

Ha llegado la hora de arrojar a la basura los guiones para seguir a los hombres con la cámara”...

“Si ha de ser la vida la que se asome a la pantalla, ello no obedece a una toma de partido estética, sino a la necesidad que los individuos tienen de conocerse para construir una comunidad que no excluya a nadie”.

CÉSARE ZAVATTINI

Este trabajo plantea dos ejes fundamentales de debate: a) las condiciones socio históricas y el contexto cultural en el que se inserta el cine en América Latina; b) las implicancias que adquieren los dos principios en pugna en el cine, desde su aparición; el *verosimilitud* y el de *autenticidad*, a partir de los cambios promovidos por las Tics, en la cultura y en el campo audiovisual latinoamericano en particular.

Es sabido que la comprensión de dichos cambios y la legislación sobre el cine y el audiovisual en general, van muy por detrás de las transformaciones en curso. Este rezago se traduce en políticas parciales, fragmentarias y desacopladas de sus condiciones socio-históricas de aplicación, impulsando así el desgaste y la deslegitimación de los marcos institucionales y normativos vigentes en los campos de la cultura, la televisión, el cine y las telecomunicaciones, hoy interrelacionados por la convergencia.

El debate entre los principios de verosimilitud y de autenticidad que atraviesa la historia del cine, cobra actualidad ante la hegemonía creciente del cine de Hollywood en las pantallas latinoamericanas y, por tanto, en la formación de los imaginarios y la capacidad de apreciación –del cine y del mundo– de los públicos de la región. Es pertinente plantearlo desde que la acelerada expansión de las Tics, construye nuevos territorios audiovisuales, conforme a una lógica mercantil según la cual el *hardware* tiende a autonomizarse del *software*. La reproducción de la *lógica cultural e institucional mercantil* de este modelo –que hizo de la producción de determinado efecto de *verosimilitud* el eje de las batallas que condujeron a su hegemonía– atraviesa los formatos, géneros y estilos de los productos ofertados por los diferentes circuitos que multiplican las pantallas. Ello hace impensable que las transformaciones tecnológicas y las nuevas formas de interactividad y conectividad que ellas posibilitan, signifiquen *per se*, mayor diversidad, la democratización de las relaciones culturales y sociales y la desalienación de la capacidad de percepción de los públicos-consumidores.

Al hablar hoy de audiovisual lo estamos haciendo, no sólo de cine, televisión y video, sino también de Internet, videojuegos, telefonía celular y telecomunicaciones en general, por lo que circunscribir este debate al cine y/o a la televisión, tal como hasta hoy los conocemos, cierra el campo y remite a la etapa fondista de los modos de producción-distribución de las industrias del audiovisual y medios de comunicación, ya superada. Esto impide tomar plena conciencia del cambio que significa pasar de la pantalla semipública del cine y la doméstica de la televisión a un entorno *multimedia*, *multipantalla* y *multilingüístico*.

Prueba de ello es que la mayor parte de la legislación cinematográfica vigente en la región sigue apuntando únicamente al *fomento de la producción*

Susana Vellegia

CINEASTA E INVESTIGADORA DE MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y CULTURA. DIRECTORA DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD. DOCENTE Y ASESORA DEL CONSEJO FEDERAL DE INVERSIONES EN POLÍTICAS CULTURALES. AUTORA DE DIVERSAS PUBLICACIONES, ENTRE ELLAS, “LA MÁQUINA DE LA MIRADA”, PREMIO DE ENSAYO 2007 FUNDACIÓN DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO-UNESCO, CUBA

endógena; es decir tiene por objetivo incrementar *la cantidad de películas de largometraje* nacionales. Este marco normativo e institucional entiende por cine al modelo sistematizado por la industria hegemónica hacia 1915: una obra de ficción actuada por actores, inscrita en el sistema de códigos de alguno de los géneros consagrados, de duración estandarizada en torno a los 90 minutos, para ser exhibida en soporte 35 mm. en los circuitos de salas como mercado prioritario, en una segunda etapa, en los circuitos de televisión y video y, de manera reciente, en las salas con proyección digital. En los casos más *aggiornados*, dicho marco incorpora la posibilidad de rodaje y post producción en algún formato digital, con el posterior pasaje a soporte filmico para editar copias en 35 mm., contempla fondos para la producción de documentales –que, salvo excepciones, no encuentran espacios de exhibición– y fijan cuotas de pantalla para la producción nacional en las salas de cine y, en algún caso, también en la televisión abierta. Estos encomiables esfuerzos de las políticas públicas por incentivar la producción de cine nacional, implican un rezago de no menos de 50 años con respecto a su realidad de aplicación.

