

El problema de la enseñanza audiovisual en el contexto latinoamericano y cómo éste afecta la dimensión política en el cine regional

Intruducción

Jimena R. SALAS PERILLI
jsalasperilli@unsamsidro.edu.ar
 Docente de la
 Universidad Nacional
 Raúl Scalabrini Ortiz

Cuando se pretende teorizar sobre cine se suele partir de tres paradigmas. El primero está relacionado con su aspecto documental y sus cualidades representativas, con debates que rondan las ideas de manipulación de la imagen en detrimento de su pureza. Por otro lado, está la concepción del cine como entretenimiento, heredera de las primeras puestas en escena, de la espectacularidad de George Méliès¹ y de su origen como atracción de feria (Pinel, 2004). Esta mirada, siempre reflexiva sobre los efectos que el cine tiene sobre el espectador, es quizás la más vinculada a las ciencias sociales, especialmente las ciencias de la comunicación social y los estudios sobre cultura de masas. Por último, está el cine como potencial narrativo, estéticamente vinculado a la literatura, los grandes relatos y las artes clásicas, que surge históricamente a partir de las películas de Griffith². Es decir, que nacen de la tradición estadounidense. En este punto, justo cuando el cine se vuelve discurso, es cuando se torna político y allí comienza su disputa de sentidos. Ximena Triquell (2021) sostiene que, una vez que el cine se vuelve político, lo político puede concebirse como una dimensión inherente al dispositivo cinematográfico:

“Una dimensión que no se limita a los contenidos sino que se pone en juego también en las opciones técnicas y estéticas, en las estrategias de producción y distribución, en las maneras de concebir al cine, en las poéticas de los autores y en las polémicas entre ellos, entre otros muchos lugares”. (p. 12)

A pesar de estas categorizaciones universales, es notable que la dimensión política del cine sea la menos considerada en la planificación para la enseñanza audiovisual en Latinoamérica. Todo lo referente al abordaje de su dimensión política se estudia en el ámbito de las ciencias sociales, mientras que la distribución de saberes audiovisuales a nivel regional se basa en el formalismo, con un eventual acercamiento al análisis de secuencias y una orientación hacia la producción. Como consecuencia, las aulas desde las que se imparte la enseñanza audiovisual están despobladas de toda reflexión teórica vinculada a la estética propia del dispositivo en clave local y a sus dimensiones políticas.

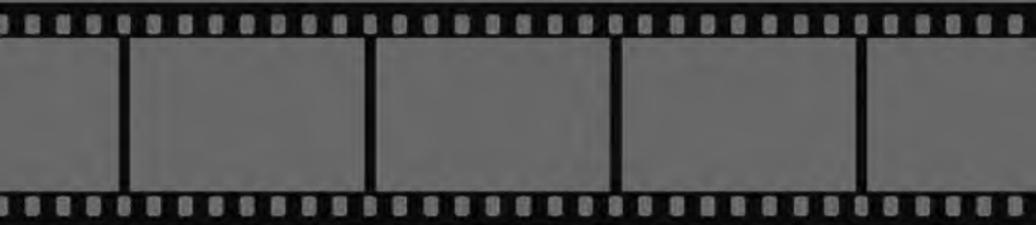
Las diferencias metodológicas para trabajar, teorizar y evaluar las producciones locales, así como los diversos sistemas de expectativas para la producción —vinculados en mayor o menor medida a la inserción de nuestros productos en la industria—, hacen extremadamente complejo generar un debate pedagógico y didáctico que promueva la creación de material audiovisual que represente los recorridos personales de nuestros alumnos y alumnas. Cuando la dimensión política que se le asigna al cine, es en el mejor de los casos, la que atañe a los contenidos que vemos en pantalla y no a su capacidad de influir en nuestras maneras de ver el mundo, de relacionarnos con él y de expresar nuestra identidad regional, la multiplicidad de voces no es más que un anhelo.

1. Méliès, George (1861 - 1938). Fue un ilusionista y cineasta francés famoso por liderar muchos desarrollos técnicos y narrativos en los albores de la cinematografía.

