

**REVISTA IBEROAMERICANA  
DE COMUNICACIÓN**

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

David Fernández Dávalos, S.J.  
*Rector*

Alejandro Guevara Sanginés  
*Vicerrector Académico*

Leticia Santos Campa  
*Directora del Departamento de Comunicación*

REVISTA IBEROAMERICANA DE COMUNICACIÓN, RIC

Estela Margarita Torres Almanza  
*Coordinación editorial*

Edwin Culp  
*Editor invitado*

CONSEJO EDITORIAL  
Manuel Alejandro Guerrero  
Julia Palacios  
Inés Cornejo  
Erick Fernández  
Sylvia Gutiérrez y Vera  
Jesús O. Elizondo  
Manuel Gameros

CONSEJO ASESOR INTERNACIONAL

Carlos Scolari  
*Departament de Comunicació, Universitat Pompeu Fabra*

Lucila Vargas  
*University of North Carolina at Chapel Hill*

Rosalía Winocur  
*Universidad Autónoma Metropolitana*

Rosental C. Alves  
*School of Journalism, University of Texas*

Víctor Sanpedro Blanco  
*Universidad de Salamanca*

PUBLICACIÓN DEL POSGRADO EN COMUNICACIÓN

---

RIC/ No. 26 / primavera-verano 2014

# REVISTA IBEROAMERICANA DE COMUNICACIÓN



.....  
Cátedra UNESCO  
Comunicación y  
Sociedad  
.....

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA  
México, 2014

Estela Margarita Torres Almanza  
Víctor Ávila Torres  
*Cuidado de la edición*

Víctor Ávila Torres  
*Corrección de estilo*

Gerardo Menéndez  
*Diseño y maquetación*

*Revista Iberoamericana de Comunicación* es una publicación semestral de la Universidad Iberoamericana, A.C., Ciudad de México. Prol. Paseo de la Reforma 880, Col. Lomas de Santa Fe. C.P. 01219, México, D.F. Tel. 5950-4000 ext 4919 y 7330. [www.ibero.mx](http://www.ibero.mx); [publica@ibero.mx](mailto:publica@ibero.mx). Editor Responsable: Estela Margarita Torres Almanza. Número de Certificado de Reserva al Uso Exclusivo otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor: 04-2007-061314402700-102, ISSN: 1665-1677. Número de Certificado de Licitud de Título 11831, Número de Certificado de Licitud de Contenido 8434, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la Publicación: Posgrado de Comunicación, Departamento de Comunicación, Universidad Iberoamericana, A.C. Prol. Paseo de la Reforma 880, Col. Lomas de Santa Fe. C.P. 01219, México, D.F. Tel. 5950-4000 ext. 4941. Impresión: Oak-Editorial, S.A. de C.V. Cerrada de Veracruz 110, C-302. Col. Jesús del Monte, Huixquilucan, Estado de México. Distribución: Universidad Iberoamericana, A.C. Prol. Paseo de la Reforma 880, col. Lomas de Santa Fe, C.P. 01219, México, D.F. Tel. 5950-4000 ext. 7600. Todo artículo firmado es responsabilidad de su autor. Se prohíbe la reproducción de los artículos sin consentimiento del editor. [publica@ibero.mx](mailto:publica@ibero.mx)

**Revista Iberoamericana de Comunicación No. 26, primavera-verano, 2014**, se terminó de imprimir el mes de enero de 2015 con un tiraje de 500 ejemplares.

*[www.ibero.mx/publicaciones](http://www.ibero.mx/publicaciones)*

# Índice

*Edwin Culp* 7 Presentación

MIRADAS AL CINE DESDE AMÉRICA LATINA:

OBRAS, EDUCACIÓN E INDUSTRIA

VOL. II

- Silvio Fischbein* 13 Algunas consideraciones acerca  
*María Cristina Dimatteo* de la formación audiovisual  
en el ámbito universitario
- Lior Zylberman* 27 El lugar del guión: debates  
para una posible investigación
- Fabiola Aguilar* 41 Master class: el cine contra  
el cineasta
- Gabriela Zamorano* 65 ¿Romper el monopolio  
*Byrt Wammack Webe* de la observación?  
Una retrospectiva crítica  
del audiovisual indígena en México
- Roque González* 101 Cine en América Latina  
– Producción, mercados y políticas  
públicas
- Fernando Moreno Suárez* 129 Entrevista con Emilio Maillé,  
director de “Miradas múltiples:  
La máquina loca”

RESEÑAS

*Victor Ávila Torres* 135 *Paula Sibia – La intimidad  
como espectáculo*

LOS AUTORES

Coordinación editorial 141 Los autores de este número

MENSAJES

Coordinación editorial 147 Indicaciones para  
los colaboradores

Presentación

# Miradas al cine desde América Latina: obras, educación e industria

Vol. II

*Mirar desde América Latina*

Edwin Culp

7

**E**l número 26 de la *Revista Iberoamericana de Comunicación* es la segunda parte de un volumen doble al que hemos llamado “Miradas al cine desde América Latina: obras, educación e industria”. Este volumen es doble en su extensión, pero lo es también en sus intenciones: por una parte, dar cuenta y abonar a la discusión y crítica de la producción latinoamericana de años recientes; por otra, emplazar la reflexión que desde América Latina se produce en términos de crítica, docencia e industrialización. En ningún sentido esto implica pensar lo *latinoamericano* como terreno de identificación, por el contrario pensar desde América Latina es siempre un territorio de accidentes, heterogéneo, es pensar desde el lugar propiamente *otro*, desde la construcción de un tiempo y una historicidad relegadas a su dimensión de impropiedad. Al respecto de la función de la historia en América Latina, dice Eduardo Gruner en su texto *La cosa política o el acecho de lo real* (2005, p. 26):

Desde 1492, bien lo sabemos los “latinoamericanos” (y los africanos, cuya historia tan diferente es, sin embargo, tan solidaria con la nuestra), las experiencias históricas están configuradas y narrativizadas por una experiencia histórica [...] que pasa por ser la experiencia de lo histórico como tal, la de Europa occidental.

Son de sobra conocidos los ejemplos de películas pensadas desde América Latina cuyas narraciones ponen en perspectiva dicha produc-

8 ción de historia, utopía o la noción de progreso, e, inclusive, en las que las construcciones de la interioridad del personaje no obedecen a una causalidad que concrete la moral de ese personaje: de un lado, interiores confusos, repetitivos, que fracasan en sus intenciones, de otro, relatos fragmentarios, producciones de historia anacrónicas, que no se dejan atrapar por el discurso hegemónico de producción de la historia. En este mismo sentido, tampoco sorprende que la producción documental resulte en América Latina en uno de los terrenos más fértiles de exploración y experimentación: lejos de pensar en una historia *acabada* o *finita*, lo documental permite trazar siempre nuevas rutas, nuevas tensiones de aquello que había quedado establecido o, más aún, enterrado. Situado entre las estrellas y los granos de arena del desierto —como lo propone Patricio Guzmán en su *Nostalgia de la luz* (2010)—, la práctica documental (ya sea como género en sí mismo o como incrustaciones en el cine de “ficción”) recuerda que en América Latina siempre hay una historia por emerger a la luz, por ser desenterrada, siempre y cuando se le mire durante suficiente tiempo.

El primero de estos dos volúmenes, el número 25 de la revista presentado y editado por Fernando Moreno Suárez, abordó diferentes perspectivas de las producciones cinematográficas latinoamericanas que van desde las utopías y distopías de *Los hijos del hombre* (*Children of Men*, Dir. Alfonso Cuarón, 2006), hasta la recepción que implica una película como *Tropa de élite* (*Tropa de Elite*, Dir. José Padilha, 2007) en términos de representación social de la delincuencia. En este segundo volumen, se abordan los lugares que tienen la crítica, la industria y la enseñanza cinematográficas desde la lente de la América Latina. Su constante es la mirada y el posicionamiento desde donde se hace esa mirada: un posicionamiento heterogéneo que provoca una mirada múltiple, un relato desde las fisuras, desde los accidentes. Iremos comentando los textos de este número intentando hilar sus temáticas y preguntas, intentando complejizar las relaciones más allá del orden en el que se presenta en el índice.

Situarse a mirar desde América Latina no implica, entonces, la construcción de un lugar de estabilidad desde donde se emplaza esa



mirada, pero tampoco el pensarse desde el lugar multicultural que por su especificidad vuelve siempre al exotismo o al folclore, y ni siquiera es ese lugar desde el que las diferentes fórmulas de *otredad* y sus bordes justifican cierta homogeneidad del relato occidental. Es una mirada que se produce desde la fractura y que desde allí irrumpe en las formas mismas del mirar. Tal es el caso del texto “¿Romper el monopolio de la observación? Una retrospectiva crítica del audiovisual indígena en México”, que presentan Gabriela Zamorano y Byrt Wammack Weber, en el que hacen un recuento de las producciones de “cine indigenista” en México —con toda la problemática de tematizarlo en un género— y que tantas veces ha sido aprovechado por los discursos del Estado y el poder. En su texto recorren no solo una breve historia de las obras y condiciones de producción del cine indigenista en México sino, más particularmente, las aportaciones formales y estéticas con las que un cine construido deliberadamente desde una mirada *otra*, ajena, asalta cualquier intento de homogeneización o de relativismo multicultural.

9

En el mismo sentido de una mirada que se construye, se encuentra la entrevista que Fernando Moreno Suárez le hace a Emilio Maillé, director del documental *Miradas múltiples (La máquina loca)* (2012), en el que Maillé reflexiona junto con reconocidos cinefotógrafos actuales sobre la construcción de la mirada so pretexto del trabajo de Gabriel Figueroa, cinefotógrafo mexicano reconocido por sus colaboraciones con Emilio “el Indio” Fernández o Luis Buñuel, y cuyo signo característico —“El cielo de Figueroa”— vino a dar forma visual a la compleja relación del paisaje mexicano rural en su encuentro con la modernidad.

En América Latina, se da una relación singular entre las escuelas y universidades con la producción cinematográfica de cada país. En muchos casos, las escuelas funcionan como centros de apoyo a la producción, aportando asesoría, espacios, equipo y recursos a sus egresados que resulta esencial para que los proyectos puedan llevarse a cabo. En ese sentido, la reflexión académica no resulta del todo desvinculada de la realidad industrial, como puede ocurrir en otros países con tradiciones académicas e industriales mucho menos permeables. En esta línea se encuentran los

textos “Algunas consideraciones acerca de la formación audiovisual en el ámbito universitario” de Silvio Fischbein y María Cristina Dimatteo, así como “El lugar del guión: debates para una posible investigación” de Lior Zylberman, con los que abre este volumen. Sin afán de resolver las cuestiones planteadas, ambos textos se cuestionan sobre los nuevos retos que la docencia cinematográfica encuentra cuando, por un lado, los ingresantes a las carreras ya cuentan con la facilidad tecnológica e incluso los conocimientos técnicos básicos que antes debían obtenerse en las escuelas y, por otro, el debate sobre el guión como una problemática en la docencia y la producción latinoamericanas, funcionando como un terreno de discusión e intercambio de posturas. Ambos textos plantean una cuestión fundamental: ante los cambios tecnológicos, pareciera ser que la construcción narrativa —clásica o no— vuelve a cobrar un interés en la manera en que se plantean, discuten y desarrollan los proyectos cinematográficos. El texto de Fischbein y Dimatteo pondrá el énfasis en los retos que implica en la docencia el giro desde la pura transmisión de conocimientos al trabajo desde las metodologías creativas y el pensamiento basado en proyectos. Por su parte, el texto de Zylberman, enfatiza el terreno del guión cinematográfico, como aquel que convoca a la colaboración y en cuyo ámbito se debaten los discursos de lo tradicional y lo emergente.

No cabe duda que la apropiación crítica de la tecnología pasa necesariamente por una reflexión en torno al problema de la técnica con la que esa tecnología se apropia y que en este caso específico dicha técnica se vuelca hacia la pregunta por la narración. Tal es la pregunta que se lleva en la reseña que Víctor Ávila Torres hará de *La intimidad como espectáculo* de la investigadora argentina Paula Sibilía. Ante la inminencia de los aparatos capaces de producir imágenes del *yo*, ese yo se conforma desde sus narraciones que necesariamente pasan por la tecnología que las produce.

También desde la crítica aparecen formas de narración y de acercarse a las películas que dislocan los mecanismos de validación que la crítica cinematográfica suele atribuirse. Es la apuesta del texto de Fabiola Aguilar, “Master class: el cine contra el cineasta”, donde la propia estructura del

texto se pone en diálogo con la de su objeto: *Las cinco obstrucciones* (*De fem benspænd*, Dirs. Lars von Trier y Jørgen Leth, 2003), una película en la que von Trier reta a Leth a un diálogo en el que este último deberá replantear de cinco maneras distintas su cortometraje de 1967, *El ser humano perfecto* (*Der perfekte menneske*). En el desbroce que Aguilar hace de la película, se entreteje un comentario que lleva la película a los límites de la ética y la afección.

Una reflexión sobre el cine desde América Latina quedaría incompleta sin tomar en cuenta las condiciones de producción y, sobre todo, de distribución y exhibición que se viven en la región. Con base en los apoyos recientes a la producción que se han propagado en algunos de los países latinoamericanos y la creciente dificultad de estrenar comercialmente las películas, Roque González hace un análisis de la cuestión desde la perspectiva de la economía política en su texto “Cine en América Latina – Producción, mercados y políticas públicas.” La industria cinematográfica latinoamericana, siempre a la sombra de las producciones de Hollywood, resulta un caso muy interesante de cómo las políticas públicas nacionales intentan enfrentar el esquema globalizador a partir de un apoyo a la producción, que no necesariamente se traduce en mayor exhibición de las películas ni en una consolidación de la industria. Y si apenas algunas las películas nacionales logran encontrar espacios en sus países, la difusión de películas entre países vecinos resulta casi inexistente, con todo y las coincidencias lingüísticas y culturales de la región. El texto abona a una discusión mayor en torno al rol de las industrias culturales en el contexto del capital global.

Es bajo estos aterrizajes en los problemas de la industria, la crítica, la educación, la narración y la mirada que en este número de la *RIC* apostamos por mirar al cine desde América Latina, apostamos por esa mirada fragmentaria, múltiple que se presenta, ya no como una *alternativa*, sino como un borde heterogéneo desde el que se plantean las preguntas.

#### BIBLIOGRAFÍA

Gruner, E. (2005). *La cosa política o el acecho de lo real*. Barcelona: Paidós.



# Algunas consideraciones acerca de la formación audiovisual en el ámbito universitario

Silvio Fischbein

María Cristina Dimatteo

## RESUMEN

En este trabajo abordaremos la formación audiovisual de jóvenes entendida desde la enseñanza de la práctica audiovisual en una institución de Educación Superior Universitaria y atendiendo a las características de los actuales estudiantes que se acercan en busca de dicha formación. El desafío que nos proponemos es reflexionar sobre los cambios en los procesos sociales influidos por la expansión vertiginosa de las tecnologías, las transformaciones comunicacionales y culturales de la era digital y su incidencia en los diseños curriculares orientados a la formación audiovisual.

*Palabras clave:* formación audiovisual, nuevas tecnologías, culturas juveniles, cambios, permanencias, diseños curriculares.

## ABSTRACT

In this work we address youth audiovisual training understood from the teaching of visual practice in an institution of Higher Education University and based on the characteristics of current students who come in search of such training. The challenge that we propose is to reflect on the changes in social processes influenced by the rapid expansion of technology, communications and cultural transformations of the digital age and its impact on curriculum design oriented audiovisual training.

*Keywords:* Video training, new technologies, youth culture, changes, stays, curricular designs.

13

**E**n este texto realizamos una breve aproximación a un proyecto de investigación en curso, denominado “*Producción cultural juvenil mediada: una aproximación a las dinámicas de apropiación, elaboración de discursos y prácticas de sociabilidad en jóvenes*”, en el que se indaga acerca de las prácticas culturales mediadas por recursos tecnológicos que involucran a jóvenes en distintos ámbitos educativos, realizada en el Centro de Estudios de Teatro y Consumos Culturales, Facultad de Arte (TECC), Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Dicho proyecto nos orienta en el conocimiento de los hábitos de los jóvenes destinatarios de procesos de enseñanza mediados por tecnologías y en la indagación de la formación en el campo audiovisual universitario.

14

LOS “NUEVOS JÓVENES” Y SUS DISPOSICIONES HACIA LAS TECNOLOGÍAS.  
LAS CATEGORÍAS JUVENILES: UNA CATEGORÍA A REDEFINIR

Las prácticas, estéticas y estilos por los que los jóvenes se hacen más visibles constituyen las culturas juveniles. La juventud constituye el grupo predilecto de la industria cultural y sus consumos se conciben como un vehículo de distinción y legitimidad. Es así que constituye el sujeto privilegiado de esta investigación, en su relación con otros sujetos sociales y pedagógicos. Respecto de la categoría analítica juventud, autores como Margulis (1996; 2009), Urresti (1998; 2000; 2002), Elbaum (1996) y Chaves (2005) desde la Sociología y la Antropología, analizan las profundas transformaciones socio-culturales contemporáneas que configuran el escenario en el cual se desarrolla el debate alrededor de las llamadas “nuevas juventudes”. Esta denominación intenta dar cuenta de que existen muchas formas de ser joven y diversas maneras de dotar de significados a la condición juvenil. La condición juvenil y la juventud se refieren a relaciones sociales históricamente situadas y representadas que conforman conjuntos de significados de identidad y diferencia, inscritos en redes y estructuras de poder.

De acuerdo con Bourdieu (1990) “juventud” aparece como categoría construida, como representación ideológica de la división de los grupos

y la lucha por instalar sus límites. Se trata de pensar a la juventud desde la cultura, categoría que se construye en el juego de las relaciones sociales y no desde una fragmentación estadística de grupos etarios. Para definir a los sectores sociales se entiende, entonces, que la clase social no se define sólo desde la producción material sino en el seno de las relaciones sociales en general. Por lo tanto, al considerar a los sectores sociales de pertenencia de los jóvenes en estudio, se tienen en cuenta los capitales simbólicos, sociales, económicos y culturales que caracterizan a cada sector y configuran sus modos de ser, de sentir y de actuar.

Uno de los enfoques en el tratamiento de la condición juvenil en Argentina es el que aborda los usos, el consumo, la producción y las prácticas juveniles en relación con las formas de sociabilidad, el uso del espacio y el tiempo y las modalidades de consumo entramadas en el despliegue del mercado, las industrias de comunicación e información. Estos temas han recibido tratamiento diferenciado, según se privilegie a los jóvenes como sujetos activos o pasivos. La mirada que pone el énfasis en la capacidad productora, constructora y creativa de los sujetos es la que los concibe como protagonistas activos. Reguillo (2000; 2002), por su parte, ha emprendido estudios en Latinoamérica que señalan la visibilidad social que han adquirido los jóvenes como actores diferenciados, que llevan adelante nuevas formas de vinculación mediadas tecnológicamente en las que se desenvuelven relaciones de sociabilidad y la búsqueda de nuevas referencias en la estructuración de identidades tanto individuales como colectivas, así como nuevas respuestas a la creciente desinstitucionalización y, eventualmente, la emergencia de espacios donde los jóvenes parecieran encontrar las condiciones apropiadas para su vida.

Otros autores asignan mayor protagonismo a los signos que vehiculiza la cultura juvenil como modo de identificación de estos grupos etarios. Altamirano y Sarlo (2008) sostienen que las culturas juveniles siguen interpelando a una sociedad adulta, que en contraste con otras épocas, se encuentra “más juvenilizada que nunca” (p.49).

Las tensiones, encuentros y desencuentros entre los jóvenes y los consumos culturales en nuestro país (Morduchowic, 2003) ponen en evidencia

que el consumo es una práctica que aparenta incluir pero que en verdad excluye y fragmenta. Del mismo modo, las expectativas de producción simbólica se entranan con los procesos y elecciones que conforman el caudal cultural de las personas, lo que les permite estructurar y relacionar los saberes con los que cuentan. Identificar y comprender las modalidades de apropiación de los recursos tecnológicos y sus posibilidades de uso material y simbólico en la producción de acciones y discursos identitarios permite poner en evidencia las posibilidades de conjunción, de acercamiento y/o de confrontación entre las alternativas intrageneracionales espontáneas y las acciones sistemáticas implementadas desde la escolarización para la inclusión de los sujetos juveniles en el campo artístico.

16

#### CAMBIOS TECNOLÓGICOS Y CAMBIOS DE ESCENARIOS

Los cambios socio culturales y las transformaciones tecnológicas y políticas en relación con las tecnologías nos ubican en un contexto más amplio en las formas de producción cultural a escala global, caracterizada por la disponibilidad tecnológica y, a la vez, por el aumento de la brecha entre las naciones, las sociedades, los grupos y los sujetos.

Si a mediados del siglo XX hablábamos del enorme paso que dio la cultura de la palabra a la cultura de la imagen, hoy presenciamos la manera en que la lectura lineal dio lugar a la percepción simultánea. Los medios de comunicación y las nuevas tecnologías han desarrollado una atención flotante, discontinua y dispersa, que genera cierta incapacidad de mantenerse mucho tiempo concentrado en una misma realidad (Morduchowicz, 2003). Por otra parte, Lorenzo Vilches (2001) remite a las distancias infinitas entre nativos e inmigrantes en la digitalización de la cultura, al desplazamiento hacia un mundo altamente tecnificado, una nueva economía creada por las tecnologías del conocimiento, donde el cambio es la información y esta es la nueva identidad. En este contexto, Vilches destaca que en la migración digital, el mundo no se divide entre ricos y pobres, sino entre los que están informados y aquellos que han quedado por fuera de estas tecnologías.



En el siglo XXI la proliferación de productores culturales modifica el patrón de organización social. Si la esfera del arte era una esfera autónoma, ahora tiende a expandirse y adoptar distintas manifestaciones a través del impacto de los medios de comunicación y de información. La industria cultural, la industria de las comunicaciones, el sistema de informaciones recurren a las imágenes. Se observa una mayor demanda del saber de lo artístico que se visualiza en el incremento de los espacios de formación artística.

PARTICULARIDADES DE LOS INGRESANTES A LAS CARRERAS AUDIOVISUALES.  
PERFIL DE EGRESO

17

En cuanto a las expectativas con las que llegan los estudiantes a primer año a la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales con la necesidad de ampliar las posibilidades de apropiación del lenguaje audiovisual para utilizarlo como lectura de la sociedad en la que viven, como una manera de manifestar su lectura como sujetos sociales. *“Tengo historias para contar”(...)* *“me gusta el área de audiovisuales y largometrajes” (...)* *“poder complementar la carrera de cine con la de Letras” (...)* (Alumno ingresante, 2012). *“Hoy nuestros ingresantes poseen celulares de alta generación, la mayoría con funciones de alta calidad para fotos y filmaciones. Los aparatos de telefonía celular y las PC portatil en sus distintos modelos poseen funciones de intercambio de información (Bluetooth – WhatsApp) que permiten una posición diferente como sujeto frente a los procesos comunicacionales. Con respecto a las cámaras filmadoras estamos hablando de soportes digitales y HD, muchos de nuestros estudiantes, 1 de cada 3, poseen cámaras fotográficas que además permiten el registro filmico, aparatos de acceso masivo con altos niveles de resolución de imagen”* (Morazzo y Rodríguez, 2013).

Estos aspectos los ubican frente a una accesibilidad mayor a la tecnología necesaria para la producción audiovisual, incluso en términos económicos y profesionales, ya que muchas producciones de realizadores reconocidos se han producido con las cámaras fotográficas mencionadas. Estos cambios en el acceso material traen aparejado también la incorpo-

ración de saberes que los sujetos desarrollan en el uso cotidiano de las nuevas tecnologías. Hoy, muchos de nuestros ingresantes, saben editar, saben filmar, saben sonorizar e iluminar una producción audiovisual, aunque no de manera profesional si como entrada a un saber más especializado e integral.

18 “En este contexto, y mientras la tecnología avanza de manera vertiginosa, nuevos jóvenes entran a la Universidad, sabiendo utilizar diversos aparatos tecnológicos, con distintas lógicas de pensamiento, con diferentes formas de aprender y de hacer sus trabajos escolares, con nuevas formas de organización social, con otras formas de captar la realidad. Muchos de ellos forman parte de una generación que ha crecido inmersa en las nuevas tecnologías, convirtiéndose Internet, y otros aparatos o sistemas tecnológicos, en parte integral de sus vidas y en su realidad tecnológica” (López, 2011)

En la actualidad, el acercamiento al lenguaje audiovisual se da a través de múltiples soportes, sobre todo vinculados al uso de las nuevas tecnologías y, en menor medida, al cine y TV como lo era anteriormente. Hoy se da esto vinculado a múltiples formatos y para todo se utiliza el lenguaje audiovisual. Este cambio ha llevado a un replanteo no sólo en el uso instrumental de las herramientas sino también en la forma de expresar su contenido.

Al momento del ingreso ya tienen la experiencia de haber filmado, aunque sea en un plano intuitivo y lúdico. Hoy nos encontramos con alumnos que, en un segundo año de la carrera, realizan prácticas de intervención profesional como armado de concursos o participación en distintos eventos del quehacer audiovisual. Esto nos estaría hablando de una posición de mayor independencia de los saberes que la carrera le brinda, a diferencia de lo que ocurría en las primeras cohortes donde los alumnos recién se sentían habilitados a intervenir en una etapa avanzada o de graduación.

Estos trayectos que realizan los alumnos de manera diferenciada los coloca en una continuidad de la actividad profesional que simplemente se profundiza al finalizar la carrera, pero que se viene desarrollando des-

de sus inicios. Ser graduado hoy, implica una continuidad en su hacer profesional cuestión que en las primeras cohortes sólo se habilitaba al finalizar la carrera.

¿Podríamos decir que con el avance en la carrera han afianzado su relación con las tecnologías? Más que eso: conviven la mayor parte del día con aparatos, pantallas, sonidos e imágenes, los cuales enmarcan la vida de los jóvenes. La dimensión de multifunción incide en su manera de aprender, conocer y percibir el mundo que los rodea. Estas particularidades de las culturas juveniles repercuten en las carreras audiovisuales, y demandan ajustes y revisiones curriculares periódicas que, a su vez, imponen nuevos desafíos a la docencia universitaria. Estas mutaciones nos interpelan como institución formadora, nos interrogan acerca de los dispositivos que utilizamos en la formación y nos ha conducido a un proceso de reflexión al interior de la carrera, materializado en la revisión del plan de estudios, implementado el presente año.

19

#### LOS “DESBORDES” EN EL MUNDO DEL ARTE Y LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Los cambios de escenarios a nivel político, socio cultural y tecnológico han incidido en las corrientes estéticas contemporáneas, en los paradigmas estéticos y en la “estetización” general de nuestra vida cotidiana.

La teoría del arte contemporánea (Danto, 2003) considera el fin del arte, como si el arte fuera una cosa cuya forma y estructura tuviera que ser entendida, y enuncia la emergencia de nuevas experiencias artísticas que se entretajan con nuestra existencia. Han muerto los grandes relatos hegemónicos de la historia del arte, lo que hace que el arte actual esté en permanente efervescencia y acción. Según esta concepción, el arte contemporáneo es lugar de exploración y experimentación y se caracteriza por su pluralismo. La estetización general de la existencia lleva a que en el arte contemporáneo las posibilidades no estén catalogadas; esto marca una ruptura con categorías teóricas precedentes y el dominio de un pensamiento no normativo, sino abierto cuyo objetivo es la generación de conocimiento en reemplazo de la contemplación. Un conocimiento

generado por aspectos racionales y emocionales, donde los afectos no descartan la razón sino que la redefinen. Donde han caído las certezas y han sido reemplazadas por los cuestionamientos, donde la pregunta no necesita una respuesta. En esta concepción ya no es posible aplicar las nociones tradicionales de estética (Oliveras, 2007), sino que nos encontramos ante la disolución de los límites de las diferentes expresiones del arte a favor de valorizar la energía de la expresión acudiendo en cada oportunidad a los recursos oportunos para la expresión. Estamos en presencia de una “des-definición del arte”, como afirma esta autora.

20 Por su parte, Gianetti (2002) estudia los cambios de paradigmas estéticos marcados por el uso de las nuevas tecnologías y la forma en que estos se manifiestan en las prácticas artísticas actuales. El llamado arte electrónico –videoarte, infografía, instalaciones interactivas, net art, realidad virtual, etc.–, en su conjunto, suponen varios cambios en las prácticas artísticas, la percepción y la estética. Tal vez algunas de sus características más destacadas sea la de la inestabilidad en una estética de las producciones digitales que contrasta con la estabilidad tradicional en la creación y la artística.

En el campo del arte asistimos a nuevas rupturas y a una pluralidad de manifestaciones fruto de la articulación entre artes tradicionales, nuevas artes y tecnologías que por su diversidad requieren nuevas formas de categorización, de producción y de recepción. La consideración de esta pluralidad es central al momento de tener en cuenta la formación de las nuevas generaciones nativas en un mundo pluralizado. De aquí la necesidad de articular dos lenguajes y dos modos de aprender: El propio de las instituciones educativas, basado en la lectura, el estudio y la progresión de lo simple a lo complejo que requiere un orden lineal, y por otro lado, el lenguaje comunicacional e informático que implica un conocimiento fragmentario, discontinuo en el tiempo, con nuevos modos de lectura basados en el hipertexto y por la superposición de estéticas.

En este sentido, las prácticas de enseñanza, especialmente aquellas destinadas a promover la vinculación de los jóvenes con las actividades artísticas, pueden ofrecer una continuidad con las transformaciones

que hemos explicitado o, por el contrario, permanecer encerradas en una lógica consecuente con los principios comunicacionales, estéticos y productivos propios de la modernidad. Este nuevo escenario nos impone a los adultos movernos del lugar que tradicionalmente hemos ocupado e intentar nuevas vías de conexión con los jóvenes en los distintos ámbitos de la educación formales e informales.

La forma interactiva y selectiva de vinculación de los jóvenes con el conocimiento fluye de acuerdo a sus gustos y necesidades a una velocidad que poco tiene que ver con los métodos y los tiempos habitualmente usados en la escuela. Ya no se trata de pensar en los lenguajes artísticos con los tradicionales límites entre disciplinas, ni siquiera con los débiles límites que sostenían hacia fines del siglo pasado, sino con desbordes de una expresión sobre otra y, a la inversa, con avances de uno sobre otro; de ellos, los lenguajes audiovisuales no están exentos.

21

#### REALIDAD – VIRTUALIDAD

El espacio audiovisual desborda nuestra cotidianeidad y sus contenidos los desarrollamos en nuestras aulas. Una característica del cine, origen de ese espacio, es que se fundamentaba en imágenes, huellas de lo real. Hoy coexisten dos niveles de imágenes, aquellas que continúan siendo huellas de lo real y aquellas que son frutos de la matemática, las nuevas tecnologías, las imágenes digitales. Estas ya no son huellas del mundo sino que son fruto de procesos y alteraciones, son simulaciones.

La captura de lo real y la producción virtual coexisten, una redefine a la otra, pero sin que una sea más valorable que la otra. Ellas no se oponen, por el contrario se potencian, ambas tienen la misma jerarquía. Tienen dos formas de ser diferentes pero una no es más real que la otra sino que potencialmente tienen el mismo valor, sólo que una es representación de lo real, con un referente existente y la otra es una representación también real pero con un referente latente.

Esta dialéctica entre la representación de lo real y la virtualidad complejiza nuestra tarea docente. Tener la certeza de que la imagen audiovi-

sual es representación del mundo en que vivimos nos asegura que es la imagen la que imita la realidad. La virtualidad nos permite suponer que la imagen ya no sólo imita al mundo sino que éste se configura según la imagen. En su ejemplo más burdo podemos hacer referencia a los parques temáticos, decoración de locales, a la oferta de ropas, juguetes, objetos, pero también a formas de relaciones entre seres humanos que no pocas veces reflejan escenarios de una violencia inusitada. La imagen audiovisual ya no es una “ventana al mundo” sino que el mundo se constituye según la imagen audiovisual y esto sin riesgos de generar confusión y trastornos de conducta. La responsabilidad de establecer estos términos no es ajena a nuevos desafíos en la formación.

22

No dejamos de señalar las oportunidades que las nuevas tecnologías ofrecen a la realización y producción audiovisual, fundamentalmente en alteraciones generadas a la hora de la postproducción. Pero queremos señalar el riesgo que representan las nuevas tecnologías cuando tienen como objetivo demostrar su capacidad de prepotencia generando grandes catástrofes, seres mutantes, destrucciones y calamidades que lejos están de ayudar a una mejor comprensión o mostración de las relaciones humanas y el mundo que nos rodea.

#### LA FORMACIÓN AUDIOVISUAL UNIVERSITARIA. CAMBIOS Y PERMANENCIAS

El objetivo fundamental de toda producción artística y –entre ellas– de la audiovisual es mejorar la calidad de vida. El lugar relevante que los medios audiovisuales, en virtud de sus tecnologías, han adquirido en la sociedad contemporánea abrió un nuevo escenario en la realización y producción audiovisual. La toma de conciencia respecto de los medios audiovisuales como un aspecto esencial del medio ambiente ha hecho que no se pueda eludir su planificación en las políticas de desarrollo. La educación audiovisual ya no es patrimonio de las Escuelas Universitarias y/o Profesionales, sino que se expandió a la educación primaria y secundaria. Las actividades artísticas tradicionales desarrolladas en estos ámbitos hoy se ven desbordadas por la actividad audiovisual y en algunas

instituciones con orientación comunicacional y/o artísticas representan un área de especialización.

El audiovisual es un fenómeno social de gran trascendencia histórica que afecta al desarrollo de la humanidad y que repercute en cada persona en su vida cotidiana. El análisis de estos aspectos fue largamente desarrollado sin que el mismo esté aún agotado. Las repercusiones que tuvo, y que tiene, despiertan nuevas inquietudes imprevisibles. La proliferación de pantallas en nuestra vida cotidiana nos permite enunciar la idea de un “hipercine”.

Entonces, nos preguntamos, cómo afectan estos escenarios y estos desbordes en las currículas de formación audiovisual, producidos por las alteraciones del lenguaje audiovisual, por las nuevas formas de gestión, en las tecnologías, en la circulación y distribución de productos culturales, en las formas de realización.