La lucha para que el campo del lenguaje de la imagen en movimiento se abriera a nuevas posibilidades fue la constante de las vanguardias, los movimientos de ruptura y el documentalismo inscrito en uno u otro de estos términos. Las coincidencias entre ellos consisten en que, a la par de rechazar el cierre del campo del cine practicado por la industria hegemónica, plantean una opción ética de esencia humanista y crítica del orden imperante, que apunta al futuro. Ellos propugnan un cine para la emancipación de las sociedades y los seres humanos, así como la conmoción y el desarrollo de la capacidad de apreciación de los espectadores, adormecida por el cine-espectáculo. A partir de estos fines se plantean nuevas poéticas y estéticas congruentes con la opción ética adoptada. Desde el nacimiento del cine, los movimientos de ruptura –que empezaron con el “Cine-Ojo” preconizado por Dziga Vertov en sus virulentos manifiestos contra el cine-espectáculo en ciernes– se retomaron con el neorrealismo italiano de la pos guerra y alcanzaron su apogeo con los “nuevos cines” del mundo y de América Latina en los 60s, que, a la par de impugnar los artificios de que se vale aquél para “atrapar” a los espectadores, lucharon por abrir espacios a un cine que adoptara como suelo germinal de sus nuevos modos de producción y circulación el principio de *autenticidad*, en calidad de opción ética de la cual debían derivarse nuevas estéticas.

Esta opción ética ante el campo cinematográfico y el mundo, de la cual surgieron notables innovaciones estéticas, es la que tiene plena vigencia y se hace necesario revitalizar en el marco de los cambios tecnológicos actuales.

Sería erróneo suponer que las tecnologías, y en particular las de comunicación, son instrumentos neutros. Por el contrario ellas son producto de un

sistema de relaciones de poder que apuntan a reproducir. La apropiación de las mismas por quienes actuamos como importadores y aspiramos a un proyecto sociopolítico superador, ha de ser crítica, creativa y neutralizadora de la lógica de poder que conllevan, para adaptarlas a formas de uso que beneficien a las comunidades desde la perspectiva de sus propios intereses y proyectos. Una de las características que define a las relaciones de poder es que ellas se legitiman institucionalmente mediante sistemas de mediación simbólica que imponen y naturalizan un orden cuyos fines están racionalmente orientados a su reproducción. La selección e incorporación de las Tics de acuerdo a la presión de venta de sus productores-exportadores da lugar a un consumo acrítico y alienante, fundado en la lógica del mercado, en lugar de estarlo en las necesidades de un proyecto de desarrollo autónomo y emancipador.

Desde la aparición del cine hasta la imagen digitalmente generada, el audiovisual conjuga arte e industria, pero es a la vez un lenguaje. Como todo lenguaje cumple tres funciones principales: a) de *comunicación*; b) de *mediación cultural institucionalmente codificada* y c) de *control social*. Las transformaciones en el campo de las comunicaciones siempre implican cambios en la sociedad en tanto las relaciones de poder son constitutivas del mismo. Esto significa que las comunicaciones no son un “reflejo” o una forma de representación de un poder que está fuera de ellas, sino que son en sí mismas un sistema de poder.

Sin embargo, la cinematografía cuya muerte reclamaban Vertov y los posteriores movimientos de ruptura, sigue viva¹. Envejecido y atacado por distintas formas de resistencia, el drama heredado del realismo literario del siglo XIX y su banalizadora obsesión por la semejanza, fue “resemantizado” por la institucionalidad de la industria para mantener abajo su control las pantallas grandes, pero encontró su hábitat privilegiado en la televisión, dando a luz una hija bastarda: la telenovela. Este género, nació de la emotividad y la gestualidad exacerbadas del teatro popular bajo la forma del melodrama, reinventado por el romanticismo y depurado por el tamiz literario erudito, hizo una escala en la denominada literatura de cordel –que lo adaptó al gusto popular– antes de ser reapropiado por las usinas de las industrias culturales que lo bifurcaron en varias direcciones. El periodismo de masas le dio la forma del folletín y el cine de ficción, con su pretensión de representar “la vida tal cual es”, le puso la máscara del drama realista. A partir de esta apropiación por el cine, los códigos dirigidos a producir efecto de *verosimilitud* fueron perfeccionados para el logro del mayor impacto emotivo. Simplificado por la televisión latinoamericana y rebautizada con el nombre de telenovela, se convirtió en el género popular por excelencia y en el producto cultural de exportación de una región que, pese a la rica diversidad de sus culturas es, después de África, la principal importadora de bienes culturales del mundo, en particular de los audiovisuales.