2. David Wark Griffith (1875 - 1948) fue un director cinematográfico estadounidense, considerado una de las figuras más influyentes de la historia del cine. Pionero en muchos aspectos, se lo reconoce por haber incursionado en diferentes metodologías narrativas y abrir el cine a la discusión ideológica en el seno de la sociedad estadounidense. Su película “El Nacimiento de una Nación”, es considerada la primera película narrativa de la historia, y fue discutida por su valor simbólico y político, abriendo la puerta del cine para la discusión ideológica como ninguna otra película lo había logrado antes. El potencial narrativo de su dispositivo inspiró a varios artistas en todo el mundo, en especial a los rusos quienes dieron origen, años más tarde, a su teoría del montaje intelectual inaugurando una forma de pensar el cine desde la dimensión política y como medio de comunicación de masas.

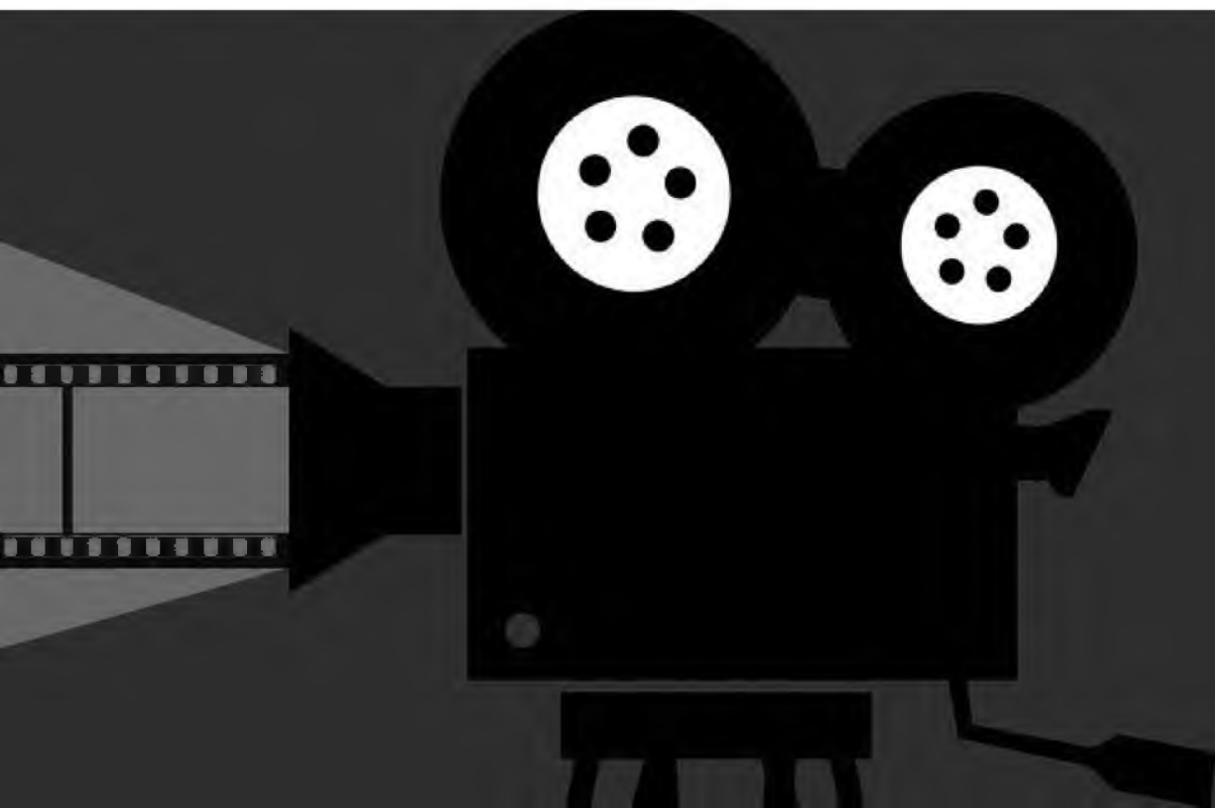
Un estado de situación de la enseñanza audiovisual con la mirada puesta desde y hacia el Sur