23

### *Cambios y permanencias*

En este escenario dominado por el cambio como constante, con una tecnología que se renueva permanentemente y que en su propia concepción se involucra la obsolescencia en forma programada, la formación universitaria ¿debe correr detrás de la novedad o debe acompañar generando un sistema de pensamiento que absorba los cambios pero fundada en conocimientos permanentes? Sin lugar a dudas el gran desafío que debemos afrontar como docentes es establecer cuáles son esos conocimientos permanentes.

Como ya fundamentamos, el perfil del ingresante es totalmente distinto al de otras épocas, precisamente producto de las lógicas que las nuevas tecnologías nos han impuesto. Nuestros ingresantes han tenido la experiencia del registro audiovisual previamente, no necesitan de la formación sistematizada, ni siquiera de su intervención. La cuestión es hacer de esa experiencia, a veces intuitiva, a veces lúdica, a veces tan cotidiana que ni siquiera se reconoce su trascendencia, un saber sobre el cual la sociedad tiene sembradas expectativas, justificadas, tanto por la incidencia que tienen en su desarrollo cultural, como por su capacidad de transformación social y política.

## QUÉ SE ESPERA ENTONCES DE LA FORMACIÓN

La complejidad y la diversidad que adquirió la producción audiovisual modificaron nuestra actividad aúlica. No alcanza con el desarrollo de contenidos cuyas características se modifican y se redefinen con tanta fluidez como el objeto mismo de estudio.

24

En el ámbito universitario argentino, desde hace aproximadamente 25 años, se desarrollaron experiencias basadas en el cruce de los contenidos audiovisuales y los procesos de diseño, entendiendo a éste como una metodología capaz de desarrollar proyectos a partir de la capacidad anticipatoria del pensamiento humano, lo que llamamos un pensamiento proyectual. Se trata de un pensamiento basado en el análisis de una metodología creativa que permita a los estudiantes, basados en el conocimiento de sí mismos, de su cultura, de su ideología, poseer una mirada creativa sobre la realidad en la que están inmersos y que, atravesados por la libertad y por su deseo, puedan fijarse objetivos expresivos con los cuales puedan interactuar con esa realidad. Entendemos como mirada creativa aquella atravesada por las preguntas que él mismo se formule sobre su entorno. Podemos destacar como comprobación de esta consideración la aparición en los créditos de gran cantidad de películas del término “diseño” en algunos rubros técnicos.

Esta metodología sí puede ser considerada un conocimiento de cierta permanencia que, además de fijar una sólida formación, les permita la absorción de los cambios de los escenarios que permanentemente les son ofrecidos. Como resultado de desarrollar esta habilidad es que surge la necesidad de la producción audiovisual.

Desarrollar la habilidad de pensamiento proyectual, la habilidad de la observación basada en preguntas sólidamente fundadas en un trabajo de introspección, de reconocimiento ideológico y cultural, es una permanencia que nos permite establecer estrategias educativas que van más allá de responder a las lógicas cambiantes que las industrias tecnológicas pretenden imponernos. La necesidad de interactuar con el entorno, reconocer el deseo de hacerlo en forma audiovisual, atravesado por la



libertad, condición indispensable de toda creación artística, nos permite la absorción de los cambios sin que ellos se nos impongan si no que los podamos encuadrar en una lógica que genere un conocimiento artístico transformador de las condiciones de vida.

Generar esta conciencia de que al hacer una película estamos produciendo un conocimiento, una transformación social, un bienestar, un mejoramiento del medioambiente, es la única forma que nosotros podemos trabajar desde el aula. Luego, con los estudiantes transformados en artistas o profesionales, cada día tendremos “una vergüenza menos y una libertad más”.

25

## BIBLIOGRAFÍA

- Altamirano, C. y Sarlo, B. (2008) *Términos críticos de sociología de la cultura*. Paidós, Buenos Aires.
- Bourdieu, P. (1990) *Sociología y cultura*. Grijalbo, México.
- Chaves, M. (2005) *¿Juventud o Juventudes? Acerca de cómo mirar y remirar las juventudes de nuestro continente*. Centro de Documentación en Investigación DINAD. Dirección Nacional de Juventud. Ministerio de Desarrollo Social.
- Danto, A. (2003) *Después del fin del arte*. Paidós, Buenos Aires.
- Elbaum, J. (1996) “Comunicar lo joven” en *Causas y Azares* N° 4, Invierno, Buenos Aires.
- Fischbein, S. (2013) “La formación artística, escenarios y cambios”. Conferencia dictada en el I Congreso Internacional de Cine y nuevas tecnologías: su incidencia en los diseños curriculares de carreras audiovisuales. Facultad de Arte, UNICEN, Tandil. 22 de septiembre de 2013.
- Gianetti, C. (2002) *Estética digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. AccLángelot, Barcelona.
- López González, R. (2011): “Nuevas tecnologías, nuevos actores en los espacios universitarios: impacto de las tecnologías en las prácticas cotidianas de los estudiantes”. Ponencia presentada en XI Congreso Nacional de Investigación Educativa, DF, México
- Margulis, M. (1996) *La juventud es más que una palabra*. Biblos, Buenos Aires.
- Margulis, M. (2009) *Sociología de la cultura. Conceptos y problemas*. Biblos, Buenos Aires.

- 26
- Morazzo, V. y Rodriguez, M. (2013) “Cambios en los perfiles del ingresante a carreras audiovisuales. El caso de la Facultad de Arte (UNICEN). Ponencia presentada en I Congreso Internacional de Cine y nuevas tecnologías: su incidencia en los diseños curriculares de carreras audiovisuales. Facultad de Arte, UNICEN, Tandil. 22 de septiembre..
- Morduchowicz, R. (2003) El Capital cultural de los jóvenes. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires
- Oliveras, E. (2007) Estética. La cuestión del arte. Emecé, Buenos Aires.
- Reguillo Cruz, R. (2000) Estrategias del desencanto. Emergencia de culturas juveniles. Norma, Buenos Aires.
- Reguillo Cruz, R. (2002) “Cuerpos juveniles, políticas de identidad” en Feixa, Carles y otros Movimientos juveniles en América Latina. Pachuchos, malandros, punketas. Ariel, Barcelona.
- Urresti, M. (2002) “*Adolescentes, consumos culturales y uso de la ciudad*” en Revista Encrucijadas, UBA, Febrero..
- Urresti, M. (1998) “Cuerpo, apariencia y luchas por el sentido” en *La segregación negada. Cultura y discriminación social*. Biblos, Buenos Aires.
- Vilches, L. (2001) La migración digital. Gedisa, Barcelona.

# El lugar del guión: debates para una posible investigación

Lior Zylberman

## RESUMEN

El artículo presenta, en forma esquemática, algunos de los debates y discusiones que han surgido a lo largo del tiempo en torno al guión cinematográfico. Esta presentación surge a partir de un proyecto de investigación recién iniciado, enmarcado y desarrollado por una cátedra de guión en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido (FADU, UBA). En ese sentido, se expondrán las diversas corrientes que han permitido discutir el lugar del guión en la producción cinematográfica. Así, no nos proponemos arribar a conclusiones cerradas sino trazar posibles líneas que permitan discutir y plantear una historia del guión.

*Palabras clave:* guión, historia, narración, guionista

## ABSTRACT

This article presents, in a schematic way, some of the debates and discussions that have arisen over time around the screenplay. This presentation originates from a research project recently initiated by a team of screenwriting professors at Image & Sound Design career (FADU, UBA). In that sense, we will expose the different perspectives that have allowed to discuss the place of the screenplay in the film production. Thus, not we aim to arrive to definitive conclusions but draw possible lines of investigations that allow discuss the history of the screenwriting.

*Keywords:* screenplay, history, narration, screenwriter

27

## PRESENTACIÓN

28 **S**e le atribuye a Jean-Claude Carrière la frase que afirma que “el guión es el eterno exiliado de las escuelas de cine”, pero ¿tiene esa frase algún sustento fáctico? ¿Cuánto de cierto hay en esa frase? Esa máxima ciertamente puede dirigirse a la enseñanza del guión, una enseñanza que debería ser constante ya que el guión no es sólo una técnica de escritura sino también un espacio de reflexión. Pero hay otra instancia que lleva a evaluar el exilio del guión desde otra perspectiva: su historia. Comúnmente se enseña la técnica del guión, basado en los diversos manuales —entre ellos el del propio Carrière junto a Pascal Bonitzer— pero no la historia y los debates que encierra y sustenta el lugar del guión en la producción audiovisual.

En esa dirección, el presente artículo se propone presentar, en forma esquemática y sintética, algunas de las perspectivas y discusiones que han surgido a lo largo del tiempo en torno al guión. Esta propuesta de lectura surge a partir de un proyecto de investigación, enmarcado y desarrollado por una cátedra de guión, en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido, de la Facultad de Arquitectura, Dise (FADU, UBA). En otras palabras, al leer en los manuales de guión las “recetas” de los “gurús”, el mismo emerge como una sucesión de formulismos, de zonas rígidas y compartimientos estancos. Es decir, el guión queda como inflexible y previsible que en vez de permitir la creatividad del estudiante parecería que se llegara a un efecto contrario. Si bien la tarea del profesor de guión en el marco de una carrera audiovisual es acompañar al estudiante, antes de darle fórmulas hechas que poden así sus capacidades, creemos que resulta primordial estudiar y conocer no sólo la técnica sino también la historia de dicho objeto.

En los últimos años la cuna del guión clásico, es decir, el cine de Hollywood, ha sufrido cambios importantes en cuanto al estilo y a la estética, tal es así que algunos estudiantes de guión toman esos nuevos modelos como alejados de lo “clásico”. En pocas palabras, lo clásico antes que ser una forma de pensar la narrativa, resulta ser sinónimo de “viejo”. Pero,

¿cuánto hay de “clásico” en el cine contemporáneo? En esa dirección, resulta sugerente leer trabajos más actuales de David Bordwell (2006) o Kristin Thompson (1999) y encontrar que al explorar analíticamente las narraciones actuales, debajo de la fragmentación, de los efectos especiales, de las idas y vueltas en el tiempo, los preceptos de la narrativa clásica siguen siendo actuales. De hecho, como sugiere Thompson, en los manuales actuales de guión se continúa haciendo referencia, por ejemplo, a la estructura de tres actos. Es más, si revisamos un “meta-manual”<sup>1</sup>, como el de Jennifer Kenning (2006) seguiremos encontrando lo “clásico” en perfecta salud.

Entonces, como profesores, ¿nos encontramos en un camino sin salida? Si el guión no hubiera sufrido cambios a lo largo del tiempo seguiríamos ante una producción audiovisual similar a la de la década de 1910. Allí, entonces, es donde se inserta la labor de investigación: comprender el lugar del guión y su historia en la producción.

En lo que sigue, nos abocaremos a presentar algunas de las discusiones en torno a dicho lugar del guión a lo largo de la historia, los debates que se fueron planteando en el transcurso de los años y las diferentes conclusiones –provisorias– a las que se han arribado. En pocas palabras, desplegaremos un estado del arte que por lo general no suele discutirse al momento de pensar el guión; resulta importante señalar que son muy pocos los trabajos académicos que han abordado en forma sistemática esta cuestión (Maras, 2009; Stempel, 1988); así, parafraseando a Carrière, podríamos decir que el guión es el eterno exiliado de las historias del cine.

<sup>1</sup> Nos referimos a “meta-manual” ya que su libro no intenta dar reglas sino que las da por sentadas, exigiendo así trabajar sobre ellas. De hecho, su libro se titula *How to be your own Script Doctor*.

¿CUÁL ES EL LUGAR DEL GUIÓN? – ALGUNOS DEBATES

Quizá, el primer interrogante a formular en vez de qué se entiende por “hacer un guión”, debería ser qué es “guionar”. En ese sentido, parecería que escribir un guión por lo general se refiere a la “práctica” de escribir un guión, del manuscrito que tendrá un relato, sus puntos de giro, un arco de transformación, estructura y demás.

30 Resulta importante detenerse en su acepción inglesa, siendo en los Estados Unidos donde comenzó a emplearse el guión. En un primer momento, se hacía referencia al *photoplay*, a la obra, la pieza dramática escrita con luz; luego, al *screen writing*, a la escritura para la pantalla. Por otro lado, en francés, al guión se lo llama *scenario*. De este modo, en cada manera de nombrarlo podemos encontrar, en su interior, posibles disputas y criterios de significación.

Quizá el pensamiento que recorre las diferentes líneas de discusión se sustenta en una en particular: ¿puede pensarse al guión como un momento autónomo, como una obra en sí misma? A pesar de los años transcurridos, esta pregunta vuelve en forma constante. Es verdad, el guión no ha sido siempre pensando como lo es hoy: mientras que las primeras discusiones en torno a él emergen hacia la década de 1910 será recién hacia 1930/1940 donde esta problemática adquiera más fuerza.

Como ya fuera mencionado, las propuestas de estudio del guión se han comprendido desde dos grandes aproximaciones. Se lo ha entendido como un medio para “el hacer” (con sus respectivos manuales) o como “un documento” para la historia del cine (desde los estudios académicos sobre el cine). Entonces, ¿cómo analizar y estudiar el objeto? ¿A partir del manuscrito o la película terminada? ¿Hablamos así de dos objetos o de uno solo?

La práctica del guión ha ido cambiando en forma constante, llevando a pensar y repensar el lugar del guión y los guionistas una y otra vez.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Para pensar su lugar actual, vale la pena recordar que entre noviembre de 2007 y febrero de 2008 una huelga del sindicato de guionistas paralizó toda la producción estadounidense tanto de cine como de televisión.

De este modo, una de las alternativas de análisis que pueda sortear, y a la vez incluir, los debates sea comprender al guión como una narrativa y como una “instancia discursiva” (Maras, 2009, p. 12). Así, quizá el núcleo del problema no sea resuelto pero permitirá en forma operativa efectuar un análisis más prolongado. Guionar, entonces, es una práctica de escritura pero también un discurso que construye imágenes en un modo particular. En verdad, discurso y práctica son inseparables en tanto entendamos práctica como constitutiva de acciones, ideas y lenguaje.

En esa dirección, una primera aproximación al lugar del guión tiende a efectuar la división entre “concepción” y “ejecución” (Maras, 2009, p. 21). Esta visión procura comprender al trabajo de actuación y rodaje como ejecución por fuera del costado de la concepción. Se hace referencia a las instancias de pre producción, producción–rodaje y post producción, pero esta tríada encierra una lógica que hace difícil comprender la ejecución en términos de guión, tendiendo a colocarla como una etapa dentro de la pre-producción; es decir, una etapa en donde la ejecución se encuentra en marcha.

Donde esta diferenciación obtuvo mayor repercusión fue en la época dorada de los estudios. Si en ellos existió una fuerte división del trabajo, también se dio una forma única de escritura; como señala Janet Steiger (Bordwell, et al., 1997, pp. 140-154) en los estudios de Hollywood existió una “división de la escritura” que osciló entre la creación y la constante re-escritura. La separación entre concepción y ejecución es la que dio lugar al mito en torno a los estudios de Thomas Ince, lugar donde algunos historiadores sugieren que comenzó a instrumentarse el guión en forma sistemática, hacia los primeros años de la década de 1910 (Stempel, 1988; pp. 41-48); se afirma que cuando un guión era aprobado en dicho estudio se le estampaba un sello que decía “Rodar como está escrito”. El guión quedaba así como una especie de “plano” en el sentido arquitectónico; esta visión del guión quizá continúa hasta el día de hoy: hacer una película resulta un proceso similar al de hacer una casa.

Una de las guionistas pioneras, Jeanie Macpherson<sup>3</sup>, escribió en 1922 un ensayo titulado *Functions of the Continuity Writer* en el cual apoyaba las líneas mencionadas en el párrafo anterior. Ella entendía que la continuidad es el alma del “fotodrama” (*photoplay*). En ese sentido, el guionista aparece como el gran arquitecto, conocedor de las leyes dramáticas, diferenciándose del amateur o de un escritor. Empleando la metáfora del arquitecto, explica que el escritor-guionista es aquel que se preocupa por los cimientos, mientras que el director es el “maestro mayor de obra” (Macpherson en Maras, 2009, p. 42).

32      Bajo el sistema de estudios, el guión se convirtió en el espacio, el lugar, donde la historia, la narración y el proceso industrial interactuaron. Es por eso que algunos sugieren que el antecedente del guión fueron los *written plans* (planos escritos) que tuvieron una amplia difusión en los primeros años de la década de 1900 (Stempel, 1988, p. 3). Otro investigador de la historia del guión, Edward Azlant, sugiere que en los inicios el guión sirvió como un “documento de diseño” (Azlant en Maras, 2009, p. 32). En ese sentido, ese autor señala que el estudio del guión, de las transformaciones en sus narrativas, y cómo fue éste comprendido, debe ser incorporado a la historia del cine.

De hecho, la discusión en torno al guión tuvo una acalorada disputa en las aulas de la academia de la Unión Soviética durante la década de 1920. Resulta sugerente encontrar en los dos grandes maestros del cine soviético, Sergei Eisenstein y Vsevolod Pudovkin, posiciones encontradas<sup>4</sup>. Eisenstein (1988), en su texto traducido como *La forma del guión*, advierte sobre la diferencia entre el lenguaje literario y el cinematográfico; de este modo, es el director quien opera como traductor entre ambos. En ese sentido, no incita a los guionistas a escribir en una forma particular sino a adoptar una forma más próxima a la novela, sugiriendo que de este modo no se pondría limitaciones a la imaginación. El guión

<sup>3</sup> Macpherson fue la guionista de prácticamente todas las películas de Cecil B. DeMille durante su período silente.

<sup>4</sup> Posiciones que, por lo demás, también se reflejaron en sus teorías sobre el montaje.



sería un proceso para la materialización de una representación fílmica, es decir, como el producto de una “marca taquigráfica”, y no un plano. En resumen, el guión brindaría los requisitos emocionales y el director proveería su resolución visual. En cambio, para Pudovkin (1960, pp. 27-49) afirmar que el guionista sólo debe dar un simple esquema primario y que el resto “le corresponde al director” resulta ser una idea equivocada. Para él, si bien el guión es una primera exposición de un cierto contenido argumental, el guionista debe tener una idea de la forma futura y debe ser capaz de ofrecer un material *ad hoc* capaz de poner al director en condiciones de crear un producto cinematográficamente eficaz.

En su trabajo canónico, Bordwell, Staiger y Thompson (1997) señalan la emergencia del guión como un dispositivo administrativo por el cual, en el contexto de los estudios, la producción podía ser regulada y monitoreada. Sin embargo, estos autores descartan la comparación del estudio cinematográfico con los elementos de una industria en términos fordistas; por ello, en vez de emplear el término de “modo de producción” optan por utilizar el término “modo de práctica cinematográfica” (1997, pp. 93-94). Es bajo este sistema, entonces, donde emerge el énfasis de comprender al guión como un plano, como un anteproyecto. Con todo, al analizar su concepto de práctica cinematográfica, estos autores efectúan un detallado análisis de prácticas alternativas, más asociadas al cine moderno, ofreciendo otros modos de encarar y emplear el guión (1997, pp. 429-430), ilustrando como ejemplo las obras de Wim Wenders, Michelangelo Antonioni o la dupla conformada por Jean-Marie Straub y Danièle Huillet.

33

#### EL GUIÓN COMO FORMA LITERARIA

Otra corriente que ha tomado impulso en los debates sobre el lugar del guión ha sido aquella que lo comprende como una forma de literatura. Si tal como mencionamos previamente Eisenstein señalaba que el guionista debía escribir su propia novela, Béla Balázs (1957, pp. 225-236), otro teórico pionero, comprenderá al guión como una forma literaria. Balázs

sostenía que el espectador, al ver una película, en verdad está viendo la representación de un guión. Mientras que una representación teatral se lleva a cabo varias veces, probando así que la obra dramática escrita es independiente de las representaciones aisladas, el cine absorbe tan completamente al guión que éste ya no puede ser filmado nuevamente ni de otra manera. Después de ser filmado, el guión pierde su significación como obra independiente, siendo, según este autor, inaccesible como creación literaria. Para Balázs, el guión surge cuando el cine se transforma en un arte autónomo, cuando los nuevos y refinados efectos visuales no podían ser improvisados ante la cámara, así el guión se transformó en una forma de arte literario, justamente cuando el film se estaba separando de la literatura. En esta sintonía, se debe comprender que el guión no es un esbozo, un esquema o un proyecto, no se limita a proveer la materia prima para la creación: para el húngaro, el guión *es* en sí mismo una creación artística acabada: representa la realidad con sus medios propios y forma imágenes independientes y comprensibles en sí misma, lo mismo que cualquier otra forma literaria. Por lo tanto, difiere de la novela porque el guión sólo se representa ante nuestros ojos en el presente, en un espacio y en un tiempo claramente perceptibles; asimismo, se diferencia de otras formas literarias porque sólo muestra imágenes del espacio, de los objetos y de los hombres: el guión, como forma artística literaria, sólo puede describir lo que puede hacerse visible y audible en el film.

Al mismo tiempo, en el corazón de Hollywood, también se discutían estas cuestiones. Tal como lo señala Steve Maras (2009, p. 51), la antología de 1943 *Twenty best film plays* editada por John Gassner y Dudley Nichols resultó de suma influencia en torno a la labor y al lugar del trabajo del guionista. Demás está decir que los esfuerzos de Nichols, conocido por sus guiones para John Ford, deben ser comprendidos como parte de sus actividades en el Sindicato de guionistas (*Screen Writers Guild*) del cual fue presidente entre 1937 y 1938. En su introducción a la antología, Nichols escribe en contra del funcionalismo del sistema fabril de los estudios y en defensa de la creación artística del guionista.

La publicación de estos veinte guiones también puede verse como una apuesta a comprender al guión como una forma de literatura; de hecho, podemos apreciar que en su título no figura el término guión (*screenplay*) si no *plays* en consonancia con las dramaturgias teatrales<sup>5</sup>.

Por lo tanto, esta búsqueda por la especificidad del guión llevará a otro eje de discusión, girando, esta vez, a su consideración como trabajo autónomo o bien como trabajo intermedio. Así como las piezas teatrales son leídas como obras literarias, ¿no se podrá considerar al guión del mismo modo? Paul Schrader, reputado guionista que ha meditado sobre su labor, señaló que él, como guionista, ya se considera “mitad-director” (Schrader en Maras, 2009; p. 48); de este modo, como pieza literaria el guión ya sería una película. Si Schrader representa a la orilla de la autonomía, Carrière (1997, p. 111) se encontraría en la de enfrente, en la del trabajo intermedio, ya que según su visión, una vez terminada la película el guión desaparece, se desvanece. El guión sería así como una oruga que deja su cuerpo para convertirse en una mariposa, conservando, en su interior, lo que alguna vez fue.

Ya en el primer texto teórico sobre el cine, el de Hugo Münsterberg (2005, pp. 133-134), encontramos algunas de las disputas aquí presentadas. Para el psicólogo germano-estadounidense la obra que el guionista crea es “enteramente imperfecta”, volviéndose una obra de arte completa sólo a través de la acción del realizador. Como luego hará Eisenstein, Münsterberg comprende la labor del director como suprema ya que éste, además de mostrarse como un artista creativo, sería el que “verdaderamente” transforma las obras escritas en imágenes. A pesar de colocar en la punta de la pirámide al trabajo del director, al guionista lo coloca en un plano primordial. A diferencia de la visión eisensteiniana, el guionista no sólo debe tener talento para la invención y la construcción dramática, sino que debe ser consciente de la singularidad de su tarea:

<sup>5</sup> Algunos de los guiones incluidos en dicha compilación fueron: *Fury* (1936) por Bartlett Cormack y Fritz Lang; *The Grapes Of Wrath* (1940) por Nunnally Johnson; *It Happened One Night* (1933) por Robert Riskin; *The Women* (1939) por Anita Loos y Jane Murnin; y *How Green Was My Valley* (1941) por Philip Dunne.

saber que está escribiendo para la pantalla y no para un escenario o un libro. En pocas palabras, someterse a las condiciones psicológicas del cine.

36 Si Schrader se encuentra en una orilla y Carrière en otra, Pier Paolo Pasolini puede ser ubicado en el medio del río. Por un lado, comprendía al guión como una obra completa y terminada; pero por el otro, no pensaba al mismo como un objeto autónomo (Maras, 2009, p. 50). El italiano estimaba que un guión podía tener poesía y metáforas, pero estas aparecen en otro nivel del lenguaje; es decir, en el lenguaje del cine, en la potencialidad que el guión posee. No como plano o anteproyecto sino como obra anticipatoria a lo que vendrá. El guión es así una película en potencia.

La llegada de los “Nuevos Cines” y la emergencia de la teoría del autor renovaron la posición del guión y del guionista. Ante todo llevaron a volver a pensar el lugar del director de cine posicionándolo como el autor del film, eso hizo que se revisara también la posición del director en el sistema de estudios. En cierto sentido, la teoría de autor “europea” vuelve a unir la dualidad que Hollywood separó: concepción y ejecución. Desde esta perspectiva, el acento estará colocado en el director, sobre quien pesarán todas las decisiones y visiones creativas. El guión queda desplazado así a un mero paso de dilucidación para que el director, el verdadero y único artista, vuelque y clarifique sus inquietudes antes de ir a rodaje. Bajo esta corriente, entonces, ¿cómo puede ser estudiado el trabajo del guionista y el lugar del guión? ¿De qué manera se debería pensar la relación con el guión a partir de directores como Alfred Hitchcock o John Ford que nunca firmaron un guión? ¿Queda así el guionista como un “ayudante” al servicio del director? Una posición contraria, donde el guionista sería el autor, podría conllevar un posible “daño colateral” a la labor del guionista, cayendo de este modo sobre él la posición de creador mientras que los demás miembros del equipo sólo deben interpretar sus ideas.

## UN DEBATE SIN CLAUSURA

Las posiciones en torno al guión lejos están de cerrarse. Lo cierto es, que detrás de todas ellas subyace la particularidad del trabajo del guionista por sobre los otros miembros que intervienen en cualquier proceso de producción. Esta búsqueda de particularidad se debe a que quizá el guión haya sido el aspecto más “popular” y en apariencia más fácil de encarar: para escribirlo, sólo hace falta “papel y lápiz”. De hecho, el guión ha sido una práctica estandarizada que, a diferencia de otras áreas, se encuentra abierta a la participación de quien lo desee. Consecuentemente, no sólo ha sido el trabajo más “abierto a la comunidad” sino el que ha estado a la vanguardia en la revelación de sus gajes de oficio. Para la segunda década del siglo xx, los manuales de guión ya eran los primeros libros que popularizaron el saber del guionista; de este modo, podríamos trazar importantes lazos de continuidad entre el libro de J. Arthur Nelson, *The Photo-Play: How to Write, How to sell*, o el de Louella Parsons *How to Write for the Movies*, editados en 1913 y 1915 respectivamente, hasta los “gurúes” actuales y sus libros metodológicos como Robert McKee o Syd Field<sup>6</sup>. Por otro lado, esta apertura de fronteras, esta incentivación a guionar, no se debe a que sea un “arte simple”. Detrás de ello se esconde también la constante “crisis de argumentos” y la búsqueda incesante de nuevo material, de lo novedoso, por parte de las industrias audiovisuales; de este modo, el origen de esta crisis y su consecuente convocatoria ya pueden ser encontrados con la denominada “fiebre del guión” hacia 1912 (Stempel, 1988, pp. 13-14).

37

## A MODO DE CIERRE

Los párrafos anteriores ofrecieron un marco para comprender que el lugar del guión en la producción cinematográfica y audiovisual resulta más complejo de lo que parece. Antes de tomar una posición concreta

<sup>6</sup>Stempel (1988) cita a la publicación *How to Write Motion Picture Plays* de la Associated Motion Picture Schools como el primer “manual de guión”, el mismo fue editado en 1912.

se vuelve necesario efectuar un abordaje “pluralístico” que no se cierre específicamente en la tarea del guionista sino que explore en los aspectos narrativos. El guión viene a colocarse en la larga cadena histórica de formas de narrativas humanas; cuando éste surge lo hace como una reformulación de las nociones de unidad en las artes literarias, sobre todo el teatro y el relato breve, como lo expuso Edgar Allan Poe en su *Filosofía de la composición*. Si bien el texto de Poe no tuvo repercusión en la academia de su época, hacia 1885 Brander Matthews, profesor de teatro de la Universidad de Columbia, impulsó una relectura, contribuyendo a crear no sólo a nuevos enfoques en los estudios literarios sino también a popularizar los cánones aristotélicos sobre la estructura clásica: es así que las primeras tentativas del guión nacerán a la luz de estos estudios. De este modo, este escrito tuvo como objetivo exponer algunos interrogantes surgidos a partir del inicio de un trabajo de investigación, y antes que traer respuestas y afirmaciones cerradas presentamos algunas discusiones y enfoques que hacen al objeto de estudio: el guión.

De este modo, intentamos presentar al mismo tiempo los diversos debates que posibiliten enmarcar al guión en el seno de la historia del cine, como también el lugar del guión en la producción cinematográfica y audiovisual. Luego de lo expuesto, comprendemos al guión como una “obra abierta”, como una obra en sí misma pero que se realiza al finalizar la película. El guión resulta ser el primer corte de la película, reescribiéndose en forma constante, ya sea con palabras o “con luz”, y en diversas instancias (rodaje, montaje) hasta alcanzar su forma final. El guión no se desvanece, no desaparece, sino que se reafirma en su transformación, en su cambio material.

Nuestras inquietudes surgen también a partir de la cotidianeidad en la enseñanza. El recorrido aquí planteado lleva a comprender al guión clásico ya no como un estanco cerrado, duro y de hierro, sino que siempre está en movimiento. Con modificaciones muchas veces leves, otras quizá producto de modas, los dispositivos del guión han oscilado entre la “tradición” y lo emergente, entre el cambio y la fórmula; sin embargo, los cimientos de la narración occidental continúan al día de hoy. En ese

sentido, una investigación a futuro más detallada puede comprender, en forma comparativa, cómo se fueron dando estos cambios; un enfoque que en vez de analizar los paradigmas, las recetas de los gurúes, estudie al guión en acción y en su propia práctica.

BIBLIOGRAFÍA

- Balázs, B. (1957). *El film. Evolución y esencia de un nuevo arte*. Buenos Aires: Losange.
- Bordwell, D. (2006). *The Way Hollywood Tells it: Story and Style in Modern Movies*. Los Angeles: University of California Press.
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Bruner, J. (2003). *La Fábrica de Historias: Derecho, Literatura, Vida*. Buenos Aires: FCE.
- (2004). *Realidad mental y mundos posibles: los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Gedisa.
- Carrière, J.-C. (1997). *La película que no se ve*. Barcelona: Paidós.
- Eisenstein, S. (1988). The Form of the Script. En R. Taylor (Ed.), *S.M. Eisenstein Selected Works. Volumen 1, Writings, 1922-34*. London: BFI Publishin.
- Kenning, J. (2006). *How To Be Your Own Script Doctor*. New York: Continuum.
- Maras, S. (2009). *Screenwriting: History, Theory, and Practice*. New York: Wallflower Press.
- Münsterberg, H. (2005). *El cine. Un estudio psicológico*. Buenos Aires: Asociación Cultural Toscana de Buenos Aires.
- Pudovkin, V. (1960). *Lecciones de cinematografía*. Madrid: Rialp.
- Stempel, T. (1988). *Framework: A History of Screenwriting in the American Film*. New York: Continuum.
- (2008). *Understanding screenwriting: learning from good, not-quite-so-good, and bad screenplays*. New York: Continuum.
- Thompson, K. (1999). *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge: Harvard University Press.





# Master class: el cine contra el cineasta

Fabiola Aguilar

## RESUMEN

El presente artículo pertenece a una investigación más amplia que consta de cinco *dossiers*, acerca de diversas formas experimentales de producir teoría de cine y crítica de cine. Con base en *Las Cinco obstrucciones* (2003) de Lars von Trier y Jørgen Leth, este texto está producido de forma igualmente experimental en un formato de fragmentación *metacinematográfica*, dividido en cinco piezas. El ensayo que presento aquí pretende tomar los estudios de cine de Deleuze contenidos en *La imagen-movimiento* (1994) y *La imagen-tiempo* (1996). A través de estas obras, propongo transitar las propuestas experimentales de la pieza cinematográfica mediante una aproximación fragmentaria y filosófica, como una metodología que evoca las estrategias mismas del filme. Constituye una invitación al descubrimiento de nuevos recovecos estéticos posibles a partir de esta articulación fenomenológica de crítica cinematográfica.

*Palabras clave:* Lars von Trier, teoría de cine, crítica de cine, metacinematografía, aproximación experimental, fenomenología, Jørgen Leth, *Cinco Obstrucciones*.

## ABSTRACT

The following article belongs to a larger investigation consisting of five *dossiers*, about different experimental forms of producing film theory and film criticism. Based on 'The Five Obstructions' (2003) by Lars von Trier and Jørgen Leth this text, is produced also in an experimental way in a metacinematographic fragmented format, divided in five pieces. In the essay I present here, I intend to use Deleuze's film studies contained in *The Movement Image* (1994) and *The Time Image* (1996). Through the reflections of these works,

41

I plan to transit the experimental proposals of the cinematic piece in a fragmented and philosophical approach as a methodology which evokes the strategies of the film itself. It is an invitation to the discovery of new aesthetic turns made possible through this phenomenological articulation of film critique.

*Keywords:* Lars von Trier, film theory, film criticism, metacinematography, experimental approach, phenomenology, Jørgen Leth, 'The Five Obstructions'.