LOS MODELOS DE REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL EN PUGNA EN AMÉRICA LATINA Y SUS SIGNIFICADOS POLÍTICOS

Todo análisis no ingenuo de las relaciones culturales y los sistemas de comunicación social, incluye a las relaciones entre política y sociedad. En América Latina tiene lugar una lucha cultural de carácter histórico –que es asimismo política– indicativa de las particularidades que asumió la modernidad en la región.

Si la colonización impuso la uniformación lingüística, cultural y religiosa, delegándola en la Evangelización emprendida por la Iglesia Católica –que de este modo actuó en América como un Estado-nación, tal como lo había hecho

¹ Denomino “*movimientos de ruptura*” a los que dentro del campo cinematográfico, sistematizaron con cierta persistencia y continuidad, en sus prácticas y teorías, concepciones y propuestas que, en cada época y espacio, ponen en crisis los “posibles fílmicos” instituidos por la industria, a través obras socio-históricamente situadas, cuyo objetivo transformador son los sujetos; sus condiciones de vida e imaginarios. Estos movimientos, que marcan hitos en la historia del cine, subordinan las decisiones en las distintas dimensiones del film y en la modelación innovadora de los códigos del lenguaje a la opción, de orden ético, adoptado como premisa de la creación.

en Europa— la Independencia dio visibilidad a una población compuesta por pueblos originarios —mayoritaria en algunos países— y una variopinta mezcla de gauchos, criollos, cholos, ladinos, mulatos, zambos, gringos acriollados, etc. cuyo resultado fueron sociedades que no se correspondían con las características de las repúblicas europeas modernas. En este período comienzan las guerras civiles generadas por oligarquías que se autoerigen en el poder político organizador y “civilizador” de las naciones, designando como “bárbaros” a sus propios pueblos, que resistían la imposición del proyecto de aquellas, prohijado al amparo de las metrópolis extranjeras hegemónicas en cada etapa y región.

Esta insólita situación invierte la lógica de la modernidad según la cual *bárbaros* eran los extranjeros; externos a las fronteras del propio territorio, dando cuenta del carácter colonizador interno que asumen aquellas clases para imponer su proyecto político con la fuerza de las armas y, llegado el caso, mediante el genocidio y el trasplante poblacional (por ejemplo en Argentina y Uruguay).

La gran paradoja que marcará nuestro destino es que la adopción imitativa de las instituciones de la civilización europea “moderna” se asentó en las estructuras socio-económicas arcaicas, pre-capitalistas, heredadas de la etapa colonial: el latifundio, la plantación, los enclaves extractivos mineros. La matriz del proyecto oligárquico del siglo XIX determinó la incorporación fragmentada y subordinada de nuestros países al mercado capitalista mundial como productores-exportadores de materias primas —hoy “*commodities*”— e importadores de bienes manufacturados para sostener la primera y segunda revoluciones industriales generadas en el Reino Unido y esparcidas por las metrópolis del Norte. Ello supuso el rechazo de los procesos de industrialización hasta bien avanzado el siglo XX, la perpetuación de relaciones socioeconómicas de tipo feudal y las desigualdades sociales extremas.

Cuando el filósofo mexicano Leopoldo Zea plantea que la pregunta fundante de la filosofía de los pueblos que fueron colonizados es el interrogante sobre la propia identidad y concluye respondiendo que nuestra identidad es mestiza, no sólo se refiere al mestizaje primigenio que dio origen a la matriz criolla, sino también a la diversidad incorporada con la importación de esclavos del África y las sucesivas oleadas de inmigrantes europeos y asiáticos. Este mestizaje comporta la adopción de marcos de referencia culturales e ideológicos provenientes de distintas realidades y temporalidades sociohistóricas, produciendo sociedades multiculturales —mucho antes que este concepto fuera acuñado— las cuales reclamaban la invención en lugar de la copia. Pero, nuestras dirigencias políticas, económicas e intelectuales, se inclinaron por la imitación tardía y superficial de las ideas, instituciones, doctrinas y culturas de las naciones hegemónicas en cada etapa. Las culturas endógenas fueron consideradas “inferiores” o “primitivas” y se depositaron en los sujetos que las representaban los estereotipos de las identidades negativas.

