanzados dentro del sistema capitalista: Estados Unidos, Gran Bretaña, Alemania, Francia, Italia y también Unión Soviética, los mismos países que llevarán el peso de la segunda guerra mundial, después de la cual la hegemonía norteamericana en la industria televisiva será absoluta. En este período la captura y almacenamiento de la señal video continúa sin tener una adecuada solución.

1.3. TERCER PERIODO: 1940 - 1964

Aparecen sistemas distintos al hertziano, se emplean los satélites artificiales para la difusión de las emisiones de televisión. Otro factor de trascendencia es el relanzamiento del cable como medio de difusión de programas televisivos.

En 1941 se usa por primera vez en Estados Unidos el circuito cerrado de televisión en las fábricas de armamento.

En 1950 la R.C.A. construye el primer vidicón, tubo de análisis de la imagen que se basa en el principio de la fotoconductividad y es mucho más sensible que el iconoscopio.

En 1952 la *Ampex Corporation* fabrica el primer video-tape recorder que cuatro años más tarde fabrica en serie, en blanco y negro.

Así la señal video por fin se convierte en algo que puede ser conservado, y al tiempo que la señal audio, es decir se inicia la era de la grabación audiovisual magnética.

En 1953 se realiza en Estados Unidos la primera emisión de televisión en color por el sistema N.T.S.C. y con un análisis de 525 líneas. Posteriormente, en 1959 se inician en Europa las transmisiones televisivas por el sistema francés SECAM y en 1963 nace en Alemania Federal el sistema de televisión en color PAL.

En 1964 se funda en Estados Unidos INTELSAT, ente dedicado a las transmisiones televisivas por satélite, al que están hoy asociados todos los países latinoamericanos. México y Brasil utilizan progresivamente sus propios satélites nacionales. En ese mismo año Mundivisión televisa los Juegos Olímpicos de Tokio. La producción de televisores aumenta sin cesar en todos los países, convirtiéndose en una de las especialidades punta de la industria electrodoméstica.

En la década de los cincuentas se establece la mayor parte de las emisoras televisivas en América Latina: Cuba en 1950 es

uno de los primeros países que introdujo la televisión en el continente; le sigue Argentina en 1951, Venezuela en 1952, Colombia en 1954, Perú en 1958, Ecuador y Chile en 1959, y al finalizar la década de los sesentas, en 1969, Bolivia es el último país de Latinoamérica en implantar una televisión nacional (2).

El dominio de todo tipo que Estados Unidos ejerce sobre el bloque occidental y parte del llamado tercer mundo engloba y pasa por el control tecnológico e ideológico de la televisión, convirtiéndose en un instrumento de imperialismo cultural.

1.4. CUARTO PERIODO: 1965 - 1992

En este período aparece e inicia su desarrollo el concepto video, el cual con TV Cable y la televisión se convierten en las opciones televisivas básicas del momento: el video representando la máxima potenciación del receptor, la TV Cable actuando como una postura intermedia entre el control comunitario y el monopolio estatal de los medios, y por último, la televisión manteniendo su oferta de espectáculo y noticias para todos.

El video se va abriendo poco a poco su propio espacio, primero por las experiencias aportadas en su fase denominada *video-arte*, que se inicia en 1965 con el músico coreano Nam June Paik, quien hace por primera vez un uso individual y artístico del *portapak* de 1/2 pulgada, que sólo lanza al mercado la *Sony Corporation* en 1968. En ese mismo año la *Ampex-Corporation* produce el primer *video-tape recorder* en color.

En 1969 se realiza en Estados Unidos la primera gran exposición de *video-arte* y aparecen los primeros grupos de video sociológico. La pasión que los video-artistas sienten por la tecnología durante estos primeros años los conduce a descubrir las posibilidades de expresión. Así, el video y la televisión comienzan un largo y complejo proceso de mutuo acomodamiento. El *portapak* o magnetoscopio portátil es el máximo exponente de estas nuevas opciones por cuanto se fabrica en serie y no está destinado en exclusiva a la televisión, y porque genera una forma de trabajo audiovisual diferente al de los estudios profesionales televisivos y sitúa al video en la cotidianidad que hace años tenía el cine super.

