

2008

Producción audiovisual y patrimonio: hacia un régimen de creación de archivos y políticas de acceso

Claudia Ferman

University of Richmond, cferman@richmond.eduFollow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>Part of the [Film Production Commons](#), and the [Latin American Languages and Societies Commons](#)

Recommended Citation

Ferman, Claudia. "Producción audiovisual y patrimonio: hacia un régimen de creación de archivos y políticas de acceso." In *Cultura y cambio social en América Latina*, compiled by Mabel Moraña, 349-65. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2008.

This Book Chapter is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL Y PATRIMONIO: HACIA UN RÉGIMEN DE CREACIÓN DE ARCHIVOS Y POLÍTICAS DE ACCESO

Claudia Ferman

Me gustaría comenzar con una aclaración: como en todo trabajo sobre las industrias culturales y la producción audiovisual, se presentarán una serie de datos y hechos, un conjunto abigarrado de información. Los datos e imágenes que aquí se exponen son representativos de otros que se desarrollan en la misma dirección. Ahora bien, estos datos aparecerán muchas veces claramente enfrentados con nociones que son de conocimiento general, y que han sido ampliamente señaladas y discutidas; nociones como la naturaleza monopólica de la industria cinematográfica y audiovisual,¹ la dependencia tecnológica de Amé-

1. En su informe sobre la integración regional en relación con las industrias audiovisuales, los autores ejemplifican la «situación asimétrica que se reproduce en lo referido a la industria audiovisual» con los siguientes datos: «El 74% de lo recaudado en la región en cine y video es concentrado por las distribuidoras concesionarias de los grandes estudios de Hollywood. Mientras una película de origen norteamericano en términos generales consigue 1.000.000 de espectadores, una de origen europeo 450.000 y una latinoamericana apenas supera los 250.000. En lo referente a las importaciones, el 86% de las destinadas a la explotación en cualquiera de los segmentos de la industria

rica Latina,² la polaridad unidireccional de la industria audiovisual en el mundo, etc. Estas nociones son, para este trabajo, axiomas, y no necesitan ser explicadas, ni discutidas. Asimismo, también integra este conjunto axiomático la reconocida transformación radical del sector de la comunicación y la cultura a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta, transformación que ha sido comparada con la invención de la imprenta.³ Las condiciones económico-políticas y tecnológicas forman parte del panorama general, y coexisten con una serie de nuevas lógicas productivas, en las que las prácticas técnicas, estéticas y mercantiles se desarrollan en direcciones múltiples, con racionalidades diferentes.

audiovisual son originarias de EE UU, mientras que en la compra de señales por países de origen existe una clara hegemonía norteamericana: Discovery, Fox, CNN, MTV, son apenas algunas de las más conocidas» (Cardoso *et al.* 3).

2. Para un estudio clásico sobre la dependencia del cine latinoamericano véase Getino, *Cine y dependencia*. Los trabajos analíticos y críticos de Getino (*Cine y dependencia*, *Introducción al Espacio Audiovisual Latinoamericano*, *Las industrias culturales en la Argentina*, *Cine y televisión en América Latina*) sobre las industrias culturales y particularmente sobre la industria audiovisual en Latinoamérica identifican sistemáticamente la importancia del sector, sus problemas endémicos, así como una agenda para comunidades, regiones y gobiernos («recomendaciones»). En el presente trabajo busco considerar una producción a la que no se ha prestado suficiente atención, así como analizar el cambio en ciertos aspectos cruciales de la industria que permiten reconocer nuevas especificidades y por ende nuevos necesarios énfasis para la producción crítica y pedagógica.

3. En el informe sobre las industrias culturales del MERCOSUR se cita una reciente investigación realizada para la Oficina Europa del Banco Interamericano de Desarrollo (enero 2001): «A partir de la segunda mitad de los años ochenta, el sector de la cultura y de la comunicación empieza a vivir una transformación casi tan radical como la experimentada con la invención de la imprenta. La aparición de equipamientos multimedia, la digitalización de los formatos así como los grandes logros en la tecnología de telecomunicaciones, comportan un cambio radical en las formas de producción y consumo. El sector cultura pasa a ser visto como una actividad clave en las estrategias internacionales de dominio de los nuevos mercados de las telecomunicaciones y el ocio; este hecho provoca un proceso acelerado de integraciones empresariales verticales y horizontales, y de globalización de las estrategias de los grandes grupo empresariales del sector». En trabajos anteriores en sólo unos pocos años, Octavio Getino presenta una visión que no da cuenta necesariamente de este cambio radical que se estaba efectivizando en el espacio de las industrias culturales (*Las industrias Culturales en la Argentina*, *Cine y Televisión en América Latina*). Véase también *Indústrias Culturais No Mercosul*.