La inversión de la lógica para demarcar el “afuera” y el “adentro”, obedece a que en lugar de los límites de un territorio físico, la frontera estuvo dada por el espacio simbólico del proyecto político dominante. Los excluidos fueron significados como “bárbaros”, ya que al ser “resistenciales”, o diferentes a los perfiles “ideales” del proyecto a imponerse, eran percibidos como el “lastre” que impediría avanzar hacia el “progreso”². En los casos en que se intentó crear alternativas políticas originales, o más acordes a las realidades de pertenencia, las mismas fueron calificadas de “populistas” y furiosamente atacadas, desde derecha e izquierda³.

² Desde el marco filosófico clásico, retomado por la Ilustración en el siglo XVIII, el progreso era concebido como “*el desarrollo moral y perfeccionamiento moral y espiritual de las facultades humanas*”. Con esta definición se aludía a la lucha contra la ignorancia desde una unidad entre ética, estética y política. Reelaborado por la voluntad científica y economicista del positivismo que lo erige en mito sociopolítico, el significado es acotado a la dimensión material. En la etapa de consolidación del capitalismo aquellos tres términos serán disociados en función de “la racionalidad de los fines”, productivistas, de la rentabilidad y la eficacia. Todo lo que no contribuya a este marco político y ético será calificado de “irracional”.

³ Ernesto Laclau, *La razón populista*, FCE, Buenos Aires, 2005.

Pese a todo, las culturas populares, sincréticas y mixturadas, de América Latina no sucumbieron. Ellas siguieron itinerarios no lineales con respecto a los componentes exogenerados de la cultura dominante, en algunos casos impuestos mediante la coerción y en otros adaptados a las condiciones propias, pero siempre en coexistencia con estrategias resistenciales que asumían formas sincréticas y con ciertos rasgos de las culturas populares de las geografías de origen —entre ellas africanas— que se recreaban. La arquitectura del Barroco, la literatura, las artes plásticas, la música, la danza; en suma todos los campos de la creación están atravesados por estas tensiones. Los intelectuales “orgánicos” de las clases oligárquicas y los creadores de las burguesías urbanas cosmopolitas asumieron la cultura erudita europea como propia, actuando como irradiadores de ella hacia las periferias internas. Toda expresión que, viniendo de estas últimas, de otros sectores sociales o de las culturas populares, no “encajara” en el marco de referencia adoptado, era ignorada o deslegitimada. Esta ausencia de vocación por desarrollar un arte y una cultura propias, que reconoce como punto de partida la negación de una parte sustantiva de la memoria histórica, da lugar a la “heterogeneidad multi-temporal” de la cultura moderna latinoamericana. Las minorías urbanas de las clases alta y media y las elites intelectuales entendieron a la modernidad como “apropiación de un repertorio de objetos y mensajes modernos adaptados a matrices tradicionales de privilegio social y distinción simbólica.”⁴

En este escenario, en el que lo “culto” y lo “popular” configuran universos sin mayores contactos ni intercambios entre sí, viene a insertarse el cine, hijo dilecto de la modernidad y las revoluciones industriales, transformando la cartografía cultural de las ciudades. La importación de los primeros proyectores y “cintas” de cine fue sucedida por las producciones mudas que imitaban las iniciales escenas documentales rodadas por los hermanos Lumière o representaban episodios históricos nacionales, como lo hacían en Europa los primeros “noticieros” producidos mediante reconstrucciones dramáticas.

Con el advenimiento del sonoro, el cine latinoamericano tuvo su apogeo convirtiéndose en el espectáculo familiar por excelencia y el vínculo privilegiado de integración cultural al incorporar las canciones y los cantantes populares de cada país como eje de muchos filmes, mostrar los conflictos de la gente común en clave melodramática o crear una serie de caracteres dramáticos, anti-héroes y anti-heroínas paródicos del poder, que funcionaron como arquetipos de la *latinoamericanidad*; desde Cantinflas a Catita. Es este un cine que interpela a los públicos populares, junto al cual también se producen comedias, dramas y adaptaciones literarias que imitan al modelo hollywoodense de la época, más atractivo para las clases medias.

Se crea un *star system* en el que destacan divas espectaculares y galanes recios y se construyen grandes estudios en los países que manifiestan la voluntad de fundar sus propias industrias. El fracaso de este intento, más por razones políticas y económicas que puramente cinematográficas, abre paso a la colonización de las pantallas y los imaginarios colectivos por el cine de Hollywood. Las crisis cíclicas de los cines latinoamericanos serán cada vez más frecuentes y profundas, en tanto la retroalimentación entre imagen e imaginarios se consolida en torno a un *determinado verosímil filmico* que desplaza e impide la presencia de otros diferentes.