En 1972 la *Sony Corporation* lanza al mercado internacional el *videocassette-recorder* de 3/4 de pulgada. En la década de los setentas los videoartistas se convierten progresivamente en videotrabajadores, o sea, abandonaron la visión del medio desde un ángulo especulativo para adoptar un enfoque más enraizado en la sociedad. Así, el video-arte deja sitio al video-comunicación, y se desmitifica la complejidad del funcionamiento televisivo. El alcance potencial de la tecnología televisiva y del video puede decirse que es ilimitado, así la televisión de alta definición está llamada a producir una nueva revolución en la calidad de la imagen y sonido y un impacto social cuyas consecuencias ya se pueden vislumbrar.

La década de los ochenta marca un hito especial en la expansión del uso social del video con especial énfasis en América Latina y en general en los países del tercer mundo. Este recuento histórico tecnológico aunque muy panorámico nos ha permitido ubicar el video en el espacio audiovisual mundial y continental. De otra parte, se constata que video y televisión son medios que guardan una evidente relación, compartiendo en gran parte unas mismas bases tecnológicas. Sin embargo, el video no es igual a la televisión. Es un instrumento diferente en cuanto a sus nuevas funciones sociales, radicalmente opuestas a las que hoy cumple la televisión en América Latina (3).

2. EL VIDEO EDUCATIVO Y CULTURAL EN AMÉRICA LATINA

A diferencia de lo ocurrido en Estados Unidos y en Europa donde inicialmente el video fue el medio de expresión artística de músicos, escultores, pintores y poetas, en América Latina su uso no es sólo producto de la fascinación tecnológica, sino más bien de las necesidades de promoción de nuestros pueblos en sus diversas dimensiones.

Es así como, mientras en los países desarrollados se pasa del video-arte al video-comunicación en América Latina se hace predominantemente un uso educativo y cultural, urgido por las demandas sociales de los grupos de población. En la década de los sesentas se expanden progresivamente los usos del video en los centros educativos formales con un carácter eminentemente didáctico en lo que en su momento se prefería llamar televisión en circuito cerrado.

Este uso tuvo influencia de la denominada televisión educativa que como apoyo a las clases-aula se fue creando en los países del continente; en Colombia en 1956; en Argentina en 1963 se inicia la experiencia de la telescuola con cursos de capacitación técnica, clases de apoyo y programas de interés general; en Perú en 1964 la telescuola funciona a través del INTE, Instituto Nacional de Teleducación, y en 1979 se crea el CETUC, como Centro de Televisión de la Universidad Católica; Chile es el único país del continente que ha confiado la televisión a las Universidades, y en 1961 la Universidad de Chile produce los primeros programas educativos como apoyo a ciertas asignaturas de secundaria; en Brasil en 1967 fue creada la Fundación Centro Brasileña de Televisión Educativa; en Ecuador el Ministerio de Educación ha desarrollado

algunos proyectos de televisión educativa mediante la concesión de espacios en los canales privados; en El Salvador en 1964 se inició la organización de la televisión educativa; en Cuba el carácter educacional de la televisión ha sido uno de los planes del gobierno revolucionario.

En la década de los setentas aumentó considerablemente el interés por los sistemas de enseñanza abierta, y se le concedió a la televisión un papel importante en este proceso (4). Son dignas de especial mención las producciones televisivas *Expedición Andina* y *Nuestra América* como resultado de esfuerzos interinstitucionales, sobre todo del Convenio Andrés Bello y la Fundación Konrad Adenauer.

2.1. ESPECIFICIDAD DEL VIDEO EDUCATIVO

En la producción de videos algunos suelen considerar cuatro grandes géneros:

- a) Informativo (documental, reportaje, noticiero),
- b) Argumental (dramatización, testimonial, ficción, animación),
- c) Educativo (capacitación, divulgación, cultural, instrucción),
- d) Musical (fiesta, espectáculo, concierto, videoclip).

Sin embargo, esta clasificación no opera en la práctica para lo que ha de concebirse como video educativo. En efecto, con fines educativos puede producirse un documental, así como una historia de ficción o un videoclip.