Este trabajo reflexiona sobre esta serie de nuevas circunstancias en el interior del panorama general, las cuales serán analizadas como condiciones de un cambio. La clave, propongo, es que estas nuevas condiciones y lógicas productivas puedan generar a su vez nuevos sistemas de acceso a la producción audiovisual, los que, como explicaré más adelante, están integralmente coligados a sus formas de archivo, circulación y diseminación.

LOS HECHOS-SÍNTOMAS

En los últimos años (casi se podría indicar que es a partir del nuevo milenio aunque se falseara la exactitud) se están registrando una serie de acciones gubernamentales y privadas en muchos de los países de América Latina, que podrían interpretarse como síntomas de *una nueva etapa de aceleración hacia una industria cinematográfica de gestión latinoamericana*. Los ejemplos que se citan a continuación son representativos de esta tendencia que será discutida más adelante. Aparecen aquí ordenadas por país, en orden alfabético.

Argentina

1) La reciente creación de Cine.ar, una compañía que se presenta como la primera compañía que replica el sistema de producción que le permitió a Hollywood convertirse en una industria monopólica, es decir, el sistema mediante el cual la producción, distribución, promoción y los servicios comerciales están bajo una misma estructura empresarial. Cine.ar reúne «the best know-how in all the stages of a project», según Diego Dubcovsky (citado en Newbery «Five Argentine Pic Players»). La compañía se ha conformado con la fusión de las productoras BD Cine y Filmsuez, que son las compañías accionistas; Distribution Company (distribuidora), Alta Definición (tecnología) y Cinecolor (post-producción).⁴

4. «The company's goal is to pair 'private financing and independent projects that have commercial reach,' Dubcovsky says. Argentina's filmmakers are heavily reliant on limited state coin. [...] These concerns are leading local producers to find new financing models. Last year, Pachamama Cine and Zazen Prods. formed an alliance that uses distribution profits to produce at least one feature a year. Others are teaming

2) El arribo al escenario de la industria cinematográfica nacional de «Sallywood» o «Holliluis», como se lo ha llamado, que se originó en 1999: un centro de promoción cinematográfica en la provincia de San Luis, Argentina. Creado por los hermanos Adolfo y Alberto Rodríguez Saa, caudillos de la provincia de la que han sido gobierno por los últimos veinte años. La provincia ha coproducido 23 películas, entre ellas *Iluminados por el fuego* de Tristán Bauer (2005), que cosechó premios y público. En 2005, la legislatura aprobó un presupuesto de diez millones de dólares para el paquete de promoción, medida que fue resistida con movilizaciones importantes: la gente pedía que ese dinero se destinara para educación y salud en lugar de invertirlo en imágenes de televisión y cine. En consonancia con esta iniciativa, recientemente también se instaló un estudio de filmación evaluado en dos millones doscientos mil dólares. Para optar por créditos de filmación en «Holliluis» es necesario contratar el 50 por ciento de los técnicos en la provincia de San Luis (que por ahora no cuenta con suficientes técnicos capacitados), y entre el diez y el 20 por ciento del talento (elenco).⁵

3) Nuevas medidas del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) para lograr que los filmes nacionales tengan las condiciones necesarias para competir en el mercado nacional. El INCAA, que con un presupuesto de 26 millones de dólares coproduce de 60 a 70 películas por año, amplió las medidas de protección al cine nacional: aumentó la cuota de pantalla («la cantidad mínima de películas nacionales que deben exhibir obligatoriamente las empresas que por cualquier medio o sistema exhiban películas, en un período determinado»);⁶ y gestó la apertura de más salas para exhibir la producción nacional.⁷

up with their counterparts in Latin America to raise the majority of a budget before seeking the rest in Europe» (Charles Newbery, «Five Argentine pic players»).

5. Véase Newbery, «Provincial Incentives Bring the Biz to San Luis», «Film: Sparks Fly in Argentina». «Pic fund protesters burn *María* set».

6. INCAA, resolución N° 1582.

7. La medida obliga a los exhibidores a mostrar por lo menos un film nacional cada tres meses según la cantidad de pantallas que tenga cada complejo de exhibición. Por ejemplo, un multicine de diez pantallas debe exhibir diez películas argentinas por trimestre. Asimismo, se crea un calendario trimestral que no puede alterarse, lo que permite a los productores y distribuidores más tiempo para la promoción (anteriormente las salas podían ser asignadas con dos o tres días de anticipación). La medida se complementa con la creación de salas alternativas de exhibición que garantizan exhibiciones de un mínimo de dos semanas (los nuevos espacios INCAA están distribuidos a los

Los resultados de la anterior ley de 2004 no fueron los esperados: en la primera mitad de 2006, las películas nacionales bajaron su audiencia entre dos y tres por ciento en comparación con el pasado año mientras Hollywood aumentó su audiencia en ese mismo porcentaje, gracias a astutas maniobras de exhibición que lograron burlar las regulaciones de 2004.⁸