Dado que la *verosimilitud* es una construcción simbólica producida mediante el pacto entre emisores y receptores en torno a cada obra particular y a las “tipologías” que las agrupan para gestar credibilidad, cada cultura y cada género cinematográfico suponen distintos verosímiles. A partir de éstos y de

Los creadores de las burguesías urbanas cosmopolitas asumieron la cultura erudita europea como propia, actuando como irradiadores de ella hacia las periferias internas. Toda expresión que, viniendo de estas últimas, de otros sectores sociales o de las culturas populares, no “encajara” en el marco de referencia adoptado, era ignorada o deslegitimada.

⁴ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México 1989.

los condicionantes extra-cinematográficos, la relación cine-sociedad produce “*posibles filmicos*”, de carácter histórico y político, que delimitan el territorio del lenguaje de la imagen en movimiento, tanto por lo que los discursos filmicos muestran y dicen como por lo que omiten y ocultan, aún sin mediar una censura explícita.

El género, en su carácter de *dispositivo de reconocimiento* articulador de la experiencia con la representación; de la imagen con el imaginario, es el sistema de códigos producido por la institucionalidad industrial del cine hegemónico que, de este modo, regula las relaciones con los mercados de públicos-consumidores.

La credibilidad adjudicada a la imagen fotográfica –jamás lograda por la pintura realista a partir de la invención de la perspectiva– fue transferida al cine por dos vías: el carácter mecánico de sus modos de representación y el sistema de códigos institucionalmente modelado por la industria hegemónica –la de Hollywood– como la “forma natural” del cine. Se cierra entonces la apertura del campo que habían practicado y preconizado las vanguardias de principios del siglo XX y las innovaciones aportadas por las diversas cinematografías nacionales.

Así como “*cada libro crea su lector*”, cada film –o tipología de filmes– crea su espectador y cada tecnología su usuario... Las competencias culturales y lingüísticas de los públicos conjugan saberes, percepciones y experiencias forjadas con respecto a su realidad de vida, pero también de acuerdo a las obras particulares con las cuales mantienen mayor contacto. De ello se derivan “pactos de lectura” cuya persistencia configura hábitos perceptivos, no solo de las obras de que se trate, sino también del mundo. A medida que ciertos patrones filmicos repetitivos se realimentan y naturalizan al ser compartidos por comunidades de consumidores que, en la actualidad atraviesan las fronteras de las naciones, se afianzan determinados hábitos perceptivos.

Despegar los procesos de construcción de las identidades culturales de los referentes del propio territorio para generalizarlos a nivel global es un fenómeno vinculado a la expansión de las Tics. Aunque las primeras cinematografías nacionales nacieran con vocación internacional, por la misma naturaleza técnica del cine que facilita la reproductibilidad del original a bajo costo, no habían logrado este divorcio. La saturación de los mercados cinematográficos europeos y, de buena parte del mundo, por el cine de Hollywood en la última post guerra, promueve el “*American way of life*” y los valores consumistas asociados al mismo, que las películas propagandizan. Pero es con el advenimiento de la televisión, los satélites de comunicación y las innovaciones que dan lugar a la convergencia tecnológica que la disociación se instituye como la forma natural de los procesos culturales contemporáneos.

La “*universalidad*” atribuida a ciertas categorías de filmes no es sino la naturalización de un determinado *nacionalismo político-cultural*, que conjuga las dimensiones histórica, política, axiológica, artística y estética. Entre otros géneros, el *western*, el policial negro; el drama de espionaje; el film de catástrofe; el de guerra dirigido a legitimar el poder bélico propio y descalificar a los adversarios o instalar ciertos “enemigos identificados”, variables según las circunstancias históricas, permiten verificar la importancia cada vez mayor que se le otorga a la función de control social del lenguaje audiovisual. Ella remite a la institucionalidad que la administra y el proyecto político que la atraviesa.