Así, los videos educativos más que pertenecer a un género, son una intencionalidad, una mirada, un enfoque, un contenido, un tratamiento, una forma narrativa, un proceso que está destinado a la promoción del ser humano en todas sus dimensiones existenciales. De allí que no sea pertinente hablar del video educativo como de un género propiamente dicho. Si, por otra parte, entendemos la educación como un proceso permanente de comunicación y mediación dialógica y participativa en el que la producción comunitaria de conocimientos permite al individuo y a la comunidad formarse en todas sus dimensiones humanas (5), encontramos en el video un instrumento adecuado para potenciar y apoyar este proceso.

Al referirnos a un proceso permanente estamos abarcando tanto la educación escolarizada como la no formal o continuada. El desarrollo del video educativo en el continente ha ido superando progresivamente la concepción educativa heredada de la televisión como complemento a la escolaridad. En una concepción amplia de la educación puede intentarse una aproximación a los diferentes tipos de videos educativos:

a) Videos científicos:

Por lo general son documentales que recogen los conocimientos e investigaciones poseídos por la humanidad, acerca del mundo físico y social, de sus leyes y de sus aplicaciones a la actividad humana para el mejoramiento de la vida. Los videos ecológicos han sido los más numerosos en este campo en el continente, sobre todo en Costa Rica, y la serie del Convenio Andrés Bello. Así mismo, los videos de ciencias básicas en la educación escolarizada.

b) Videos didácticos:

Los que se proponen potenciar la enseñanza-aprendizaje con miras al incremento de conocimientos y al desarrollo de habilidades y destrezas en diversos aspectos de la promoción humana.

c) Videos pedagógicos:

A diferencia de los didácticos, estos se proponen un énfasis especial en pautas de comportamiento o guía en procesos formativos, de modo que la jerarquía de valores ocupe un lugar destacado en la orientación general. Dentro de esta tipología se inscriben los videos catequéticos o religiosos, así como los de orientación pastoral.

Una de las experiencias pioneras en el continente en la producción y uso del video didáctico y pedagógico en la educación no formal o permanente la constituye la del Centro de Servicios de Pedagogía Audiovisual para la Capacitación (CESPAC) en el Perú, el cual desde 1976 desarrolla actividades de producción y capacitación masiva con el fin de contribuir al desarrollo rural.

d) Video social:

Se refiere a temas de interés colectivo de una comunidad, localidad, región o nación y es su enfoque el que le imprime un carácter educativo, en la medida en que se aparte de la manipulación ideológica o la caracterización panfletaria.

Este es el tipo de video más generalizado en América Latina en lo que concierne a producciones de entidades no gubernamentales o independientes, sobre todo, a partir de la década de los ochenta, incluyendo a aquellas producciones que acompañaron procesos sociopolíticos democratizadores. Es el caso del grupo Ictus de Chile, que ante la dificultad de participar en la televisión masiva, durante la dictadura, produce desde 1979 programas de video y los difunde en los barrios populares de las grandes ciudades, sobre todo de Santiago. Son realizaciones que constan de una parte documental y otra teatral caracterizando personajes y situaciones de la vida real (6).

Las producciones de los grupos de video mujer son importantes en este campo. Así mismo la Asociación Brasileña de Video Popular creada en 1984 posee la colección más completa de videos populares o alternativos. La variedad de los temas habla de las respuestas a necesidades sentidas: el movimiento sindical, el problema de la tierra, la cultura negra, la cultura popular, la salud, la vida urbana, el medio ambiente, los indígenas, etc. (7). Las Asociaciones de Video que han ido surgiendo en los distintos países del continente pretenden reforzar y mejorar la calidad profesional de los realizadores y lograr unos adecuados canales de distribución.

e) Video-Proceso:

Con distintos nombres ha surgido el video educativo en el continente: video *alternativo* o video *popular*, buscando reforzar procesos de educación y organización populares. En ese contexto el video se concibe como un instrumento o herramienta, entre otros complementarios, que debe formar parte de una estrategia comunicativa y educativa, inscrita a su vez en un proceso de transformación social más amplio.