La tradición audiovisual en Argentina se basa en dos grandes corrientes: la europea y la estadounidense (Paranaguá, 2003). A partir de ellas se da forma tanto a los planes de estudio como a los procesos de producción propios de la industria. En el caso de la tradición de habla inglesa, la enseñanza universitaria requiere de metodologías de investigación propias, y es independiente de las ciencias sociales y las humanidades. Así, es posible enseñar y aprender tanto producción como teoría e historia del cine, siendo esta última la que mejor ha conectado los datos empíricos con los documentos, las películas y la reflexión intelectual. Por otro lado, en Europa continental, especialmente en Francia, los programas de cine circulan ampliamente en el mundo intelectual de los grandes profesores de humanidades y tienden a estar ligados al desarrollo de la estética. Estos programas tienen un carácter deductivista, fuertemente nemotécnico y herederos de los métodos de las ciencias sociales, con profundas raíces racionalistas. A ellos se les



adjudica el corpus teórico alrededor de la idea de lenguaje cinematográfico, bajo la influencia de grandes semiólogos y lingüistas (Zavala, 2011).

En América Latina existe una gran oferta para estudiar producción o realización cinematográfica pero una muy limitada para la formación teórica. Particularmente en Brasil, México, Argentina y Chile se tiene la idea de que el cine es parte de los estudios de la comunicación social o las humanidades, por lo cual, siempre se estudia cine junto a otra cosa. Tal como plantea el Dr. Ismail Xavier (2018), esta característica empuja los intereses de las prácticas cinematográficas bien lejos de su espectro, produciendo saberes que sólo son relevantes para las ciencias sociales o las humanidades. Por otro lado, tampoco existe en la región una oferta académica de grado para la formación de docentes especializados en Cine o Artes Audiovisuales, ni profesorados, ni ningún programa doctoral o de posgrado centrados en el aprendizaje de pedagogías y didácticas específicas para una enseñanza de este tipo. De esta manera, se vuelve nuevamente tarea de doctores/as en otras disciplinas.



Históricamente, la academia latinoamericana está estrechamente vinculada a los procesos sociológicos que se dieron en América Latina en la década del 60 y 70 del siglo XX, por lo que rechaza los enfoques estadounidenses por razones históricas, extra cinematográficas, pero seguramente políticas. El sistema de producción estadounidense es considerado exento de marca de autor, una mera reproducción técnica de formatos estandarizados³. Es por esto que, más allá del anclaje eurocéntrico de la academia humanista y sociológica, Latinoamérica adopta el carácter revolucionario, vanguardista y contestatario de las contra hegemonías europeas, y se enamora de la teoría surgida de la vanguardia francesa, del neorrealismo italiano, del nuevo expresionismo alemán, subordinando el anclaje político e ideológico que la tradición rusa supo sistematizar, a la mera manipulación del dispositivo y a un intento por vulgarizar el arte cinematográfico. De la mano de estos preceptos, los trabajos más originales que se han producido en español están ligados al estudio político del cine de ficción, la militancia, el cine documental y la historia del arte. Sumado a esto, ¿dónde se producen y publican los pocos estudios políticos sobre el cine de Latinoamérica? Claro: fuera de Latinoamérica. Tal como plantea Igreja (2019) sobre la movilidad académica en las ciencias sociales, sólo cuando nuestros estudiantes y profesores de artes audiovisuales acuden a los grandes centros para aprender de los considerados verdaderos productores de conocimiento, es cuando el saber regional toma las dimensiones propias de la academia. Tristemente, es aquí en donde la práctica territorial colisiona con una gran contradicción: nuestra industria audiovisual no puede jamás adaptarse a los ideales de producción que predominan en las universidades extranjeras, y nuestras metodologías de investigación teórica tampoco. En consecuencia, la valoración sobre nuestra identidad cultural y la necesidad de desplegar dispositivos de investigación regionales se ven totalmente desdibujadas en términos políticos.