Cuando los espectadores se vinculan con una obra audiovisual particular, lo hacen de manera simultánea con un sistema de códigos que sintetiza varias dimensiones, desde las variables de carácter socio histórico hasta la institu-



cionalidad del propio campo. Ésta define los modos de producción y establece normas que rigen la selección y combinación de los códigos del lenguaje –de acuerdo a un sistema generístico de variabilidad controlada según la evolución de los mercados– así como las formas de circulación, distribución y consumo y el marketing congruente con ellas, al tiempo que regula las relaciones entre los distintos agentes que intervienen en la cadena de la industria. Una variable relativamente independiente es la posición del autor o el director de la obra dentro del campo y su manera de utilizar los códigos del lenguaje, que darán cuenta de un estilo particular que, en el marco de la industria instituida, es en general fuente de rupturas y tensiones⁵. Todo discurso audiovisual es a la vez un discurso político por establecer una mediación institucional que es en sí un sistema de relaciones de poder.

La “descripción objetiva” de la realidad no pasa de ser una ilusión, ya que atribuye a los objetos propiedades que son exclusivas de los sujetos; lo único objetivo son los hechos invisibles a la mirada humana. A partir que un sujeto se aproxima a ellos para observarlos, describirlos, representarlos y comunicarlos a alguien, los inviste de un determinado sentido que, en todos los casos, es una construcción simbólica intersubjetiva. El film es un discurso que, al insertarse en el flujo de la comunicación social se constituye en una *acción comunicativa*⁶. Aunque tecnológicamente mediado, este es un proceso humano que implica un encuentro de miradas y sensibilidades para la construcción de sentido acerca del mundo y de la vida. Cualesquiera sean las características del film no se trata de un acto inocuo sino preñado de consecuencias emocionales e intelectuales, a nivel individual y colectivo. De allí que la formación en recepción crítica y el desarrollo de la capacidad de apreciación de los públicos mediante la apertura a muchos “otros cines” que expresen la diversidad cultural del mundo y los distintos sistemas de códigos del lenguaje audiovisual, son partes complementarias indispensables de las estrategias de fomento del cine propio, de modo de romper el círculo vicioso entre condicionamientos perceptivos de los espectadores y realimentación del modelo audiovisual hegemónico⁷.

A los filmes reproductores de este círculo, el crítico Noel Burch los califica como MRI (*Modo de Representación Institucional*). Se trataría de los que imitan al modelo hegemónico desde condiciones socio-históricas diferentes. Esta constituyó una de las dos tendencias en las que se debatían las nacientes cinematografías de las repúblicas de Asia y África emergentes de los procesos de liberación⁸. La otra tendencia, de un cine comprometido, social y culturalmente con sus propias realidades históricas e identidades, surge de las prácticas de algunos realizadores empeñados en el proceso de descolonización cultural, el más prolongado y difícil, ya que involucra el cambio en la formación de las subjetividades e imaginarios de generaciones enteras de individuos. Al decir del cineasta de Guinea-Bissau, Gastón Kaboré “*Nuestros cines se van a liberar a partir de que consideremos a Estados Unidos y a Europa como nuestra periferia*”⁹.

El “*posible filmico*” de América Latina da cuenta de la historia de tensiones entre una modernidad periférica forjada desde la sumisión a una cultura cinematográfica hegemónica –que en buena parte de su producción endógena reproduce el MRI– y las búsquedas de las fuentes de autenticidad para refutarlo.

La debilitada situación del “posible filmico” latinoamericano es producto de una pluricausalidad que debe ser analizada con el máximo rigor, en tanto la construcción de industrias audiovisuales, política, económica y culturalmente autónomas, es una tarea pendiente. Ella reclama la elaboración e instrumentación de un *conjunto congruente y sistemático de políticas públicas que, además de contemplar todos los eslabones de la cadena en la que se estructura el*

⁵ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1995.

⁶ Por acción comunicativa entiendo una interacción simbólicamente mediada. Se orienta de acuerdo con normas intersubjetivamente vigentes que definen expectativas recíprocas de comportamiento y que tienen que ser entendidas y reconocidas por lo menos por dos sujetos-agente... Mientras la validez de las reglas técnicas y las estrategias depende de la validez de enunciados empíricamente verdaderos, o analíticamente correctos, la validez de las normas sociales solo se funda en la intersubjetividad del acuerdo sobre intenciones y sólo viene asegurada por el reconocimiento general de obligaciones.

Jürgen Habermas, *Ciencia y Técnica como Ideología*, Tecnos, Madrid, 1984.

⁷ Octavio Getino y Susana Velleggia, *Los cines de las historias de la revolución*, INCAA-Altamira Ediciones, Buenos Aires, 2002.

⁸ Alberto Elena, *Los cines periféricos*, Paidós, Barcelona, 1999.