4) Un hecho más que contiene un valor no solamente sintomático sino también simbólico es la «re-fundación» de la escuela de cine de Santa Fe, en el año 2004, bajo el nombre de Instituto Superior N° 10 de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe, Fernando Birri. Los orígenes de esta institución se remontan a 1958, cuando Fernando Birri creó la Escuela de Cine Documental de Santa Fe. La creación de esta escuela, que fue la primera institución de enseñanza de cine documental de la región, se proponía en su momento como una acción dirigida contra el subdesarrollo cinematográfico en América Latina. La escuela funcionó entre 1958 y 1975, año en que el gobierno nacional, encabezado por María Estela Isabel Martínez de Perón, suspendió sus actividades luego de aducir cuestiones políticas. La reapertura de la escuela con el nombre del fundador de la Escuela de Cine Documental, el discurso inaugural del propio Birri, la creación de una editorial que pertenece al Instituto y que ya ha publicado un primer volumen, *El estado y el cine argentino*, todo ello contiene sin duda un valor simbólico explícito. Birri lo ha puesto en palabras recientemente: «Hoy pasa en el cine argentino lo que yo soñé».⁹

largo de 9.300 kilómetros, distancia que media entre la Plaza de los Dos Congresos en Buenos Aires, y el consulado de Nueva York); un fondo que se adjudica a los estrenos nacionales solamente para la promoción; y la compra de derechos de exhibición en la televisión para las películas nacionales, que rara vez encuentran espacio de difusión televisiva.

8. Para un excelente informe y análisis de las condiciones para el desequilibrio producido por los sistemas industriales de Hollywood, véase Rovito y Raffo, «El mercado y la política cinematográficos».

9. «Hay un movimiento formidable en la Argentina, algo que realmente con toda honestidad yo siempre soñé. En los años más duros y tremendos, en los años de los exilios y de las sombras más espesas, uno siempre siguió creyendo en esto. Por testarudez. Como impulso emotivo pero al mismo tiempo como inteligencia y con muchas dudas respecto de si realmente la historia, el tiempo, nos dejarían volver a ver eso que, de alguna manera, habíamos empezado a construir. Y el tiempo nos lo devolvió con creces. Hoy, efectivamente, hay un cine tanto en la Argentina como en América Latina de

Brasil

1) En los últimos años se ha registrado el ascenso en la cantidad de público atraído por las películas brasileñas: en 2003, la producción nacional alcanzó el 21 por ciento del mercado total, la mejor cifra desde que Embrafilm (el instituto gubernamental de promoción del cine) fue cerrado en 1990. Después de una caída en la cantidad de público en los años siguientes al cierre de Embrafilm, este año se ha registrado un aumento considerable.¹⁰

2) Brasil pasó de producir un reducidísimo número de películas por año (cinco en 1994), a un promedio de treinta películas a partir de 1997.

3) Este crecimiento en la producción no es simplemente numérico; Brasil ha colocado una de estas recientes producciones en el mercado internacional: *Cidade de Deus* (2002, Meirelles-Katia Lund, directores, y Walter Salles, productor) es un film en portugués, rigurosamente brasileño desde el punto de vista temático. La película fue tomada por Miramax para su distribución y produjo casi veinticinco millones de dólares en el mercado internacional cuando ya había obtenido tres millones de espectadores en Brasil. *Cidade de Deus* fue candidata a cuatro premios Oscar (dirección, adaptación, dirección de fotografía y montaje), y logró un gran impacto cultural tanto en Brasil como en el exterior.

una claridad mental y estética que realmente es una demostración de que, aun en las noches más negras, aparece una rayita de luz en el horizonte y es el alba. Realmente es un ejemplo de fuerza impresionante lo que está pasando en la Argentina. Tampoco esto pasa solo. Esto también pasó porque hubo una serie de políticas cinematográficas, un Instituto de Cinematografía que en los últimos años impulsó todo esto [...] Cuando nosotros pensamos que se podía transmitir una experiencia y una enseñanza cinematográfica con la Escuela de Cine Documental de Santa Fe naturalmente la pensamos siempre como una experiencia abierta, colectiva, común. En pocas palabras: la realidad superó el sueño» (Birri, «Hoy pasa en el cine argentino lo que yo soñé»; énfasis mío)

10. Las películas que han tenido especial impacto en este aumento son: *Carandiru*, de Héctor Babenco (2003); *2 Filhos de Francisco. A História de Zezé di Camargo & Luciano* (2005), dirigida por Breno Silveira, que obtuvo cinco millones de espectadores; y *Se Eu Fosse Você* (2006), dirigida por Daniel Filho. (Marcelo Cajuciro, «Brazil eyes sunny winter».)