Ismail Xavier plantea que:

“(...) en general existe una conexión muy fuerte en Latinoamé-

3. Los cambios en los consumos culturales post el arribo de las grandes plataformas de streaming está planteando grandes desafíos para repensar este contexto y, particularmente sospecho que demanda acciones urgentes a riesgo de perderlo todo.

rica entre cine y política (...) y esto significa que el alcance político del trabajo de un director depende del tipo de lenguaje cinematográfico que utiliza y del conocimiento que tiene de la historia del cine y de los estudios de cine” (Zavala, 2018, p. 21).

Sin embargo, esta producción es, generalmente, el resultado de una multiplicidad de abordajes, abstraídos de un saber regional legítimo, por lo que este vínculo entre cine y política muchas veces recae en lo que Oliver Costilla (2005) denomina una ausencia de relación con la totalidad social y con sus dinámicas. Si entendemos la cultura en los términos que la define Gilberto Giménez (2005), es decir como “la organización social del sentido, interiorizado de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivado en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados” (p. 5), todas nuestras representaciones, más o menos manipuladas, de las realidades sociales de nuestro territorio están inscritas en este contexto espacio-temporal cognitivamente colonizado.

Producir, divulgar y valorar el saber de, hacia y sobre Latinoamérica es todo un desafío, especialmente en una academia que valoriza más los estudios basados en una perspectiva euro-centrada. “El ejercicio de discutir la producción intelectual de y en América Latina involucra un proceso de superar su autoimagen inferiorizada y conocer más allá del Espejo del Próspero, más allá de lo que la producción euro-centrada dice sobre nosotros” (Igreja, 2019, p. 16). Esta auto observación en el ámbito de las artes audiovisuales del Sur viene siendo una tarea no sólo difícil de lograr, sino también desestimada por gran parte del propio circuito especializado. Enseñar en Europa y Estados Unidos, producir en Gran Bretaña o California, publicar en Italia o en España, además de alimentar egos, incrementa las recompensas en términos materialistas de manera incomparable. Literalmente, estamos frente a la oferta de una (multi)industria que se promueve a sí misma como multimillonaria, versus una actividad que no llega a ser industria, que depende de fomentos estatales y cuya principal fuente de renta no es la producción de contenidos, sino la enseñanza de las prácticas, de manera fragmentada y sin rigor académico.

Pero, ¿cómo avanzar en un intento por construir una teoría audiovisual

latinoamericana? En su trabajo sobre teoría del cine en Latinoamérica, Zavala plantea la cuestión de la insularidad como un factor determinante para explicar la ausencia de teorías del cine de alcance universal producidas en la región. Plantea, por un lado, la insularidad interna como el fenómeno caracterizado por el desconocimiento que existe en cada uno de nuestros países sobre lo que se produce en el resto de la región, tanto en el campo de la investigación como en el de la crítica y la producción audiovisual (Zavala, 2011).

La idea de que los teóricos latinoamericanos “sólo podemos estudiar sobre nuestro mundo y no sobre problemas universales” se refleja tanto en el lugar que se le asigna a los teóricos e investigadores audiovisuales desde las estructuras del Norte como también en la manera en que nos autopercebimos. A su vez, el difícil acceso a películas de actualidad, la dificultad de distribuir material audiovisual libre de todo derecho de explotación y la falta de políticas públicas que prioricen estos asuntos, hace imposible hablar de una epistemología de los estudios cinematográficos en América Latina, y, por ende, de un cine latinoamericano. Al respecto, Igreja (2019) plantea que la vía epistemológica es el camino para superar esta carencia de estima por nuestra tradición académica: “una nueva mirada que parte, igualmente, de marcos teóricos latinoamericanos, pero que se fundamenta especialmente en nuestras prácticas de investigación, de docencia y de reflexión y difusión de estas” (p. 19). En definitiva, combatir la fragmentación con una extracción disciplinar; es decir, combatir la fragmentación con más fragmentación.