En la educación popular el video es utilizado no sólo como *producto* final, sino principalmente como proceso de formación, haciendo que todas sus etapas sean eminentemente educativas. Así, la realización de un video resulta inserta en un *proceso* social concreto (local, comunal, barrial, regional), y al mismo tiempo sumergida en la cotidianidad de los sectores populares. La comunidad pasa así de consumidora a interlocutora y de destinataria a autodestinatoria.

El último informe mundial de las comunicaciones de la Unesco de 1990 contiene gran número de experiencias en este campo en América Latina y en el tercer mundo en general.

f) Video-arte o creativo:

Los creadores de video-arte en América Latina surgen después de que el video ha cumplido unas funciones sociales prioritarias en los diversos contextos. Podemos decir que el fenómeno sucede a la inversa de lo ocurrido en Estados Unidos y Europa, como señalábamos antes. Además, no se piensa en un video-arte elitista, sino por el contrario, en un video que pueda ser leído de múltiples maneras por la cultura popular. Los creadores de video-arte exploran las posibilidades específicas de la imagen electrónica, investigan las aportaciones peculiares que ofrece la tecnología, ensayan nuevas fórmulas de expresión, exprimiendo al máximo las posibilidades de generación y manipulación electrónica de la imagen. Sin embargo, mientras que en los países desarrollados el videoarte se logra haciendo uso de una tecnología sofisticada, en América Latina se hace un uso creativo de las tecnologías sencillas.

De allí que algunos prefieran hablar de video creativo más que de video-arte, por la connotación elitista de que está precedido su proceso de producción.

Un realizador de video-arte en Colombia, John Jairo Restrepo, define el video como la sensibilidad electrónica audiovisual en el que la imagen y la música es lo primordial; solo cree en la palabra poética que es abierta y liberadora.

Le atraen las imágenes surrealistas que golpean al espectador y lo dejan inquieto, convertido en otro protagonista. Además, dentro de la crisis crónica que vive el cine colombiano y el cine de otros países latinoamericanos, el video representa una alternativa que, además, no requiere grandes presupuestos (8). El video-arte, según su intencionalidad, su expresión artística, puede ser educativo o cultural, ya que los límites precisos entre uno y otro no siempre son fáciles de establecer. El video-arte se ha caracterizado desde su origen por la búsqueda de fórmulas que obliguen al espectador a romper sus hábitos perceptivos, mediante generadores de efectos, creación de imágenes abstractas, sin ninguna referencia a la realidad, especialmente inquietantes para unos espectadores acostumbrados a referenciar siempre sus experiencias visuales (9). Entre las líneas de producción de Chile, por ejemplo, aparece el video-arte sobre la base de la experimentación tecnológica.

Además de esta tipología del video educativo, es preciso añadir otros usos educativos del video tanto en la educación escolarizada como en la permanente. Dentro de esos usos cabe destacar: el video como instrumento para la *auto-observación* y la *autoevaluación*, tanto en las habilidades físicas o psicomotrices, como en las de expresión verbal y artística; el video como *medio de información y comunicación*, incorporando la cámara en el proceso de enseñanza-aprendizaje que permite a los alumnos el acceso a informaciones del propio entorno para situarlas en su ámbito vital; el video como instrumento para la *investigación*, aprovechando su capacidad para almacenar informaciones visuales y sonoras, facilitando su análisis en profundidad; el video como instrumento *para aprender video* se logra al convertirlo en objeto o materia de estudio, gracias sobre todo a su versatilidad y a su operatividad (10).

En este sentido, ha sido muy útil en el continente el material impreso y videográfico proporcionado por Tiers Monde del Canadá sobre la producción de video. Son manuales prácticos que permiten al principiante acercarse al medio con un mayor conocimiento de sus potencialidades expresivas. Así mismo, la multiplicación de talleres de video en distintos países del continente demuestra el interés suscitado por su aprendizaje para responder a procesos de promoción y desarrollo en distintos órdenes.

Por último, otro posible uso educativo del video lo constituye el llamado *video interactivo*, o sea, la interacción que se puede establecer entre el video y su usuario, las posibles actividades que pueden desarrollarse creativamente a partir de la propuesta del video. Esta *interactividad* no es sólo de tipo tecnológico, por ejemplo, el uso de multimedia como el ordenador para la animación o el videodisco, sino sobre todo, de expresiones creativas a través de las diferentes artes: dibujo, pintura, poesía, literatura, música, dramatizaciones, fotografía, etc.