Colombia

La producción cinematográfica nacional ha incrementado a unas seis o siete películas por año después de que hubiera llegado a un promedio bajísimo de dos películas por año en 2001, mientras varias de sus últimas producciones (*Soñar no cuesta nada*, de Rodrigo Triana, *Rosario Tijeras*, de Emilio Maillé, 2005, *Bolívar soy yo*, de Jorge Triana, 2002) batieron récord de público.¹¹

Uruguay

Uruguay, un país casi ausente en la historia del cine latinoamericano, experimentó un crecimiento exponencial de su producción cinematográfica en la década de los noventa: se estrenaron treinta y ocho obras de autor nacional, es decir, una película más que los treinta y siete filmes estrenados en toda la historia del cine nacional desde 1929; y en dos años (2000-2001), hubo catorce estrenos de cine uruguayo, entre los que hubo destacados ejemplos (Remedi).

Venezuela

1) La revolución cultural chavista tiene, en términos de la industria cinematográfica, una clara dirección: la producción venezolana ha aumentado exponencialmente de dos o tres filmes por año, a doce películas en 2006, y dieciocho han sido programadas para estrenarse en 2007. El estado venezolano tiene actualmente dos entidades promotoras del cine: la CNAC, de 40 años de antigüedad, y la productora La Villa del Cine, una productora con 10 millones de dólares de inversión, recientemente inaugurada por Chávez. Hace unos meses, Venezuela aprobó una ley que, para la Motion Pictures Association de EE UU, contiene «a number of provisions of serious concern to the U.S. audiovisual industry operating in Venezuela», y que, para el vicepresidente de esta organización de la industria cinematográfica norteamericana, podría constituir un precedente negativo para otros países de la región. Se trata de la ampliación de la cuota pantalla al 20 por ciento para los

11. *Rosario Tijeras* y *Soñar no cuesta nada* vendieron más de un millón de entradas. La película que tuvo más espectadores en la historia del cine colombiano fue *La estrategia del caracol*, de Sergio Cabrera (1993), que vendió un millón y medio de entradas.

filmes locales, más un cambio en la manera de calcular los impuestos para los exhibidores, distribuidores y operadores de televisión que significa un aumento considerable de ingresos por vía tributaria que se canalizarán a un fondo nacional de cine, Fonprocine.

2) Fuera del radio de Chávez, la película venezolana *Secuestro express* (Jonathan Jakubowicz, 2005) no sólo batió todos los récord de exhibición dentro de Venezuela (un millón doscientos mil espectadores), sino que es la primera película de ese origen que logra distribución en los EE UU. Jakubowicz y su película encontraron problemas con las autoridades y ahora el director vive en Los Ángeles.¹²

Éstos son los hechos relacionados a la industria cinematográfica. Volveremos a Venezuela más adelante cuando hablemos de las nuevas señales televisivas latinoamericanas. En lo que sigue, pondremos atención a los nuevos espacios de producción dentro del campo del cine latinoamericano.

Es posible afirmar que en Latinoamérica existen hoy prácticas audiovisuales de uso extendido que constituyen alternativas que consolidan nuevas formas de representación, nuevas formas de participación y protagonismo político, y nuevas formas de continuidad y desarrollo cultural. Voy a mencionar sólo dos ya que, por su carácter colectivo, representan espacios de concurrencia de una multiplicidad de prácticas como las que hemos definido:

1) El encuentro y festival de videos indígenas que se realizó en Oaxaca, México, del 27 de mayo al 9 de junio de 2006 (CLACPI, VIII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas).¹³

12. Es interesante ver cómo el campo del cine venezolano constituye uno de los espacios en los que se está debatiendo la actual coyuntura política venezolana. Véase de la Fuente, «Venezuela lays down law. But tough tactics can't stop H'wood».

13. Éstos son los países y las organizaciones que reúne la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Video de los Pueblos Indígenas, CLACPI: Bolivia, Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia, CAIB, y Centro de Formación y Realización Cinematográfica, CEFREC; Brasil, Video en las Aldeas; Chile, Asociación de Estudiantes de Pueblos Originarios de Chile y Centro de Investigación y Comunicación Indígena Lulul Mawuiidha; Colombia, Fundación Cine Documental; Cuba, TV Serrana; Guatemala, Centro Educativo y Cultural Maya Cholsamaj; México, Arcano Catorce, Centro Cultural Driki, Comité de Defensa de la Libertad Indígena, Exe Video, Ojo de Agua Comunicación (Comunicación Indígena S.C.), Ojo de Tigra Video, Promedios de Comunicación Comunitaria, Proyecto de Videastas Indígenas Frontera Sur, Video Tamix, Yoochel Kaaj, Cine Video Cultura, A.C.; Perú, Asociación

La Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI) es una entidad formada por diecinueve organizaciones de ocho países (Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Guatemala, México y Perú). En la declaración, que se firma el 9 de junio,¹⁴ se exige «equidad en el acceso a los medios de comunicación» y se defiende la pluralidad de los mensajes. En la propuesta que integra también la declaración se afirma la necesidad de «que las comunidades, los pueblos y las organizaciones indígenas desarrollen y ejerzan sus propias políticas de comunicación, encargándose de las imágenes presentadas e incorporando el uso de los medios de comunicación a su vida cotidiana», para crear «un sistema comunicacional indígena alternativo a la dictadura mediática de los grupos de poder y las multinacionales». Para ello se enfatiza la necesidad del fortalecimiento de los procesos de «capacitación de comunicadores indígenas de las nuevas generaciones», capacitación que debe estar «enraizada en su identidad, su cultura y su cosmovisión». Asimismo, la declaración contiene un pronunciamiento en contra de la Ley Televisa que favorece a las empresas mediáticas y la promoción de una nueva ley de medios.

Confirmando los axiomas a los que nos referíamos anteriormente, la información sobre este festival y sobre esta declaración estuvo absolutamente ausente de los medios de comunicación en México y en general en Latinoamérica, lo que confirma que la declaración del festival es programática y que expresa todavía sólo un proyecto. Indudablemente, esta variada producción audiovisual se da en el contexto de la recupe-

Interétnica para el Desarrollo de la Selva Peruana, AIDSESP y Centro de Culturas Andinas CHIRAPAC.

La declaración explica esta necesidad de constituirse en productores: «La apropiación de los medios de comunicación nos permite producir y difundir importantes mensajes audiovisuales, que denuncian ante el mundo la grave situación de nuestros pueblos, la violación de sus derechos, la persecución de sus dirigentes, el etnocidio de que son objeto por parte de los gobiernos nacionales y de sus políticas neoliberales y globalizadoras. De la misma forma, la apropiación de los medios audiovisuales nos permite difundir propuestas de paz, de justicia y libertad; asimismo, fomenta el conocimiento, la comprensión y cooperación entre nuestras diferentes regiones, entre nuestros pueblos y naciones» («Declaración de Oaxaca», <<http://www.clacpi.org/html/declaraciones.htm>>).

14. Véase, por ejemplo, «El poder no quiere entender esa otra Bolivia. Entrevista con Jorge Sanjinés».



Imagen 1 *Pirínop. Mi primer contacto.*

ración de la presencia activa de los grupos indígenas en la construcción nacional.¹⁵

2) La creación y puesta en funcionamiento de nuevas cadenas informativas y de producción de contenido: Telesur (Venezuela), el Canal Educativo Encuentro (Argentina), y el Canal de la UNAM (México).¹⁶ Telesur es sin duda el nuevo proyecto comunicativo mediático más estructurado, el que más financiamiento ha recibido, y el que sin duda está haciendo más presión en el aire americano. Esta señal, que ya tiene más de un año de programación continuada, ha anunciado que «prevé llegar próximamente a la población latina de Los Ángeles, Houston, Chicago, New Jersey, Nueva York y a varias ciudades del sur de Florida como parte de sus planes de expansión nacional».¹⁷ Esta emisora, que surge como uno de los proyectos culturales de mayor potencia de Chávez, tiene sede en Caracas pero ha recibido apoyos de distinto tipo desde Argentina, Cuba y Bolivia. Andrés Izarra, su presidente, define a Telesur como una señal alternativa de información latinoamericana que «llega adonde nadie nunca llegó y [que] se ha convertido en la voz e imagen de aquellos que nunca tuvieron un espacio para expresarse».

15. Después de un año de transmisión por los sistemas de televisión por cable, TV-UNAM aspira a convertirse en señal abierta. La emisora ya ha firmado alianzas con televisoras culturales como Canal Sur de Andalucía, Señal Colombia, el propio Canal Encuentro de Argentina y ORF de Austria. El Consejo del canal está integrado por Gabriel García Márquez, Carlos Monsiváis, Diana Bracho y Helen Escobedo, entre otros.

16. «Telesur amplía cobertura local; la programación de noticias será emitida por satélite todo el día». Cable de EFE, 7 de agosto de 2006.

17. Véase Indymedia: <<http://www.indymedia.org/en/index.shtml>>.

Según la estación, «más de dos millones y medio de personas reciben la señal de Telesur a través de suscripción por cable y varios millones por medio de la señal abierta.» Es interesante indicar aquí que si bien Cuba es de alguna manera parte integrante de este proyecto, los ciudadanos de la isla no pueden acceder a la programación completa, sino solamente a una selección de la misma hecha en la isla.