Completando su tesis, Zavalla menciona la insularidad externa, que consiste en el absoluto aislamiento de los estudios latinoamericanos sobre cine respecto a la tradición de los estudios teóricos producidos en la corriente anglosajona. Como consecuencia del rechazo de las teorías anglosajonas debido a su prejuicio ideológico, existe una total indiferencia por traducir el contenido académico que se produce en inglés. Esta misma insularidad ha determinado que, en nuestras universidades, se adopte un rechazo casi general hacia la teoría, considerándola terreno de lo inútil (Zavala, 2011). Infinidad de textos en inglés, en los que prima la tradición interpretativa y se integran las herramientas del análisis estructural o semiótico a proyectos de investigación socio- histórica, no han sido traducidos. Incluso, los pocos

intentos de proyectar este tipo de abordaje desde América Latina, tampoco.

El primer libro de Ismail Xavier, *El discurso cinematográfico: opacidad y transparencia*, fue escrito en 1977 y tuvo seis ediciones en total, la última en 2014. Sin embargo, fue traducido al español en Argentina recién en 2008, a pesar de que este libro fue escrito desde una perspectiva teórica francesa con la que los investigadores del sur de América están familiarizados. En Brasil se ha traducido al portugués a Bazin, Eisenstein, Barthes, Eco, Deleuze, Bellour y Godard, pero en el resto de Latinoamérica conocemos a estos autores a través de traducciones hechas en España, y, particularmente en versiones muy sobrias, sin ilustraciones ni material didáctico para compartir en clases.

Simplificar y denostar lo teórico es comprensible en la cotidianidad de la práctica disciplinar, pero en lo que respecta a la enseñanza audiovisual se vuelve inexplicable, especialmente cuando este elemento determina las políticas públicas y universitarias en las que se insertan nuestros programas. El estudio del cine en la región sigue dominado por el interés que tiene como industria cultural, más que como una forma de arte, expresión e identidad cultural.

Si retomamos a Giménez (2005) y pensamos a la cultura como algo que excede la simple creación artística, incluyendo en ella el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridas por el hombre en cuanto miembro de la sociedad, ¿realmente alcanzará lo que el cine latinoamericano pone en las pantallas para responder al llamado urgente de una unidad regional en todos los ámbitos de la academia? ¿Será que no es posible trabajar en el abordaje de una teoría universal sobre el cine, pensada y escrita desde Latinoamérica hacia el mundo, mientras sigamos encontrando en el Norte la única posibilidad de producir y expandirnos hacia el mundo?, ¿será que realmente las artes audiovisuales se han vuelto la versión pretenciosa de los medios sobre lo que Adorno nos advirtió casi un siglo atrás? Y, por último, ¿será demasiado tarde para limpiar nuestros discursos de tal impronta discursiva que nos hace desayunar huevos revueltos con bacon en todos los rincones del planeta? La subjetividad neoliberal penetra nuestras culturas de forma creciente, ante un espectador que es de todo menos pasivo. Quienes producimos elegimos, pero ¿qué opciones se nos presentan?

En Argentina, de cada 10 películas que se estrenan, 8 son estadounidenses y las dos restantes son argentinas. Esta estadística tiene su paralelismo en todos los países de la región. Las series y películas que consumimos la gran mayoría de los latinoamericanos arrastran sistemas de valores, éticos y estéticos. Esto no quiere decir que inmediatamente la identidad latinoamericana se borre del espectro cultural, pero constituye, como plantea Gilberto Giménez (2005), un sentido cultural compartido que a la larga se vuelve duradero, no sólo a nivel individual sino también a nivel generacional. Estas dificultades en la divulgación de la producción disciplinar, hacen del enseñaje audiovisual en América Latina una actividad marginal, y se ven reforzadas por el lugar que ocupa la disciplina dentro de la academia. O mejor dicho, por el lugar que no ocupa.