En general, el video educativo y cultural en el continente está en una etapa de expansión y búsqueda de su especificidad gracias al esfuerzo de las múltiples instituciones gubernamentales, así como de grupos y de personas independientes que repartidos en los distintos países de América Latina cumplen una labor muchas veces quijotesca por la escasez de recursos, pero animada por un deseo inmenso de escribir la propia historia. En estos procesos cabe reconocer y agradecer la cooperación de las agencias internacionales.

2.2. LAS ORGANIZACIONES DE VIDEO EN EL CONTINENTE

Una de las primeras asociaciones nacionales de video la constituye la del Brasil creada en 1984. Casi todas las que han ido surgiendo en el continente han tenido como núcleo generador el video popular o alternativo dentro de un movimiento de videastas independientes. En este proceso de unión de esfuerzos e iniciativas aisladas la Videored creada en 1987 por el IPAL de Lima con el apoyo del Centro Internacional CROCEVIA de Italia ha jugado un papel importante en la sistematización de experiencias y en la construcción de la historia del video en cada uno de los países de la región.

La revista de la Videored ha proporcionado en sus diferentes ediciones informaciones concernientes al proceso de expansión del video en países como Perú con sus tres experiencias de bandera en el video educativo, o sea, CESPAC, INTE y CETUC, señaladas anteriormente, así como CIDIAG en la promoción campesina. En este país ya se constituyó una asociación formal de video en 1990 y el uso de este medio en la comunicación popular data de unos doce años atrás. En Bolivia el video surge como una necesidad tecnológica impuesta y se transforma en un instrumento contestatario que se liga a los grupos de resistencia que tratan de restablecer la democracia; es uno de los ejemplos del uso del video en procesos políticos democratizadores. Así mismo el video forma parte del proceso de investigación o estallido de los procesos sociales, culturales o étnicos, dando lugar a la conformación de diversos grupos productores, entre los que se destaca el video católico Lu-Pan-Gua con mensajes evangelizadores y conscientizadores que en ocasiones son transmitidos por la televisión masiva.

En lo que respecta al Ecuador la historia del video es reciente por cuanto nació de la emergencia del debilitamiento de la producción cinematográfica y como necesidad comunicacional integrada a proyectos de desarrollo que no encuentran cabida en la televisión comercial. Con ocasión del V Centenario la producción del video *La célebre celebración* se ha constituido en un desafío de ficción para representar una visión particular del hecho histórico. En México la cercanía del país con Estados Unidos ha facilitado el ingreso de la tecnología del video, de modo que en la década de los ochentas se sientan las bases de la industria del video nacional.

El avance experimentado por el audiovisual latinoamericano ha conducido a la creación de instituciones y redes de servicio en México, tales como el sistema iberoamericano de integración audiovisual en ciencia y tecnología, de cobertura regional; la red universitaria de televisión y video; el Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE) y el

video-servicios profesionales, como empresa dedicada a la producción audiovisual científica educativa, por citar algunas experiencias. La asociación mexicana de recursos audiovisuales científicos fue creada en 1984 y a partir de ese año llama la atención que la mayor parte de grupos y asociaciones que se crean tienen una motivación educativa, ya sea en la ciencia y tecnología, la cultura y las artes, así como memoria social, expresión y arte juvenil. En Costa Rica CECADE ha realizado una producción ecológica en video que ha dado pautas para su realización en otros países. En lo referente a Chile, además de los aspectos señalados antes, es importante considerar que aunque no exista ninguna asociación gremial con estatuto jurídico que reúna a los productores de video, sí se da un intercambio y coordinación permanente en algunos grupos. Es así como los grupos Proceso, Teleanálisis, Eco e Ictus hicieron posible la organización del primer encuentro latinoamericano de video realizado en Chile en 1988, después del cual se realizó el segundo en Bolivia en 1989, el tercero en Uruguay en 1990 y el IV Encuentro que tuvo lugar en el Perú en noviembre de 1992 (11).