⁹ *Ibidem*.

funcionamiento de las industrias culturales, de gran complejidad en el campo audiovisual, tenga la persistencia, permanencia y profundidad suficientes. Justo es aclarar que la producción de un cierto número de filmes de calidad es meritoria, ya que nuestro “posible fílmico” ha sido objeto de distintas fuerzas destructivas a lo largo de su historia. Durante largos períodos fue sometido a la censura político-ideológica de los regímenes de facto; de manera permanente a la dictadura del mercado controlado por la producción de la industria hollywoodense y una televisión local de pésima calidad y al mismo tiempo, al despotismo del poder consagratorio de la crítica erudita eurocéntrica y los festivales internacionales. De estas tensiones se deriva la bipartición entre un cine comercial o “para las masas” —emparentado a los géneros y el star system de la televisión— en general con éxito de público y un “cine artístico” dirigido a los mismos cineastas, los festivales internacionales y los “conocedores”, cuya función principal es de *diferenciación*¹⁰. Ambos bloquean la apertura del campo, sólo practicada por los “cineastas de los bordes”, algunos jóvenes audaces y unos pocos productores independientes.

En esta trayectoria histórica los más potentes intentos de demolición del MRI provinieron del denominado —en los 60s— “nuevo cine latinoamericano” y los movimientos de ruptura en los que el cine político y el documental ocuparon un espacio destacado. En pocos años este movimiento construyó las obras más originales e innovadoras del cine latinoamericano, sentando los cimientos de nuevas prácticas y de las primeras teorías cinematográficas originadas de la región. Sin embargo, este ataque al MRI y a la tradición teórica eurocéntrica no dio lugar a una institucionalidad nueva y propia, por varias razones que impidieron —e impiden— el desarrollo de industrias cinematográficas propias.

Aquella subversión de las miradas a la que incitaban los nuevos cines de los 60s, respondía a peculiares condiciones históricas, tanto nacionales como internacionales, cuyo núcleo irradiador era la ocupación del espacio público por las movilizaciones sociales que articulaban al campo popular con estudiantiles y amplios sectores de las clases medias. Estas luchas contra-hegemónicas cuyo eje era la reconstrucción de los nexos entre ética, estética y política, expresaban imaginarios en proceso de cambio. Fueron estos años una coyuntura privilegiada en la historia del arte, la comunicación y la cultura de América Latina. Si en cada época existe un campo artístico que cumple la función de espacio de condensación cultural preponderante —como en su momento lo fuera la literatura— en los 60s, dicho espacio fue el de los movimientos del genéricamente denominado “nuevo cine latinoamericano”, el cual no sólo indagó con una aguda percepción en procesos socio históricos del presente y el pasado, sino que también anticipó algunos fenómenos posteriores. Ya conocemos las respuestas para frenar aquella dinámica y el retroceso económico, político, social y cultural experimentado en la mayor parte de los países donde se impusieron dictaduras militares y/o las recetas económicas prescritas por el “consenso de Washington”.

LA ERA DE LAS SOCIEDADES DEL CONOCIMIENTO Y DE LA INFORMACIÓN

Sin podernos extender aquí en los cambios que implica el pasaje de la sociedad industrial moderna a la “sociedad del conocimiento” o “sociedad de la información”, según la denomina Manuel Castells¹¹, que se caracteriza por hacer de la información, el conocimiento, la creatividad y los recursos para gestionarlos el insumo o materia prima fundamental de los procesos económicos, es pre-

¹⁰ Pierre Bourdieu, *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Altea-Taurus-Alfaguara, Madrid, 1988 y *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1995.

¹¹ Manuel Castells, *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. Vol.1 “La sociedad red”, Editorial Alianza, Madrid, 1997.

ciso destacar los principales aspectos que han de tener en cuenta las políticas culturales y audiovisuales en este marco.

Uno de dichos cambios, como consecuencia del audiovisual analógico al pasaje del construido en base al código binario de la digitalización implica un desprendimiento creciente de los soportes materiales y de los referentes reales a los que la imagen se vinculaba. Se trata de una “desmaterialización” y tecnologización de la imagen que es a la vez una re-inención del lenguaje audiovisual. Los principios de *verosimilitud* y de *autenticidad* son desplazados por uno nuevo: el principio de simulación. Esta no es una consecuencia menor. Merece ser analizada en sus complejos alcances por cuanto señala que se está produciendo una mutación de los imaginarios, quizá más radical que la que tuviera lugar en los 60s.