42

A veces, el arte no es más que un juego en donde se crea un mundo propio para acotar la realidad que nos sobrepasa. De otra forma, ¿por qué desarrollar un artificio tal, si no fuera para delimitar un trozo de nuestro entorno que podamos asir? La selección de un marco de acción no es necesariamente un capricho formalista; por el contrario, es un acto entintado de cierto matiz ideológico. En esta actitud subyace un sentido cínico: en los modos de habitar el mundo se asume un sentido nietzscheano de subsistir al caos vital a través de establecer un orden para hacerlo más aprehensible. Frente a la realidad que nos sobrepasa preferimos contraponer la ficción que nos ayude a delimitarla para no abismarnos en su infinitud ilógica y errática. Y ¿qué es la ficción, en última instancia, sino un medio para acotar el abismo de la existencia? En este sentido se desenvuelve el cine de Jørgen Leth, según la declaración de su credo personal, y su filmografía lo certifican. Películas como *66 Scenes of America* (1981) y *New Scenes from America* (2002): lugares emblemáticos de la iconografía americana, instituidos como clichés por el cine mismo. Cámara fija, encuadre esteticista de paisajes desolados en el desierto, un motel a pie de camino y un *bar tender* preparando el “tradicional” Martini neoyorkino y la cámara siempre fija dejando transcurrir el tiempo para la construcción de una suerte de postales en movimiento.

Así como Jørgen Leth, Lars von Trier, como creador-investigador, ha utilizado artificios lúdicos para desafiar los límites de la producción artística. *Las Cinco Obstrucciones* (2003) son un notable ejemplo cinematográfico de ello. Este filme media entre el instinto y la experiencia,



FIGURA 1. *New Scenes from America*, Asger Leth. Dinamarca. 2002.

en el intersticio entre la persistencia y la necesidad, y apuesta por el resquebrajamiento de los propios paradigmas, para vislumbrar la fisura que les permita re-ordenar los esquemas fílmicos. La película propone, en principio, la utilización de obstrucciones como plataforma creativa, indagando y reflexionando sobre el proceso artístico desde la creación misma. Y nos conceden el privilegio de atestiguarlo. En un espacio ambiguo, entre documental y ficción, se exhibe una versión de los hechos: esta pieza construida por imágenes que registran el proceso fílmico se encuentra atravesada por la re-lectura que implica la edición, ubicándola en el ámbito de la representación. Aprovechando la puesta en circulación que el arte contemporáneo ha hecho de las preguntas por el arte mismo, en un ejercicio de metalenguaje, nos enfrentamos a una pieza que podría clasificarse de metaficción (Zavala 2003) en dónde el ojo cinematográfico gira sobre sí mismo para cuestionarse por las posibilidades de significado, construcción y producción del medio.

Leth será desafiado a re-hacer su filme *El humano perfecto* (*Det perfekte menneske*, 1967), en cinco ocasiones. Este ejercicio dista de ser inocente, pues von Trier arremete agudamente con su característica insolencia y pone en entredicho el prestigio del cineasta desafiado. Sin embargo, a

la luz de los resultados cinemáticos, la ‘estrategia von Trier’ prueba ser reveladora. Von Trier se avoca a deconstruir al veterano cineasta; Jørgen Leth se avoca a deconstruir su proceso creativo, y así cada uno reconfigura los límites de sus cinematografías en una batalla ante el ojo de la cámara.

#### CORTOMETRAJE I: EL HUMANO PERFECTO, HABANA

44

“HABANA” ES SOBRE MOVIMIENTO Y RITMO. El parámetro técnico de los 24 cuadros por segundo que se trastoca en esta “obstrucción”, corrompe la esencia temporal del cine. Doce cuadros por segundo evidencian la ilusión de movimiento, la imagen se vuelve espástica. Cada vez que disminuye este índice, el cine se acerca a sus orígenes materiales, el fotograma. En principio, incluso el cineasta es presa de la desesperación al vislumbrar este obstáculo. Interrumpir el paso del tiempo puede traducirse en un atropello visual y por ende, poner en crisis la acción y el movimiento en la película. Si como apunta Deleuze (1994), el cine se constituye ontológicamente como fluir del tiempo, entonces ¿qué tanto se trastoca



FIGURA 2. Cortometraje “Habana” en *Las Cinco Obstrucciones*, Lars von Trier y Asger Leth. Dinamarca. 2003.

su esencia con este cine del *coitus interruptus*? ¿El principal desafío de Leth constituirá la restitución de la fenomenología –acaso también la ontología- del cine en su pieza?

Si el desafío se plantea en términos de fragmentación temporal, la descomposición del mismo se resuelve magistralmente en términos de ritmo visual y auditivo. El sonido no se subsume a la representación visual y se capitaliza como un elemento de cohesión y funciona como hilo conductor en esta pieza. La integración de las pequeñas entidades de movimiento, entre cada corte, se desarrolla a través de elementos auditivos: música (“hay música en el cuarto, no hay música en el cuarto”), efectos de sonido que aportan elementos adicionales al registro musical (golpeteo rítmico de una cuchara de café sobre una taza) y la presencia de la voz narrativa (“Aquí está el humano perfecto”) enlazan las imágenes encadenadas y entrecortadas. A su vez, el ritmo visual de la pieza se sostiene en la reiteración de las imágenes, a través de la repetición de una misma imagen o del intercalado, en un juego que emula al plano-contraplano y la disposición reiterativa de una edición de la imagen en tiempo real y en reversa, como en un juego especular ininterrumpido que permite al espectador transitar entre la duración de la acción del sujeto y su reflejo duplicado.

45

La propuesta del *Humano perfecto, Habana* se solventa como una danza sonoro-visual de tiempos discontinuos, eco de la peculiar escena de baile del cortometraje original, recreado en esta ocasión por el “hombre cubano”. La lógica de la danza resuelve la ilógica restricción de esta pieza de cine.

Von Trier busca sacar a Leth de su zona de confort, para lo cual se elige un lugar donde no haya estado nunca: Cuba. Al principio y al final de esta pieza, nos encontramos con una secuencia en donde el protagonista aparece fumando un habano. En un gesto que contribuye a constituir la unidad fílmica, se despliega un paréntesis visual y narrativo que contiene a este “humano perfecto cubano”. En una suerte de burla a la restricción de la locación, se articula una elegante y cínica dedicatoria hacia su oponente. El acercamiento del veterano cineasta ante el estímulo que resulta

Cuba, sigue la aproximación con la que aborda otras de sus películas, en especial *66 Scenes from America*. Cuba es un retrato construido a partir de símbolos, íconos y clichés que perviven en el imaginario occidental contemporáneo: un periódico con una imagen de Fidel Castro joven —en un gesto triunfante, con el puño en alto—, una toma del paisaje urbano que muestra edificios envejecidos, café, ron, y la Habana vieja.

#### CORTOMETRAJE 2: EL HUMANO PERFECTO, BOMBAY

46 “BOMBAY” ES SOBRE EL FUERA DE FOCO/FUERA DE CAMPO. La profundidad de campo (Aumont y Neupert 1992) es un concepto adscrito a las particularidades constitutivas de la cámara fotográfica y por ende, de la cinematográfica. La resolución de la representación de profundidad, vía la perspectiva, que utilizan dichas maquinarias, han instaurado una dialéctica particular: la imagen en foco / la imagen fuera de foco. Leth aprovecha este elemento cinematográfico para salvar la restricción de



FIGURA 3. Cortometraje “Bombay” en *Las Cinco Obstrucciones*, Lars von Trier y Asger Leth. Dinamarca. 2003.

mantener la realidad fuera del encuadre, según versaba la “obstrucción” de esta pieza. Situar la locación en Bombay, donde ocurre una crisis social y humana que deviene en la prostitución y miseria prevaeciente en esa zona, aporta la tensión de la antítesis de *El humano perfecto* y, así, Leth establece una dialéctica entre el [drama social - fuera de foco] versus la [ilustración del capitalismo y sus símbolos - en foco ].

Alrededor de 1970, la corriente prevaeciente de lo que se denominaba ‘documental’, se desarrollaba a través de historias de corte social (Leth, 2002). Leth se pronunciaba a favor de un planteamiento paralelo con una obra documental. Su aproximación radicaba en desplegar cuestionamientos a partir de un distanciamiento reflexivo, mediante una aproximación esteticista.

47

En esta versión de *El Humano perfecto, Bombay (2003)*, el director de fotografía Dan Holmberg sugiere interpretar las obstrucciones de von Trier en un sentido más amplio. Sugiere permitir que las abrumadoras condiciones sociales que los rodean permeen y propone la inclusión de una pantalla translúcida. La transparencia ambigua, difusa y blanquecina de la pantalla constituye una emulación del fuera de foco: en términos de representación espacial, la imagen se trastoca en un escalonamiento y la inclusión del recurso de la pantalla-veladura, aporta una nomenclatura de planos. En términos de codificación visual, aún cuando los niños y mujeres indios estén a solo un paso de la escena de la comida, la imagen desdibujada de sus retratos establece un doble distanciamiento del espectador: distanciamiento por la pantalla cinematográfica y por la pantalla-veladura. Sin embargo, como propone Sontag (2004), hay algo todavía en esa imagen que nos evita permanecer impasibles: muestra una violencia silenciosa.

En primer plano encontramos al humano perfecto prototipo —en esta ocasión, simbolizado por el propio director—, vestido con smoking. Un segundo plano se establece a través de la transparencia, que en términos formales hace las veces de un filtro que muestra en fuera de foco a mujeres y niños de esta comunidad. Pero solo en términos formales: la sobreposición de ambos extremos potencia la crudeza del retrato y

centra la discusión humana y ética de la situación. Este velo, que a la vez ilustra la marginalidad de este grupo humano, contribuye a generar el *punctum* en la imagen, lo que punza en una fotografía según Barthes (1989; p. 65). El humano perfecto sitiado entre la pantalla diáfana, que abarca por completo el campo de visión, y la pantalla iluminada de la sala de proyección, nos ofrece un espectáculo de contrastes sutilmente apocalípticos filtrados por la belleza de la imagen que puede fabricar una cámara de cine.

48

A lo largo de toda la pieza, un espectro auditivo indica el fuera de campo, donde el registro de la cotidianidad del Barrio Rojo de Bombay se cuela a través de sus sonidos. El exterior defiende y conserva su espacio sonoro, conviviendo con elementos como música clásica o la voz del narrador, para mantener vivo y presente lo que nos es negado a la visión. Su presencia insta una forma de violencia en voz baja.

Este cortometraje pone en escena la discusión sobre la ética de la imagen derivado de su aproximación estética: ¿es que acaso el tono de una imagen puede “aplanar” las implicaciones ideológicas de lo representado? En esta pieza, la intención artística se mantiene deliberadamente “estética” y superficial para realizar una revisión antropológica. Leth establece en su credo de trabajo que elige mantenerse a distancia de lo retratado, estética e ideológicamente, en un marco manejable: “Enmarcando y llenando. El escenario estaba listo. La vida podía apenas dar un paso dentro y desplegarse con todas sus peculiaridades ahí mismo. En fragmentos manejables” (Leth, 2012). Al evadir el establecimiento de una postura personal en la pieza, frente a este drama social y político al que alude, adolece, en el mejor de los casos, de un exceso de diplomacia. Esta decisión lo separa de otros medios de difusión de la imagen, con los que, desde mi punto de vista, se aproximaría en términos de influencias estéticas. La representación se acerca a la fisonomía de la fotografía periodística actual, puesta en circulación por *World Press Photo* o revistas especializadas como *National Geographic*, quienes aportan fotografías en este mismo tono estético de dramas humanos, inscrito en un contexto de denuncia que colabora a generar presión pública.



En cuanto a referentes cinematográficos, el tema ético de la representación del dolor a través de la estética tampoco es nuevo. Por contraste, quisiera evocar el filme *Lightning Over Water* (Dir. Wenders y Ray, 1980). Las decisiones que hace Wim Wenders ante la representación del sufrimiento humano frente a la cámara constituye el más trascendente desafío personal, que se vuelve crítico para la versión final de la película. Wenders libra una batalla ante la ineludible estilización que la cámara de cine le proporcionaba, pues consideraba que no alcanzaba a mostrar la magnitud de la crudeza de los eventos que estaba representando sobre los últimos días de Nicholas Ray.

49

La cuestión de si la cámara se podía poner en marcha o no se planteaba cada vez durante el rodaje de *Lightning Over Water*. La cámara no funcionaba si la pregunta no estaba en el aire, si no se discutía, si Nick no estaba de acuerdo. Toda la película es una respuesta constante a esta cuestión (Wenders, 1992).

Wenders se rebelaba ante el “embellecimiento” de la temática abordada —el proceso de la muerte por cáncer— y se preocupa por establecer una coherencia en sus elecciones técnicas —varias secuencias se dejaron en formato de video, para evitar el embellecimiento del aparato cinematográfico. El director está consciente del impacto fenomenológico sobre el espectador de cine, pero ante todo, se rebela constantemente contra el distanciamiento que la cámara le impone para mantener cierta congruencia con la dimensión ética e ideológica que la transición hacia la muerte de Ray le impone. *El Humano Perfecto, Bombay (2003)*, por contraste, apuesta por la imagen embelesada que puede posarse sobre cualquier superficie, aún sobre las situaciones más ásperas.

A pesar de esto, el resultado de *Bombay* constituye un espléndido retrato humano, que si bien no ahonda en este tema, lo pone en evidencia y en circulación a través del sistema mediático. Von Trier lo sabe, y coloca deliberadamente a Leth en esta posición, pues como señala, existe cierta perversidad en la decisión del distanciamiento estético, que el veterano cineasta ha elegido como su método de (des)aproximación.

CORTOMETRAJE 3: EL HUMANO PERFECTO, BRUSELAS



FIGURA 4. Cortometraje “Bruselas/Perfect Man” en *Las Cinco Obstrucciones*, Lars von Trier y Asger Leth. Dinamarca.2003.

50

BRUSELAS ES SOBRE EL ENCUADRE Y LA SIMULTANEIDAD. La pieza presenta una fisura que atañe a la materialidad primera con la que la imagen de cine debe lidiar: la superficie rectangular que define el formato físico de la imagen. Este cortometraje divide la pantalla en dos rectángulos que funcionan con secuencias siempre distintas, estableciendo una nueva variable cinematográfica con la que se deberá lidiar. La condición de simultaneidad pone en juego la construcción de dos espacios interconectados que conforman un sistema de relaciones internas, para luego, jugar con la intertextualidad de su significación.

En la narrativa clásica, que “consta de confrontación, revelación y catarsis (una verdad resuelve todos los enigmas)” según Zavala (2003; p.37), las imágenes ordenadas en secuencia proveen una experiencia fenomenológica y hermenéutica de causa-efecto, mientras que el montaje de las imágenes-simultáneas de la pantalla dividida detonan una simbiosis de las imágenes; se establece una convivencia donde, cual organismos vitales, generan una relación de interdependencia en donde ambos sacan provecho de la correlación. Esto se suma a las posibilidades interpretativas de una secuencia tras otra, la transformación del todo *deleuziano*: “... el montaje es la determinación del Todo (el tercer nivel *bergsoniano*). Eisenstein no se cansa de recordar que el montaje es el todo del film, la Idea. (...) El montaje es esa operación que recae sobre las imágenes-

movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen del tiempo” (Deleuze, 1984, p.53).

Las tensiones y significados imbricados que derivan de poner dos imágenes juntas establecen un sistema relacional a partir de su contigüidad, que recuerda a su vez el rizoma (Deleuze y Guattari, 2010). En la imagen en pantalla, los elementos presentados no están organizados jerárquicamente, sino que funcionan como nodos que se enlazan de forma plural y múltiple. Aunado a esta condición, la forma en que se despliega esta relación simbiótica se encuentra en transformación permanente y en manos del espectador: Bruselas potencia las posibilidades de interpretación al promover un malabareo perceptual entre las secuencias sincrónicas que presenta ¿Atender a una secuencia o a otra? ¿Durante cuánto tiempo? ¿O, tal vez, generar una lectura integrada de ambas?

51

La estrategia formal nos coloca en una experiencia de sutil esquizofrenia mediante la fragmentación de la visión contrapuesta potenciada con la concatenación posible y múltiple de las secuencias que presenta. En cierto sentido, nos otorga la posibilidad de un montaje empírico recreado a partir de la dirección de nuestra atención visual para construir secuencias fílmicas personales, a través de la experiencia de una lectura alterna. Como de una subjetividad potenciada por la mirada y el capricho, en una suerte de materialización del cine como el ojo interminable de Aumont (1997).

Un cortometraje, mil cortometrajes:

Estoy fascinado con esta idea de realizar una acción al mismo tiempo que me observo hacerla. Hay un tipo de “esquizofrenia” la cual es tal vez parte de la vida también –en mi poesía y mis filmes por igual. (Leth en Hort, 2002; p. 11)<sup>1</sup>

Esta vez, el humano perfecto se representa a través de un hombre específicamente maduro. Una suerte de autorretrato sugerido por este personaje que se toma una *Polaroid* en la soledad de su habitación para contemplar su propia imagen. En este juego de visión duplicada, a su vez,

<sup>1</sup> Traducción de la autora. En adelante, todas las traducciones del texto son de la autora.

el director confronta esta representación con la presentación de sí mismo ante el escrutinio de otro lente, pues se sabe observado por la “cámara documental” que lo acompaña en el proceso de creación de los filmes nuevos. En una suerte de voyeurismo circular obsesivo, Leth contacta con la aficción del cine en el doble sentido del afecto y de la enfermedad.

En esta tesitura, *El Humano Perfecto, Bruselas (2003)* se vuelve cada vez más una antología de su propio trabajo, en un sentido revisionista. La película reconstruye un trazado de su propia mirada cinematográfica, enunciada desde otro momento de vida, intercalada con la narrativa de este otro humano perfecto. Recurre a su arsenal fílmico, para incluir desde imágenes “enlatadas” del Río Orinoco hasta recreaciones de escenas de su anterior filmografía. En “Bruselas” resalta la construcción de una emble-

52



FIGURA 5. *66 Scenes from America*. Asger Leth. Dinamarca. 1981.

mática secuencia, proveniente de la articulación de dos secuencias previas. En términos plásticos, recurre a *66 Scenes from America* (1982): la imagen de una sofisticada mujer que observamos a través de la ventana entreabierta de su automóvil negro, frente al río Brooklyn, que constituía una postal del *skyligne* neoyorkino con la sofisticación y elegancia de las heroínas del cine clásico americano.

En términos teóricos, se transforma en una declaración de afirmación del ser, en la voz femenina. En el nuevo cortometraje,



FIGURA 6. Cortometraje “Bruselas/Perfect Woman” en *Las Cinco Obstrucciones*, Lars von Trier y Asger Leth. Dinamarca. 2003.

aparece una mujer sentada en un automóvil a la orilla de un río que, en esta ocasión, nos recita un texto, autoría de la poetisa haitiana Sophie Destin, que aparece en *Haiti. Untitled* (1996) del mismo director.

Une Femme.	Una Mujer.
Moi, je suis une femme	Yo, soy una mujer
une de meilleur	de lo mejor
Une de plus riche en amour	Una de lo más rica en amor
Une de plus expérimentée	Una de lo más experimentada
Moi, que suis toujours loyale	Yo, que soy siempre leal
Moi, que suis toujours amable	Yo, que soy siempre amable
Moi, que suis toujours sensible,	Yo, que soy siempre sensible,
Moi, que suis très amoureuse	Yo que soy muy amorosa
Moi que suis très élégante	Yo que soy muy elegante
Je suis une de plus belle femme	Yo soy una mujer de lo más bella
J'ai beaucoup d'affection pour les autres	Yo tengo mucha afectividad por los otros
J'ai beaucoup de sensation	Yo tengo mucha sensación
Je suis une femme très forte d'esprit.	Soy una mujer muy fuerte de espíritu.

53

Si la representación del humano estaba centrada en la imagen del hombre, en este cortometraje se integra la visión femenina en tono de autoafirmación, vía la poesía. La poesía es una de las actividades que el director desarrolla y con la que se relaciona. En su labor de escritor, ha publicado compilaciones de poesías y como cineasta, ha explorado nociones de imagen-texto en películas como *I'm Alive - Soren Ulrik Thomsen, Danish Poet* (1999), *Klaus Rifbjerg*, (1974) —poeta danés— y *Danish Literature* (1989). Sus hallazgos, provenientes de uno y otro ámbito, son transformados en una metodología a partir de la cual se aproxima a sus objetos de estudio, en una suerte de hibridación entre las sustancias poéticas y visuales para construir el sentido de su mundo.

De cualquier forma, he aprendido todo de escribir poesía. Me gusta decir que mis filmes aprenden de mis poemas.

La cuestión mágica con la escritura de la poesía es que uno simplemente comienza desde la esquina superior izquierda con alguna palabra, y luego continúa página abajo. Nunca sé a dónde me llevará. Si hay un sentido oculto.

Es todo sorpresa y exploración. Cuando un poema está terminado no lo toco más. Una vez más no es esto no es una noción religiosa. Es simplemente que el poema parece terminado de inmediato.

Me gustaría transferir esta forma de trabajo a los filmes. Por eso es que insisto en reducir las complejidades técnicas al mínimo. Quiero ser capaz de crear a partir del espacio en blanco sin trabas. Quiero que sea tan simple como escribir. No hay nada ahí, y entonces de pronto hay algo. (...) (Jørgen Leth en FLM Archives, 2010)

54

La intensa observación sobre poetas, más que categorizar a la literatura como un tema fílmico que lo seduce, se extiende hacia un interés que puede rastrearse en su anterior filmografía. Películas como la de 1993 sobre un futbolista, de 1978 sobre un bailarín, de 1979 sobre un boxeador y numerosas películas sobre ciclistas son un común denominador en una búsqueda que aparece recurrentemente en su trabajo: la obsesiva interrogante por la perfección.<sup>2</sup>

El punto de partida es el mismo: una fascinación con la excelencia, con lo verdaderamente excepcional. No utilizo las mismas técnicas en todos los filmes en cuestión, pero la perspectiva básica es ciertamente la misma. Es una cuestión de atestiguar el logro último, algo sublime, mientras se explora el trabajo disciplinado que lo respalda; es una cuestión de penetrar en cierto ámbito. (Hjort, 2002; p. 17).

Aunado a esta sintomatología, aparece en 2005 la publicación de su controversial autobiografía *The Imperfect Human, Scenes from my Life*. El deseo por desentrañar la perfección ha constituido su fantasma y dicho espectro es quien nos alecciona y configura el desear, según Žižek (1999). La cinematografía de Leth se ha preguntado sobre el objeto de su deseo en repetidas ocasiones y su imaginación devela una carga erótica que imprime en su cinematografía y su poesía. A lo largo de su trayectoria, ha insistido en su aproximación antropológica, y constantemente se refiere a

<sup>2</sup> Para una filmografía completa de este cineasta ver FILM. Special Issue. Leth, Copenhagen: Danish Film Institute, 22 pp.

la obra *La Vida Sexual de los Salvajes del Noroeste de Melanesia* (1929) de Bronislaw Malinowsky como referencia epistemológica y metodológica:

Pero Malinowski es un material más rico para mi (...) Él es un antropólogo pasado de moda, era un puritano, él fue el primero en ser llamado antropólogo de campo (...) Escribió esos maravillosos libros: “El sexo entre los salvajes” y otros dos libros. (...) Él estaba estudiando la vida y lo que me intrigó a leerlo, en cierta forma, fue la ingenuidad de esta aproximación... la forma... la idea total de su presencia ahí, él quiere describir la vida sexual de las personas, como si fuera algo de otro planeta o algo así. Y él está escribiendo acerca de ello en una forma maravillosa, fría y desapegada, amo eso, está llena de detalles, es hermoso. (Aguilar, 2005)

Si Žižek (1999) diagnostica las coordenadas del deseo a través del cine, tal vez no debe extrañarnos que el siguiente proyecto que todavía está sobre la mesa de trabajo de Jørgen Leth sea el proyecto titulado *The Erotic Human*.

55

(754) El deseo está sentado en los ojos. Desde ahí se expande a través del cuerpo. Al estómago, los brazos, las piernas, y finalmente a los genitales. Comienza en los ojos que pasan el mensaje. Un hombre con los ojos cerrados no tendrá una erección.

(756) El amor no está sentado en los ojos. Está sentado en la piel del ombligo y en la de los brazos. Cuando el amor es fuerte, sentimos la necesidad de abrazar fuertemente a aquellos que amamos.

(Malinowski en Leth, 2002; p. 22)

#### CORTOMETRAJE 4. EL HUMANO PERFECTO, CARTOON.

*CARTOON* ES SOBRE LA EDICIÓN Y GUIÓN. A través de la animación, von Trier pretende deconstruir tanto la fenomenología de la imagen como la profesión del cineasta. “As a kind of sacrifice to this film, I’d like to achieve that feeling of a tortoise on its back” / “Como una forma de sacrificio hacia este filme, quisiera lograr ese sentimiento de una tortuga de espaldas” (Leth & Trier, 2003). Leth no puede acudir a sus recursos cinematográficos tradicionales y más aún, a la aproximación del *Humano*



FIGURA 7. Cortometraje “Cartoon/Leth & Turtle” en *Las Cinco Obstrucciones*, Lars von Trier y Asger Leth. Dinamarca. 2003.

*Perfecto* (1967): en la animación no hay actores con los cuales interactuar, set que construir, cámara que dirigir. Von Trier, en un cuarto intento por llevar al límite al veterano director, genera un cisma al dismantelar sus posibles puntos de apoyo.

La obstrucción promueve una transformación de las formas de trabajo de Leth; su renuncia al rodaje es sustituida por dos etapas del quehacer fílmico: la concentración en la fase del guión y el acento en la fase de edición como compensación. Golpe diestro del alumno.

Primero, la escritura de guiones para Leth, se traduce en algunos párrafos que funcionan como orientación para las escenas finales y su credo de trabajo aborda la cinematografía colocando un marco para dejar que la vida invada la toma. Esta forma de guión hace más las veces de un pequeño manifiesto. Sin embargo, en esta ocasión constituye parte fundamental de su ámbito de influencia al no haber filmación: al encontrarse incapaz de producir nuevo material fílmico, decide



FIGURA 8. *Good and Evil*. Jørgen Leth. Dinamarca. 1975.





57

FIGURA 9. Cortometraje “Cartoon/Remake de Good and Evil” en *Las Cinco Obstrucciones*, Lars von Trier y Asger Leth. Dinamarca. 2003.

apoyarse en la experiencia del director de animación norteamericano Bob Sabiston.<sup>3</sup> Sabiston transformará en gráficos las escenas que el danés tiene en su haber cinematográfico. Así, las restricciones técnicas promueven la tendencia que se apunta ya en Bruselas. *Cartoon* continúa la revisión antológica del trabajo de Leth, incluyendo las anteriores obstrucciones realizadas para este proyecto. Así que el escritor, a partir de un nuevo texto que plantea como el hilo narrativo de esta obstrucción regresará a seleccionar las escenas que deban ser “traducidas” en imágenes animadas. Habrá que contar una historia-poesía, antes de seleccionar las imágenes precisas que integrarán la pieza.

Segundo, a pesar de su constante señalamiento a la fase de edición como secundaria, Leth no tiene más remedio que enfrentarse a ella como una posibilidad constitutiva imprescindible en este cortometraje. Si lo

<sup>3</sup> Bob Sabiston, artista e investigador en programación, ha trabajado como director de arte de varias películas y cortometrajes animados, con reconocidos premios. Su trayectoria va de MTV en 1988 a la cinematografía, donde ha utilizado sus creaciones tecnológicas de software para animar películas como *A Scanner Darkly* (2006) de Richard Linklater y Phillip K. Dick o *Waking Life* (2001) de Richard Linklater.

que sus declaraciones revelan, constituye efectivamente, su método de trabajo, Leth delega la función de la edición en alguien más —su equipo de edición es liderado usualmente por Camilla Sousken—, sin indicaciones demasiado precisas, postura que articula discursivamente como “permite que el azar juegue un papel fundamental” en la conformación de sus piezas. Sin embargo, si la función de director de *Cartoon* puede ser acreditada al cineasta, en esta ocasión, será fundamentalmente a partir de la selección, yuxtaposición, sobreposición y conjugación de los ámbitos visuales y sonoros del film. En otras palabras, debe recurrir a la edición para conformar la narración. El escritor tendrá que apelar a la fase de post-producción si desea seguir fungiendo como *storyteller*.

58

El escritor-guionista y el escritor-editor deciden montar, narrar y poner en juego las relaciones entre la imagen y el texto y sus dos representaciones convenidas: la escritura y la enunciación. De esta manera, construyen la figura del narrador, a partir de la voz —de la *voz-en-off* para ser precisos—, que se relaciona intertextualmente con una escritura que se desplaza, aparece y desaparece en pantalla, la imagen que se despliega en su nueva morfología tecnológica y las alusiones autorreferenciales de su propia producción fílmica.

*Cartoon*. El escritor frente a su máquina de escribir y la sobreposición de una voz que declara:

El Ventilador está girando mezclando el aire pesado.  
Escribo esto. Consiguiendo hacerlo bien. Estoy quieto.  
(Leth y von Trier, 2003)

Silencio que permite la introspección. En esta persistencia en la auto-observación, retoma cuestionamientos pasados en tiempo presente:

¿Cómo me siento?  
¿Cómo no me siento?  
¿He llegado a ser mejor, mejor para la vida?  
(Leth y von Trier, 2003)

Si el cineasta retoma la re(visión) del corpus de su obra a través de la imagen, también cavila sobre esta travesía, la del Humano Perfecto y las interrogantes que nuevamente ha detonado. Y, por fin, está listo para denunciarlo:

‘El humano perfecto’,  
 es algo que sólo decimos,  
 mientras deseamos que pueda hacer  
 lo que decimos que puede hacer.  
 (Leth y von Trier, 2003)

Articulación intertextual de la escritura. Desarticulación intrínseca de la imagen fílmica.

59

Sabiston trae consigo un bagaje estético que sobrepone a las imágenes del cineasta y, en consecuencia, aporta un nuevo lenguaje formal. Sabiston, investigador en técnicas de programación e animación del MIT, crea su propio *software* llamado *Rotoscope*, que permite tomar imágenes filmadas en formato de cine y traducirlas en imágenes animadas. Como director de arte, promueve que se incluyan distintas estéticas, promoviendo un híbrido de visualidades en cada una de las secuencias, que configuran una pieza en el intersticio entre el cine experimental y el video musical.

Pero esta hendidura conlleva un trastocamiento profundo en la fenomenología de la imagen cinematográfica, a partir del tránsito a través del umbral que representa un nuevo dispositivo maquínico de construcción de la imagen. La sombra se desarticula finalmente del contorno, y se mueve con un vaivén propio. Manchas translúcidas que se han agrupado por zonas, en capas independientes de acuerdo a la intensidad de la iluminación que retoma del registro fílmico. Pero siempre desensambladas, oscilantes.

La simultaneidad de cuadros en pantalla, son de un registro distinto al de Bruselas. La superposición de las imágenes y la reiteración de secuencias, en coexistencia sobre la superficie de la pantalla, ahora se desplazan dentro y fuera del cuadro, generando un registro distinto de movimiento. El tránsito de la imagen está configurado a partir de ejes

horizontales y verticales, que transcurren a distintas velocidades, sobre el campo de visión. Concurren en una misma dimensión temporal, pero no necesariamente transcurren en el mismo tiempo.

60 La imagen adquiere una dimensión de profundidad desarticulada, una iconografía distinta donde ya no vemos a través de ventanas, como sugería Bazin (Deleuze, 1986), ahora los elementos formales se independizan del orden de la representación mimética para dar paso a una locomoción autónoma que les permite reordenarse en capas. A través de estas capas bidimensionales, podemos decodificar la “distancia” que configurará la percepción de los planos cinematográficos, sin embargo, estará presente el desprendimiento entre ellas. Es decir, se mantiene esta ilusión de profundidad, pero no la ilusión de volumen, porque no están organizados a partir de un solo plano de representación: no tienen siempre el mismo horizonte, no ocurren espacialmente en el mismo lugar.

Se han despojado de la referencia indicial de la mimesis en términos de espacio y tiempo. Y ahora transitan en la posibilidad de las múltiples representaciones de ángulos y dimensiones espacio-temporales que permiten formas alternas de representación.



FIGURA 10. Cortometraje “Cartoon/Perfect Human” en *Las Cinco Obstrucciones*, Lars von Trier y Asger Leth. Dinamarca. 2003.

CORTOMETRAJE 5: EL HUMANO PERFECTO, COPENHAGUE



FIGURA 11. Cortometraje “Copenhague” en *Las Cinco Obstrucciones*, Lars von Trier y Asger Leth. Dinamarca. 2003.

61

“Querido Estúpido Lars:” Leth tendrá que leer una carta, pretendidamente escrita por él (Leth y Von Trier, 2003).<sup>4</sup>

COPENHAGUE ES ACERCA DE LA VEROSIMILITUD: la verosimilitud que hay que concederle a cada filme para poder acceder a su propuesta diegética. Incluso, tal vez para colocarnos nosotros mismos dentro de dicha diégesis y estructurar un pequeño acto de fe, a través de la suspensión de la incredulidad.

Míralo ahora, está haciendo un filme...

La visualidad del filme es resuelta por imágenes de archivo: el filme es ilustrado por el pietaje que se ha recopilado a lo largo de este proceso. Pero la construcción de sentido está montada por el espacio sonoro, la imagen por completo supeditada al sonido. El guión, presentado por completo por un narrador que devela una carta, nos hace olvidar que estamos frente a un artificio que consigue la suspensión de la incredulidad necesaria:

<sup>4</sup> Extracto del monólogo en el cortometraje “Copenhague”, escrito por Lars von Trier e interpretado por Jørgen Leth. A partir de aquí, todos los diálogos reproducidos pertenecen al mismo monólogo.

Mi truco es barato y lo repito incesantemente.  
Lo llamo arte.

COPENHAGE ES ACERCA DE LA ILUSIÓN: más allá de la ilusión de profundidad, la ilusión de movimiento o la ilusión de la continuidad espacio-temporal del escenario clásico, es acerca de la ilusión de devenir testigo de la lucha del artista por la creación. La cotidianeidad del cineasta en observación.

Podríamos desviar a Jørgen permitiéndole hacer filmes;  
así es como el humano perfecto hace filmes...