Una constante de estos encuentros, además de constatar la necesidad de una capacitación más calificada, ha sido la urgencia de disponer de eficaces canales de distribución e intercambio latinoamericano de producciones audiovisuales existentes. La capacitación en video a nivel continental se ha venido realizando con talleres periódicos por parte del Ipal, Cedal y otras instituciones. Así mismo, la diversidad de experiencias en video que existen en el continente no es posible nombrarlas en este corto espacio. Solo a manera de muestreo me he referido a algunas, sin pretender tampoco que sean necesarias las más representativas.

En los intercambios continentales desarrollados hasta ahora se ha podido comprobar que la comunicación y educación populares a través del video han intentado rescatar y multiplicar experiencias a veces ancestrales de comunicación, y han ido devolviendo la palabra, afirmando identidades y símbolos, afirmando códigos y desatando procesos comunicativos que han reforzado la organización popular (12).

De otra parte, las publicaciones periódicas de comunicación que permiten el intercambio de información entre las diferentes instituciones y grupos latinoamericanos han jugado un papel muy importante en la configuración de la identidad y el rol del video educativo continental en los procesos de transformación socio-políticos, económicos y socio-culturales (13).

2.3. EN BUSCA DE UN LENGUAJE PROPIO

El video en su búsqueda de autonomía, especificidad e identidad ha permanecido en un abierto debate sobre su relación y oposición con el cine y la televisión desde el punto de vista del lenguaje expresivo de la imagen. Lo obvio es que tanto la televisión como el video han tenido que recurrir al lenguaje del cine como medio predecesor que tiene su propia historia, su propia tradición y su proceso artístico, que a su vez fue tomado, en parte, del teatro.

El video consciente de sus posibilidades y limitaciones puede concebir un lenguaje propio a partir de su actividad experimental y de su potencialidad electrónica, sin que ello signifique que deba repudiar del cine o de la televisión los elementos que le sean válidos, sólo por defender una pretendida autonomía.

Hablar de videografía no debe significar una abierta oposición al lenguaje cinematográfico, sino todo lo contrario, una adecuada utilización de ese lenguaje adaptado a las características peculiares del video. En efecto, la mayor parte de trabajadores del video de América Latina son cineastas que han encontrado en el video un medio de mayor versatilidad y economía para sus propósitos y recursos. A esto se suma la crisis del cine nacional vivida en la mayor parte de países del continente.

En la búsqueda de su propia identidad el video debe considerar lo que ya se ha recorrido en la expresión cinematográfica, teniendo en cuenta que la imagen visual encuentra la explicación de su especificidad como lenguaje en las categorías semióticas y no necesariamente en las categorías dogmáticas de la lengua verbal. Puede decirse que en ese recorrido de especificidad la imagen se ha considerado como producto técnico, como producto artístico, como signo y como mensaje o lenguaje.

En la educación popular ha prevalecido el énfasis de la imagen como mensaje o lenguaje, excluyendo lógicamente la polémica sostenida entre lingüistas y cineastas sobre si puede ser considerada o no la imagen visual como un lenguaje propiamente dicho.

El lenguaje de la imagen no solamente no está dominado en su estructura por el lenguaje lingüístico, sino al contrario, son los mensajes icónicos los que adquieren una característica dominante dentro de la misma polisemia de la imagen (14).

De allí que la imagen cinematográfica es la que mejor ha permitido comprobar algunas hipótesis y afirmaciones de la semiótica en lo referente a la imagen visual como lenguaje. La prioridad de la imagen visual en el lenguaje cinematográfico obedece a su mismo proceso histórico, ya que la etapa del cine mudo es solo narración en imágenes con el apoyo de algunos carteles o títulos en ciertos filmes. Aquí se establece una diferencia fundamental con el inicio del video que es imagen y sonido al tiempo. Por tanto, el desarrollo alcanzado por la radio en el continente ha contribuido que la búsqueda de especificidad del video como lenguaje no se centre sólo en la imagen visual sino en la conjugación sincrónica con el sonido. Superando la polémica entablada entre los investigadores sobre las analogías y diferencias entre el lenguaje cinematográfico y el televisivo, lo evidente es que hay unos caracteres diferenciales desde una triple perspectiva: *técnica, histórica* y del *lenguaje*, que no se refiere sólo a que pueda apreciarse lo representado en *pantalla grande o pantalla chica*.