3) La formación y organización de los Indymedia en distintos países y regiones latinoamericanos: Argentina, Bolivia, Brasil, Chiapas, Chile, Chile Sur, Colombia, Ecuador, México, Perú, Puerto Rico, Qollasuyu, Rosario, Santiago, Tijuana, Uruguay y Valparaíso, es decir, Chile tiene cuatro Indymedias.¹⁸ Los Indymedia reúnen distintos individuos y grupos que trabajan en forma independiente en la producción y distribución de información inmediata o de variada elaboración. Los materiales que producen son difundidos en canales propios, creados con ese fin, aunque también encuentran otros espacios de distribución ya que la producción de los Indymedia es de libre circulación. Los Indymedia son organizaciones locales, que mantienen estrechas relaciones (tecnológicas, ideológicas y metodológicas) con organizaciones similares de otras localidades del mundo. Las producciones son distribuidas en internet o por otros medios alternativos a los sistemas comerciales y estatales de producción de información.



Imagen 2: Indymedia, «i».

18. Para un informe completo de los alcances de estos acuerdos, véase *Las industrias culturales en el MERCOSUR*. Véase también la información sobre el MPM (Mercado del Film de Mercosur).



Imagen 3: *Romper el cerco.*

POLÍTICAS DE ACCESO

Para estudiar la cultura, como apunta Teixeira Coelho (director del Observatorio Cultural de la Universidad de São Paulo), no sólo se deben incluir los indicadores que captan números que indican el monto de gastos y ganancias. Es necesario comprender los «procesos poco visibles en las evaluaciones rápidas de las estadísticas y los estudios de marketing. *Debemos desarrollar una capacidad de reconocer procesos que en gran parte son secretos, que están escondidos en la trama social*» (citado en García Canclini, «Cultura y comercio» 5; mi énfasis). Estas nuevas expresiones mediáticas que presentamos y describimos constituyen tendencias colectivas de gran impacto social y cultural en sus propios medios, y muchas veces fuera de ellos. El primer impacto, y el más importante, se registra sin duda entre los ejecutores de esa producción. Podríamos especular que nos encontramos frente a un nuevo «cine artesanal», no tanto por los modos de producción de este cine, aunque indudablemente esta definición puede asociarse con ciertos aspectos productivos. La variable de la diferencia está en la distancia relativa entre productores y producto: directores, escritores, editores no necesariamente ingresan al sistema profesionalizado. Se

trata de un nuevo profesional, «artesano», no «moderno», que resiste la profesionalización porque ve en la profesionalización el fin de la posibilidad de comunicar.

Para Latinoamérica, el cambio tecnológico en los sistemas de producción audiovisual está ligado con un cambio en las prácticas de producción y de recepción, lo cual tiene implicancias políticas. Es decir, las condiciones axiomáticas a las que hemos aludido al comienzo de este trabajo se efectivizan en el contexto de un cambio tecnológico, asociado con un cambio en el equilibrio de los actores políticos en el espacio latinoamericano. Este cambio no debe divorciarse del impacto que ha tenido la creación de los nuevos sistemas regionales, transnacionales, tales como el Mercosur, que han comenzado a trabajar con cierto éxito en la plasmación de políticas culturales de alcance regional.¹⁹

De manera que los datos, hechos e imágenes que he presentado pueden ser interpretados en su conjunto: para pensar la producción audiovisual en Latinoamérica, sería inexacto limitarnos a la consideración del cine comercial, industrial y a las estadísticas de las salas de exhibición (y éste es un error que se comete repetidamente en los análisis de la producción cultural de la región). Es en el «campo del cine» como apunta Gustavo Remedi,²⁰ donde las distintas expresiones audiovisuales —desde el cine comercial hasta el cine indígena, desde los Indymedias hasta la publicidad institucional y el cine proyectado en la televisión, pasando por todas las instancias académicas, escuelas de comunicaciones y escuelas de cine en Latinoamérica, departamentos de Film Studies en los EE UU, etc.—, adquieren sentido y se dibujan como un campo de discusión de la producción cultural, dimensión a la que llamaremos «escritura digital».

19. Remedi define así el campo del cine: «[...] comprende todas y cada una de las actividades relacionadas con la producción, distribución y exhibición de productos cinematográficos (tanto nacionales como extranjeros) por diversas vías y soportes (salas de cine, video, revé abierta, revé para abonados, DVD, internet). La obra de autor nacional [se refiere a Uruguay] difícilmente explique la centralidad y gravitación del cine en la formación de la cultura nacional: el cine de autor nacional sigue siendo secundario, 'de consecuencias mínimas', 'sin mayor repercusión' (Ronald Melzer) —en comparación al papel de la industria del cine como conjunto—, en términos de su impacto en la cultura y en la imaginación nacional» (1).

20. Para mayores detalles acerca del discurso y de la práctica de la eugenesia en el Brasil de fines del siglo XIX y comienzos del XX, véase Schwarcz, *O espetáculo das raças* y Skidmore.