62

La maestría de Lars von Trier se impone cuando, más allá de la creación de una ilusión del espacio “real”, la quinta obstrucción construye una ilusión del espacio de realidad. En una *master class*, el cineasta juega con la inversión de voces narrativas dirigidas a una profunda afectación del espectador, como en un clímax de la imagen-afección *deleuziana* o el primer plano que despliega su potencia perturbadora. “El afecto puro, lo puro expresado del estado de las cosas remite, en efecto a un rostro que lo expresa (o a varios rostros, o a equivalentes, o a proposiciones).” (Deleuze, 1984, 152 p.). El cineasta nos manipula y a través del efecto de lo real nos hace experimentar la aparente sensación de atestiguar la privacidad de los recovecos psicológicos del supuesto autor de una carta, a través de sus confesiones:

Es arrogante, Lars, pero me doy cuenta que tenías buenas intenciones: tú querías entrar en el grito. Pensaste: ‘con un poco de ayuda, podemos dejarlo salir de Jørgen’.

Von Trier comienza por enunciar el fracaso de su plan que consistía en romper el distanciamiento de Leth exponiéndolo a una presión psicológica mientras trabajaba en los filmes para atestiguar la afectación del director a través de su propia cinematografía. Sin embargo, al pedirle leer

esta misiva donde recrea la ilusión de desenmascarar a von Trier, genera un pliegue que transforma a Leth en un personaje.

No importa que tan cerca te acercaras al grano de la película, cuánto lo desearas, no podías ver debajo de la piel de la mano y escudriñar todos los nervios y los más profundos, los más delicados vasos sanguíneos.

El espectador, expuesto a los límites de la ética, la manipulación y la perversión del artificio de von Trier e inundado de sensaciones contradictorias, experimenta este malestar de haber presenciado, de una manera ilusoriamente íntima, la resistencia de Leth. Resistencia que von Trier vuelve significativa en el cine a partir del encauce magistral que propone con su carta. Deliberadamente construye una aguda tensión entre la intriga maliciosa de la historia y expone la perversidad del espectador que continúa en la trama, esperando ver cuándo ocurrirá el anunciado resquebrajamiento del distanciamiento emocional de Leth, sin el cual no hay cine, de acuerdo a la filmografía de Lars von Trier.

63

COPENHAGUE ES ACERCA DE LA IMAGEN-AFECCIÓN, de esta capacidad última de una pieza artística de pensar el mundo a partir de los afectos y efectos que pueda tener sobre nosotros. Lars von Trier otorga esta *master class* mediante el quehacer fílmico tanto a su colega, como a los espectadores, todos nosotros, sus experimentos: así es como este director perfecto hace cine.



FIGURA 12. Cortometraje “Copenhaguen” en *Las Cinco Obstrucciones*, Lars von Trier y Asger Leth. Dinamarca. 2003.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, F. (2005) Entrevista a Jørgen Leth. Copenhague, Dinamarca. Registro en Video.
- Aguilar, F. (2005) Entrevista a Lars von Trier. Copenhague, Dinamarca. Registro en Video.
- Aumont, J. (1997). El ojo interminable. España, Barcelona: Paidós. 208 pp.
- Aumont, J. y Neupert, R. (1992). Aesthetics of Film. Austin, EUA: University of Texas Press. 278 pp.
- Barthes, R. (1989) La Cámara Lúcida: Notas sobre la Fotografía. España, Barcelona: Paidós. 204 pp.
- Deleuze, G. (1984) La Imagen-movimiento: estudios sobre cine. Paidós: Barcelona, 318pp.
- 64 Deleuze, G. (1986) La Imagen-tiempo: estudios sobre cine 2. Paidós: Barcelona, 391pp.
- Deleuze, G y Guattari, F. (2010) Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia., Pre-textos: Valencia, 522 pp.
- FLM Archives. (2010) Notebook as Film, Film as a Notebook. Recuperado de [<http://www.movienet.com/5obstructions.html>], fecha de consulta: 12 de enero de 2010.
- Hjort, M. (2002). Interview: It's a Matter of Having Confidence in Simplicity. FLM. Special Issue. Leth, Copenhague: Danish Film Institute, 22pp.
- Leth, J. (2002) Notes on Love. FLM. Special Issue. Leth, Copenhague: Danish Film Institute, 22 pp.
- Leth, J. (2002). Life Through the Looking Glass. FLM. Special Issue. Leth, Copenhague: Danish Film Institute, 22 pp.
- Leth, J. y Trier, L.V. (2003). The Five Obstructions. Port Washington, NY: Zentropa Real ApS & Koch Lorber.
- Sontag, Susan. (2004) Ante el Dolor de los Demás. México: Alfaguara. 152pp.
- Wenders, Wim. (1992) El Acto de Ver. Barcelona: Paidós. 270 pp.
- Zavala, L. (2003). Elementos del Discurso Cinematográfico. México: UNAM-UAM. 160 pp.
- Zizek, S. (1999). El Acoso de las Fantasías. México: Siglo XXI. 261pp.



# ¿Romper el monopolio de la observación?

Una retrospectiva crítica del audiovisual indígena en México

Gabriela Zamorano

Byrt Wammack Weber

Las últimas dos décadas han sido testigos del crecimiento en el número de festivales y otros foros especializados dedicados a mostrar audiovisual indígena, en los cuales la producción mexicana ha tenido un papel destacado. Tanto en México como en el extranjero, los públicos han aprendido a gozar los imaginarios que estos audiovisuales ofrecen: paisajes rurales sonorizados con algún anuncio por altavoz hablado en tzotzil, zapoteco o purépecha. Una cámara subjetiva que muestra cómo el camarógrafo es convidado de alguna comida o bebida que se reparte en la fiesta que registra; tomas de rostros y cuerpos de personajes que delatan proximidad corporal y complicidad con la cámara; bromas, canciones y juegos de palabras en lenguas indígenas o en castellano, intercambiados entre los personajes registrados y la persona que registra. Historias de vida entretajadas que marcan continuidades y rupturas entre generaciones, espacios rurales y urbanos. Experimentos visuales que buscan retratar al mundo de los sueños, la muerte, la memoria, o de seres no humanos. Crónicas de luchas por territorios y recursos. Secuencias que plasman los procesos de trabajo, las fiestas, las actividades cotidianas, los eventos rituales o las actividades políticas. Audios que enfatizan el sonido directo, la música tradicional, o la sobreposición - que parecería arbitraria -, de ritmos autóctonos con música electrónica o popular. En estos foros, el video indígena se ha asociado con imágenes y sonidos vivos, siempre en movimiento, a veces en pugna, que oscilan entre celebrar el trabajo

65

comunitario, denunciar a modo de reportaje algún conflicto político, presentar lo extraordinario de personajes ordinarios, promover el énfasis en la afiliación étnica, o ironizar sobre las formas predominantes de mirar lo indígena.

66 Más que un panorama o reseña del audiovisual indígena en México, este artículo presenta una serie de preguntas críticas en torno a la categoría de cine o video “indígena” en el país. En primer lugar, exploramos el origen de esta categoría: en los procesos institucionales, académicos, políticos y artísticos que emergen en el contexto del indigenismo del estado paternalista para luego adquirir nuevos matices con la transición al neoliberalismo. Estas categorías también se nutren de los diversos movimientos sociales en México y otras partes de Latinoamérica que empezaron a cobrar fuerza en la década de 1960; de las reivindicaciones étnicas, especialmente a partir de la década de 1980; del acelerado ritmo de las innovaciones tecnológicas del audiovisual durante los 80 y 90, y el mayor acceso que éstas facilitaron. Asimismo, la categoría de video indígena se ha retroalimentado de la formación de nuevos públicos para películas con temáticas indígenas.

En segundo lugar, analizamos otros tipos de audiovisual que, si bien no son comúnmente reconocidos como cine o video indígena, se relacionan con la realización y circulación de audiovisuales por parte de comunidades indígenas mediante iniciativas propias, compartidas o externas que se potencian a partir de la década de 1960 en relación con procesos culturales, sociales, políticos y tecnológicos específicos. Finalmente, ofrecemos una breve discusión sobre cómo el posicionamiento o “postura” específica de los realizadores indígenas para representar la realidad permite repensar los aportes de este tipo de producciones al género documental

Debido a que es imposible plasmar un panorama completo de la variedad de casos que podrían ser considerados como audiovisual indígena mexicano, la discusión se desarrolla a partir de ejemplos de individuos, colectivos y títulos que permiten dar una idea de la heterogeneidad y complejidad en la que esta categoría está inmersa.

## PRECEDENTES DEL AUDIOVISUAL INDÍGENA EN LATINOAMÉRICA

El actual audiovisual indígena en México es heredero de múltiples orígenes, influencias, ideologías, imaginarios y definiciones. A inicios del siglo xx, en el contexto de la construcción y reconfiguración de la nación, el naciente cine mexicano dio sus primeros frutos con tema indígena en docudramas como “La voz de la raza” y “La noche de los mayas”, entre otros documentales y ficciones<sup>1</sup>. A éstos siguieron las ficciones de la Época de Oro del cine mexicano que resaltaron las raíces indígenas de la nación y los documentales indigenistas con la formación del Instituto Nacional Indigenista y el apoyo de la fundación Rockefeller en 1948. La circulación de las imágenes icónicas de las mujeres ikood con las pequeñas cámaras de cine Super 8 a partir de 1985, fue un parteaguas en esta producción e inspiró múltiples imaginarios acerca de lo que podría ser el audiovisual indígena. La fundación de otros proyectos semejantes en países como Brasil (Video en las aldeas, fundado en 1986) y Bolivia (CEFREC, fundado en 1989) y las redes que se establecieron entre ellos inició toda una época de colaboración que también nutrió el creciente número de foros dedicados al audiovisual indígena<sup>2</sup>. La presencia de múltiples ideologías, visiones e imaginarios contribuyó a la gran efervescencia de este fértil campo audiovisual, pero también a los debates, en ocasiones polémicos, acerca de qué es y qué no es el audiovisual indígena.

67

Central en estos debates ha sido la categoría “indígena” que, si bien ha servido como concepto integrador para muchas de las luchas emprendidas por los diversos pueblos originarios por el derecho a su cultura, su lengua y sus tierras, no es una categoría propia, sino apropiada en algunos casos, atribuido desde afuera en otros, y hasta rechazada por los mismos pueblos

<sup>1</sup> Entre ellos el “docudrama” de Carlos Martínez Arrendano en Yucatán, “La voz de la raza” (1915).

<sup>2</sup> CEFREC se refiere al Centro de Formación y Realización Cinematográfica en Bolivia. Entre los precursores de estos proyectos se encuentran: el proyecto de Sol Worth y John Adair cuya serie audiovisual “Los Navajo filman a si mismos” en 1966 se convirtió en un clásico de la antropología visual y el proyecto de video del artista chileno Juan Downey con los Yanomami de Venezuela entre 1976 y 1977.

originarios en ocasiones. El problema central es la naturaleza subjetiva de esta categoría que se presta a definiciones distintas de acuerdo a los intereses operantes, ya sea por parte de fundaciones, jurados de certámenes, activistas, antropólogos, y otros. Para algunos, es una categoría estrechamente asociada con la pobreza, la marginación y el rezago, ya sea educativo, económico o político. Para otros sirve como bandera de la dignidad de los pueblos originarios. Y aún sin una definición jurídica clara y única, ésta categoría se incluye en algunas de las últimas reformas constitucionales de la federación y de los estados, como por ejemplo en el caso de Yucatán en el que la reforma constitucional de 2011 afirma que la “comunidad maya” no es indígena, sino mestiza. No debe sorprender, pues, que el audiovisual indígena sea un campo disputado en el que diversas posturas compiten. A pesar de las corrientes críticas en las ciencias sociales que han cuestionado la complicidad de éstas con el colonialismo y el neocolonialismo, el audiovisual indígena sigue siendo visto por algunos como una ventana al pensamiento y mirada indígena, más que producto de una coyuntura tecnológica, social y política. Otras posturas lo ven como herramienta de concientización y organización política, mientras que para las políticas neo-indigenistas del multiculturalismo neoliberal, el audiovisual indígena serviría para promocionar la imagen de un México pluricultural y colorido, para aprovechar del actual auge en la demanda por turismo cultural.

Así, si bien generalmente se sitúa el nacimiento del audiovisual indígena mexicano en las iniciativas institucionales del Estado Mexicano, sus orígenes son mucho más heterogéneos, ya que se relacionan también con procesos políticos, artísticos y tecnológicos más amplios que se consolidaron durante los años sesenta y setenta, y que luego confluyeron en diversas, pero interrelacionadas, corrientes durante la década de 1980 en todo Latinoamérica.

La ola latinoamericana de experimentación cinematográfica que empezó a ganar fuerza a finales de los años cincuenta fue alentada por el contexto geopolítico en la región, en el que se confluyeron múltiples experiencias de África, Europa, América Latina, entre otros, dando

origen a nuevas corrientes de creación audiovisual. En el cono sur, la fundación de la Escuela Documental de Santa Fe en la Universidad Nacional del Litoral, Argentina, en 1956 estableció la influencia del neorrealismo italiano, añadiendo a éste una marcada postura política (Piedras, 2010). A su vez, la *Nouvelle Vague* del cine francés, influida en parte por el cine etnográfico y las “etnoficciones” de Jean Rouch, sirvió como inspiración para los fundadores del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC-UNAM) y de esta manera impulsó la creación de esta importante escuela de cine en 1963, en la máxima casa de estudios del país (DGP-UNAM, 2004) <sup>3</sup>. La *Nouvelle Vague* también inspiró a otras corrientes latinoamericanas que ya experimentaban con el hazlo-tu-mismo, el casting de “actores sociales”, las cámaras portátiles de pequeño formato, el sonido directo y, desde luego, el video a partir de la década de 1970. Por otro lado, las principales corrientes documentalistas durante aquellas décadas, incluso una buena parte de los documentales etnográficos, se distinguieron por su compromiso social, su activismo y sus nexos con proyectos políticos “más o menos radicales” (Campo, 2005).

69

A la vez, la orientación de los audiovisuales latinoamericanos con temas indígenas cambió paulatinamente de una autoría antropológica a una autoría indígena o colaborativa. Este cambio fue inspirado en parte por el trabajo de cineastas precursores en este campo como Jean Rouch y David MacDougall (Rouch, 2010) y, en parte, por la “crisis de la representación” que inicia en la antropología alrededor de 1970, la que provocó un cuestionamiento hacia la historia colonial de la disciplina, hacia su método interpretativo y hacia las repercusiones en la autoridad que los antropólogos (y cineastas etnográficos) establecen con respecto a sus “informantes” y a sus “datos” (Cliford, 1995). Sin embargo, esta reo-

<sup>3</sup> Jean-Luc Godard habló repetidamente en entrevista acerca de la influencia que tuvo Rouch en la nueva ola francesa, especialmente *Moi, un Noir* (1959) en su propio trabajo, y en 1965 nombró *La Pyramide humaine* (Rouch 1961) entre las seis mejores películas francesas desde la liberación. Véase <http://alumnus.caltech.edu/~ejohnson/critics/godard.html>

orientación en autoría no necesariamente eliminó el deseo antropológico de encontrar en el medio audiovisual una ventana al imaginario puro del indígena. Otro factor en la reorientación del audiovisual indígena, especialmente a partir de la década de 1980, fue la incursión de realizadores y comunidades indígenas en la producción audiovisual para sus propios propósitos.

70

El origen del audiovisual indígena también se relaciona con un resurgimiento de las identidades étnicas como forma de abanderar luchas políticas en diferentes regiones de América Latina y del mundo entero. Estas reivindicaciones se suman al giro que muchos movimientos sociales adoptan hacia el énfasis en las políticas identitarias. Entre sus manifestaciones a nivel internacional se encuentran: las declaraciones de Barbados a inicios de la década de 1970 como una de las primeras denuncias internacionales de fuerte impacto contra la opresión a los indígenas de Sudamérica; la emisión del Convenio 169 sobre Pueblos Indígenas y Tribales de la Organización Internacional del Trabajo en 1989 con el fin de promover los derechos específicos de estos pueblos; la serie de movilizaciones indígenas en toda Latinoamérica a partir de 1991 en contra de la celebración del quinto centenario de la llegada de los españoles a América; el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en México en enero de 1994; y las recientes transformaciones constitucionales con énfasis en los derechos indígenas en países como Ecuador, Colombia y Bolivia.

Si bien estas reivindicaciones han contribuido en muchos casos a legitimar luchas económicas y culturales de poblaciones históricamente oprimidas, también es cierto que los estados e instituciones intentan explotarlas para implementar políticas multiculturales neoliberales que recuperan sólo los aspectos superficiales de la identidad cultural a la vez que mantienen las condiciones de desigualdad económica y política que han relegado históricamente a estas poblaciones. Tales estrategias del multiculturalismo ponen en peligro cualquier proyecto indígena o no indígena que se posicione a favor de causas indígenas, ya que promueven manejos contradictorios y frecuentemente esencialistas de la identidad

étnica, incluso por parte de activistas y dirigentes políticos trabajando a favor de estas causas (Ramos, 1998). La producción audiovisual indígena no escapa a este tipo de contradicciones. Si a mediados del siglo pasado el cine indigenista fue empleado para promover las políticas de integración impulsadas por el nuevo proyecto de nación, ahora se corre el riesgo de que el audiovisual indígena promueva el “México multicultural” del discurso oficial sin aportar mayormente a los procesos de lucha puestos en marcha por sus pueblos. Esta es una de las cuestiones que consideraremos al abordar la institucionalización del video indígena más adelante.

71

#### LOS INICIOS EN MÉXICO: INICIATIVAS INSTITUCIONALES Y DESDE LOS MÁRGENES

En el México de los años sesenta y setenta, el movimiento documentalista no fue el único en ejercer un compromiso social y político; las prácticas de arte “no convencionales” (Minter, 2008), retratadas en parte en la muestra *La Era de la Discrepancia* (2007), fueron igualmente comprometidas y quizá más inclinadas hacia la improvisación colaborativa practicada por Rouch<sup>4</sup>. En 1980, el video ya se había establecido como medio artístico y algunas comunidades indígenas se habían apropiado del video como medio de expresión (Ojo de Agua Comunicación, 2013). Por ejemplo, en 1981, un grupo de jóvenes zapotecos de Oaxaca, entre ellos Marta Colmenares y Álvaro Vázquez, incursionaron al video con un equipo de Betamax prestado (Varela, 2012), y luego de mandar video-registros a algunas organizaciones de migrantes en Estados Unidos, el video se convirtió en un medio para mantener y reestablecer relaciones entre comunidades zapotecas mediante la organización K-Xhon (Minter, 2008). De acuerdo con Erica Wortham (2013), estos videastas, que afirman haber inspirado el proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas (TMA) del INI (ahora CDI),

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, Cárdenas, 2010.

sobre el cual profundizaremos más adelante, tenían una profunda desconfianza de las iniciativas gubernamentales, por lo que mucho de su trabajo se enfocó en promover la autonomía de las comunidades indígenas de su región de origen. En 1984, *Nuestro Tequio*, realizado por esta pareja, participó en una muestra de video latinoamericano que estuvo de gira en Estados Unidos, junto con una selección de videos experimentales mexicanos (Minter, 2008). Las obras de realización indígena participaban junto con el videoarte y el cine experimental en festivales mexicanos. De esta manera, las incursiones en el documentalismo social, la producción colaborativa y la experimentación más allá de las normas del documental clásico, abrieron caminos para lo que después fecundaría en algunas vertientes el audiovisual indígena.

72

El panorama del audiovisual indígena en Latinoamérica empezó a transformarse a mediados de los ochenta a través de procesos de institucionalización impulsados tanto por organismos nacionales e internacionales, como por individuos y organizaciones independientes, contexto en el cual se consolidó el “video indígena” como nueva categoría de análisis. En México, este proceso fue dominado por el Instituto Nacional Indigenista (INI, CDI desde 2003: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas) que ya contaba con una amplia producción de documentales indigenistas que datan de los años cincuenta. En 1977 el INI empezó a sistematizar su acervo para dar una orientación más etnográfica a su producción audiovisual (Fernández, 2002) y en 1985, se sumó al Instituto Indigenista Interamericano de la OEA, con sede en la Ciudad de México, junto con el Instituto Nacional de Antropología e Historia y la Filmoteca de la UNAM, para organizar el Primer Festival Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas (Instituto Interamericano Indigenista, 1985). Éste es actualmente uno de los principales espacios a nivel latinoamericano para la consolidación del audiovisual indígena, organizado desde su tercera edición, en 1992, por el Consejo Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas (CLACPI), mismo que fue constituido por un grupo de antropólogos y cineastas etnográficos durante el primer festival.



De mayor envergadura para el caso mexicano en aquel momento, fueron las iniciativas del INI para fomentar el naciente “video indígena” y para crear espacios institucionales para su producción y difusión. Estas iniciativas representaron un cambio en la postura del INI hacia el audiovisual que se debió, en parte, a un grupo de realizadores que colaboraban con el INI desde la década de 1970 y que buscaban una participación más activa por parte de los sujetos de sus documentales. Entre ellos se encontraba toda una generación de estudiantes del CUEC para quienes las producciones etnográficas del INI fueron como una extensión del mismo centro de estudios (Ornelas, 2011). Una producción que ejemplifica esta búsqueda, fue producida por Luis Lupone con una comunidad ikood o huave en Oaxaca, y recupera el proceso y resultados de un taller de realización del INI que Lupone impulsó y llevó a cabo en 1985 con una cooperativa de tejedoras. Uno de los cortos resultantes del taller (“*La vida de una familia ikood*”, Teófila Palafox, 1987) fue incluido como parte del documental experimental que Lupone estrenó el mismo año. “*Tejiendo Mar y Viento y La vida de una familia ikood*” (Lupone y Palafox, 1987), y que fue nominado en 1988 para el Ariel como Mejor Mediometraje Documental (Varela, 2013). La amplia promoción de “Tejiendo Mar y Viento” por parte del INI con la imagen icónica de dos mujeres ikood con cámaras de cine super 8, fue un parteaguas en el audiovisual indígena mexicano y atrajo la atención de nuevos públicos y agencias financiadoras (Zamorano, 2005), logrando así una difusión que no habían tenido los proyectos independientes anteriores con recursos limitados para la promoción.

73

El éxito de esta primera iniciativa coincidió con una coyuntura en el mismo INI que hizo posible impulsar un nuevo proyecto diseñado para promover la participación de las comunidades indígenas en la realización audiovisual. Este proyecto, Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas (TMA), que ya mencionamos en párrafos anteriores, fue lanzado en 1989 en los estados de mayor población indígena a través de talleres de capacitación, dotación de equipo y la implementación de centros regionales de apoyo a la producción. Entre 1990 y 1994, se llevaron a cabo cuatro talleres en Tlacolula, Oaxaca. En

estos, participaron más de ochenta personas procedentes de diferentes partes del país (Rovirosa, 1990), y el INI dotó de equipo profesional a 36 organizaciones a nivel nacional. Asimismo, el INI abrió el Centro Nacional de Video Indígena en la ciudad de Oaxaca en 1994, seguido por otros Centros de Video Indígena (CVI) en Michoacán en 1996, Sonora 1997 (cerrado en 2006) y Yucatán en 2000 (Ojo de Agua Comunicación, 2013). A pesar de este prometedor inicio, en poco tiempo el INI perdió la pista de los equipos dotados y para 1999 concluyó que esta parte del programa había fracasado (Santana, 2007).

74

Los CVIs resultaron más exitosos, especialmente el primero que se estableció en Oaxaca, ya que en él se concentró todo el equipo, talleres y asesoría durante los primeros dos años del TMA, dando un fuerte impulso al desarrollo del video indígena en el estado y en menor grado en el país. Incluso algunos realizadores que no buscaban tejer vínculos institucionales se beneficiaron de estos servicios debido al alto costo de equipo de edición profesional y semiprofesional de aquellos tiempos, lo cual llevó a que una buena parte de la producción audiovisual indígena en el país se concentrara en este espacio institucional.

Pero el CVI en Oaxaca fue un caso coyuntural que no se repetiría en los otros CVIs, cuyos liderazgos en el desarrollo del audiovisual indígena fueron mínimos, con la excepción del CVI en Michoacán. Cuando se inauguró el CVI en 1994, la explosión del audiovisual en apoyo a las comunidades zapatistas y el eco que éste tuvo a nivel nacional (e internacional) estaba ya en puerta, y faltarían sólo cinco años para que estallara la revolución digital en el audiovisual. Este paso tecnológico al digital, especialmente en los formatos MiniDV y Digital8, resultó en un abaratamiento de equipo de producción, posproducción y difusión que antes de 1999 era inimaginable. Por primera vez, se podía grabar imágenes en calidad profesional con una cámara casera y editar y posproducir el video en una simple computadora, lo cual permitió un amplio acceso al audiovisual por parte de sectores sociales para quienes en otro momento era inalcanzable. Además, la creciente migración a los Estados Unidos por parte de muchas comunidades indígenas a partir de la década de

1970 y su empleo del video para mantenerse en comunicación con sus comunidades de origen, creó circuitos que facilitaron el transporte de equipo a bajo costo a poblaciones rurales mexicanas, alentando las prácticas de comunicación transnacional mediante el registro audiovisual<sup>5</sup>.

Un resultado del paso al video digital es que los proyectos independientes que en un momento aprovechaban de los CVTs para editar y posproducir, ahora podían trabajar sin nexos institucionales. Éste y otros factores contribuyeron a un cambio en el papel de los CVTs que, a partir de 2000, empezaron a funcionar más como videotecas que como centros de producción (Santana, 2007), aunque seguían reproduciendo los lazos paternalistas del pasado a través de sistemas de becas para la capacitación y difusión de sus producciones, aún con presupuestos reducidos. Como bien apunta la antropóloga Erica Wortham en su estudio sobre medios indígenas en México, el proyecto de TMA encarna muchas de las contradicciones de la relación histórica entre los pueblos indígenas y el estado. De hecho, el alcance del proyecto durante los primeros años del programa se debió al giro neoliberal que dio lugar al “nuevo INI de Solidaridad”, el cual incluyó un aumento y descentralización de recursos que llegaron al INI, Pronasol y otras instancias gubernamentales como medida para compensar la resistencia a las reformas propuestas al Artículo 27 Constitucional, que por primera vez abrieron las tierras ejidales a la privatización y la comercialización<sup>6</sup> en un contexto de creciente indignación por las celebraciones del “descubrimiento” de las Américas.

75

<sup>5</sup> Véase Marta Colmenares, citada en Minter (2008); Ingrid Kummels, 2012. Cine Indígena: Video, Migration and the Dynamics of Belonging between Mexico and the USA en Ingrid Kummels, ed. *Espacios Mediáticos*, México City/Berlin: tranvía -Verlag Walter Frey, pp. 201-224; Dante Cerano, 2009, *Purbépechas vistos a través del video. Comunicación y nostalgia en ambos lados de la frontera*. Maestría en Ciencias Humanas, Centro de Estudios de las Tradiciones, Zamora, Michoacán; y Martha Colmenares citada en Minter, Sarah, 2008, “A vuelo de pájaro, el vídeo en México: sus inicios y su contexto”. En Baigorri, Laura (ed.), *Video en Latinoamérica: una historia crítica*. Madrid: *Brumaria*, pp.159-167.

<sup>6</sup> Estas reformas fueron publicados en forma de decretos del entonces presidente Carlos Salinas de Gortari en el Diario Oficial de la Federación el 6 y 28 de enero de 1992. Véase Reyes (2006)

Aunque Wortham (2013) afirma que el video indígena mexicano no necesariamente quedó “confinado en el contexto burocrático de su creación”, es importante señalar que los efectos paternalistas del contexto burocrático se extendieron mucho más allá del propio TMA, a pesar de las buenas intenciones de los encargados del proyecto. Desde los años noventa, las instituciones indigenistas han tenido un tremendo impacto, tanto en los circuitos nacionales e internacionales de difusión y financiamiento del video indígena, como en la academia, para la cual el TMA y la producción audiovisual que éste gestionó directa o indirectamente, ha ocupado un lugar dominante y ha sido un objeto de análisis privilegiado.

76

La historia del audiovisual mexicano por realizadores indígenas que se desarrolló desde la década de 1980 de manera independiente y fuera de la esfera de influencia de las instituciones indigenistas, ha sido mucho más difícil de documentar, en parte por falta de una sola entrada a este mundo audiovisual. Lo que hemos podido registrar de esta producción es resultado principalmente de los esfuerzos de algunas organizaciones indígenas, centros de estudios académicos, ONGs y colectivos dedicados a la producción y/o promoción del audiovisual.

El video en las comunidades indígenas del sureste mexicano surgió sin los mismos nexos institucionales que fueron tan determinantes en el suroeste del país, en un contexto híbrido, en el que confluyeron diversas corrientes artísticas, iniciativas de Organizaciones No Gubernamentales (ONGs), búsquedas experimentales, y movimientos indígenas. Los primeros audiovisuales que tenemos registrados en el sureste por realizadores indígenas tienen sus raíces en la represión del movimiento indígena en los alrededores de Palenque, que desde mediados de los ochenta exigía el cumplimiento de las demandas agrarias y la procuración de servicios básicos para sus comunidades. Éste y otros movimientos habían cobrado fuerza en Chiapas durante los setenta y ochenta, contexto en el cual el Primer Congreso Indígena celebrado en San Cristóbal de las Casas en 1974 fue un parteaguas (García de León, 1995; Serrano, 1998). En 1991, después de años de la creciente militarización del estado, el gobierno federal intensificó su represión hacia los movimientos chiapanecos y

realizó detenciones masivas de comunarios en Palenque (Burgete, 2011). Estos sucesos coincidieron con uno de los talleres del TMA en Tlacolula, en el que participaron dos jóvenes del Comité de Defensa de la Libertad Indígena de Chiapas. Al mismo tiempo que del taller, las organizaciones chiapanecas emprendieron la “Marcha por la paz y los derechos humanos de los pueblos indígenas Xi’nich’ (Hormiga)” hacia el Distrito Federal en protesta por las detenciones, a la cual los jóvenes se sumaron para realizar un registro audiovisual, mismo que luego compartieron con las comunidades chiapanecas referidas. El documental editado de este material, *La marcha Xi’nich’* (1992), es quizá el primer documental rebelde producido en Chiapas. Mariano Estrada, uno de estos jóvenes, se ha dedicado al audiovisual desde entonces y parte de su larga filmografía, ha sido premiada en festivales regionales, nacionales e internacionales. Éste es uno de los pocos casos - quizá el único en el sureste -, en el que la dotación de un equipo mediante el TMA sirvió para un proyecto comunicativo entre comunidades indígenas.

77

En la Península de Yucatán, el audiovisual en las comunidades mayas se desarrolló durante la década de 1990 en un contexto marcadamente distinto al de Chiapas o Oaxaca, principalmente alrededor de iniciativas personales, proyectos de ONGs y organizaciones artísticas. La influencia del TMA fue mínima, pues no se instalaría un CVI en Yucatán hasta 2000, y a diferencia de otros, éste no tuvo mayor impacto en la formación de realizadores hasta mediados de esa década. A principios de los noventa, representantes de organizaciones peninsulares habían participado en uno de los talleres de Tlacolula, y tres organizaciones recibieron dotaciones de equipo en aproximadamente el mismo momento en que el Comité de Defensa de la Libertad Indígena en Chiapas recibió el suyo. Pero en poco tiempo, los equipos estaban “desaparecidos” o inoperables debido a las condiciones de calor y humedad en que estaban resguardados. Hacia finales de los noventa, una ONG en Quintana Roo había recuperado uno de estos equipos para desarrollar videos relacionados a un proyecto de turismo cultural, y sirvió también para que jóvenes de una comunidad realizaran una ficción basada en una leyenda maya.

A mediados de los noventa otra ONG, la organización Educación Cultura y Ecología, A.C. desarrolló un proyecto audiovisual en Hopelchén, Campeche con una isla de edición semiprofesional y cámara casera, empleando dos jóvenes de una comunidad aledaña para desempeñarse como videastas. Aunque la mayor parte de su producción se enfocó en promover los programas de la ONG, los jóvenes realizaron sus propios trabajos con el apoyo de la organización y de programas gubernamentales como el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC). Uno de los resultados fue *La historia de Sahcabchén* (1998), probablemente el primer documental en la península realizado por gente de una comunidad indígena con salida al público general.

78

Paralelamente a estos proyectos, gestionaron otras iniciativas independientes en la península. A mediados de 1997 en Mérida, se realizó “Sociedad y el Nuevo Cine Latinoamericano”, una combinación de taller-muestra y encuentro regional enfocado en el documental latinoamericano, en el que se presentaron documentales realizados por estudiantes de la Escuela Internacional de Cine y Televisión en San Antonio de los Baños así como audiovisuales de las dos ONGs ya mencionadas y una pequeña selección de documentales experimentales realizados por artistas. El apoyo de la Unidad de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Yucatán (UADY) fue fundamental para la realización de este evento, que luego se transformaría en festival independiente con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). En el mismo año, Ana Rosa Duarte, una antropóloga maya hablante de la misma universidad había empezado a usar el video como herramienta para compartir su trabajo en maya con las mujeres que participaban en su investigación. Luego Duarte se integró a un proyecto auspiciado por la Universidad de Carolina del Norte para realizar un mediometraje como apoyo a la enseñanza de la lengua (*Sáastal: Los hijos de la Santa Gracia*, 2001), y en 1998 fue cofundadora del Festival Regional: Cine Video Sociedad (más conocido como *Geografías Suaves*, nombre adoptado en 2001), el cual dio continuidad al taller realizado el año anterior.

Aunque el nuevo festival hizo hincapié en el audiovisual experimental y de arte a través de sus muestras, el concurso regional, que se abrió sólo a los cinco estados del sureste en la primera edición, demostró que la mayor innovación en la creación audiovisual regional en aquellos tiempos fue en el audiovisual realizado por, o en colaboración con las comunidades indígenas. Sin embargo, ni siquiera las obras realizadas en comunidades indígenas estaban habladas en sus idiomas, por lo cual se decidió ofrecer un premio para la mejor obra en lengua indígena, no a la mejor obra de video indígena, ya que esta categoría dependía demasiado en percepciones subjetivas, de acuerdo a los organizadores.

En muchos sentidos, el año 1999 fue un parteaguas en el cine y video indígena mexicano, pues convergieron diversos procesos e iniciativas en el país para abrir espacios híbridos de formación, producción y encuentro en los que entrecruzaban múltiples influencias y tendencias. El crecimiento de proyectos independientes y académicos en el sur-sureste y las redes que se tejieron entre ellos facilitaron y nutrieron esta heterogeneidad.