Conclusión

En Brasil circula poco cine argentino, pero nada de cine mexicano. En México, no llega el cine de ningún país latinoamericano; circula un poco del europeo, asiático, mexicano y la cartelera está dominada por el cine estadounidense. Pocos en Latinoamérica han leído el libro de Ismail Xavier, quien es una eminencia en la Sorbona y en Estados Unidos, pero no ha enseñado en ningún otro país sudamericano que no sea Brasil. Contadas con los dedos son las bibliotecas de cine en Latinoamérica, y a los congresos latinoamericanos sobre cine asisten especialistas en ciencias sociales y humanidades. Los dispositivos de comunicación ideados en los países del Sur durante la furia integracionista de los años 60 y 70 no se ejecutaron. Se crearon asociaciones de estudios de cine en Argentina y en Brasil, pero no es suficiente: todavía Latinoamérica no ha producido una teoría del cine de carácter universal.

Tal vez esto sea posible cuando exista una red iberoamericana de videotecas públicas en cada uno de los países de Latinoamérica, más traducciones, más revistas especializadas y, sobre todo, un interés real de los Estados por preservar la cultura audiovisual de los pueblos y favorecer la multiplicidad de voces. También se requiere una predisposición real de la academia del Sur por acoger nuestra disciplina como un campo de investigación específico, capaz de crear sus propias metodologías.

Oliver Costilla (2005) menciona que “las comunicaciones y las tecnologías unifican al mundo y abren las puertas para una reorganización económica, política y cultural mundial” (p. 258). Sin embargo, hablar hoy de globalización es una referencia obligatoria a las ciencias dominantes, que están en la raíz exacta de la imposibilidad que han tenido los estudios sobre cine para legitimarse como disciplina académica individual en la región. La enseñanza audiovisual se concibe como una actividad excluida de la agenda pública, sin formar parte de las preocupaciones de los Estado-Nación regionales, sin líneas de financiamiento, ni para la producción de contenidos ni para la producción de saberes.

Esto ocurre en un contexto de globalización y mundialización del saber, con fronteras flexibles y permeables, y un forzado aggiornamento de las instituciones educativas a las nuevas formas de acceder al conocimiento. La única salida para empezar a construir esta visión latinoamericana de las artes audiovisuales es valorar nuestra producción, producir desde allí una teoría y una metodología latinoamericana como contribución a las ciencias sociales y no depender de las mismas para luego discutir nuestras prácticas docentes. En palabras de Igréja (2019):

“Nuevos conocimientos a partir de nuestras condiciones, cosmovisiones y experiencias, creyendo que tenemos mucho que contribuir a los estudios mundiales, incluso para la comprensión de problemas vivenciados por las sociedades dichas dominantes. Reflexiones sobre contextos más amplios y temas de las ciencias como un todo” (p. 19).

Referencias

Costilla, L. O. (2005). O Novo na Sociologia Latino-americana. *Sociologias*, (14), 244-273. <https://www.scielo.br/pdf/soc/n14/a10n14.pdf>

Giménez, G. (2005). La cultura como identidad y la identidad como cultura. *Consejo Nacional de la Cultura y las Artes*. <https://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2011/08/laculturacomoidentidadylaidentidadcomoculturagilbertogimenez.pdf>

Giménez, G. (2005). La concepción simbólica de la cultura, en *Teoría y análisis de la cultura*. México, Conaculta.

Igreja, R. L., Hoffmann, O. y Pinto, S. R. (2019). *Hacer ciencias sociales desde América Latina: desafíos y experiencias de investigación*. FLACSO. https://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/2021-07/010081985.pdf

Paranaguá, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Fondo de Cultura Económica de España.

Pinel, Vincent. 2004. *El Montaje: el espacio y el tiempo del film*. Paidós.

Triquell, X. (2021). Editorial #9: La política, lo político, las políticas en el cine y las Artes Audiovisuales. *TOMA UNO*, (9), 11-14. Universidad Nacional de Córdoba. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35656/35990>

Zavala, L. (2018). La investigación sobre cine en América Latina. Conversación con Ismail Xavier. *TOMO UNO*, (6), 15-27. Universidad Nacional de Córdoba. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20865/20481>

Zavala, L. (2011). La teoría del cine en la región latinoamericana y las políticas de investigación. *Revista Comunicación y Medios*, (24), 8-24. Universidad de Chile.