Néstor García Canclini, en *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, se pregunta «¿qué cine y qué televisión queremos?» Esta pregunta es anterior al intento de definir las propuestas políticas con las que busca contestar el panorama de la industria a fines de la década del noventa, cuando era clara la altísima monopolización de la producción cinematográfica que ocupaba la absoluta mayoría de las salas de cine en Latinoamérica. La respuesta que no alcanza a enunciar Canclini, pero que podemos dar hoy a esa pregunta es: «queremos el cine y la producción audiovisual que se está produciendo en Latinoamérica». Es decir, la pregunta que hacía García Canclini sobre el «qué» pasa a ser la pregunta sobre el «cómo»: cómo hacer para lograr acceso a una producción que se está realizando, pero que no encuentra sistemas de circulación, diseminación y archivo. Pensar el acceso necesariamente obliga a la pregunta sobre el archivo, sobre los lugares en donde se organiza (y no necesariamente produce) el material para su circulación.

Si Latinoamérica ha perdido tradicionalmente la partida sobre el archivo de su producción bibliográfica, es decir, no ha podido construir un sistema de bibliotecas interconectadas y confiables como existe en otras partes del mundo, parecería ilusorio pensar que tenga posibilidad alguna de dar respuesta a la necesidad de archivos audiovisuales, que requieren muy considerables inversiones. Sin embargo, yo creo que las iniciativas que he mencionado, entre ellas las señales continentales, los canales educativos, las asociaciones comunitarias y, especialmente, las nuevas condiciones políticas locales y mundiales, estarían indicando que existe un nuevo escenario en el continente en el que esta discusión es viable a nivel académico, institucional e incluso gubernamental.

Propongo entonces una noción puntual, programática: la prioridad hoy, cuando hablamos de la producción audiovisual en el contexto latinoamericano, es la discusión sobre el acceso, y ésta, necesariamente implica la discusión sobre el archivo. En la era tecno-global, la meta final es la posibilidad de que cualquiera que tenga acceso a una terminal (pantalla electrónica de cualquier tamaño y con la correspondiente conexión al ciberespacio) acceda a «toda información» escrita o audiovisual (es decir, datos, libros, información, imágenes, publicaciones, films, etc.) sin tener que trasladarse físicamente a ninguna parte ni cambiar de medio (pantalla electrónica). Una tecnología que garantice ese almacenado masivo y esa masiva distribución no existe aún, pero

el conjunto de la investigación en la industria de las comunicaciones se orienta en esa dirección.

En la era tecno-global, no es suficiente con emitir un mensaje localmente, éste debe también formar parte de la corriente de información almacenada en los repositorios adecuados para ser distribuida (accedida) cuantas veces sea necesario, en cuantas combinaciones sea posible, a cada una de las terminales disponibles e interesadas. Es decir, el espacio mediático electrónico, informático, es uno más en el que se refleja toda la complejidad de las leyes del mercado capitalista transnacional y global de la actualidad. Es entonces fundamental que se pueda contar con una distribución no comprometida comercialmente con los productos artísticos y culturales de gestión y/o agencia latinoamericana. Quizás el primer paso para ello sea crear fondos nacionales desde los que se pueda organizar y reproducir la producción cinematográfica y videográfica para su uso educativo. Se trata de crear una conciencia que permita la proliferación de estos fondos nacionales y la creación de vínculos entre ellos y los sistemas universitarios (y también de enseñanza media), así como con investigadores y pedagogos. Por otra parte, es indudable que estos reservorios tendrían el potencial de constituirse también en «repertorios», lo que sin duda podría tener efectos interesantes en relación al canon. Los obstáculos para la proliferación de estos fondos son grandes (más allá de la lucha contramonopólica) porque se necesita una legislación que facilite el uso, y que al mismo tiempo contemple y proteja la propiedad intelectual y la inversión económica.

En síntesis, el cambio tecnológico en los medios de producción audiovisual, ligado con un cambio político en las condiciones y prácticas, ha sido y es particularmente productivo para el campo del cine en Latinoamérica, y ha generado un impacto directo en las prácticas de producción y recepción del producto cultural audiovisual. Lo que sigue es necesariamente elaborar una agenda para pensar no sólo en estas nuevas condiciones sino también en su potencialidad cultural y educativa. El eje de esta agenda lo constituye, a mi entender, la discusión sobre cómo se pueden gestar acciones que contribuyan al diseño y la puesta en marcha de políticas de archivo, acceso, circulación y diseminación, que coparticipen en los procesos de cambio del equilibrio de los actores políticos que se vienen registrando en el contexto latinoamericano, desde el campo intelectual y específicamente académico.