En Oaxaca, en 1998 se formó la organización Ojo de Agua Comunicación cuando algunos de los fundadores del CVI salieron del INI ante la imposibilidad de continuar con sus proyectos en el marco institucional. El mismo año, fue constituido Promedios de Comunicación Comunitaria, un proyecto de comunicación audiovisual entre las comunidades zapatistas. En Yucatán se preparaba la segunda convocatoria de *Geografías Suaves*. En San Cristóbal de las Casas se fundó el Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur, auspiciado por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). Todas estas organizaciones y proyectos confluyeron en 1999 en Quetzaltenango, Guatemala, para el *VI Festival Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas*, organizado por CLACPI. Los puentes que se construyeron ahí influirían de una manera u otra en el desarrollo del audiovisual indígena mexicano a partir de ese momento. Estos puentes hicieron posible que la segunda edición de *Geografías Suaves* incluyera una amplia selección del audiovisual indígena junto con otros programas del audiovisual experimental mexicano y videoarte, todo organizado alrededor de foros

y encuentros. La apertura de este y otros espacios híbridos en el país, en los que entrecruzaban múltiples influencias y tendencias, junto con el gusto por la experimentación de muchos realizadores comunitarios, influyeron en una oferta audiovisual siempre más heterogénea, difícil de clasificar y en muchos casos inconsistente con las expectativas de los especialistas y públicos en festivales y otros foros.

80 Durante los siguientes años, el audiovisual indígena mexicano pasó por una época de efervescencia y consolidación. En 2000, el Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur organizó dos diplomados en antropología visual, principalmente para realizadores indígenas, en los cuales participó una amplia gama de proyectos y docentes, desde antropólogos hasta realizadores asociados con el cine experimental, como Rafael Rebollar. En Yucatán, el colectivo que fundó *Geografías Suaves* se consolidó bajo el nombre Yoochel Kaaj, y en 2002 inició el proyecto *TURIX* para realizar audiovisuales en las lenguas indígenas de la región a través de talleres de video experimental en las comunidades rurales, proceso en que colaboraron también los colectivos de arte audiovisual Tech-Mex (DF) y Arcanocatorce (Oaxaca), entre otros. Por su parte, Arcanocatorce, un colectivo enfocado en la producción experimental, empezó la serie de talleres “Mirada Biónica” en 2003, los cuales crearon importantes espacios de experimentación audiovisual, principalmente en Oaxaca. Fue en este contexto que se realizó *Dulce Convivencia* (2004), un documental que trataremos más adelante. En 2003, Arcanocatorce organizó un taller en una comunidad zapoteca en la sierra norte de Oaxaca, producido en colaboración con Yoochel Kaaj en el marco del proyecto *TURIX*, y el siguiente año, 2004, fue organizador de la sede Oaxaca para la sexta edición de *Geografías Suaves* con el apoyo adicional de Ojo de Agua Comunicación. En éste, se abrió, entre otros foros, uno dedicado a la revisión crítica del TMA por algunos de sus fundadores.

En 2006, Ojo de Agua Comunicación, coordinadora del CLACPI en México, fue responsable para la organización del *VIII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas “Raiz de la Imagen”*, y la



mayoría de las organizaciones y proyectos independientes mencionados en líneas arriba participaron en la organización y muestras itinerantes que se llevaron a cabo en el marco del festival. Desde entonces, los proyectos audiovisuales en comunidades indígenas han seguido sus propios caminos, aunque han surgido nuevas iniciativas para crear espacios de intercambio entre los diversos proyectos, tales como el Seminario de Comunicación Indígena que desde 2005 organiza Ojo de Agua Comunicación y el nuevo festival *Kayche'*, fundado en Yucatán en 2011. También han surgido otros espacios de formación de realizadores indígenas, como la escuela de cine y video indígena Mundos Inéditos fundada en 2009 por el videoasta tsotsil Pedro Daniel López López en San Cristóbal de las Casas, Chiapas; el Campamento Audiovisual Itinerante, un proyecto de capacitación, producción y exhibición en diferentes comunidades de Oaxaca, y Ambulante Más Allá, fundado en 2011.

81

Es así que estos precedentes han contribuido a dar forma, carácter, sentido y valor a las producciones que componen el panorama del audiovisual indígena en México, al tiempo que constituyen también el contexto que define las contradicciones y tensiones que enfrentan los realizadores en su trabajo cotidiano. Como ya hemos visto, el abaratamiento de las tecnologías audiovisuales facilitó una mayor oferta audiovisual por parte de realizadores indígenas, así como la libertad de desarrollar propuestas estéticas, temáticas y narrativas propias sin la tutela de las instituciones y organizaciones, sin importar del origen u orientación de éstas. Pero también les dio la libertad de decidir, por ejemplo, “qué tanto mostrar de lo nuestro” o “qué tanto distanciarnos o pactar alianzas con ciertas instituciones, financiadores, espacios de exhibición y distribuidores”. Es precisamente esta libertad que se enfrenta con las preocupaciones de académicos, instituciones y foros de exhibición sobre qué mostrar de lo indígena y cómo mostrarlo; si se debe definir el trabajo propio como cine o video indígena, comunitario o simplemente audiovisual; o cómo definir aspectos como la autoría y la colaboración. A fin de cuentas, este enfrentamiento contribuye a los actuales debates y desacuerdos que constituyen el motor de este controversial campo.

EL GÉNERO DOCUMENTAL DESDE EL AUDIOVISUAL INDÍGENA

82

A finales de la década de 1990 había un desencanto tan agudo en México con el cine documental, que hasta los directores de área en universidades como la UADY temían no poder llenar una sala de 35 asientos para una muestra de documentales. No cabe duda de que los documentales realizados en comunidades indígenas de México, Bolivia, Brasil y otros países de América Latina contribuyeron para abrir nuevos espacios, no sólo para el audiovisual indígena, sino también para el documental en general. Desde luego, muchos realizadores en comunidades indígenas se encontraron bajo la tutela del gobierno, ONG, académicos u otros, pero también existían amplios espacios de experimentación para ellos y en el mundo del documental en general, mientras que éste buscaba un nuevo camino para consolidarse.

En la actualidad, los realizadores que se identifican con lo indígena viven las mismas presiones que otros documentalistas como sujetarse a los estándares del momento asociados con el llamado “cine de calidad”, cuya tendencia es resaltar la experiencia individual de el/los protagonista/s sobre la experiencia colectiva. Por otro lado, el audiovisual es un campo abierto a la experimentación como siempre. Podemos suponer que las definiciones del cine de calidad seguirán guiadas por los vaivenes del mercado de mercancías audiovisuales, pero difícilmente podemos predecir cuáles serán las tendencias de mañana. Lo que sí es probable, es que participarán los nuevos sujetos zapotecos, mayas, mixes, tzotziles, entre muchos más en la apertura de los nuevos caminos del documental.

Al igual que otros realizadores, los indígenas están constantemente construyendo y transformando las convenciones y códigos que constituyen el lenguaje audiovisual. Hablar del audiovisual indígena en México es hablar de una historia de más de 25 años de experimentación con el género documental, y en algunas ocasiones, de sus cruces con la ficción. Sería imposible resumir adecuadamente esta historia aquí, pero nos proponemos ofrecer una breve descripción mediante la siguiente revisión

de algunos de los títulos y experiencias que se han destacado a lo largo de estos años.

La gran influencia del INI como productor y promotor nacional e internacional del cine y video indígena, tuvo el efecto de crear la impresión de que existe cierta homogeneidad en el audiovisual indígena mexicano. Los documentales que promovía buscaban revalorar y celebrar de forma realista aspectos de la vida comunitaria que incluyeran valores como la solidaridad, el trabajo conjunto, el consenso político o el conocimiento local involucrado en la realización de fiestas y rituales. Si bien es cierto que los talleres del INI promovían cierta homogeneidad narrativa y temática en los documentales, también es cierto que tuvieron efectos no esperados, como observa Mariano Estrada:

83

... como se sabe, al gobierno le interesa ver más a los indígenas en cuadros de fotografía o esculturas para los museos, que verlos de carne y hueso. Nos querían más como atractivos turísticos y no como pueblos vivos y sinceros. Sin embargo, también hay que mencionar que el taller nos abrió la posibilidad de capacitarnos técnicamente en algo que desconocíamos y que resultó importante para los momentos que vivía el movimiento [indígena] en la región.

En este sentido, los documentales militantes, así como con otros que se realizaron dentro y fuera del contexto institucional, contrastaron con los documentales que se apegaron a los valores institucionales. Además, los realizadores comenzaron a explorar otras posibilidades del audiovisual mediante la experimentación con la ficción, con las formas narrativas, con los estilos y géneros, y con diversas estéticas.

Una de las primeras producciones en experimentar con las formas narrativas fue *Guia Too* (Montaña Poderosa, 1998) del realizador zapoteco Crisanto Manzano. Manzano fue integrante del primer taller del INI en Tlacolula, y su organización, Pueblos Unidos del Rincón de la Sierra Juárez fue una de las primeras de recibir una dotación de equipo en 1990 (Manzano, 2004). Durante los siguientes años, él realizó unos siete documentales más, que presentó en festivales y encuentros en Mé-

xico y el extranjero. *Guia Too* presenta, a lo largo de casi una hora, un poético recorrido por el bosque nublado de la sierra norte de Oaxaca mediante la observación detenida –con una mínima musicalización con chirimía (flauta y tambor tradicional) y con escasos diálogos- de paisajes, vegetación y fauna, así como de las relaciones de vida y trabajo que los comunarios establecen con la naturaleza. *Guia Too* ofrece una metáfora del concepto de territorio y de sus amenazas al mostrar, por ejemplo, una dramática secuencia de tala de árboles hacia el final de la historia. La temática abordada por Manzano tuvo resonancia con las reivindicaciones indígenas por el derecho al territorio que tomaron fuerza justo en la década en que la película fue producida. Por este motivo, y por su tratamiento narrativo no lineal, *Guia Too* tuvo muy buena acogida entre financiadores, festivales y públicos internacionales. Si bien obras como *Guia Too* tienen autoría individual, es importante remarcar que la mayoría de los documentales indígenas son producto de procesos colaborativos más amplios que involucran tanto a otros integrantes de las comunidades y organizaciones, como asesoría y colaboración técnica por parte de los colectivos audiovisuales a los que pertenecen.

Otro aventurado experimento es *Xanini / Mazorca* (1999) del realizador purépecha Dante Cerano en Michoacán. Este corto experimental de 8 minutos, realizado con el apoyo del CVI, narra la historia de un empleado gubernamental que es asesinado por una mazorca luego de que llega a evaluar el trabajo agrícola a una comunidad campesina. A partir de su apertura en 1997, el CVI agrupó y ofreció capacitación a un grupo de jóvenes principalmente purépechas que se convirtieron en destacados realizadores del audiovisual indígena en el país. Con trayectorias previas como profesores de primaria, radialistas o promotores culturales, Raúl Máximo Cortés, Vicente Soto y su hijo Aureliano, Dante Cerano y Pavel Rodríguez entre otros, se han dedicado de forma continua a la producción audiovisual. Algunos de estos realizadores, como Raúl Máximo y los Soto, han usado prolíficamente el documental expositivo, basado principalmente en entrevistas y secuencias que ilustran procesos de trabajo, para mostrar aspectos de la historia y cultura local. Pavel Rodríguez

es uno de los pocos realizadores indígenas mexicanos dedicados a la ficción y, más específicamente, a la recreación histórica y mitológica del pueblo purépecha antes de la conquista. Dante Cerano, por su parte, ha explorado lúdicamente varios géneros audiovisuales incluyendo la ficción experimental (referida antes en *Xanini*), la ficción de terror (*Uaricha en la muerte*, 2004), el video como herramienta educativa para facilitar la enseñanza de la lengua, e incluso recursos de videos comerciales populares como videoclips de grupos locales, videos intercambiados entre familias migrantes y videos de bodas, los cuales empleó en *Día dos* (2003)<sup>7</sup>, una de las producciones indígenas mexicanas de mayor acogida a nivel internacional durante la década de los 2000.

85

Este documental de Cerano combina recursos narrativos y estéticos de los videos de bodas -como indicadores de fecha y hora sobre la pantalla, textos coloridos y transiciones con efectos de fotos fijas y video-, con convenciones del documental etnográfico -como una voz omnipresente que comenta lo que se muestra o el seguimiento detallado de un ritual-, para contar lo que sucede el segundo día en que se celebra una boda en su comunidad<sup>8</sup>. Si bien la historia muestra paso a paso el procedimiento mediante el cual se concreta el compromiso de matrimonio con imágenes y la narración del propio autor sobre ellas al clásico estilo etnográfico; también estos recursos le sirven a Cerano para interpelar al público ajeno a la comunidad y para ironizar sobre lo que se espera ver en una población indígena. Contrariamente a los esfuerzos de gran parte de la producción audiovisual indígena por mostrar imágenes limpias y estéticamente armónicas de las comunidades y sus habitantes, *Día dos* opta por un tratamiento visual “sucio”, visceral e íntimo en el que el plástico, polvo y concreto rompen con el imaginario de adobe, barro y paisaje

<sup>7</sup> Algunos de los espacios en los que se ha mostrado esta obra incluyen el festival First Nations/First Features (2005), el ciclo de cine itinerante Video México Indígena del NMAI (2003) y el Robert Flaherty Seminar (2007).

<sup>8</sup> Retomamos elementos de este análisis de: Jesse Lerner, “*Día dos* de Dante Cerano: sexo, parentesco y video” en *Forum for inter-american research*. Vol. 3 No.1 (May 2010): Tracing the Americas. (<http://www.interamerica.de/volume-3-1/lerner/>).

verde que muchos espectadores asociamos con lo indígena; y donde la música tradicional purépecha de pircua se intercala abruptamente con una canción de Puff Daddy o con música de cabalgata. Igualmente, la cámara siempre en mano nos confronta con un gesto de empacho frente a un denso plato tradicional, cuerpos ebrios en pleno baile, o la baba escurriendo de una boca distorsionada por el alcohol y por la cercanía de la cámara. Cerano también emplea un recurso recurrente en otras producciones indígenas al incluir escenas que resaltan la familiaridad del camarógrafo con el contexto filmado, por ejemplo, mediante tomas subjetivas de cuando él está incluido en la conversación, o convidado de comida o bebida, por parte de los sujetos que aparecen en cámara.

86

TURIX es otro proyecto que ha experimentado ampliamente con las formas narrativas y los cruces entre la ficción y el documental. Este proyecto, fundado en Yucatán en 2002, tiene sus raíces en *Arroz con leche: Kool utial k kuxtal* (1997-2009). Esta obra de Ana Rosa Duarte Duarte, en parte autobiográfica, retrata las experiencias de vida de cinco mujeres mayas y sus familias. Pensado en un principio como una manera de compartir su trabajo antropológico con las mujeres participantes en su investigación, el proyecto se extendió por más de ocho años que incluyeron periodos de filmación y un proceso de retroalimentación con las familias involucradas. El documental se enfoca en aspectos aparentemente banales en la cotidianidad de las mujeres, que sin embargo se revelan como espacios ricos de relaciones y conocimientos interpersonales e intergeneracionales. Este documental, que se desarrolló en diversas comunidades del estado, alimentó la fundación de TURIX, que luego se consolidó como colectivo para producir obras audiovisuales en comunidades rurales, a través de procesos colaborativos de formación y producción. Uno de los primeros productos de este proceso fue *Los remedios*, un corto de 4 minutos filmado y posproducido completamente en una cámara Digital8 por Jaime Magaña, un joven integrante del colectivo. Éste fue seleccionado para participar en el Festival Internacional de Cine de Morelia en 2003. El énfasis en la producción de audiovisuales para el autoconsumo y para compartir con comunidades vecinas ha permitido una libertad para experimentar con

diferentes formas narrativas, contenidos y duraciones. Esto y el hecho de que la mayoría de las obras están habladas en maya, limita su circulación en los circuitos más extensos, aún en espacios dedicados al cine o video indígena, pero son precisamente estos elementos los que hacen que las obras sean bien recibidas en las comunidades mayas de Yucatán. Actualmente, muchas de estas obras están disponibles en internet.<sup>9</sup>

Otras exploraciones en el documental indígena tienen sus raíces en la pobreza y la continua violencia que sufren las poblaciones rurales e indígenas, como sucede en el estado de Guerrero, donde organizaciones sociales luchan por la defensa de los derechos y territorio. En este contexto, realizadores indígenas como José Luis Matías Alonso, nahua y originario de ese estado a cargo de la organización audiovisual Ojo de Tigre Video, han documentado aspectos culturales de los pueblos nahuas; mientras que Carlos Efraín Pérez Rojas, mixe de Oaxaca, ha documentado en video procesos de lucha en Guerrero, en un inicio como una extensión del trabajo de Promedios Comunitarios que inició en Chiapas. La organización de una policía comunitaria en la región de la montaña, la violación de mujeres nahuas perpetrada por militares, y las luchas regionales contra iniciativas gubernamentales son algunas de las temáticas que Pérez Rojas ha registrado, en ocasiones con la colaboración de Ojo de Tigre. Por ejemplo, *Y el río sigue corriendo* (2010) documenta la resistencia que organizaciones y localidades del Guerrero emprendieron contra la construcción de la presa La Parota desde 2003. La estructura narrativa entretiene pausadas secuencias que presentan el espacio, la vida cotidiana y productiva de la región, con fragmentos de entrevistas a líderes, habitantes de la zona, y personas que se han visto afectadas por la violencia resultante de estas luchas. A medida que la película avanza, la historia de la resistencia toma mayor presencia, acompañando testimonios y registro directo de procesos organizativos como, asambleas, mítines y encuentros de los comunarios con autoridades gubernamentales para exponer sus motivos de oposición al proyecto hidroeléctrico. Momentos

<sup>9</sup> <http://turix.yoochel.org>

de intenso dramatismo incluyen la narrativa de una mujer cuyo esposo fue asesinado por su actividad política y, más aún, con el registro del momento en que ésta confronta al asesino. Debido a que este proyecto documenta una de las muchas luchas indígenas por su territorio, y a la trayectoria de Carlos Efraín Pérez como realizador, el documental obtuvo diversas fuentes de financiamiento y una intensa circulación en México, Estados Unidos y algunas partes de Europa.

88

Por otra parte, la creación de espacios “híbridos” para la experimentación audiovisual en Oaxaca a partir de 2003 dio lugar a un fructífero trabajo de formación y producción con realizadores indígenas emergentes a través de talleres como *Mirada Biónica*. Para ese momento, Oaxaca se había convertido en un punto de convergencia de artistas nacionales e internacionales que vivían o trabajaban en la ciudad, atraídos por una creciente actividad fomentada por galerías, talleres, festivales e instituciones artísticas. Por otra parte, había ya una trayectoria de producción audiovisual de realizadores y colectivos indígenas; además de un contexto político de fuerte movilización social que un par de años después desembocaría, entre otros procesos, en la confrontación violenta por parte del gobierno federal y del estado contra la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca, APPO. Una obra que se nutre del contexto de esta década es *Me parezco tanto a ti* de Luna Maran (2011), un documental sobre las continuidades y rupturas en las relaciones de género en la comunidad zapoteca de Guelatao de Juárez mediante la aproximación a dos generaciones de mujeres de la comunidad. Maran aborda este tema de forma novedosa mediante conversaciones íntimas y frescas sobre el amor y las expectativas de pareja y de vida con tres muchachas y tres abuelas. El tratamiento visual incluye animación, secuencias de paisajes y detalles de la comunidad que combinan tomas de colores saturados en alta definición con otras en formato super 8 en blanco y negro sonorizadas con música de banda, planos cercanos de los rostros de sus entrevistadas mientras voltean la mirada para buscar en su memoria y en sus sueños, y retratos de las protagonistas en sus actividades cotidianas: tocando guitarra, jugando basketbol o escribiendo en el caso de las jóvenes; cocinando o



al pendiente de su tienda en el caso de las abuelas. A diferencia de otras películas hechas por realizadores de la región, ésta no enfatiza la identidad étnica de sus personajes. La autora de esta obra desde muy joven tuvo acceso a talleres de fotografía, de video documental y de cine experimental como parte de las ofertas que se abrieron tanto en su comunidad como en la ciudad de Oaxaca. Luego de su bachillerato con formación artística, Luna estudió la licenciatura en artes audiovisuales en la Universidad de Guadalajara. La trayectoria de Luna y el tratamiento visual que dio a su obra ejemplifican la construcción de una mirada sobre una realidad indígena que se nutre de la pertenencia de la realizadora a la comunidad retratada, pero también de su formación en espacios artísticos independientes e institucionalizados que le han permitido experimentar con las posibilidades de este género cinematográfico.

89

Otras obras que se resultaron de los espacios de formación audiovisual en el sur-sureste mexicano a fines de los noventas, son *La pequeña semilla en el asfalto* (2009) de Pedro Daniel López López y *Campo 9* (2012) de Carlos Rivero Uicab. Pedro Daniel López empezó su formación en el audiovisual en el Diplomado en Antropología Visual (2000), una de las primeras iniciativas del Proyecto Videoastas de la Frontera Sur (PVIFS). Posteriormente, participó en otros talleres organizados por PVIFS y Yoochel Kaaj en México y por CLACPI en la Escuela de Cine y Televisión en San Antonio de los Baños, Cuba. En 2003, su cortometraje *K'in santo ta soz'leb / Día de muertos en la tierra de los murciélagos*, fue premiado en el festival *Geografías Suaves* como mejor obra en lengua indígena. Este documental de 32 minutos es una íntima exploración de su pueblo de origen y de su relación con su abuelo en el contexto del día de muertos. Con este y sus siguientes obras participó en diversos festivales nacionales e internacionales. En 2009, López fundó la Escuela de Cine y Video Indígena, Mundos Inéditos, A.C. en San Cristóbal de las Casas, misma que fungió como casa productora de su largometraje *La pequeña semilla en el asfalto*. Este documental se centra en cuatro jóvenes (dos mujeres y dos hombres) que dejan sus comunidades de origen buscando realizar sus sueños. A través de los testimonios de los protagonistas, filmados en

San Cristóbal de las Casas y en sus pueblos de origen, López explora de manera poética la problemática que atrae a los jóvenes indígenas a la urbe y los obstáculos que enfrentan para construir una vida lejos de sus familias.

90 Por su parte, Carlos Rivero correalizó el documental *La historia de Sahcabchén*, que recibió el Premio del Jurado en la primera edición de *Geografías Suaves* en 1999. En este documental, Rivero y su correalizador, Germán Poot, tejen la historia de su comunidad sin centrarse en una persona en particular, sino a través de una fresca, cándida, y a veces divertida combinación de testimonios, registros y reconstrucciones, grabadas con cámara en mano con un tratamiento visual “sucio”, tal como hemos visto en *Día dos* de Dante Cerano. En 2011, Rivero realizó *Campo 9* en el marco del taller de Ambulante Más Allá en Jujú, Campeche. En este documental de 24 minutos, Rivero regresa temáticamente a su comunidad, pero esta vez para explorar la problemática intercultural que vive el pueblo maya en relación con pobladores menonitas que han ocupado sus tierras y las han sometido a la tala de árboles y a la agricultura intensiva. En contraste a su anterior documental *La historia de Sahcabchén*, Rivero construye esta historia alrededor de personajes centrales (en este caso un agricultor menonita), tal como lo hace López en *La pequeña semilla*. Una vez más, Rivero retoma el humor, pero esta vez para poner en evidencia los estereotipos que la sociedad dominante ha construido acerca de los mayas. Las partes más poderosas de esta obra se desarrollan exclusivamente con el discurso visual como, por ejemplo, cuando se ven los jóvenes menonitas recostados tranquilamente sobre el tractor mientras que al fondo los mayas hacen el trabajo pesado de la cosecha.

En otras geografías, la migración a Estados Unidos ha producido sus propias dinámicas que han influido en el desarrollo del documental indígena mexicano. Por ejemplo, la realizadora chatina Yolanda Cruz, cuyo trabajo documenta problemáticas de migración tanto en Oaxaca como en los Estados Unidos. Entre sus producciones recientes destaca *2501 migrantes* (2009), un documental que, al acompañar el proceso creativo del proyecto *2501 migrantes* del artista plástico oaxaqueño Alejandro

Santiago, produce un retrato íntimo del personaje, a la vez que plasma las complejidades emotivas, económicas, familiares y laborales que se viven a partir del fenómeno de la migración. Junto a los pocos casos de realizadores indígenas con formación profesional en realización como Luna Maran, Yolanda estudió un posgrado en cine en la Universidad de California en Los Angeles, y ha sido igualmente acreedora de becas de prestigiosas fundaciones como la Ford y la Rockefeller. Otro realizador migrante, también de origen oaxaqueño (mixe), es Filoteo Gómez, quien a partir de su experiencia migratoria por cuestiones laborales, se casó con una académica estadounidense y actualmente vive en Milwaukee. Un primer proyecto audiovisual, *Dulce Convivencia* (2004) fue construido a partir de una mirada --distanciada por su retorno de los Estados Unidos, como él mismo lo explica en la introducción de esta obra-, a la producción de la panela o piloncillo en su comunidad y a las relaciones de colaboración y convivencia en que se producen muchos de los alimentos en la región. Este documental se realizó en el espacio experimental generado por el segundo taller Mirada Biónica que se realizó en Oaxaca en 2004. El nuevo proyecto de Filoteo, *Mixes en Milwaukee*, explora las prácticas de intercambio y consumo de videos entre las comunidades mixes oaxaqueñas y migrantes en esta ciudad.

91

#### AMBIGÜIDADES EN TORNO AL AUDIOVISUAL “INDÍGENA”

Como muestra la diversidad de casos discutidos, la categoría de “audiovisual indígena” no es fácil de definir, en parte porque no hay características intrínsecamente indígenas que distinguen estas producciones o los temas que abordan. Por otro lado, la hegemonía que ha ejercido el Estado mexicano en torno al audiovisual indígena a través del TMA y otros proyectos institucionales, ha popularizado un audiovisual indígena que no necesariamente representa la visión de sus realizadores ni de sus comunidades de origen. En este sentido, coincidimos con Wortham en que los usos audiovisuales por parte de los indígenas formados con esta iniciativa no se limitan al uso de las tecnologías, sino también al

aprendizaje, apropiación y diálogo con los discursos identitarios institucionales, tal como el de “rescate cultural” que ha estado tan en boga en muchas de las producciones realizadas en el marco de los Centros de Video Indígena (Wortham, 2013) Por otra parte, aún cuando numerosos proyectos de medios indígenas están fuera de los márgenes institucionales, su adscripción como indígenas- o su atribución como tales-, los sitúa de alguna manera en la contenciosa relación histórica del Estado mexicano con los pueblos indígenas, así como en la problemática relación histórica de las instituciones, fundaciones, ONGs, o instituciones religiosas tanto nacionales como internacionales, con lo indígena.

92

Así, si bien no pretendemos ni consideramos posible definir qué es el audiovisual indígena, este artículo presenta algunas de las interrogantes que surgen al hacer referencia a esta categoría. Por ejemplo, al hablar de medios indígenas el irresuelto debate sobre autoría que está tan presente en los debates sobre este tema salta nuevamente a la mesa. Si pensamos por ejemplo en *Silvestre Pantaleón* (2010), tenemos una obra recientemente premiada, producida por dos autores no indígenas, Roberto Olivares Ruiz y Jonathan D. Amith, centrada en un personaje, una localidad, y una temática indígena. Mientras que Roberto Olivares lleva 15 años de trabajo de capacitación y producción con comunidades indígenas oaxaqueñas mediante su pertenencia en el colectivo Ojo de Agua Comunicación, Jonathan Amith es un académico experto en los pueblos nahuas de Guerrero. El documental, de acuerdo con Olivares, busca trascender el enfoque indígena para enfatizar el aspecto universal del tema: la vejez y la muerte, trazado por los esfuerzos que hace un anciano nahua para conseguir dinero para su “levantamiento de sombra”. Hablado completamente en náhuatl y clasificado como documental *sobre* indígenas mexicanos (no como un documental indígena), Silvestre Pantaleón fue galardonado en el *Festival Présence Autochtone* en Montreal.

La inclusión de Silvestre Pantaleón en este artículo, subraya uno de los grandes problemas acerca de la autoría que se esquiva en la mayoría de los estudios del audiovisual indígena. Si un realizador no indígena tiene la libertad de hacer un documental acerca de cualquier tema, aún

acerca de don Silvestre, ¿por qué suponer que el realizador de un pueblo indígena obligatoriamente tiene que retratar su pueblo? En *Campo 9*, Carlos Rivero enfoca su cámara en un granjero menonita como protagonista, pero de ahí, retrata cuidadosamente las relaciones interculturales que presencia desde una comunidad maya. En este sentido, *Campo 9* se queda dentro del canon.

Sugerimos que la cuestión fundamental para el audiovisual indígena no es la pertenencia o extrañeza del autor a un pueblo indígena. La definición de un audiovisual como indígena a menudo se relaciona con las maneras en la que el video satisface las necesidades de las instituciones financiadoras, en los casos que las haya, o con los deseos de los públicos a los que están dirigidos. En términos de exhibición, si bien los audiovisuales indígenas no circulan propiamente como mercancías, representan un valor agregado tal como se puede apreciar con la creciente generación de espacios de financiamiento y exhibición para estas obras. Por una parte, hay cada vez más festivales y programas especializados en el denominado cine indígena, entre los cuales destacan el *Festival de Cine y Video Indígena* del Museo Nacional del Indígena Americano de la Institución Smithsonian y *All Roads Film Festival* en los Estados Unidos, el *festival de CLACPI* en diversas sedes de Latinoamérica, el *Festival de Cine y Video Indígena de Morelia*, el *Festival Kayche'* en Mérida, el *Imaginative Film and Media Arts Festival* en Toronto y *Festival Présence Autochtone* en Montreal. Cines y festivales internacionales también están exhibiendo cine indígena o cine sobre indígenas, ya sea mediante secciones especiales dedicadas a esta temática, como lo hace el *Festival de Cine de Morelia* o el *Sundance Film Festival*, o en su programación general, como lo ha hecho *Tribeca Film Festival*, el festival *Contra el Silencio Todas las Voces*, la *Cineteca Nacional*, o *Oaxacacine*.

Muchos de estos espacios de exhibición y financiamiento del audiovisual indígena tienden a delimitar lo que cabe en esta categoría, un proceso que está relacionado en parte con las expectativas de públicos generales sobre lo indígena, pero también con las opiniones de los involucrados en los procesos de selección. Como hemos mencionado anteriormente,

estas expectativas se generan en parte, pero no exclusivamente, por las instituciones gubernamentales y su adscripción a políticas multiculturales en un marco neoliberal, las cuales consideran a las culturas indígenas principalmente como bienes económicos. Desde esta perspectiva, las promueven como guardianes naturales del medio ambiente, del folclor, de las lenguas maternas y de la cultura, y como portadores de los valores comunitarios y colectivos, sin abordar las realidades económicas y políticas que constituyen la contemporaneidad de estas poblaciones más allá de su afiliación étnica. Al mismo tiempo, como se mostró en este artículo con las trayectorias de varios realizadores, la participación en estos espacios tiene que ver con la interrelación entre los circuitos de circulación y las fuentes de financiamiento: la participación en un festival es la vía para su tránsito a otro y es, al mismo tiempo, el espacio en que se gestionan becas y financiamiento, definiendo así qué entra y qué queda en los márgenes de estos circuitos. Esto por supuesto se relaciona con las tensiones entre la creciente generación de mercados y las posibilidades económicas para producir.

Esta situación subraya la importancia de otros tipos de circuitos de difusión y exhibición. Una parte importante de la producción audiovisual indígena nunca será vista en los circuitos de difusión recién mencionados, ya que no están pensados para un público general. Por otro lado, algunas de estas producciones llegan a audiencias más amplias sólo a través de festivales o ciclos dedicados a mostrar estas producciones entre otros públicos indígenas, tal como lo hace parcialmente el festival de CLACPI y proyectos como TURIX, entre otros, que realizan proyecciones al aire libre o distribuyen copias en las comunidades. Por otra parte, hay espacios de exhibición - en muchos casos los que se dedican al arte - que rompen con las definiciones de categorías específicas, como "cine indígena", para valorar las posibilidades creativas o estéticas del audiovisual por encima de su afiliación étnica, como lo demostraba el trabajo del Festival Geografías Suaves fundado por Yoochel Kaaj en 1998, que, en sus concursos entre 2000 y 2005, premiaba la mejor obra *hablada* en lengua indígena, sin importar el tema.

Además de los festivales, otros espacios de circulación incluyen la televisión en diferentes modalidades y el internet. Entre las estrategias de circulación por televisión están aquellas bajo contrato como la serie *Pueblos de México* realizada por Ojo de Agua Comunicación para la Secretaría de Educación Pública. Por otra parte, proyectos de programas televisivos, videorevistas y videocartas usan el internet para difundir mediante los sitios de diferentes colectivos, de sitios dedicados al audiovisual indígena como *isuma tv*, la *Revista electrónica de cine y comunicación indígena Yepan, tv turix* o simplemente mediante espacios como vimeo o youtube. Otra forma de difusión es a través del audio libro, como lo hace el proyecto *Sjalel Kibeltik. Tejiendo Nuestras Raíces* editado por la Red de Artistas, Comunicadores Comunitarios y Antropólogos de Chiapas (RACCACH).

95

Luego de discutir la heterogeneidad de factores que inciden en los procesos de realización y circulación del denominado audiovisual indígena y de revisar sus aportes al género documental, quisiéramos preguntarnos por las posibilidades del documental indígena. Éste a menudo se ha presentado como una posibilidad de “mirar desde adentro” o más de cerca la realidad de los pueblos indígenas. Esto no necesariamente implica que los realizadores indígenas tengan una mirada más objetiva o más verdadera de sus realidades, aunque este argumento esencialista se reproduce en mucha de la teoría y activismo en torno al cine indígena. Más bien, una posibilidad del audiovisual indígena se relaciona con la idea del realizador tzotzil Mariano Estrada de hacer una comunicación audiovisual “sin maquillaje”, lo cual no se refiere a una visión privilegiada sino a una comunicación audiovisual que no esconda lo que los gobiernos o algunos públicos prefieren ignorar. Sin embargo, la comunicación “sin maquillaje” no sólo consiste en mostrar experiencias de violencia contra los pueblos indígenas y de procesos de resistencia, sino también en el acceso a los medios y en sus usos en la vida cotidiana de los pueblos, tal como demandan los Acuerdos de San Andrés Larrainzar firmados por el Gobierno Federal y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional<sup>10</sup>. Por

<sup>10</sup> Ver punto 8, Acuerdos de San Andrés, 16 de febrero de 1996.