La imagen de cine es mediata, expresiva y significativa, la imagen televisiva o de video es inmediata, evidente y elocuente. Dadas las características del signo icónico la comunicación por imágenes resulta más eficaz e inmediata que la verbal, ya que permite al receptor una inmediata relación al referente. Esto explica, en parte, por qué el video se ha convertido en un importante instrumento de apoyo en los procesos de educación popular.

Un análisis del lenguaje del video precisa descender a los contextos en que se dan los sistemas de significación, y por tanto, la producción social de significación. Es así mismo importante tener en cuenta las variables de mayor incidencia, ya sean de tipo económico, político, socio-cultural, ideológico, simbólico, perceptivo, etc. de los destinatarios de los mensajes.

El problema no es tanto el lenguaje, como el discurso, aquello que puede o no puede ser adecuado para una realidad socio-cultural e histórica dada.

El video en sus nuevas formas propias de expresión ha empezado a imponer en ciertos contextos campesinos, sobre todo en Bolivia, el llamado *plano andino*, o sea el uso de planos secuencias y planos generales que representen la cosmovisión del campesino indígena que interviene en la realización, quien no permite que se le corte el cuerpo con primeros planos, y menos los pies porque prefiere mantener todo el *tiempo los pies sobre la tierra* (15).

Esto constituye un ejemplo de cómo las representaciones culturales se imponen sobre la normas estéticas del uso del espacio en la pequeña pantalla. Consideramos que tanto el video como la televisión como hechos icónicos, como lenguajes y como artes están aún por desarrollar. Pero es precisamente esta situación la que se convierte en un desafío para los profesionales de estos medios y para los educadores interesados en rescatarlos de los intereses mercantiles que les han sumido en la servidumbre y les han impedido desarrollar un rol protagónico en los procesos de educación y desarrollo integrados.

3. PERSPECTIVAS DEL VIDEO LATINOAMERICANO A LOS 500 AÑOS

En América Latina la interacción permanente entre tradición, cultura, tecnología y economía ha dado lugar a una serie de estudios y debates que hablan de las discrepancias en las concepciones de la modernidad. Pero, por otra parte, esa dinámica en los estudios realizados nos han acercado a la comprensión del fenómeno audiovisual de una manera más integral. El proceso vivido en el continente a través de seminarios, reuniones y congresos regionales han ido clarificando el espacio audiovisual en las políticas culturales. Los efectos conjugados de la crisis económica, de la transnacionalización del audiovisual y del atraso tecnológico no le permiten a América Latina hacer frente a la competencia de las multinacionales de audiovisual.

Esto ha conducido a una alternativa global que logre asumir los medios audiovisuales como espacio fundamental de producción cultural y de transformación del campo educativo. Esta alternativa supone una integración regional de audiovisual en las políticas culturales de cada nación y de toda la región. En lo que respecta a video se ha desarrollado con fuerza en América Latina, sobre todo en la última década.

Según datos de la UNESCO las ventas de videograbadoras o magnetoscopios van creciendo notablemente en los países que todavía no están saturados (16). El 95% de los magnetoscopios vendidos son producidos en Japón. El incremento anual del número de videograbadoras entre 1987 y 1988 fue del 37% en Argentina; 31% en Costa Rica; el 28% en Brasil; 22% en México; 21% en Chile; 18% en Ecuador y 17% en Colombia. Indudablemente que estos porcentajes en los dos últimos años han aumentado (17). De igual manera puede decirse que la televisión ya alcanza a la mayoría de la población latinoamericana. Esta expansión cuantitativa de aparatos videográficos supone al mismo tiempo perspectivas a corto, mediano y

largo plazo que ya pueden vislumbrarse. En primer lugar, el video debe afirmar las identidades culturales nacionales para hacer frente a las tendencias homogeneizantes de la industria cultural.