OBRAS CITADAS

- BIRRI, Fernando. «Hoy pasa en el cine argentino lo que yo soñé». *Página 12*. 04/03/06, <www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-1920-2006-03-04.html>, (marzo 2006).
- CAJUEIRO, Marcelo. «Brazil eyes sunny winter». *Variety*. 20/08/06, <www.variety.com/article/VR1117948685.html?categoryid=13&cs=1&query=marcelo+cajueiro>, (agosto 2006).
- CARDOSO, Óscar *et al.* «La construcción de lo Visual en un proceso de integración regional. Diagnóstico de la industria audiovisual en el Mercosur». IIª Reunión de Antropología del Mercosur «Fronteras culturales y ciudadanía», 11-14 de noviembre, 1997. Piriápolis, Uruguay.
- DE LA FUENTE, Anna Marie. «Venezuela lays down law. But tough tactics can't stop H'wood». *Variety*. 03/09/06, <www.variety.com/article/VR1117949430.html?categoryid=1278&cs=1&query=anna+marie+de+la+fuente>, (septiembre 2006).
- El Estado y el Cine Argentino*. Santa Fe: Biblioteca de Cine Argentino y Latinoamericano, Instituto Superior N° 10 de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe, 2006.
- «El poder no quiere entender esa otra Bolivia». Entrevista con Jorge Sanjinés. *Correos para la emancipación*, <www.red-libertaria.net/noticias/modules.php?name=News&file=article&sid=395>, (marzo 2003).
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. «Cultura y comercio: desafíos de la globalización para el espacio audiovisual latinoamericano», <www.recam.org/estudios/canclini_cult_comercio.doc>, (junio 2006).
- y Carlos MONETA. *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- GETINO, Octavio. *Cine y dependencia. El cine en Argentina*. Buenos Aires: Puntosur, 1990 (a).
- . *Introducción al Espacio Audiovisual Latinoamericano*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano/PIDC-Unesco, 1990 (b).
- . *Las industrias culturales en la Argentina. Dimensión económica y políticas públicas*. Buenos Aires: Colihue, 1995.
- . *Cine y televisión en América Latina. Producción y Mercados*. Santiago de Chile: LOM, 1998.
- «i.» *Argentina, Indymedia, and the Question of Communication*. Dirs. Raphael Lyon y Andrés Ingoglia. Argentina, USA, 2006.
- Indústrias Culturais No Mercosul*. Brasilia, 2003.

Las industrias culturales en el MERCOSUR. Incidencia Económica y Sociocultural, Intercambio y Políticas e Integración Regional. Buenos Aires: Secretaría de Cultura y Medios de Comunicación de la Nación, 2000.

NEWBERY, Charles. «Argentine measure has legs», 17/09/06. <www.variety.com/article/VR1117950184.html?categoryid=13&cs=1&query=argentine+measure+has+legs>, (septiembre 2006).

—. «5 Argentine pic players join forces», *Variety* 27/08/06, <www.variety.com/article/VR1117949072.html?categoryid=13&cs=1&query=newbery%2C+charles>, (agosto 2006).

—. «Provincial Incentives Bring the Biz to San Luis», *Variety* 09/01/06, <www.variety.com/article/VR1117935616.html?categoryid=1019&cs=1&query=newbery%2C+charles>, (enero 2006).

—. «Film: Sparks Fly in Argentina», *Variety* 23/05/05, <www.variety.com/article/VR1117923280.html?categoryid=19&cs=1&query=newbery%2C+charles>, (mayo 2005).

—. «Pic fund protesters burn 'María' set». *Variety* 24/ 05/05, <www.variety.com/article/VR1117923438.html?categoryid=14&cs=1&query=newbery%2C+charles>, (mayo 2005).

Pirinop. Mi primer contacto. Karané Txicão Ikpeng y Mari Correa, dirs. Video en las Aldeas, Brasil, 2007.

REMEDY, Gustavo. «El campo del cine en Uruguay». *Semanario Brecha* 19/10/01, <<http://uruguaytotal.com/estrenos/brecha19102001.htm>>, (noviembre 2006).

REY, Germán. «Evocar la vida. Contextos y variaciones en el cine latinoamericano reciente». Museo de Bellas Artes, Houston, <www.iscmrc.org/spanish/reyfilm.htm>, (septiembre 2003).

Romper el cerco. Dirs. Canalseisdejulio, Promedios. México, 2006.

ROVITO, Pablo y Julio RAFFO. «El mercado y la política cinematográficos». *Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina.* Comp. Secretaría de Cultura de la Nación. Buenos Aires: Ciccus, 2003, pp. 133-124.

ILUSTRACIONES

Ilustración 1: *Pirinop. Mi primer contacto.* Karané Txicão Ikpeng y Mari Correa, dirs. Video en las Aldeas, Brasil, 2007.

Ilustración 2: «i.» *Argentina, Indymedia, and the Question of Communication.* Raphael Lyon y Andrés Ingoglia, dirs. Argentina, USA, 2006.

Ilustración 3: *Romper el cerco.* Canalseisdejulio, Promedios, dirs. México, 2006.