96 tanto, sugerimos que en muchos casos el documental indígena busca construir un discurso a partir de posiciones políticas específicas (McDougall, 1998) o de determinadas “posturas” que buscan el “cambio social” de una manera u otra, por parte de quienes siempre han sido sujetos del cine etnográfico. De esta manera, de acuerdo con Rouch, el documental indígena ofrece posibilidades para romper con “el monopolio de la observación” (Rouch, 2003; p. 46). Pero el monopolio de la observación no solo sucede al momento de mirar detrás de la cámara, sino también al escrutinar y analizar los audiovisuales y los procesos de trabajo. Así, romper con el monopolio de la observación implica también la libertad de romper con el esquema de observación: en vez de re-presentar la realidad propia, poner al Otro no-indígena bajo la lupa.

El acceso relativamente fácil a las tecnologías audiovisuales hoy en día, ya no es suficiente en sí mismo para colocar al realizador en una posición privilegiada como mediador de la realidad indígena. Por otro lado, el posicionarse como realizador en los circuitos de exhibición y financiamiento nacional e internacional depende de muchos factores, tales como su desempeño como autoridad comunitaria, su experiencia migratoria, su trabajo como profesor, promotor o agricultor, su educación, su cercanía o distancia con movilizaciones políticas, sus alianzas con organizaciones no gubernamentales o su acceso a formación profesional. Y desde luego, el posicionarse como realizador a menudo resulta en viajes para exhibir el trabajo, interacciones con sara, son e todo, lo que resulta al colocarse detrlas comunidades de origen de los realizadores. migracipúblicos diversos, acceso a espacios de formación institucionales e independientes, así como acceso, a veces de forma inesperada, a fuentes de financiamiento. En las últimas décadas, los documentalistas, ya sean indígenas o no, se han visto cada vez más obligados a sortear los conflictos derivados de su trabajo, mismos que pueden surgir en relación con miembros del equipo de filmación, gobierno, empresas, otros realizadores, financiadores y por último pero no menos importante, con la familia y la comunidad<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Véase, por ejemplo, Easton (2012)



De hecho, los documentalistas hoy en día deben aprender a navegar las tensiones entre sus roles como documentalistas y sus roles personales para hacer frente a los conflictos que puedan surgir. El cine y video indígena no está ajeno a estos conflictos, tal como muestra Erica Wortham (2005) al analizar el caso de *tv tamix* en Oaxaca, y como los mismos integrantes del proyecto han discutido a profundidad en diversos foros. Por atractivos que suenen, estos caminos que se abren también requieren de negociación por parte de los realizadores con sus propias comunidades y con los diferentes agentes mencionados. Pero sobre todo, las miradas que resultan al colocarse delante o detrás de una cámara y el carácter de los espacios apropiados o brindados para la presentación de estas miradas, construyen y transforman de manera permanente los límites de esta categoría maleable y porosa que se ha definido como audiovisual indígena. En este sentido, al hacer documental desde ese posicionamiento con respecto a los mundos representados, los realizadores indígenas no están meramente retratando lo que ven, sino abriendo posibilidades múltiples para reimaginar, transformar y relacionarse de otras formas con las realidades que comparten con sus comunidades u otros públicos.

97

Mientras que la categoría de “cine indígena” ha sido útil para referirse a los usos de los medios de comunicación por parte de comunidades y organizaciones indígenas, también es cierto que muchos realizadores no están de acuerdo con las políticas de esta categoría o encuentran que encasillar su trabajo en ella limita sus posibilidades de circulación, por lo que apuestan que su trabajo simplemente sea concebido como cine, tal como lo hacen las realizadoras oaxaqueñas Yolanda Cruz y Luna Maran, y la yucateca Ana Rosa Duarte. Por otra parte, algunos realizadores jóvenes ya no se sienten tan cómodos con la categoría indígena hoy en día, en parte porque pone en un segundo plano la pertenencia a su pueblo, con toda la especificidad lingüística y cultural que esto conlleva. En este sentido quizá sería más útil referirse a sus documentales en relación con adscripciones puntuales (maya, tzeltal, zapoteco, nahua, etc.), o bien con posicionamientos políticos específicos. Al respecto, Xochitl Leyva observa que mucho del documental indígena ha sido producido en “contextos de

guerra”, es decir, en luchas políticas en las que el empleo de tecnologías audiovisuales resultan claves (Leyva, 2012). Si consideramos el concepto de “guerra” en todas sus dimensiones, éste incluye las luchas de los pueblos contra su invisibilización, contra el despojo de territorios, recursos humanos y naturales, así como a favor de sus culturas y lenguas. En ese sentido, el contexto de guerra ha sido una constante a lo largo de los últimos cinco siglos de vida de los pueblos indígenas en las Américas. Desde sus diferentes experiencias con respecto a estas luchas, y en diálogo con los múltiples procesos que dieron origen a la apropiación de medios audiovisuales en México, los realizadores indígenas comentan sus realidades de formas variadas mediante la experimentación permanente con las posibilidades y límites del género documental.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Burguete Cal y Mayor, A. (2011). “Movimiento indígena en México. El péndulo de la resistencia: ciclos de protesta y sedimentación”. En *Movimientos Indígenas en América Latina. Resistencia y nuevos modelos de integración*, A.C. Betancur J. (ed.). IWGIA. Dinamarca.
- Campo, J. (2010). “El arte de la observación. Algunos documentales latinoamericanos recientes”. *Cine Documental* No. 1.
- Cárdenas, R. (2010). “Una mirada femenina en el documental mexicano: entrevista a María del Carmen de Lara”. *EL OJO QUE PIENSA*. [http://www.elojoquepiensa.net/elojoquepiensa/articulos\\_pdf/n3/Una\\_mirada\\_femenina\\_en\\_el\\_documental\\_mexicano-entrevista\\_a\\_Maria\\_del\\_Carmen\\_de\\_Lara.pdf](http://www.elojoquepiensa.net/elojoquepiensa/articulos_pdf/n3/Una_mirada_femenina_en_el_documental_mexicano-entrevista_a_Maria_del_Carmen_de_Lara.pdf)
- Clifford, J. (1995 [1983]) “Sobre la autoridad etnográfica”, 39-77. En *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa
- Dirección General de Planeación, Universidad Nacional Autónoma de México (DGP-UNAM). (2004). “Misión, Antecedentes, Actividades y Servicios de las Dependencias del Subsistema de Difusión Cultural”. *Cuaderno de Información Estadística Básica 1999 - 2003*. Recuperado de: <http://www.planeacion.unam.mx/Publicaciones/pdf/cuadernos/difusion/mision-antecedentes.pdf>.
- Easton, C. (2012). “7 Tips For Navigating Conflicts in Documentary Filmmaking From Independent Film Week 2012” en *Filmmaker Toolkit*.

- Indiewire*, septiembre 21. Consultado en <http://www.indiewire.com/article/ifp-2012-7-tips-for-navigating-filmmaking-conflicts>
- Fernández, Y. (2002) “La memoria audiovisual de los pueblos indígenas de México”. *Cuadernos de documentación multimedia*, ISSN-e 1575-9733, N° 13, 2002 (Ejemplar dedicado a: Primer Seminario Internacional: Los archivos sonoros y visuales en América Latina).
- Festival Regional de Cine Video Sociedad (2000) *Catálogo del II Festival Regional Cine Video Sociedad: Imágenes que traspasan fronteras*, Mérida, México.
- García de León, T. (1995). “Congreso Indígena: A treinta años del Primer Congreso Indígena en Chiapas” CORECO, A.C. Recuperado de [http://coreco.org.mx/wordpress/?page\\_id=159](http://coreco.org.mx/wordpress/?page_id=159)
- Instituto Nacional Indigenista (1982). *Catálogo I Festival Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas*. Instituto Indigenista Interamericano, Instituto Nacional Indigenista, Cinemateca Mexicana del INAH, Filmoteca de la UNAM. México.
- Lerner, J. (2010) “*Día dos* de Dante Cerano: sexo, parentesco y video” en *Forum for inter-american research*. Vol. 3 No.1 : Tracing the Americas. (<http://www.interamerica.de/volume-3-1/lerner/>).
- Leyva, X. (2012). “Cine, video indígena y comunicación comunitaria desde el Abya Yala y Chiapas, para el mundo” en *Ichan*, año 23, núm 267. Noviembre.
- MacDougall, D. (1998). *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Manzano, C. (2004). En conversación con Carlos Cruz en Encuentros-Sincronías, 6o Festival Regional, Geografías Suaves. Cine Video Sociedad; Laurel Catherine Smith..
- Marcus, E George y Michael J. Fischer. (2000 [1986]). *La antropología como crítica cultural. Un momento experimental en las ciencias humanas*. Buenos Aires: Amorrortu
- Minter, S. (2008). “A vuelo de pájaro, el vídeo en México: sus inicios y su contexto”. En Baigorri, Laura (ed.), *Video en Latinoamérica: una historia crítica*. Madrid: Brumaría.
- Minter, S. (2008). “A vuelo de pájaro, el vídeo en México: sus inicios y su contexto”. En Baigorri, Laura (ed.), *Video en Latinoamérica: una historia crítica*. Madrid: Brumaría.
- Ojo de Agua Comunicación. (2013). “Dándole la vuelta a la pantalla”. *El Jolgorio Cultural*, No. 58, Febrero.

- Ornelas, D. (2011). "Ciclo de Cine Indigenista: Diversas miradas a la diversidad". *CLON*, Sábado 11 de junio de 2011. Recuperado de: <http://clon.uam.mx/spip.php?article1411>
- Piedras, P. (2010) "Las relaciones permeables entre historia y cine documental argentino: del testimonio a la militancia". *The Colorado Review of Hispanic Studies*, 8, otoño.
- Ramos, A. (1998). *Indigenism. Ethnic Politics in Brazil*. Madison: The University of Wisconsin Press; y Charles Hale, 2002. Does Multiculturalism Menace? Governance, Cultural Rights and the Politics of Identity in Guatemala. *Journal of Latin American Studies*, Volume 34 (3).
- Reyes Couturier, T. (1996). *Campeños, artículo 27 y estado mexicano*. Plaza y Valdés. México, p. 81. Véase también al respecto Wortham, Erica. (2013). *Indigenous Media in Mexico. Culture, Community and the State*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Rouch, J. (2003). *Cine-Ethnography*. Minneapolis-Londres: Minnesota Press.
- Rouch, J. (2003). The Camera and Man. En: *Cine-Ethnography*. Minneapolis-Londres: Minnesota Press; y David MacDougall. 1998. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press
- Rovirosa, J. (1990). *Miradas a la realidad, Vol. 2*, México. UNAM.
- Santana, T. (2007). "Análisis de discurso denotativo y connotativo de producciones de video indígena de Ojo de Agua Comunicación". Tesis Licenciatura. Ciencias de la Comunicación. Departamento de Ciencias de la Comunicación, Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla. Septiembre..
- Serrano, M. (1998). "Violencia civil en Chiapas: los orígenes y las causas de la rebelión". *Foro internacional*, v. 38, no. 4 (154) (oct.-dic.).
- Varela, B. (2012) "Panorama y horizontes de los 'Medios Alternativos' en Oaxaca". *El Jolgorio Cultural*, No. 58, Febrero.
- Wortham, E. (2013). *Indigenous Media in Mexico. Culture, Community and the State*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Yusta, C. (2004). "Cine y video indígena: ¿hacia una comunicación alternativa? En *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, Elisenda Ardévol y Joan Elies Adell Pitarch (eds). Editorial UOC.
- Zamorano Villarreal, G. (2005). "Entre Didjáz y la Zandunga: iconografía y autorrepresentación indígena de las mujeres del istmo de Tehuantepec, Oaxaca". *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. III, núm. 2, diciembre, 2005, pp. 21-33, Centro de Estudios Superiores de México y Centro América, México.

# Cine en América Latina – Producción, mercados y políticas públicas

Roque González

## RESUMEN

Desde hace 20 años –luego del período neoliberal (basado en los postulados del Consenso de Washington)– las políticas públicas de cinematografía en América Latina se encuentran enfocadas casi exclusivamente en la producción. La comercialización, la convergencia audiovisual y la digitalización están prácticamente ausentes en estas políticas –salvo recientes intentos impulsados por los gobiernos brasileño y argentino.

*Palabras clave:* Políticas públicas cinematográficas, producción, distribución; exhibición, integración regional cinematográfica

## ABSTRACT

For the last 20 years--since the neoliberal period of the 1990s (based on Washington Consensus)--public policies on cinematography in Latin America have focused predominantly on production. Commercialization, audiovisual convergence, and digitalization have largely been overlooked in the policy making process and have remained largely unchanged through the last decades, with the exception of recent initiatives undertaken by the Brazilian and Argentine governments.

*Keywords:* Film policies, production, distribution, exhibition, film regional integration

101

**E**l presente trabajo busca analizar la producción y los mercados cinematográficos en América Latina en los últimos años, en el contexto de las políticas públicas de fomento a esta actividad. Durante la última década dichas políticas fueron retomando fuerza (en casos como el

argentino, mexicano y brasileño) o comenzaron a surgir (por ejemplo, en Colombia, Chile, Uruguay y Ecuador, entre otros países). Por otra parte, estas políticas buscaron expandirse a nivel regional, por ejemplo, en los casos de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI) y de la Reunión Especializada de Autoridades de Cine y Audiovisual del Mercosur (RACAM).

La presente investigación se enmarcará en el mencionado campo de la Economía Política de la Comunicación y la Cultura (EPCC), y más específicamente, en la Economía Política del Cine.

102 La EPCC estudia el rol del poder en la producción, en la distribución —especialmente, en este punto (Pendakur, 1990; Balio, 1993; Wasko, 2011)— y en el intercambio de la comunicación mediada, analizando las relaciones sociales, las estructuras del poder, el proceso por el cual los mensajes se transforman en mercancías y las relaciones entre producción material y producción intelectual. A nivel más básico, la EPCC estudia la manera en que la comunicación y la cultura forman parte del proceso de acumulación de capital, de la estratificación y las desigualdades de clases y de las relaciones entre los centros de poder político y los centros de poder económico (Guback, 1980; Pendakur, 1990; Wasko, 2003; Getino, 2005; Sánchez Ruiz, 2006).

Según la economía política del cine, las películas son mercancías producidas y distribuidas dentro de una estructura industrial capitalista (Guback, 1980; Wasko, 2003, 2011), concentrada, con una asimétrica división internacional del trabajo audiovisual (Miller y Yúdice, 2004, se refieren a la “nueva división internacional del trabajo cultural”), en el marco de relaciones de poder dentro del sistema cultural y político, con el agregado de que el cine es a la vez producto y servicio intangible (Pendakur, 1990), importante no sólo por su valor de cambio sino por su valor cultural (Pendakur, 2003; Getino 2005) —en cuanto elemento trascendente en la constitución de la identidad y la cultura de un pueblo.

El presente trabajo parte del criterio de que el cine en América Latina durante la última década se caracterizó por la vuelta del apoyo estatal

al cine (“neofomentismo”) –luego del desmantelamiento de las ayudas públicas a este sector hacia finales de la década de 1980 y comienzos de la de 1990–, con el énfasis puesto en la producción.

A su vez, este texto busca mostrar que el sector cinematográfico en América Latina sólo puede existir por el fomento estatal, debido a que tienen nula recuperación de los costos a través de la taquilla en sus respectivos mercados nacionales –y menos aún, en los mercados internacionales, en donde no circula. A esta situación se suma la posición oligopólica en el mercado de la distribución y la exhibición por parte de las *majors* de Hollywood –tanto en Estados Unidos como en el resto del mundo (salvo contadas excepciones, como China e India).

A continuación se ahondará en estas temáticas, aclarando que las variadas estadísticas y números de producción y mercado fueron realizados por el autor, basándose en datos oficiales, información de empresas del sector y de medios periodísticos (salvo cuando se especifique la fuente).

103

## PRODUCCIÓN Y MERCADOS

Desde hace algunos años en América Latina se producen entre 300 y 350 largometrajes anuales (con picos de 400, en 2008), un número notablemente superior al de las décadas recientes: durante los años ochenta se produjeron, en promedio, 230 largometrajes anuales, y durante los noventa, ese promedio bajó a 91 producciones al año (González, 2012).

Durante el último decenio, la producción cinematográfica en varios países de la región ha alcanzado picos históricos. El fomento estatal a la producción cinematográfica existente en casi toda América Latina ha permitido el aumento en la producción de películas como nunca antes en la región; inclusive en países como México, Brasil y Argentina el número de filmes realizados alcanza valores que sólo se habían conseguido décadas atrás.

América Latina produjo, en total, alrededor de 2500 largometrajes durante la última década (González, 2012). La decidida acción del fomento estatal en la mayoría de los países latinoamericanos se vio

reflejada en la cantidad de largometrajes producidos. Sin embargo, a pesar de estos incrementos, en ningún país latinoamericano se termina de configurar una “industria”, sino sólo un ecosistema fragmentado en el que conviven algunas pocas empresas profesionales con innumerables microemprendimientos sin sustentabilidad, atomizados e inconexos, con el peso puesto –tanto desde el sector público como en el privado– en la producción mas no en la comercialización y exhibición de los filmes nacionales.

104

Por su parte, la coproducción internacional se convirtió, en las últimas décadas, en una estrategia para hacer frente a obstáculos como el difícil financiamiento y las dificultades para que los filmes circulen más allá de las fronteras nacionales. Para varios países de la región la coproducción fue fundamental para revitalizar y fortalecer su sector cinematográfico, como en los casos de Cuba, Bolivia y Uruguay.

#### COMERCIALIZACIÓN

Si los latinoamericanos –que, en promedio, concurren 0,8 veces al cine al año– tuvieran una circulación cinematográfica regional óptimamente eficiente, tendrían –en teoría– más de 300 filmes regionales anuales entre los cuales escoger. Sin embargo, ello no ocurre: anualmente se estrenan entre 3 y 20 filmes latinoamericanos no nacionales –dependiendo del país–, cuyo público suele ser menor al 1% del total de los espectadores de cine (González, 2012).

En 2012 se vendieron en América Latina 545 millones de entradas –que, en promedio, cuestan 7,2 dólares cada una– para asistir a alguna de las 10 mil 800 salas existentes en el subcontinente para elegir entre los 210 estrenos que, como media, se estrenan anualmente<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Elaboración propia en base a datos de las agencias nacionales de cine de Argentina, Brasil, México, Colombia, Chile, Perú, Uruguay, Venezuela, Bolivia, Ecuador, de las consultoras Rentrak, Ultracine, de distribuidoras, exhibidoras y medios especializados.



A su vez, en el mismo año América Latina sumó alrededor de 2 mil 600 millones de dólares de recaudación –o 2.6 billones de dólares, según la nomenclatura anglosajona que, en la región, utiliza Brasil–<sup>2</sup>. Esta cifra se debe, principalmente, a la constante alza del precio del ticket de cine –que se duplicó su durante el último decenio (en los últimos dos años, empujado por los precios *premium* de las salas 3D)– y a la alta inflación registrada en los últimos años en Argentina y Venezuela –estos países se encuentran entre aquellos con mayores tasas de inflación del mundo.

Precisamente, la revista *Variety*, en un artículo del 6 de abril de 2013<sup>3</sup>, llegó a publicar con bombos y platillos que el *box office* argentino tuvo en 2012 un crecimiento interanual del 35 por ciento; pero esta apreciación olvida tomar en cuenta la mencionada inflación argentina.

105

Analizando los resultados de 2012 para Argentina y Venezuela, se aprecia un aumento interanual del 35 por ciento para la recaudación argentina –tomando en cuenta todas las películas exhibidas, no sólo los estrenos–, y del 35% para Venezuela. Sin embargo, si se observa el aumento de espectadores para los años 2011-2012, en Argentina el crecimiento fue de tan sólo el 6% y en Venezuela no hubo crecimiento alguno: se vendió la misma cantidad de *tickets* (alrededor de 30 millones).

El precio promedio de la entrada de cine en Argentina y Venezuela se incrementó el 98 y 85 por ciento, respectivamente, para estos dos países, seguidos por Perú (60%), Brasil y Colombia (alrededor del 37%) y Uruguay (25%) –como se mencionó, México tiene relativamente estable el precio promedio de su boleto cinematográfico (desde 2006 ronda los 3.5 dólares con muy ligeras variaciones).

<sup>2</sup> Elaboración propia en base a datos de las agencias nacionales de cine de Argentina, Brasil, México, Colombia, Chile, Perú, Uruguay, Venezuela, Bolivia, Ecuador, de las consultoras Rentrak, Ultracine, de distribuidoras, exhibidoras y medios especializados.

<sup>3</sup> “International Profile: Argentina Offers Reminder of Basic Business Model”, en *Variety*, 6 de abril de 2013.

CONCENTRACIÓN EN LA EXHIBICIÓN

La difícil situación que atraviesa gran parte de los cines nacionales en América Latina –sobre todo, en el sentido de su muy escasa llegada al público y de su poca sustentabilidad– no se basa en la cantidad de producciones realizadas sino en la distribución y en la exhibición. Justamente, estos eslabones de la cadena de valor audiovisual están profundamente descuidados por los Estados latinoamericanos –como también ocurre en otras regiones del mundo, como la Unión Europea (a pesar de sus abultados fondos de ayuda, destinados mayormente a la producción cinematográfica).

106

Durante la década del 2000 se consolidó la concentración elitista del mercado cinematográfico, que prepondera las ciudades y las zonas más ricas, a la vez que a las clases más pudientes, para consolidar el incremento sostenido en las taquillas con menos diversidad en las pantallas y de espaldas a las masas que sustentan la base de la pirámide social.

En efecto: entre las décadas del setenta y del noventa cerraron casi la mitad de las salas de cine que había en América Latina (Getino, 2005). La mayoría de ellas se encontraba en los interiores de los países, que es donde históricamente se ve más cine nacional. Actualmente, existen en la región entre 5 y 20 salas de cine –40 en el caso de México– por cada millón de habitantes –tres veces menos que hace tres décadas (González, 2012).

De esta manera el incremento, del 65 por ciento promedio, que el parque exhibidor regional mostró en la década del 2000 –empujado por México, Brasil y Colombia (en el resto de los países, la cantidad de salas casi no ha variado)– hay que ubicarlo en el contexto de una alta concentración geográfica y clasista y del alto costo de las entradas, que representan –considerando una sola salida familiar al cine– alrededor del 10 por ciento del ingreso mensual medio latinoamericano (González, 2012).

En este escenario hace su aparición el cine digital a través de su nave insignia: el 3D. Hacia finales de 2008, y especialmente desde 2009, co-

menzaron a abrirse decenas de salas con proyección digital de alta gama (2K de resolución mínima<sup>4</sup>). Todas estas salas digitales están equipadas para exhibir películas tridimensionales, la gran esperanza de las multinacionales y las grandes compañías de la industria cinematográfica para incrementar la asistencia a las salas y, sobre todo, para elevar la recaudación: debido a que las entradas para ver películas en 3D cuestan un 30% más, desde 2009 y 2010 se apreció como tendencia firme que aproximadamente el 10% de los estrenos –filmes hollywoodenses en tercera dimensión dirigidos al público infanto-juvenil– significan alrededor del 40% de la taquilla –situación que se da tanto en América Latina como en el mundo (González, 2011).

Sin embargo, las promesas que flotan en torno al cine digital sobre democratización, abaratamiento de costos y mayor diversidad, entre otras, están quedando en la teoría: si bien el cine digital reduce considerablemente los costos por copias –cada copia en 35 milímetros cuesta entre mil quinientos y 2 mil dólares–, la instalación de estas salas digitales –que engloban proyector, periféricos, sistema operativo, equipamiento para exhibir en tercera dimensión y en algunos casos, hasta una pantalla distinta– ronda en América Latina los 100-150 mil dólares cada una –casi el doble que en el “Primer Mundo”. En la práctica, la digitalización la están pudiendo cubrir las empresas exhibidoras más grandes, mientras que las “independientes” –empresas pequeñas, locales, suburbanas, que generalmente programan cine nacional, iberoamericano y mundial de calidad, corren serio riesgo de tener que cerrar, o ser cooptadas por las más grandes.

107

<sup>4</sup> “K” equivale, en este caso, a 2 elevado a 10 (sistema binario), es decir, 1024 píxeles de resolución. Se denominan 2K y 4K a imágenes de 2048 x 1080 píxeles y 4096 x 2160 píxeles, respectivamente, destinadas a proyectores y archivos de cine digital.

LA PRESENCIA DEL CINE NACIONAL EN AMÉRICA LATINA

Las diez películas más vistas –casi en su totalidad *blockbusters* de Hollywood (9 de 10 en casi toda América Latina)– suelen representar en América Latina entre el 35% y el 50% del total, tanto de espectadores como de recaudación en los distintos mercados –mientras que los filmes de Hollywood concentran desde el 80%, para arriba, de los espectadores y taquilla en los distintos mercados latinoamericanos. Por su parte, la presencia de los filmes nacionales en las pantallas latinoamericanas varía de acuerdo a la capacidad, la tradición cinematográfica y las políticas de fomento de cada país.

108

Aunque las políticas públicas de cine hayan incrementado la producción de cine durante la década, las audiencias de los distintos filmes nacionales son muy bajas, las películas nacionales alcanzan un *market share* de entre el 1% y el 15% de los espectadores según la capacidad productiva de cada país y la coyuntura –algún éxito esporádico– esto en el caso de los países de mayor desarrollo cinematográfico, como Argentina, Brasil y México; en el resto de los países, ese porcentaje ronda entre el 1 por ciento y el 5 por ciento, salvo casos excepcionales, en que un título local logra llegar al público, como por ejemplo *Tropa de elite*, *El secreto de sus ojos* o *El crimen del padre Amaro* (González, 2012). Esta nula presencia del cine latinoamericano en las pantallas latinoamericanas es una constante en los últimos 20 años para toda la región.

Durante la última década, la oferta de cine nacional se ha incrementado notablemente en los casos de Argentina, México y Brasil, duplicando en el primer caso, y triplicando en los dos restantes el número de películas nacionales estrenadas. El resto de los países ha mostrado una tendencia a incrementar levemente el número de estrenos locales (González, 2012).

Las *majors* son las distribuidoras con mayor presencia entre los “Top 10” –y, por lo tanto, son las empresas que se llevan la mayor parte de la torta en las recaudaciones de toda América Latina.

A pesar de que se puede suponer que las distribuidoras nacionales comercializan preferentemente filmes nacionales (UNESCO, 2007), ello

no ocurre en la cinematografía latinoamericana con mayor potencial de convocatoria. *Stefan vs Kramer*, que en 2012 resultó el segundo filme más visto en su país, fue comercializado por Fox. *Dos más dos*, una comedia argentina con Adrián Suar (producida en gran parte por el Grupo Clarín), la octava película más vista en su país en 2012, fue distribuida por Disney —*major* que desde hace varios años viene teniendo una participación destacada en la distribución de filmes argentinos con potencialidad de ser “taquilleros”—. Más aún: *Dos más dos* también se ubicó en otro “Top 10”: el uruguayo (tercer lugar), siendo distribuida también por Disney. Retomando una ironía de Octavio Getino (2000), la integración regional pareciera que está siendo realizada por empresas extranjeras.

109

Si bien en Brasil el filme nacional de 2012 *Até que a sorte nos separe* —una comedia ligera con participación de Globo, que se ubicó en noveno lugar en el ranking general—, fue distribuido por empresas nacionales —Paris Filmes (que también fue coproductor de la película) y Downtown Filmes, en asociación—, el fenómeno antedicho para Argentina y Chile también se repite para el gigante sudamericano desde hace varios años: según datos del Ancine (agencia nacional de cine de Brasil), entre 1995 y 2006 el 25 por ciento de los filmes brasileños fueron distribuidos por las *majors*, en donde el 60 por ciento de las películas nacionales lanzadas por Hollywood alcanzaron el “Top 10”<sup>5</sup>.

Aunque no hubo variación en el número total de estrenos comerciales, sí hubo incrementos significativos en la cantidad de películas nacionales estrenadas comercialmente en Perú, Colombia, Uruguay y Perú, aunque —como lamentablemente sucede desde hace más de veinte años a nivel regional— el público no acompaña las producciones nacionales, salvo en muy contadas excepciones.

<sup>5</sup> Datos esgrimidos por Marcelo Ikeda, funcionario de la Agencia Nacional de Cinema (Ancine), durante la conferencia “Cinema Brasileiro: Desafios Culturais e Econômicos”, 14 de diciembre de 2008, Río de Janeiro.

Los porcentajes del *market share* durante 2012 se ubicaron en los números habituales que se vienen dando desde hace años: entre el 2% en Perú y Uruguay y el 13% en Chile –cifra inusual para este país, alcanzada gracias al éxito de *Stefan vs Kramer* (similar a lo que sucede en los países latinoamericanos, muy esporádicamente, cuando surge algún filme nacional que resulta éxito de taquilla, tal como sucedió, por ejemplo, con *Tropa de elite 2* en Brasil, en 2010; con *El viaje y El viaje 2* en Colombia, en 2010 y 2012, respectivamente, o con el *El secreto de sus ojos* en Argentina, en 2009, que representó por sí sola el 47 por ciento de los espectadores del centenar de estrenos nacionales de ese año).

110

En el otro extremo, México tuvo en 2012 uno de los *market share* más bajos de la década de 2000 (4.8 %) aunque no tan lejos de los porcentajes de otros años, con un rango que varía entre los 4.3 y los 7.6 por ciento –salvo los años 2000, 2001 y 2002, con los éxitos de “Amores perros”, “Y tu mamá también” y “El crimen del Padre Amaro”, donde el cine nacional llegó a alcanzar el 8.9, 8.5 y el 11.1 por ciento respectivamente.

Otra manera de apreciar la participación de los filmes nacionales en sus respectivos mercados es dividir la cantidad de espectadores que fueron a ver cine local por la cantidad de estrenos nacionales.

*América Latina (2012)*  
*Cantidad de espectadores por estreno nacional*

#	País	CANTIDAD DE ESPECTADORES POR FILME NACIONAL ESTRENADO COMERCIALMENTE
1	Brasil	187.683
2	México	162.687
3	Colombia	161.905
4	Venezuela	113.077
5	Chile	95.385
6	Perú	77.500
7	Argentina	26.818
8	Uruguay	4.118

Fuente: Elaboración propia en base a datos de Incaa, Imcine, Ancine, CNCA, CNAC, Conacine, Dirección de Cinematografía (Colombia), Rentrak, Filme-B.

*América Latina (2007)*  
*Cantidad de espectadores por estreno nacional*

#	País	CANTIDAD DE ESPECTADORES POR FILME NACIONAL ESTRENADO COMERCIALMENTE
1	México	311.628
2	Colombia	206.000
3	Venezuela	166.667
4	Brasil	132.179
5	Chile	78.333
6	Uruguay	74.000
7	Perú	62.500
8	Argentina	33.763

111

Fuente: Elaboración propia en base a datos de Incaa, Imcine, Ancine, CNCA, CNAC, Conacine, Dirección de Cinematografía (Colombia), Nielsen, Filme-B, Deisica.

De esta manera, se puede apreciar que cinematografías que son consideradas como exitosas en su país –como suele verse a Argentina más allá de sus fronteras–, en realidad se ubican en los últimos lugares de este “ranking”, mientras que cinematografías en recuperación –como la mexicana o brasileña–, o que ha ido consolidándose lentamente durante la última década –como la colombiana o venezolana–, se ubican en los primeros lugares.

Para tratar de comprender mejor el caso argentino, muchas veces sobrevalorado, vaya el análisis de mercado del año 2012: de los 132 estrenos comerciales locales, ninguna película alcanzó un millón de espectadores –cifra que varios *blockbusters* de Hollywood superan cada año en este país; la última vez que un filme nacional superó el millón de espectadores fue en 2009, con *El secreto de sus ojos* –. A su vez, 2 filmes argentinos convocaron el 50 por ciento de todos los espectadores que fueron a ver cine nacional en este país en 2012, mientras que sólo 8 filmes nacionales superaron los 100 mil espectadores, y 75 no llegaron a convocar 2000 espectadores cada uno (33 películas ni siquiera fueron vistas por 500 espectadores y una docena de estrenos argentinos no pudieron convencer ni a 100 personas de que las vean...) Estos porcentajes se vienen repitiendo en Argentina desde hace muchos años.

## FILMES LATINOAMERICANOS NO NACIONALES

En el caso de los filmes iberoamericanos no nacionales, el panorama es peor: la oferta y el consumo de estas películas se ubican entre el .02 y el 2 por ciento –salvo la presencia de algún éxito excepcional, generalmente distribuido por alguna *major* norteamericana (González, 2012). La circulación de películas iberoamericanas al interior de la región es muy limitada, de tal modo que estos filmes se estrenan en número reducido en los distintos países, variando entre 3 y 20 estrenos anuales, dependiendo del mercado (González, 2012).

112

Uruguay tiene una “alta” cantidad de filmes iberoamericanos exhibidos en sus salas comerciales, debido a la tradición cinéfila de su público. Si se contaran las exhibiciones en los variados espacios alternativos existentes en el país, sobre todo en Montevideo (destacándose una entidad señera como la Cinemateca Uruguaya), el número de estrenos iberoamericanos registrados en la presente investigación se duplicaría. En Brasil también existe una destacada red de salas de “cine arte”, en especial en Río de Janeiro, San Pablo y Porto Alegre, que es donde se exhiben principalmente los filmes iberoamericanos.

Tomando el promedio de los últimos años, el 40 por ciento de los filmes iberoamericanos estrenados en los países analizados fueron argentinos. Esta importante presencia de los filmes argentinos en toda la región puede explicarse porque es país el que más largometrajes realiza y también el que más coproduce –lo hace prácticamente con todos los países del subcontinente–, amén de su tradición filmica de décadas, presente en el imaginario del público latinoamericano (González, 2012). Por su parte, un cuarto de los estrenos iberoamericanos correspondió en la década pasada a películas españolas; estos filmes son los que recaudan más, en comparación con los filmes latinoamericanos, debido a que se suelen estrenar los “tanques” de esa filmografía (*El laberinto del fauno*, *Rec*, *Planet 51*, entre otros).