Por otra parte, la producción del video para fines educativos debe responder a algunos retos, entre ellos: el manejo de la dimensión lúdica inscrita en las especificidades culturales de los grupos, contribuyendo a su promoción; la sobrevivencia de la producción videográfica educativa prescindiendo de las agencias de ayuda internacional; el cumplimiento de las normas que cobijan los derechos de autor y la lucha contra la piratería que posibilite un mercado que permita recuperar en algo la inversión.

A su vez, la capacitación más calificada en el continente contribuirá a mejorar la calidad del video educativo y cultural. La muestra del V Centenario que en este encuentro tenemos oportunidad de apreciar permite sacar algunas conclusiones respecto a tendencias expresivas y a enfoques educativos y culturales en la concepción de la conmemoración del V Centenario de la relación de la cultura amerindia con la europea.

Sea pues esta una oportunidad de integración e intercambio de nuestras búsquedas expresivas del video en el umbral del tercer milenio. Sembremos ya la semilla del nuevo milenio con una fuerte dosis de entusiasmo y compromiso en la conquista del espacio audiovisual continental para beneficio de las mayorías de nuestros pueblos.

Esta conquista supone superar las tres aplicaciones más generalizadas del video:

- a) Desplazar los horarios, o sea grabación de programas televisivos para mirarlos más tarde.
- b) Ver material profesional no difundido, sobre todo películas.
- c) Ver material no profesional sobre todo acontecimientos familiares o domésticos.

Este es un reto que marcha al unísono con las búsquedas expresivas y de las múltiples aplicaciones educativas de este medio audiovisual. Confiamos en que no seremos inferiores a estos desafíos.

(Tomado de *Interacción* N° 21-22. Este trabajo de investigación fue presentado por la autora en el Seminario-Muestra latinoamericano de Video Educativo y Cultural - V Centenario organizado por el Centro de Comunicación Educativa Audiovisual (CEDAL) y la Universidad Técnica Federico Santa María en Valparaíso, Chile, del 6 al 11 de octubre de 1992.)

NOTAS Y REFERENCIAS.-

1. BONET, Eugeni y otros. *En torno al video*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980, págs. 31 y sgtes.
2. IPAL. *Políticas de televisión en los países andinos*. Lima, 1988, págs. 23 y sgtes.
3. CALVELLO, Manuel. Video y televisión: Dos instrumentos diferentes. En GUTIERREZ, Mario. *Video, tecnología y comunicación popular*. Lima, Ipal, 1989, pág. 101.
4. DAZA HERNÁNDEZ, Gladys. *Imagen y educación. La imagen electrónica como alternativa de educación popular en Latinoamérica*. Madrid, Editorial Universidad Complutense, 1986, págs. 418 y sgtes.
5. Ibidem., págs. 224 y 225.
6. Ibidem., pág. 445.
7. LOPEZ MEDIA, Albert. "El video social en Brasil" en *Zebra News*, Bruselas, Bélgica, 1992, pág. 14.
8. *El Espectador*, Bogotá, Colombia, 23 de agosto de 1992, pág. 3H.
9. FERRES, Joan y otros. *El video. Enseñar video, enseñar con el video*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1991, pág. 57.
10. Ibidem., págs. 77 y sgtes.
11. Revista *Videored*. N° 8 El video en el Perú, Ipal, Lima, 1990. N° 9 y 10 El video en Bolivia, 1990. N° 11 El video en Chile, 1991. N° 12 El video en México, 1991. N° 1 y 14 El video en el Ecuador, 1992.
12. VALDEVELLANO, Paloma. *El video en la educación popular*, Lima, IPAL-CEAAL, 1989, pág. 105.

13. Cfr. Revista *Chasqui* N° 21, CIESPAL, Quito, Ecuador, 1987. N° 22, 1987; N° 25, 1988; N° 33, 1990.
14. DAZA HERNANDEZ, Gladys. Op. cit. pág. 251 refiriéndose a la concepción de Jorge Uscatescu.
15. Revista *Videored* N° 8, op.cit., pág. 17.
16. UNESCO. *Informe general sobre las comunicaciones en el mundo*. Paris, 1990, pág. 52.
17. Revista *Videored* N° 8. Op.cit., pág. 10.