Los interrogantes y desafíos que plantea el desarrollo de una industria audiovisual endógena, hacen del objetivo de fomentar la producción de contenidos simbólicos un paso necesario, pero insuficiente y deficiente, si no se lo encuadra en estrategias integrales que articulen los distintos eslabones de la cadena y armonicen *fomento* y *regulación* como aspectos necesariamente complementarios de toda política pública. Como mínimo han de contemplarse:

- a) La convergencia. Múltiples redes, circuitos y pantallas que al mismo tiempo implican servicios de valor agregado y formas mixtas del audiovisual con la informática y las telecomunicaciones, de modo que la elevada inversión requerida para producir filmes y/o programas de televisión encuentre formas de amortización globales.
- b) La competencia empresarial, que actualmente se sustenta en cuatro pilares: acceso o control del mayor número de circuitos de difusión-exhibición; creatividad y actitud innovadora; capacidad de realizar una producción en escala y segmentada para distintos públicos y mercados y gestión innovadora del marketing.
- c) El aprovechamiento de los distintos espacios que ofrecen las Tics y la interactividad para la formación de los públicos, la educación permanente, el desarrollo de las competencias para la inserción en la Sociedad del conocimiento de los niños y jóvenes y el desarrollo cultural de la sociedad.
- d) La constitución de mercados ampliados, que sean a la vez espacios de la diversidad y de las identidades e historias compartidas. Las políticas nacionales son inviables si no se piensan y se articulan, como mínimo, en el nivel regional, cualquiera sea el recorte que se de al mismo; MERCOSUR, Unión Sudamericana de Naciones, Iberoamérica.
- e) Las importantes mutaciones que estamos experimentando en las formas de circulación y de representación cultural y audiovisual, se enmarcan en una guerra simbólica por la imposición del sentido que se está desarrollando a nivel global. Esta lucha por la hegemonía cultural y política tiene como territorio privilegiado las identidades y los imaginarios sociales de vastas regiones del planeta.
- f) El cambio del audiovisual analógico al construido en base al código binario de la digitalización implica un desprendimiento creciente de los soportes materiales y de los referentes reales a los que la imagen se vinculaba. Se trata de una “desmaterialización” y tecnologización de la imagen que es a la vez una re-inención del lenguaje audiovisual. Los principios de verosimilitud y de autenticidad son desplazados por uno nuevo: el *principio de simulación*.

Los derechos a la propia identidad y a la cultura, en cuanto derechos humanos fundamentales, remiten hoy a la diversidad cultural, a la conectividad

Se trata de una “desmaterialización” y tecnologización de la imagen que es a la vez una re-inención del lenguaje audiovisual. Los principios de *verosimilitud* y de *autenticidad* son desplazados por uno nuevo: el principio de simulación.

y al acceso igualitario a las tecnologías en cuanto recursos habilitantes para participar de la sociedad del conocimiento desde una perspectiva crítica y humanizadora. Para ello, la construcción de la *ciudadanía audiovisual* es un requisito insoslayable. Es por demás obvio que no es posible transitar el camino hacia aquellos objetivos bajo los dictados del MRI. El derecho a nuestra propia identidad como contracara de la diversidad, comienza con el ejercicio de otros dos derechos asociados: a la presencia y a la visibilidad de nuestras culturas y los sujetos que las construyen y representan.

Aunque estamos atravesando un período inédito, signado por gobiernos populares surgidos de elecciones democráticas y orientados al cambio en la mayor parte de América Latina, conviene recordar que a lo largo de nuestra historia, salvo cortos intervalos, la región entera –de manera forzada y no sin resistencia y duras luchas– fue puesta al servicio de la acumulación de los sectores externos que lideraron la primera y la segunda revoluciones industriales, así como de las elites internas vinculadas a ellos. La tercera y la más portentosa de estas revoluciones es la que está teniendo lugar. Ella nos plantea incertidumbres y amenazas, pero también supone oportunidades para transformar las relaciones de poder internas e internacionales que determinaron nuestra inserción subordinada en el mercado capitalista mundial como proveedores de materias primas e importadores de productos industriales.

El primer requisito para lograr el objetivo de transformar este rol histórico impuesto, es alcanzar la autonomía cultural que significa, en primer lugar, la capacidad de decidir sobre nuestros propios recursos y opciones de desarrollo. En la actualidad es impensable que una nación alcance esta autonomía si no amplía su soberanía a los campos de la cultura, el audiovisual y las posibilidades que ofrecen las Tics para participar de manera protagónica en la batalla simbólica global por la construcción de sentido, con sus propias ideas, identidades y representaciones. ●