Las películas mexicanas representaron el 16 por ciento de los filmes iberoamericanos estrenados durante la última década (González,



2012). Esto muestra cómo el esfuerzo del país azteca en incrementar su producción va rindiendo sus frutos, amén de que, como en el caso argentino, la cinematografía mexicana posee una importante tradición en toda América latina (las películas clásicas mexicanas todavía se ven en la televisión de varios países de la región, algo que no sucede con cinematografías de otros países).

#### POLÍTICAS PÚBLICAS CINEMATOGRÁFICAS EN AMÉRICA LATINA

La conformación y el desarrollo de la actividad cinematográfica y audiovisual sólo puede llevarse a cabo con el firme apoyo del Estado, debido a las altas y riesgosas inversiones necesarias que este sector requiere, en un marco de concentración oligopólica de la distribución y la exhibición —básicamente, en manos de las *majors* (Buena Vista, UIP, Warner, Fox, Sony), o de grandes empresas asociadas a éstas— así como los —relativamente— reducidos mercados.

113

Esto es cierto en todo el mundo, a excepción de los Estados Unidos, China y la India, países que cuentan con un enorme mercado interno que hace posible la amortización de sus productos audiovisuales, e inclusive en el caso de los Estados Unidos, el sector cinematográfico se beneficia de distintos apoyos estatales (al contrario de lo que el sentido común indica) tales como subsidios directos (desgravaciones y exenciones fiscales, pagos diferidos, amortizaciones aceleradas) e indirectos (incontables estrategias y recursos políticos y económicos que presionan a nivel mundial en favor de sus propias empresas) (Wasko, 2003; Guback, 1980). En China, el Estado también se encuentra presente a la hora de fomentar su cine nacional.

En América Latina, el neoliberalismo ortodoxo imperante (desregulación estatal, liberalización, privatización) desde las décadas de 1970 y 1980 (dependiendo del país) dio paso, a lo largo del decenio 2000-2010, a un renovado impulso de políticas públicas heterodoxas destinadas al estímulo del mercado interno, tanto a nivel general, como el ámbito del cine, en particular. Un nuevo “neofomentismo” tuvo lugar al interior de

los distintos Estados latinoamericanos a lo largo de esta década, en contra de lo sucedido durante la década de 1990, cuando los cines latinoamericanos (en especial, Argentina, Brasil y México) vieron desmantelar la ayuda estatal al cine.

Durante la primera década del siglo XXI en toda América Latina fueron sancionándose legislaciones nacionales dedicadas al cine, como en Chile, Colombia, Venezuela, Ecuador, Panamá, Uruguay y Nicaragua. Con excepción de Paraguay y las Guayanas, todos los países de América del Sur y México<sup>6</sup> poseen legislación nacional de fomento a la cinematografía<sup>7</sup> y órgano rector de la actividad.

114

A nivel general, estas políticas públicas de fomento al cine en América latina se basan en ayudas directas –sobre todo a la producción, aunque en algunos casos, también a la distribución, a la exhibición y a la promoción–, principalmente, a través de subsidios o créditos blandos. En algunos países los incentivos se extienden a otras actividades audiovisuales, como la producción y difusión de contenidos televisivos y audiovisuales –tal como sucede en Chile o en Colombia (en los últimos años, Brasil aprobó una ley de televisión paga que obliga a emitir contenido brasileño, buscando fomentar la producción nacional, mientras que en la Argentina se lanzaron programas específicos para producir contenidos destinados a la futura televisión digital).

Sin embargo, en la práctica, las políticas “neofomentistas” en América Latina se concentran mayoritariamente en la producción cinematográfica con el fin de potenciar el buen uso de la infraestructura disponible en cada país dedicada a esta actividad. Por otro lado, buscan aplicar incentivos fiscales para atraer la inversión, tanto del sector privado – como sucede, por ejemplo, en Brasil, Colombia y México– como de

<sup>6</sup> En el caso de los países centroamericanos y caribeños, el fomento al cine es más endeble (exceptuando el caso cubano), basado principalmente en exenciones fiscales o en incentivos para la utilización de los escenarios naturales locales como escenarios para rodajes de producciones extranjeras.

<sup>7</sup> En algunos países, como Perú, Bolivia y Venezuela, existen debates al interior del sector para reformular sus respectivas leyes de cine.

los propios contribuyentes del país a través de impuestos a las taquillas o de partidas provenientes del presupuesto nacional –como ocurre, de distintas maneras, en la Argentina, Uruguay, Venezuela, Perú y Bolivia.

En la letra de las legislaciones latinoamericanas de fomento al cine se incluyen todos los eslabones de la cadena productiva, desde el desarrollo hasta la difusión y la exhibición. A nivel general, las políticas públicas de fomento al cine en América latina se basan en ayudas directas –sobre todo a la producción, aunque en algunos casos, también a la distribución, a la exhibición y a la promoción–, principalmente, a través de subsidios o créditos blandos. En algunos países los incentivos se extienden a otras actividades audiovisuales, como la producción y difusión de contenidos televisivos y audiovisuales –tal como sucede en Chile o en Colombia (recientemente, en la Argentina se lanzaron programas específicos para producir contenidos destinados a la futura televisión digital).

115

Sin embargo, en la práctica, las políticas de fomento en América Latina se concentran mayoritariamente en la producción, siendo la distribución, la exhibición y la comercialización en general la gran asignatura pendiente. Una de las medidas más antiguas de protección –e, inclusive, de promoción– de la producción cinematográfica a nivel mundial es la institución de la “cuota de pantalla” en las salas de cine –es decir, la reserva de un tiempo mínimo de programación anual o periódica en las salas de cine de un país, destinado a la exhibición obligatoria de filmes nacionales–. A pesar de que las legislaciones de distintos países latinoamericanos contemplan la cuota de pantalla –como México, Chile, Perú–, sólo en Argentina, Brasil y Venezuela el Estado tiene una posición más activa con esta prerrogativa. En algunos casos, como en Chile, la televisión tiene la obligación efectiva de programar en sus pantallas cierta cantidad de películas nacionales.

LOS PRINCIPALES MECANISMOS DE FOMENTO AL CINE  
EN AMÉRICA LATINA

116

Las distintas medidas de apoyo a la actividad cinematográfica fueron, y son, muy importantes para mantener la producción cinematográfica en América Latina y los distintos países que realizan cine, en un contexto de creciente e intensa competencia global –con las *majors* hollywoodenses como protagonistas. Las medidas más frecuentes de fomento al sector cinematográfico se dan a la producción, aunque también existen –pero en mucha menor medida– apoyos a la preproducción, a la posproducción, a la distribución y a la exhibición, ayudas que no son homogéneas y varían entre la regulación, el mecenazgo y la promoción (Harvey, 2005).

Estas ayudas se basan en variados sistemas, principalmente constituidos por operaciones no reintegrables, como subsidios, adelantos sobre ingresos de taquilla y subvenciones de distintos tipos. En América Latina la mayor parte de las ayudas son selectivas, aunque también existen varias de carácter automático. Por otro lado, también fueron y son muy utilizadas las políticas fiscales de exención impositiva para estimular la inversión de capitales privados, principalmente, en la producción cinematográfica –aunque también se han aplicado líneas en este sentido para la exhibición y otros eslabones de la cadena de valor–. Se destacan los casos de Gran Bretaña, Canadá y, en América Latina, Puerto Rico, Brasil –con la sanción de las leyes “Rouanet” (1991) y del Audiovisual (1993)– y, desde 2003, Colombia –cuando la aprobación de su ley de cine, que pone mucho énfasis en este tipo de ayudas.

Otras medidas no menos importantes son los sistemas basados en el otorgamiento de créditos a la actividad cinematográfica, un sector en donde el capital y la banca privada son poco propensos a atender –debido al alto riesgo inherente a esta actividad–. Este tipo de ayudas se ofrecen en Francia, España, México, Argentina y Brasil, entre otros países.

En este breve compendio sobre ayudas al sector cinematográfico no puede faltar la “banca cinematográfica”, es decir, experiencias en donde el Estado asume el rol de banquero de la actividad cinematográfica a través

de líneas reintegrables de créditos, o la cobertura de riesgos a través de avales o garantías. Se destaca la experiencia francesa, la mexicana (entre 1947 y 1979), la brasileña (a través de Embrafilme, entre 1969 y 1990) y, en alguna medida, los sistemas español, portorriqueño y colombiano (Getino, 2005). Como se mencionó, en América Latina se destacó la actividad del Banco Cinematográfico de México; y en Italia descolla la Banca Nazionale del Lavoro, con su sección cinematográfica (Harvey, 2005).

#### INTENTOS DE POLÍTICAS PÚBLICAS REGIONALES EN IBEROAMÉRICA

117

Desde hace más de dos décadas existen intentos para articular legislaciones, políticas y acciones gubernamentales de fomento al cine y al audiovisual a nivel regional. Los antecedentes más importantes son la Conferencia Iberoamericana de Autoridades Cinematográficas (CACI) y la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur (RECAM).

##### *La Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica*

En noviembre de 1989 los representantes de distintos gobiernos iberoamericanos firmaron en Caracas tres importantes documentos dirigidos a promover el cine iberoamericano: el Convenio de Integración Iberoamericana, el Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica y el Acuerdo para la Creación del Mercado Cinematográfico Latinoamericano. A partir de estas firmas nació la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI) –luego se le agregó el término “audiovisual” al “cinematográfico”, cambiando la sigla a CAACI; sin embargo, desde hace un par de años, el nombre de este organismo volvió a remitir solamente a lo cinematográfico (volviendo a la sigla CACI).

En octubre de 1995, la V Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno, celebrada en Bariloche, Argentina, aprobó de un programa de fomento de la industria audiovisual iberoamericana que sería el único

que alcanzaría cierta trascendencia en el sector: Ibermedia. Este programa fue lanzado buscando dar impulso a la distribución, la promoción, la formación, las coproducciones y el desarrollo de proyectos.

Ibermedia, cuya primera etapa abarcó desde enero de 1998 hasta diciembre de 2002, fue constituido en sus comienzos con la adhesión institucional y el aporte monetario de nueve países: Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, España, México, Portugal, Uruguay y Venezuela. Luego, a lo largo de los años, se irían incorporando Chile, Perú, Ecuador, Puerto Rico, Costa Rica, República Dominicana, Panamá y Paraguay.

118 También es de mencionar el programa DocTV Iberoamérica, que se encuentra enmarcado en la CACI, integrado por las agencias nacionales de cine y las televisoras públicas-estatales de casi todos los países de la región, cuyo objetivo es fomentar la creación y difusión de documentales latinoamericanos.

De manera paradójica el nacimiento de la CACI, y posteriormente, de Ibermedia, se dio en años en los que la política neoliberal de desguace del Estado y de baja en las medidas de protección y fomento a distintos sectores productivos ocurría en la mayor parte de América Latina, con las consecuencias de dismantelar las industrias locales y facilitar el ingreso irrestricto de bienes y servicios extranjeros –especialmente, de compañías transnacionales—. Todas las cinematografías que tenían algún respaldo estatal tuvieron severos recortes y hasta disolución de las medidas de fomento estatales, dejándolas al borde de la desaparición –especialmente, durante el primer lustro de la década de 1990.

*La Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas  
y Audiovisuales del Mercosur (Recam)*

En marzo de 1995 se realizó en Buenos Aires la Primera Reunión Especializada de Cultura del Mercosur. Allí se conformaron siete Comisiones Técnicas para tratar distintos aspectos de la cultura subregional; una de ellas se dedicó al sector de las industrias culturales. Desde ese momento comenzaron a realizarse distintas reuniones periódicas, dentro de las cuales tuvo un lugar destacado el sector cinematográfico y audiovisual.

Sin embargo, hubo que esperar hasta diciembre de 2003 para que el Grupo Mercado Común del Mercosur (GMC) –uno de los más altos órganos decisorios de esta instancia supranacional– creara la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales (Recam), invocando el Tratado de Asunción y el Protocolo de Ouro Preto –ambos, documentos fundantes del Mercosur–, además del Protocolo de Integración Cultural del Mercosur, el Protocolo de Montevideo sobre Comercio de Servicios y las Decisiones del Consejo del Mercado Común.

Así, el GMC acordó

crear la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales (Recam), con la finalidad de analizar, desarrollar e implementar mecanismos destinados a promover la complementación e integración de dichas industrias en la región, la armonización de políticas públicas del sector, la promoción de la libre circulación de bienes y servicios cinematográficos en la región y la armonización de los aspectos legislativos (GMC, 2003).

119

Pocos meses después, en marzo de 2004, la Recam realizó su primera reunión ordinaria. Desde entonces forman parte de la Recam, como países miembros, Argentina (Incaa), Brasil (Secretaría del Audiovisual y Ancine), Paraguay (Dirección Nacional del Audiovisual) y Uruguay –Instituto Nacional del Audiovisual (INA), que desde 2008 se llama Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay (Icau)–. Y como países asociados se encuentran Bolivia –Consejo Nacional del Cine (Conacine)–, Chile –Consejo Nacional del Arte y la Industria Audiovisual– y Venezuela –Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC)–; desde 2012 Venezuela es país miembro –en el contexto de similar incorporación de Venezuela al Mercosur, luego de la suspensión de Paraguay a partir del “golpe institucional” contra el presidente Fernando Lugo–. En 2011 Ecuador se sumó a la Recam como país asociado, a través del Consejo Nacional de Cinematografía (CNCine).

Aunque el nombre de este organismo refiere tanto a cine como a “audiovisual”, en lo concreto, sólo el ámbito cinematográfico intentó

tener cabida en la Recam: nunca hubo un acercamiento ni participación con autoridades relacionadas con el ámbito televisivo u otro relacionado con el quehacer audiovisual no cinematográfico.

ESBOZO DE BALANCE DE LAS INICIATIVAS  
DE INTEGRACIÓN CINEMATOGRÁFICA

120

La cooperación audiovisual depende de la cooperación política, económica y cultural de los gobiernos y espacios regionales en donde se inserta. Así, mientras de estas administraciones suelen centrarse en temáticas económicas, comerciales, financieras y políticas, la cultura suele quedar relegada.

En el ámbito cultural se observa que los organismos regionales existentes suelen actuar sin coordinación, solapadamente, superponiéndose. A su vez, los acuerdos que se toman suelen ser meras declaraciones de buenas intenciones que no son vinculantes —la Carta Cultural Iberoamericana es un buen ejemplo de ello—: las decisiones tomadas en los organismos regionales de cultura escasamente se trasladan a las normativas nacionales. En el ámbito audiovisual, esta deficiencia es aún mayor —la nula coordinación entre la CACI y la Recam, es un ejemplo de ello (son varios los países que pertenecen a ambas instancias, con repetidos objetivos y declaraciones de intenciones similares, pero que no dialogan ni se potencian entre sí).

Por otra parte, se continúa imponiendo una visión nacional que busca imponer sus intereses por sobre el resto: reuniones que debieran ser de cooperación terminan siendo feroces competencias, en donde la fortaleza de los países más grandes termina imponiéndose.

Esto es lo que sucede en las distintas reuniones de Ibermedia —el programa regional más exitoso en lo que hace al audiovisual—, según relatan varias autoridades presentes en esas reuniones<sup>8</sup>: allí, el éxito es medido por

<sup>8</sup> Entrevistas personales realizadas con carácter confidencial a algunos funcionarios y autoridades nacionales de cine presentes en algunas de esas reuniones (entrevistas



sus participantes por la cantidad de proyectos nacionales seleccionados y premiados, y sobre todo, por la suma de apoyos monetarios recibidos en relación a la cuota aportada. A su vez, esto es así porque –merced a las limitaciones presupuestarias para el sector– las asociaciones nacionales de productores y realizadores interpelan fuertemente a los representantes nacionales de sus agencias nacionales de cine: Ibermedia termina perdiendo la perspectiva, y finalmente se reduce a reuniones con duras negociaciones para tratar de obtener los mayores recursos posibles, más que un lugar de reflexión y acción sobre la construcción y fortalecimiento de un espacio audiovisual regional, con su valor agregado a partir de sinergias y potencialidades que vayan más allá de un mero agregado de realidades nacionales y tengan en cuenta una mayor integración, circulación y espacio común de producción, conocimiento y consumo.

121

La mayoría de los recursos de Ibermedia se destinan a la coproducción. La diferencia con el resto de áreas del programa –distribución, el desarrollo de proyectos y la formación– es bastante significativa. A su vez, Argentina, Brasil, México, Chile y España son los países con más proyectos apoyados –es decir, los países con mayores recursos–, mientras que un porcentaje importante de los recursos se destina a proyectos que no se concretan y menos del 30% de los filmes resultantes de este programa se estrenan allende las fronteras de su(s) país(es) productor(es) (González, 2012).

Otro aspecto importante a tener en cuenta es la profesionalización de los funcionarios de estos organismos públicos. La CACI tiene una Secretaría Ejecutiva en Caracas, ejercida por el presidente de la agencia venezolana de cine –el Consejo Nacional de Cinematografía (CNAC)–, y a su vez, su principal programa Ibermedia tiene en su oficina de Madrid a profesionales con posgrados o gestores culturales con experiencia. El caso de la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales es bien diferente. Aunque la Recam posee una secretaría

---

realizadas en Córdoba, Argentina, 2006; México, 2008; Bogotá, 2011; Río de Janeiro, 2011; Buenos Aires, 2012; y Madrid, 2013).

técnica, esta institución –que figura oficialmente en el organigrama del Mercosur– ha estado comandada en la práctica por la Argentina, bajo la influencia de su agencia nacional de cine –el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

En casi diez años de funcionamiento la Recam no ha conseguido ningún logro sustentable e importante: el que pudo haber sido su mayor logro, el Observatorio del Mercosur Audiovisual –constituido por el reconocido investigador hispano-argentino Octavio Getino–, quedó congelado en 2008 ante la salida de la Recam por parte de Getino debido a discrepancias políticas.

122

En 2003, en la etapa de conversaciones para crear la Recam entre las distintas agencias nacionales de cine del Mercosur, Argentina y Brasil firmaron un acuerdo de codistribución –uno de los primeros en el mundo– para fomentar el estreno de filmes argentinos en Brasil y brasileños en la Argentina –seis por año en cada país– con apoyo de las respectivas agencias nacionales de cine. Sin embargo, y aunque se incrementó momentáneamente la oferta de estos filmes en ambos mercados, la calidad de los lanzamientos y la respuesta del público fue pobre en Argentina, en donde la ejecución de este convenio dejó mucho que desear por parte de los funcionarios del Incaa<sup>9</sup>: se hizo un pobre seguimiento a la comercialización, al marketing y a la difusión de las películas brasileñas –en el lado brasileño se manejaron más profesionalmente–. Por ello, tras dos años de intentos, Brasil decidió dejar de aplicar el acuerdo.

En 2004, la Recam había intentado avanzar en un Sello Cultural del Mercosur dedicado al audiovisual, pero ante falta de personal capacita-

<sup>9</sup> Argentina es un país que no tiene examen de ingreso para ingresar a la función pública, por lo que la enorme mayoría de los funcionarios –inclusive secretarios de Estado y hasta ministros– apenas tienen educación secundaria. Casi la totalidad de los funcionarios públicos ingresan por contactos políticos o por tener un familiar o conocido con poder trabajando en el Estado. A su vez, los funcionarios comienzan a trabajar sin tener conocimiento alguno para el cargo que fueron asignados. La única excepción dentro del Estado argentino es el ámbito de Cancillería: allí sí existen duros exámenes para acceder a los cargos diplomáticos –aunque durante el gobierno kirchnerista, también se está dejando a un lado a los funcionarios de carrera para reemplazarlos por funcionarios sin experiencia puestos por afinidad política.

do que trabajara mancomunadamente con Cancillerías, ministerios de Economía, Hacienda y Aduanas, entre otras instituciones, el proyecto quedó en la nada. Tampoco fructificaron ideas sobre una “cuota de pantalla regional” y sobre un “certificado de nacionalidad” regional para las películas de países miembros del Mercosur.

A su vez, en 2009 la Recam firmó un convenio con la Unión Europea por un monto de 1.86 millones de euros para reforzar el espacio cinematográfico mercosureño –1,5 millón de euros aportados por la Unión Europea, y 360 mil euros aportados por la Recam (a través de los aportes de los países integrantes)–. El programa para llevar a cabo este convenio se denominó Programa Mercosur Audiovisual (PMA) e iba a durar tres años (GMC, 2009). Se establecieron objetivos que, a marzo de 2014, no se cumplieron. Uno de los principales objetivos del Programa Mercosur Audiovisual era reforzar el observatorio; cuando se comenzó a implementar, fue lo primero que se dio de baja.

Otro de los objetivos importantes era crear una red de unas 30 salas digitales en todo el Mercosur para proyectar exclusivamente películas de los países que conforman la Recam; desde 2008 se viene anunciando que “en breve” se comenzaría a implementar (Agence France-Presse, 2008; UPI, 2012). A marzo de 2014 todavía no se construyó ni una sala de esa red.

Otro de los objetivos del PMA era la realización de estudios e investigaciones. No se hicieron públicas las convocatorias, a pesar de que la Unión Europea así lo mandaba. El organismo europeo también pedía que los consultores tuvieran –mínimamente– título universitario y experiencia en el tema sobre el que iban a investigar: las investigaciones terminaron recayendo en productores afines a la jefatura del Incaa y hasta en empleados de ese organismo argentino que no tenían título universitario ni experiencia en la temática –según la Unión Europea, ningún empleado de cualquier agencia nacional de cine del Mercosur podía haberse presentado; por este tema, existe una denuncia ante la Oficina Anti-fraude de la Unión Europea.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Denuncia realizada ante la Oficina Europea de Lucha contra el Fraude (OLAF) el 16 de julio de 2012.

En 2009, año de la firma del convenio entre la Recam y la Unión Europea, se anunció que el Programa Mercosur Audiovisual iba a comenzar a implementarse el 1 de julio de ese año (GMC, 2009). Sin embargo, el inicio de la implementación se dio recién en febrero de 2011 (PMA, 2011), momento en el que tendría que haber estado transcurriendo el penúltimo año de implementación. Hasta marzo de 2014 lo único concreto que se realizó fueron talleres y encuentros dispersos –especialmente a partir de 2012, cuando la Unión Europea comenzó a pedir a la Recam que dé concreción al Programa Mercosur Audiovisual, que debería haber concluido a mediados de 2012.

124

#### A MODO DE CONCLUSIÓN

Las distintas agencias nacionales de cine latinoamericanas casi no han variado sus políticas de fomento, volcadas casi exclusivamente a la producción, con criterios que no varían mucho de las de hace medio siglo. La presencia de los filmes nacionales y latinoamericanos en las pantallas es ínfima: 5 por ciento en promedio para las películas nacionales y .5 por ciento para los filmes latinoamericanos (González, 2012), en este último caso, vistos casi exclusivamente por pocos miles de espectadores de buen nivel económico y educativo (es decir, una reducida minoría dentro de la población de la región).

Sin embargo, en la televisión de América Latina los contenidos locales son mayoría, en un medio en que el habitante latinoamericano mira entre tres y cuatro horas diarias, a diferencia de la hora y media que, en promedio, dedica cada dos años para ver una película en el cine, o de los 16 años que –según marca el promedio– transcurren para que elija ver una película nacional en las salas. No obstante, la presencia del cine latinoamericano en la televisión es prácticamente nula.

Desde hace muchos años se vienen realizando periódicamente llamadas a plantear unas políticas integrales del audiovisual, que engloben al cine, a la televisión y a las nuevas tecnologías audiovisuales. Existen casos aislados,

muy voluntariosos, loables y esforzados, impulsados en ocasiones por profesionales probos y bien intencionados, como el mencionado Programa Ibermedia, DocTV Iberoamérica, TAL TV o de la fallida Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur (Recam), amén de distintos foros y encuentros que se crean y se esparcen por toda América Latina convocados por productores, realizadores, documentalistas, exhibidores, funcionarios y distintos agentes del sector.

Sin embargo, nada concreto ha salido de ello –excepto algunas medidas en pos de la cooperación cinematográfica<sup>11</sup> (siendo Ibermedia la que mayores logros ha conseguido) y de la televisión educativa y documental (sin mayor repercusión en la industria ni en las audiencias).

A pesar de variados esfuerzos, declaraciones y romantizaciones, el cine latinoamericano continúa en su laberinto, situación incentivada por el desconocimiento mutuo existente entre nuestras variadas cinematografías y sus realidades y que mina la posibilidad de acometer una necesaria integración del séptimo arte latinoamericano, para potenciar sinergias, capacidades y públicos.

125

#### FUENTES ESTADÍSTICAS

Agencia Nacional de Cinema (Brasil), Consejo de la Cultura y las Artes (Chile), Consejo Nacional Autónomo de Cinematografía (Venezuela), Consejo Nacional de Cinematografía (Perú), Dirección de Cinematografía (Colombia), Instituto Nacional de Cine (México), Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Argentina), Deisica, Filme-B, Media Salles, Nielsen-Rentrak, Ultracine, empresas exhibidoras.

#### BIBLIOGRAFÍA

Agence France-Presse (2008). “La UE destina 1,5 millones para potenciar el sector audiovisual en Mercosur” en <http://www.google.com/hosted-news/afp/article/ALeqM5g7RJUtMIutmjlPr9yKfbDVUWS3jw> (22 de setiembre – Último acceso: 27 de agosto de 2013)

<sup>11</sup> Un claro ejemplo en este sentido es el caso del área francófona, con un foro institucionalizado de televisoras de distintos países de habla francesa, existente desde hace años.

- Balio, T. (1993), *Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, Scribners, Nueva York.
- Castañeda López, L. (2011). “Agentes del sector cinematográfico y la diversidad cultural en Colombia” en: *Comunicación y sociedad*. Número 15, enero-junio.
- Getino, O. (2005). *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*. San José de Costa Rica: Editorial Veritas.
- \_\_\_\_\_ (2000). “Sin imágenes dónde mirarse” en *Le Monde Diplomatique*, edición Cono Sur, número 16, octubre.
- González, R. (2012). “Cine latinoamericano: entre la pantalla de plata y las pantallas digitales (2000-2009)” en Octavio Getino (coordinador), *América Latina: producción y mercados en la primera década del siglo XX*. Buenos Aires: Ciccus.
- \_\_\_\_\_ (2011) *Cine latinoamericano y nuevas tecnologías audiovisuales*. La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Grupo Mercado Común del Mercosur (2003). *Resolución N° 49: Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur*. Reunión LII. Montevideo, 10 de diciembre.
- \_\_\_\_\_ (2009) Resolución DCI/ALA/020-297.
- Guback, T. (1980). *La industria internacional del cine* [1969]. Madrid: Fundamentos, volúmenes 1 y 2.
- Harvey, E. (2005), *Política y financiación pública de la cinematografía. Países iberoamericanos en el contexto internacional*, Fundación Autor, Madrid.
- Lay, T. (2005). *Análisis del proceso de la iniciativa de Ley de la Industria Cinematográfica de 1998*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Miller, T. y Yúdice G. (2004), *Política cultural*, Gedisa, Barcelona.
- Pendakur, M. (1990), *Canadian Dreams and American Control. The Political Economy of Canadian Film Industry*, Wayne State University Press, Detroit.
- Programa Mercosur Audiovisual-Recam (2011). Nota 14/11 del 9 de febrero.
- Sánchez Ruiz, E. (2006) “La industria audiovisual en América del Norte: entre el mercado (oligopólico) y las políticas públicas”, en García Canclini, Néstor; Ana Rosas Mantecón y Enrique Sánchez Ruiz (comps.), *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, Universidad de Guadalajara-Imcine, Guadalajara.
- UNESCO (2007), “Analysis of the UIS Survey on Feature Film Statistics”, informe de prensa, Montreal.

United Press International (2012). “Uruguay coordinará red de audiovisuales del Mercosur” - <http://espanol.upi.com/Noticias-destacadas/2012/12/17/Uruguay-coordinar%C3%A1-red-de-audiovisuales-del-Mercosur/UPI-26221355795503/> (17 de diciembre. Último acceso: 27 de agosto de 2013).

Wasko, J. (2003). *How Hollywood Works*. Londres: Sage.

\_\_\_\_\_ (2011) “The Dead of Hollywood: Exaggeration or Reality?”, en Wasko, Janet, Graham Murdock y Helena Sousa (eds.), *The Handbook of Political Economy of Communications*, Blackwell, Londres.





# Entrevista con Emilio Maillé, director de “Miradas múltiples: La máquina loca”.

Fernando Moreno Suárez

El pasado 22 de septiembre de 2013 se inauguró en el Los Ángeles County Museum of Art la exposición *Under the mexican sky: Gabriel Figueroa* organizada por la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de Hollywood y que forma parte de una serie de revisiones y estudios producidos recientemente a partir de la obra del famoso cinematógrafo mexicano. Conocido como el fotógrafo de la época de oro del cine mexicano, Gabriel Figueroa Mateos es responsable de la imagen en más de 200 cintas donde desarrolló un estilo propio a través de elementos como los magueyes, cielos abigarrados de nubes y las soldaderas en un contrastado blanco y negro que constituirán un referente de “lo mexicano” en el cine. Más allá del campo y sus paisajes Figueroa también es el fotógrafo de la ciudad, y vivió, junto al país y su evolución cinematográfica, el proceso de migración del campo a la metrópoli, de la sociedad rural al mundo de lo urbano.

129

Sobre ese vasto repertorio iconográfico el documental “Miradas múltiples: La máquina loca” del realizador Enrique Maillé revisa el legado de Figueroa desde los ojos de los fotógrafos cinematográficos más importantes de la industria mundial de nuestros días.

La siguiente entrevista, transmitida en el programa radiofónico *El cine y...* el 27 de Septiembre de 2013 por Ibero 90.9 FM revisa el proceso de investigación para la realización de la película.

**F**ernando Moreno Suárez: Emilio, ¿cómo es que te involucras y te interesas en la figura de este gran fotógrafo (Gabriel Figueroa) de la época de oro del cine mexicano y del cine mexicano en general? Te internas en una investigación que te tiene que haber llevado muchísimo tiempo. ¿Por qué Figueroa?

Emilio Maillé: Antes de hacer ficción hice documentales y es un género que me encanta. Yo quería tomar un riesgo, siempre todos los documentales que he hecho cuentan o un día o un hecho o una vida o una biografía, en fin. Éste no es un documental sobre Gabriel Figueroa, son imágenes de Gabriel Figueroa, son comentarios sobre Gabriel Figueroa, pero digamos que de su vida sabemos poco. Este proyecto surge con la invitación que me hicieron a participar en un exposición sobre Gabriel Figueroa que se presentó en el Palacio de Bellas Artes hace 5 años en la Ciudad de México. Hice varios videos de la exposición entonces para hacer esos videos tuve que ver muchas películas, de cierta manera la investigación empezó ahí y quería ir más lejos, quería lograr algo mucho más personal donde la conexión entre las imágenes no fuera temática, sino que fuera simplemente emotiva.

FMS: Y terminas utilizando como hilo conductor de tu documental, la voz. A la hora de filmar un documental uno lo que está haciendo es filmar un ensayo, utilizas la voz de los grandes cinefotógrafos de la actualidad, de personajes de la talla de Christopher Doyle, de Darius Khondji, los directores de fotografía de cineastas como Wong Kar Wai, Steven Spielberg, David Fincher, Jean-Pierre Jeunet, etc. ¿Cómo das con ellos y cómo trabajas con ellos? ¿Cómo reaccionan ellos ante tu petición de hablar de Figueroa?

EM: Lo complicado fue conseguir las direcciones. Eso fue el primer infierno. Curiosamente en todo el mundo puedes conseguir los teléfonos y las direcciones de los fotógrafos salvo en Estados Unidos. De ahí un poco tal vez una ausencia de fotógrafos americanos que a mí me hubiera gustado haber tenido. En Estados Unidos es muy complicado entrar directamente en contacto con ellos. Entonces, en todo el mundo con amigos y gente que conozco conseguí las direcciones de prácticamente todos los que me interesaban en un momento. Les escribí una carta, a los que me contestaron les mandé ya imágenes de Figueroa y les mandé uno de sus libros, como para refrescar un poquito.

FMS: ¿Qué libro les mandaste?

EM: *Luna córnea*

FMS: Ahí nada más acotaría que hay varios intentos previos: está desde luego la exposición de Bellas Artes a la que te referes, hay un *Artes de México* sobre Gabriel Figueroa de los noventa y está este especial de *Luna córnea* que también es muy bonito y que ayuda también como dices tú a decir “todo esto es lo que hizo Don Gabriel”.

EM: Exacto, yo no sabía hasta qué punto ellos tenían a Gabriel Figueroa en mente o no, entonces hice como una hora y media de secuencias que escogí y les mandé ese libro.

131

FMS: Porque aparte la película tiene un tono interesante, empiezan a hablar de Figueroa, recorren un poco su trabajo, pero también de repente empiezan a pasar a su trabajo propio como fotógrafos. Todo lo que platicábamos hace rato del cambio de la tecnología digital, de cómo esto ha influido, de cómo van evolucionando las formas de hacer cine, de fotografiar cine y cómo esto lo conectan con el recuerdo que tienen de Figueroa, de la vocación que tenía de generar estas imágenes y creo que este también es un hilo interesante dentro del documental.

EM: Lo fantástico en el documental es que los errores o los problemas se pueden convertir en la virtud de un mismo documental. En un documental siempre esperas el accidente que hace del documental algo que tú no te esperabas y eso es algo que fue surgiendo. De pronto en las pláticas recorres miles de kilómetros, viajas a otro país, te encuentras finalmente conversando frente a un fotógrafo y una vez que se termina el mundo Figueroa dices, “bueno, hablemos de más, ya lo tengo aquí, estoy aquí”. Para ellos hablar de Figueroa era también hablar de su arte, de su fotografía. En general se sabe poco de los fotógrafos, no son los importantes.

FMS: A muchos cinéfilos Gabriel Figueroa les llegó por Luis Buñuel pero más allá de eso y después de Buñuel, es él fotografió las grandes películas de probablemente la mejor época que haya tenido nuestro cine.

EM: Sí fue un gran época pero mira, es increíble pensar que por ejemplo el Indio Fernández y Figueroa se echaban de pronto tres, hasta cuatro películas al año. Buñuel en casi todas sus películas se tardaba 20, 25 días de rodaje. Era industria pero también eficacia. Sabían a lo que iban.

FMS: Emilio, ¿cuál es el primer recuerdo que tengas de Figueroa, lo primero que te acuerdes de él desde luego antes de hacer esta investigación en forma?

EM: Serán los ojos de María Félix en Enamorada. Ese plano que es muy revolucionario porque en vez de que la imagen esté derecha, está chueca.

132

FMS: Estamos hablando de los años cuarenta y de revolucionar en serio, además con un plano de detalle. Era alguien que se salía de la caja.

EM: Sí, eso lo dice uno de los fotógrafos, Rousselot, que es un fotógrafo francés que trabajó con Tim Burton y Guy Ritchie y dice “hacer un plano cerrado implica que te estás echando al ruedo, que te estás aventando porque estás jugando ya de una manera muy cercana con el rostro del actor, sus emociones, es decir, un plano cerrado ya no es broma. Entonces hacer planos abiertos, pues es fácil, la gente entra, sale no estás tomando ningún riesgo.

FMS: No hay manera de mentir.

EM: Exacto. Es lo más cercano al teatro. Curiosamente cuando el teatro es un plano abierto. Digamos que es el momento en el que se expone de la manera más fuerte un actor y también el director y el fotógrafo. Entonces ese plano cerrado es un plano que yo creo que es muy emblemático, que tal vez sea el primero que vi, pero yo creo que la primer película completa que yo vi fue también de Buñuel.

FMS: Buñuel, puerta de entrada para Figueroa.

EM: Sí, y en el caso de muchos fotógrafos también fue Buñuel.

FMS: Gabriel Figueroa no sólo definió la estética del cine mexicano en ese momento, sino que realmente definió la estética de lo que se estaba haciendo en el cine en ese momento.

EM: Y no sólo del cine, sino de la propia identidad mexicana en ese momento. Es decir, llega hasta crearse una confusión de que el mexicano se reconoce en las películas, hechas por el Indio y Gabriel y dice “ése soy yo”. Ahora ése soy yo, era un ése soy yo de cine. Se crea una confusión muy bonita, interesante que va ligada la historia de México con la historia de cine.

FMS: Platicábamos que el documental se estrenó el año pasado en el Festival de Cine de Venecia y ha tenido un recorrido muy internacional. Pero, ¿cuánto tiempo le has dedicado tú a este proyecto?

EM: Así de lleno dos años. Estuvo todo el proceso donde trabajaba en la exposición sobre Figueroa que de cierta manera eso fue todo el trabajo de investigación. Son 4 años de trabajo, más o menos.

133

FMS: ¿Qué se siente que finalmente se estrene hoy en México en la cartelera comercial y con una puesta bastante interesante pensando en cine documental que son treinta copias?

EM: Estoy feliz, muy contento. Yo no me desesperé. El tiempo que le llevó estar en festivales fue un año entonces si ése era el tiempo pues ni modo, yo creo que está bien, está perfecto el momento en el que estamos saliendo y ojalá la gente tenga esta curiosidad de ir a ver otra cosa, otra aventura visual, otra historia, porque lo comparas con las otras películas y es como un ovni, o sea no tiene nada que ver con nada.

FMS: Un ovni fantástico. Creo que es uno de esos documentales que ayuda a desmitificar y a desterrar esta idea de las películas aburridas que nos ponían en la secundaria y preparatoria donde un señor español hacia un traducción de la Británica Films.

EM: El documental mexicano hoy en día tiene apuestas de verdad fantásticas, muy, muy fuertes. Los documentales son películas, son historias, son emociones con apuestas visuales muy interesantes y ahorita hay de verdad cosas fantásticas.



## Paula Sibilia – *La intimidad como espectáculo*

Víctor Ávila Torres

*“Convertir nuestra vida en una película”*

La actualidad sociotécnica, caracterizada por dispositivos móviles que permiten la comunicación muchos a muchos, ha generado una profusión de herramientas que se enfocan en posibilitar la narración y exposición de pequeñas porciones de la cotidianidad. El sujeto se expone ante millones de ojos indefinidos, irreconocibles, que además de espectadores son competencia, buscan la misma atención que él. La velocidad con la que transcurren narraciones, informaciones y opiniones en las pantallas disponibles en la vida cotidiana supera por mucho la capacidad cognitiva del ser humano, es imposible aprehenderlo todo. La prioridad se convierte en saber destacar, convertir la vida común y corriente en algo llamativo, capaz de atrapar, aunque sea por unos segundos algunos de esos millones de ojos. La intrascendencia de la vida cotidiana no tiene lugar en estas pantallas.

Con más espacios para narrarnos, pareciera que tener un poco de atención

se vuelve una necesidad, se tienen que recurrir a nuevas estrategias de nuestra propia elocuencia pues no todo el tiempo nuestra vida está llena de momentos dignos de ser captados por un lente cinematográfico o televisivo. Se entra en paradoja, hay que echar mano de lo cotidiano, pero hay que volverlo extraordinario, interesante. Pero en ese juego de narraciones participamos todos, pues los límites y regulaciones sobre lo que se va volviendo interesante se plantea desde adentro, desde lo que otros van contando de sí mismos, nos convertimos en narradores-espectadores. Entonces cabe la pregunta ¿Cómo nos narramos? No se refiere sólo a una herramienta del discurso, sino a una narración de cada uno, la manera en la que tejemos nuestra historia y la forma en la que seleccionamos lo que vivimos, lo que consumimos, lo que nos parece importante y lo que merece nuestra atención, nuestra narración en tanto constitución de ese yo cotidiano, para después volcarla no en círculos de nuestra confianza, sino ante cientos de

desconocidos. Nuestra forma de *ser y estar* en el mundo se ve trastocada.

Ese es el síntoma que detecta la filósofa argentina Paula Sibilía y a partir del cual desarrolla su texto *La intimidad como espectáculo*. Por medio de un recorrido que destaca las formas sociales que dividen lo público y lo privado, en diversos momentos de la historia analiza la manera en la que se ha transformado la comprensión de sí mismo y la constitución de una noción del sujeto en relación con las prácticas comunicativas de cada momento histórico. Estas prácticas que construyen y comparten mundos, no son ajenas a derivaciones políticas que parten de la noción cambiante de intimidad y que, entonces, son performativas de nuevas relaciones de poder e identidad.

#### *Yo, Combustible del Capitalismo*

Los contenidos que estas herramientas admiten son cada vez más reducidos en extensión o concepto: vídeos de sólo 6 segundos, mensajes de 140 caracteres o fotos pequeñas retocadas con efectos digitales. Esto cobra sentido en función de la velocidad con la que el “otro” se expone a ellos, la mirada y la atención se retienen sólo unos segundos y esperan lo demás, “lo que sigue”. Se obliga al sujeto a ajustarse a nuevas necesidades sobre lo que ya fue mirado y que no se tiene que repetir, se obliga, como software, a actualizarse de manera constante.

Ante ello se ofrecen una serie de experiencias nuevas, dispuestas a ser inter-

cambiadas pero sobre todo, dispuestas a ser contadas, a construir un nuevo yo en función de lo que *se consume*. Se desplaza todo lo que importa del individuo, ya no se le considera en función de lo que *se hace* y ni en función de lo que *se es*, sino en función de aquellas experiencias cuya valía se relacionan directamente con el poder económico y que despliegan un factor de la personalidad que está cuidadosamente pre-diseñado desde la publicidad. Un *yo* que se constituye en función de la peculiaridad que comparte una serie de significados comunes. Peculiaridad que no es tal.

Las nociones más optimistas sobre el desarrollo tecnológico apuntalan la idea de la democratización de la comunicación que permite, por tanto, un desarrollo creativo de la sociedad. Sin embargo, más allá del alcance real de estas tecnologías y su formación de centros, periferias y grupos de exclusión, estas herramientas promueven un desarrollo creativo que justamente carece de creatividad. La oferta de lo íntimo se vuelve objeto de una imitación cíclica entre lo que se ve y lo que se publica. Pero más aún, cada una de estas expresiones son absorbidas y se convierten en la mercancía que estas compañías utilizan para su desarrollo económico. Cuando la herramienta es gratis, entonces la mercancía eres tu.

#### *Realidades construidas, el imperio de la no-ficción*

El yo está construido en micro relatos fugaces, su velocidad aumenta su ímpetu



llamativo, la existencia de un *otro* nos obliga a ser homogéneos, darle sentido a nuestra narración y, sobre todo, otorgar las herramientas para que aquellos ojos infinitos, miles de desconocidos, sean capaces de construir una noción de mi, que sea consistente con lo que yo deseo. Hallar esa coherencia requiere de hacer todos los esfuerzos por vivirla, se vuelve una acción performativa según Sibilia. Al narrar nuestra propia vida la estamos realizando: tomar el café con amigos, la tardanza del autobús, el dolor de muela, todo ello adquiere un carácter particular que exige su espacio en esa narrativa y que clama por volverse atractivo y mirado.

Esos millones de ojos están siempre ordenado nuestra intimidad, desplazando nuestro espacio privado y su función aislante, ahora nunca debemos sentirnos solos ante la posibilidad de que la vida pierda esa singularidad que la vuelve atractiva a los demás. El sujeto desplaza su eje de constitución, ya no se encuentra en uno mismo, sino en aquello que se hace visible. Entonces se trata de un yo desechable, un yo que se puede editar a gusto nuestro, pero en particular a gusto del entorno que nos lee. Si hay algo de ese *yo narrado* que no sea atractivo, o que pueda ser rechazado, siempre existe la posibilidades de adquirir una identidad, una nueva cuenta o una nueva imagen que adopte la forma de lo que quieren esos ojos invisibles para regalarles un *like*.

Pero Sibilia no sólo encuentra ese nuevo *yo* en las redes digitales, ha ido más allá, sus expresiones son mucho más

grandes y alcanzan diversos terrenos de la vida social, como el entretenimiento. La profusión de programas de radio en los que se atestigua una cruel broma, los programas de televisión en los que se nos oferta la “vida real” de grupos de personas en circunstancias críticas y diseñadas, las revistas de cotilleo que se dedican a la exposición de la vida (íntima) de personajes mediáticos y las películas que buscan retratar la vida de algún personaje del mundo de las letras en las que la obra queda ajena, el foco de atención es su vida privada. Las expresiones más radicales de este fenómeno la autora las encuentra en encuentra personas sin referente en obra (*Hacer, ser*) pero cuya vida privada fue expuesta escandalosamente en *affairs* románticos o sexuales que fueron sobre expuestos en diversos medios de comunicación. Ahí aparecen Paris Hilton, Kim Kardashian y otras celebridades modernas que se pueden convertir en fenómenos editoriales por medio de retratos intimistas de su cotidianidad y que sólo exploran las superficialidades de su ascenso a la fama.

La intimidad vista se vuelve también un objeto de consumo y de celebridad no sólo sobre aquello que vemos en otros, sino en las posibilidades que abre para uno mismo. El poder hacer de la vida íntima algo lo suficientemente interesante para convertirlo en película o libro abre nuevas intensidades sobre lo que tiene que ser contado, pero en particular sobre el esfuerzo que se tiene que poner en construirlo. Esa construcción

del yo supera la obra misma, cualquier cosa que esa persona pueda realizar en realidad está por debajo de esa vida retratada y narrada por diversos medios, su apunte no irá más en hacer, sino en *consumir* para *ser*, a cualquier costo. La ficción, que es al mismo tiempo *no-ficción*, se vuelve la narración imperante, tanto en consumo como en producción.

*Autor, narrador, personaje*

138

Sibilia apunta al surgimiento de un nuevo *yo*, aquel que es mucho más dúctil, que habita a partir de lo que existe en la superficie cuya expresión se encuentra en los espejos negros de las pantallas, los *black mirror* ubicuos. El género autobiográfico se vuelve la única manera de expresión, pues lo que se encuentra en esos sistemas se considera común e íntimo y por tanto verdadero, vivencias de lo real y eso es lo único que se valora, aún cuando es puro simulacro. Ahora el sujeto se obliga a inventarse una realidad, pero lo más parecido a una ficción. Estas afirmaciones tienen un eje genealógico en la forma en la que las herramientas de comunicación abren nuevas posibilidades no sólo en su constitución material, sino en la constitución de nuevos sujetos, nuevas narraciones y nuevas sociedad.

La separación entre lo público y lo privado que surge con la creación de espacios de intimidad abre posibilidades sobre el tiempo para sí mismo, la introspección se vuelca en forma creativa hacia lo que se convierte en la novela burguesa.

El siglo XIX recibe estas expresiones con ánimo, pues el tiempo aislado no sólo era requerido para escribir, también para leer. El espectador aislado, ausente del mundo enfrentando las narraciones de Woolf, Proust y Balzac, reconociendo la interioridad de un personaje creado y reflexionando sobre la suya propia. Surge el *homo psychologicus*, un tipo de sujeto que organiza su experiencia en el mundo en torno al eje de su vida interior.

En el siglo XX se abren nuevas posibilidades tanto de narración como de espectador. La exposición a la experiencia de lo *otro* abandona la intimidad. La radio, la televisión y en particular el cine se convierten en parte fundamental de una experiencia estética en la que el sujeto ya no se encuentra en soledad ante las narraciones, se abren nuevas formas de reconocer su experiencia en el mundo. Como observa Walter Benjamin sobre el cine, estamos frente a actores que se nos muestran en planos irreconocibles a nosotros mismos, imaginarios, pero que nos acercan a personas desconocidas que se vuelven personales al mismo tiempo que masivos. Su propio sistema convierte a estos sujetos en estrellas, en seres reconocibles en cualquier lado pero, sobre todo, en objetos de deseo. Sus vidas inspiran las de los demás y el sentido del *ser* comienza devorar el *hacer*.

Entonces, el intérprete se vuelve más importante que la interpretación. Se despliegan sistemas mediáticos que nos permiten admirar no sólo su labor histriónica, sino desarrollos completos

de personalidades cuya vida privada es interesante, atractiva, significada y, sobre todo, narrada. Así se tratan de vidas que nos gustaría aprehender, hacer nuestras para tener los ojos de los demás en nosotros, como los nuestros se postran ante ellos, cada vez haciendo menos importante los medios por los que se llegue a ese espacio. Se trata entonces de una revaloración de la vida propia en función de la vida de los demás, cuya narración, profusa en contenido visual, es un ejemplo a seguir.

Las tecnologías nos abren espacios para narrar nuestras propias vidas, nuestros propios objetos de interés y deseo, nuestra propia forma de ver el mundo. En este punto la filósofa comienza a notar un desplazamiento sustancial, el sujeto adopta un papel doble, ya no es público, es autor y es narrador de una vida que es la suya propia, editada y corregida, en realidad visto como un personaje, “sin las partes aburridas” diría Hitchcock. Lo que se transforma en ese proceso no es una forma narrativa, es la manera misma en la que nos percibimos como algo válido para ser narrado, lo que consumimos, lo que escuchamos y la forma en la que nos vinculamos con el mismo. Nos convertimos en seres para narrarse, la intimidad pierde su carácter de privado y se convierte en espectáculo.

Con todos estos argumentos pareciera que Paulia Sibilía encuentra en el vínculo entre las formas de narración, el sujeto y las tecnologías un logos catastrófico, una ruta sin cambio que sólo puede llevar a la pérdida del sentido humano de la vida, pero no es así. Su argumento invita a una relectura del pasado y del presente, con campos de posibilidades abiertos, en los que cada persona es capaz de liberarse de las estrías que lo rigen sólo cuando es capaz de tomar conciencia de aquello para lo que es utilizado. Con una profusa y atinada utilización de los argumentos de Foucault, Deleuze y Benjamin, describe un presente que se encuentra francamente inscrito en el pasado, en el que no existen causas unívocas sino una serie de coincidencias que se encuentran en contingencia para transformar las nociones del sujeto y sus implicaciones políticas. Pero así como no hay causas únicas, tampoco se puede hablar de soluciones totales, se trata de un sistema que si bien no puede ser evadido en su totalidad, sí permite acercarse a sus límites, desafiarlos y transformarlos.

Sibilía, Paula. (2008). *La intimidad como espectáculo* (Paula Sibilía & Rodrigo Fernández, Trads.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.



# Los autores de este número

## BYRT WAMMACK WEBER

141

Artista Visual y educador que ha estado involucrado en la realización y producción audiovisual independiente. Su trabajo combina cine, video, audio y otros medios con procesos colaborativos y la exploración transdisciplinaria de la identidad cultural, post-colonialismo, autonomía, migración y memoria. Profesor de artes visuales en la Escuela Superior de Artes de Yucatán, en Mérida y director del taller de video del mismo instituto desde 2005. Fundador del colectivo de medios independiente Yoochel Kaaj en Yucatán y hasta de 1999 a 2008 organizador del festival de video Geografías Suaves para residentes del sur de México, Belice y Guatemala. Por medio del colectivo Turix promueve talleres de video juvenil en lenguas indígenas de la región. Es doctor en Economía Política y Filosofía en por parte de la Universidad de Texas en Austin.  
byrt@yoochel.org

## EDWIN CULP MORANDO

Es profesor e investigador del Departamento de Comunicación de la Universidad Iberoamericana, donde coordina la Maestría en Comunicación. Es doctor en Historia del Arte por la UNAM. Sus intereses de investigación abarcan las políticas de la representación, la exclusión y la violencia a partir de objetos culturales, particularmente tomados del cine, teatro y arte contemporáneos. Fue asistente curatorial del Pabellón de México en la 54 Bienal de Venecia, co-curador de la exposición *A partir de mañana, todo*, y uno de los organizadores y curadores de *Re/*

*posiciones. Foro de escena contemporánea.* Colaboró en la sección de cine de la revista *Nexos*.

edwin.culp@ibero.mx

FABIOLA AGUILAR

Investigadora y docente de Arte Contemporáneo y Cine. Ha tenido una formación en Teoría, Crítica e Historia del Arte. Cursa el doctorado en Historia del Arte en la UNAM. Investigadora invitada por la Universidad de París VIII en 2009, donde participó en los seminarios de Hélène Cixous, Nadia Setti y Umberto Eco. Colaboradora editorial para cine de la revista *Nexos* y *FICCO*. Ha recibido varias distinciones entre las que destaca *FICSAC-UIA* Investigación de Alta Calidad, *CONACYT* y mención honorífica por su tesis sobre *Metacinematografía* (UIA, 2007). Ha sido investigadora en la línea de “Arte y Educación”. Actualmente participa en la Línea de Investigación Interdisciplinar de “Teoría Crítica”, UIA. Como curadora, ha desarrollado exposiciones de arte contemporáneo de la Colección Televisa, MUMA, Máquina Binaria Ediciones para el IAGO, Oaxaca en colaboración con La Curtiduría (2012). UAM (2013), así como de diversas colecciones privadas y públicas. Dirigió y produjo un cortometraje documental sobre Lars von Trier y Jorgen Leth (2007) con el apoyo de CNA, Centro Multimedia y la embajada de Dinamarca en México.

142

fabiola\_aguilar@yahoo.com

Fernando Moreno Suárez

Tiene estudios de licenciatura y maestría en Comunicación por la Universidad Iberoamericana. Es académico de tiempo completo y coordinador del área de publicidad del Departamento de Comunicación de la Universidad Iberoamericana. Es socio fundador de Productora Los Olvidados y colaborador habitual de Ibero 90.9 Radio donde dirige y conduce el programa “El Cine y...” desde hace más de 9 años. Ha escrito sobre cine en medios impresos como *Esquire*, *Nexos*, *Fanzine*, *Revista Lee mas o Marvin* y en publicaciones electrónicas como *correcamara.com* y *Welovecinema.es*. fernando.moreno@ibero.mx

## GABRIELA ZAMORANO

Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Autónoma Metropolitana (1996), Maestra en Antropología Social por The New School for Social Research (2000), y Doctora en Antropología por The City University of New York. Su área de especialización es la antropología visual. Su actual proyecto de investigación analiza comparativamente la producción y circulación de imágenes fotográficas y audiovisuales relativas a los pueblos indígenas en dos contextos nacionales e históricos distintos en México y Bolivia. Su trabajo académico se complementa con actividades curatoriales de fotografía; colaboración en producción y difusión de video indígena latinoamericano; y proyectos personales de fotografía y video.

zamoranog@gmail.com

143

## LIOR ZYLBERMAN

Nacido en Buenos Aires, Argentina, es Doctor en Ciencias Sociales (UBA), Magister en Comunicación y Cultura (UBA) y Licenciado en Sociología (UBA). Es profesor en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido (FADU-UBA). Actualmente es becario del Conicet y forma parte del equipo de investigación del Centro de Estudios sobre Genocidio de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Es Secretario General de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, y miembro del Advisory Board de la International Association of Genocide Scholars. Forma parte de los equipos editoriales de la revista Cine Documental y de la Revista de Estudios sobre Genocidio. En sus investigaciones, artículos y capítulos de libros ha abordado las relaciones entre cine, imagen, memoria, dictaduras y genocidios.

Mail de contacto: liorzylberman@gmail.com

## MARÍA CRISTINA DIMATEO

Doctora en Ciencias de la Educación. Secretaria Académica de la Facultad de Arte (UNICEN, Tandil, Argentina). Co Directora del Departamento de Educación Artística. Docente investigadora en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Profesora Adjunta en Introducción a la Educación y Planeamiento en la Carrera Profesorado de Teatro. Directora del Proyecto de Investigación

“Producción cultural juvenil mediada: una aproximación a las dinámicas de apropiación, elaboración de discursos y prácticas de sociabilidad en jóvenes” radicado en el TECC (Teatro, Educación y Consumos Culturales) de la Facultad de Arte (UNICEN). Ha realizado numerosas publicaciones en revistas nacionales e internacionales relacionadas con arte y educación. Coordina proyectos de enseñanza con jóvenes, dependientes del Ministerio de Educación de la Nación, Argentina.  
cdimatte@arte.unicen.edu.ar

ROQUE GONZÁLEZ

144

Sociólogo (Universidad de Buenos Aires). Consultor del Instituto de Estadísticas de la UNESCO. Doctorando en Comunicación de la Universidad Nacional de La Plata. Fue becario en las universidades de Texas en Austin, Estados Unidos, y de Calgary, Canadá. Trabajó en el INCAA y en la RECAM (Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur). Constituyó junto a Octavio Getino el Observatorio del Mercosur Audiovisual (OMA-RECAM) y el Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano (OCA-FNCL). Es el referente latinoamericano del Observatorio Europeo del Audiovisual. Ha publicado libros, artículos y estudios sobre producción y mercados de cine en América Latina, nuevas tecnologías audiovisuales e industrias culturales en Argentina, Brasil, México, Colombia, Uruguay, Estados Unidos e Italia.  
atilioroquegonzalez@yahoo.com.ar

SILVIO FISCHBEIN

Artista visual y cineasta. Recibió los títulos de Arquitecto, año 1974 y Planificador Urbano, año 1980, de la Universidad de Buenos Aires. Es Profesor Titular Regular de Diseño Audiovisual, FADU, UBA y profesor Titular Ordinario de Realización en la Facultad de Arte, Universidad del Centro. Es presidente de CIBA, Regional Ibero Americana de CILECT, Centre International de Laison des École de Cinéma et Télévision. Ocupó diversos cargos de gestión en la Universidad de Buenos Aires, entre ellos fue Director de la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido, FADU – UBA, en cuyo marco creó y dirigió La Fábrica Audiovisual. En la actualidad es Consejero Superior de la Universidad de Buenos Aires. Es Director del



Departamento de Artes Audiovisuales de la Facultad de Arte (UNICEN, Tandil, Argentina). Como artista plástico expone sus obras desde 1966. Como director cinematográfico realizó treinta cortometrajes y cinco largometrajes de ficción. Participó como docente en numerosos Seminarios de formación audiovisual, Congresos Internacionales y Jurados. Dirigió 3 proyectos de investigación internacionales acreditados por CILECT y 2 proyectos UBACYT. Integrante del Proyecto de Investigación “Producción cultural juvenil mediada: una aproximación a las dinámicas de apropiación, elaboración de discursos y prácticas de sociabilidad en jóvenes” radicado en el TECC (Teatro, Educación y Consumos Culturales) de la Facultad de Arte (UNICEN). Por sudesempeño como docente y artista ha sido reconocido en reiteradas oportunidades por los Gobiernos de Francia y Canadá. [mail@silviofischbein.com](mailto:mail@silviofischbein.com)

145

#### VÍCTOR ÁVILA TORRES

Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de las Américas Puebla y maestrante en Comunicación por la Universidad Iberoamericana. Ha colaborado en medios digitales como fotógrafo, reportero y realizador de video y televisión así como en instituciones educativas universitarias en el área de difusión y cultura. Su interés de investigación se enfoca en la música digital y los medios digitales desde los estudios de Ciencia, Tecnología y Sociedad.

[victor.at@gmail.com](mailto:victor.at@gmail.com)



## Guía de colaboradores

La *Revista Iberoamericana de Comunicación* acepta propuestas de colaboraciones académicas inéditas resultado de investigación en forma de artículos, ensayos, notas, reseñas bibliográficas y entrevistas que aborden temáticas referidas al campo de la Comunicación.

147

La extensión máxima de los textos de investigación deberá ser de 20 cuartillas a doble espacio, incluyendo las notas, mismas que han de ser colocadas numéricamente al final de cada texto. Sólo en casos excepcionales podrá rebasar este número, pero entonces se publicarán en varias entregas de la publicación. La extensión máxima de las notas será de 12 cuartillas, y de las reseñas y entrevistas de seis páginas.

Cada texto debe incluir en su inicio un breve resumen de un párrafo de extensión, mismo que ha de ser traducido al inglés (*abstract*), así como hasta cinco palabras clave, también traducidas.

Los cuadros, dibujos e ilustraciones deberán colocarse por separado al final de cada texto, señalando la página o ubicación donde va su inserción.

### FORMATO PARA SU ELABORACIÓN

Se deberá escribir el texto a doble espacio en el procesador de palabras Word para Windows o procesadores compatibles, y tamaño de letra en 12 puntos.

El archivo deberá titularse con el nombre del autor.

La Coordinación Editorial se reserva el derecho de someter las colaboraciones a una corrección de estilo.

### ENTREGA

Los trabajos se entregarán como archivos adjuntos, vía correo electrónico, al editor en la dirección electrónica [ric@uiadigital.net].

El autor deberá conservar copia de su trabajo para ser reenviada en caso de serle solicitada.

Se entregará una copia del Currículum Vitae, donde deberá aparecer su teléfono laboral, particular, correo electrónico y la dirección postal donde, en caso necesario, pueda enviársele correspondencia. Es importante entregar una versión resumida del Currículum Vitae con los datos que desee que aparezcan como información complementaria a su trabajo. Se sugiere un párrafo con la fecha y lugar de nacimiento, intereses académicos actuales, grados académicos y puesto laboral actual, y otro párrafo con las publicaciones más importantes, distinciones, etcétera.

Si se prefiere, es posible entregar el trabajo por correo postal o personalmente, dirigido a: *Revista Iberoamericana de Comunicación* (RIC), Departamento de Comunicación, Universidad Iberoamericana Ciudad de México, Prolongación Paseo de la Reforma No. 880, Lomas de Santa Fe, C.P. 01210, México, D.F. Tel: 5950-4000, Ext. 4658.

148

El autor deberá acompañar el texto propuesto con una carta de cesión de derechos a la Universidad Iberoamericana para su publicación.

Una vez publicados los trabajos, el autor podrá utilizarlos libremente, pero deberá indicar que la primera publicación se hizo en la *Revista Iberoamericana de Comunicación* de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

La *Revista Iberoamericana de Comunicación* utiliza el Estilo APA, por lo que las referencias bibliográficas se escribirán y citarán como se presenta a continuación.

Para referencias de libros citar así:

Gubern, R. (1974). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona, España: Lumen.

En el caso de que el autor tenga varios títulos publicados en el mismo año se citará de la siguiente manera:

Gubern, R. (1987a). *El simio informatizado*. Barcelona, España: Ediciones Péndulo.

— (1987b). *La mirada opulenta. Exploración de la iconoesfera contemporánea*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

Múltiples autores:

Kovach, B. y Rosenstiel, T. (2007). *The Elements of Journalism. What newspeople should know and the public should expect*. Nueva York: Three Rivers Press.

Para artículos de revistas:

Barthes, R. (1964). *Réthorique de l'image*. *Communications*, 4(6), 40-51.

Cuando existen dos o más autores en un artículo de revista, se escribe:

Cox, G., McCubbins, M. y Sullivan, T. (1984). Policy choice as an electoral investment. *Social Choice and Welfare*, 1(2), 231-242.

Para artículos de periódicos:

Morales, Y. (2012, 28 de mayo). El riesgo puede venir de las economías desarrolladas. *El Economista*, 10.

Referencias a tesis:

149

Anderson, R. (1990). La filosofía de la comunidad de comunicación trascendental en J. Habermas. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

Para citar artículos de internet:

Banco Mundial (BM). (2006). *Doing Business 2012*. Recuperado de [<http://bit.ly/ulh2ve>], fecha de consulta: 25 de enero de 2012.

Manuscript Guidelines:

- Manuscripts should contain a 100 word abstract.
- Submissions should usually not exceed 9 500 words, including references, appendixes, endnotes, tables, and figures (keep endnotes to a minimum).
- The entire manuscript should be double-spaced: standard Times New Roman type size (12-point) and standard margins are required; tables should be understandable independent of text.
- Authors should submit manuscripts to [[ric@uiadigital.net](mailto:ric@uiadigital.net)].



# REVISTA IBEROAMERICANA DE COMUNICACIÓN

## CUPÓN DE SUSCRIPCIÓN

Para suscribirse complete esta forma y envíela,  
acompañada de su comprobante de pago,  
al correo electrónico [publica@ibero.mx](mailto:publica@ibero.mx)

Nombre completo \_\_\_\_\_

Dirección (calle y número) \_\_\_\_\_

Código postal \_\_\_\_\_ Ciudad \_\_\_\_\_ País \_\_\_\_\_

Correo electrónico \_\_\_\_\_ Teléfono \_\_\_\_\_

AÑO	2014 (pesos)	2014 (dólares)
Ejemplar suelto	\$130.00	USD \$20.00
Suscripción	\$240.00	USD \$30.00

### Instrucciones para realizar depósitos mediante transferencia electrónica

**Banco:** Banco Nacional de México, S. A. (BANAMEX)

**Nombre:** Universidad Iberoamericana, A. C. **CLABE:** 002180650323263287

**Cuenta No.** 2326328 / **Sucursal No.** 6503 / **Moneda:** Pesos mexicanos

**Dirección:** Prolongación Paseo de la Reforma 880, Col. Lomas de Santa Fe, C. P. 01219, Del. Álvaro Obregón

**RFC:** UIB-540920-IT3

**Referencia 2:** Nombre de la empresa o cliente (**es imprescindible para detectar los ingresos**)

### Instrucciones para realizar depósitos desde el extranjero

**Beneficiario:** Universidad Iberoamericana, A. C.

**Banco:** Banco Nacional de México, S. A. (BANAMEX)

**Dirección del banco:** Prolongación Paseo de la Reforma 880, Lomas de Santa Fe,  
Deleg. Álvaro Obregón, México D. F., C. P. 01219 / **Sucursal:** 525 / **Cuenta:** 525-9525626 /

**CLABE:** 002180052595256264 / **SWIFT:** BNMXXMXX

Para mayor información comunicarse a la Universidad Iberoamericana. Prol. Paseo de la Reforma 880, col. Lomas de Santa Fe, C. P. 01219, México, D. F., Tel. 5950 4000 / 9177 4400, exts. 4919, 7600 y 7330, [publica@ibero.mx](mailto:publica@ibero.mx), [www.ibero.mx/publicaciones](http://www.ibero.mx/publicaciones)

Aviso de privacidad. En cumplimiento con lo establecido por la Ley Federal de Protección de Datos Personales en Posesión de los Particulares, la Universidad Iberoamericana, A. C. con domicilio en Prolongación Paseo de la Reforma No. 880, Colonia Lomas de Santa Fe, Delegación Álvaro Obregón, C. P. 01219, México, Distrito Federal, le informa que los datos personales, entendiendo por éstos, de manera enunciativa mas no limitativa: nombre, fecha de nacimiento, nacionalidad, dirección, correo electrónico, número de teléfono, («datos personales»), los datos personales sensibles, entendiendo por éstos, de manera enunciativa mas no limitativa: origen racial o étnico, estado de salud presente y futuro, creencias religiosas, filosóficas y morales, afiliación sindical, opiniones políticas y demás información que pueda ser usada para identificarlo, otorgados por usted («Usuario») y recopilados directamente en nuestra base de datos serán usados exclusivamente para que la Universidad Iberoamericana cumpla con las obligaciones derivadas de la relación jurídica que tenemos con usted. Los datos personales han sido otorgados voluntariamente y la actualización y autenticidad de los mismos es responsabilidad del Usuario, por lo que el Usuario o su representante legal podrá ejercer cualquiera de los derechos de acceso, rectificación, cancelación u oposición (en lo sucesivo «derechos arco»), así como revocar su consentimiento para el tratamiento de sus datos personales enviando un correo electrónico a la Dirección Jurídica de la Universidad Iberoamericana: [datospersonales@ibero.mx](mailto:datospersonales@ibero.mx). La Universidad Iberoamericana responderá las solicitudes en un término de 20 días, prorrogables según sea el caso. La Universidad Iberoamericana avisará al Usuario de cualquier cambio al aviso de privacidad mediante comunicados a través de la página web [www.ibero.mx](http://www.ibero.mx) o mediante avisos al correo electrónico proporcionado por el Usuario para ese efecto. De conformidad con la Ley Federal de Protección de Datos Personales en Posesión de los Particulares, se designa a la Dirección Jurídica como la instancia responsable del cumplimiento de la dicha ley. El aviso completo lo puede consultar en [www.ibero.mx](http://www.ibero.mx)

