

VIII Jornadas de Sociología de la UNLP-2016

Mesa 47: La era de la información. Sociología de las tecnologías digitales e Internet

Título: Democratización de la producción audiovisual. Las nuevas tecnologías como soporte para el desarrollo de experiencias alternativas.

Autores: Barnes, Carolina y Quintar, Aída ¹

Introducción

La presente ponencia tiene por objeto caracterizar diversas modalidades de cine desde la perspectiva de la producción audiovisual alternativa, que surge en los años ochenta, en el contexto de la democratización político-cultural que vivió América Latina. Definimos este tipo de producciones como “alternativas”, para diferenciarlas del circuito comercial que trabaja con modos de producción más industrial-comercial. Mientras que estas últimas están orientadas principalmente al mercado nacional o internacional, las producciones alternativas tienen como uno de sus principales destinatarios al sector social al que pertenece el grupo que las produce. Si bien en el heterogéneo campo de esas producciones audiovisuales alternativas podemos mencionar el documental, el político y piquetero, el comunitario, el villero y el cine con vecinos, en este trabajo nos abocaremos a los tres últimos. En esta elección priorizamos aquellas modalidades que expresan la necesidad que tienen diversos sectores populares de ser ellos mismos los que cuentan sus historias a través de relatos sobre las problemáticas sociales que los aquejan. La importancia de estudiar estas experiencias radica en que se trata de un sector habitualmente invisibilizado

¹Barnes, C. Investigadora Asistente del Instituto del Conurbano de la Universidad Nacional de General Sarmiento. (cbarnes@ungs.edu.ar)
Quintar, A. Investigadora Asociada del Instituto del Conurbano de la Universidad Nacional de General Sarmiento. (aquintar@ungs.edu.ar)

que, no obstante, representa una propuesta cualitativamente diferente a las comerciales, al promover la cultura y la educación popular.

Estas producciones resultan favorecidas con la difusión de las nuevas tecnologías de la información y comunicación (TIC). En efecto, al abaratar significativamente los costos del equipamiento y material necesario para producir audiovisuales permitió a amplios colectivos sociales apropiarse de esos avances y realizar sus propias experiencias. Igual cometido cumplieron las permanentes innovaciones que aumentaron, de manera significativa, las mejoras técnicas, posibilitando que jóvenes sin experiencia previa en la materia pudieran adoptarlas para desarrollar sus producciones audiovisuales. Por otra parte, la creciente accesibilidad de los medios digitales también favoreció el desarrollo de formas alternativas de circulación de esas producciones, fomentando variadas modalidades de exhibición no tradicional, dada la escasa presencia que tienen las mismas en las pantallas accesibles al público masivo.²

El trabajo pretende caracterizar estas diversas expresiones enfocándonos principalmente en el modo en el que desarrollan sus producciones audiovisuales, las modalidades de difusión y las capacidades en términos de sus recursos humanos y tecnológicos. Además de ello, la ponencia pretende reflexionar acerca del desarrollo de estas experiencias en el marco de un cambio de orientación de las políticas de fomento a la producción audiovisual. La derogación de los principales artículos de Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual fue uno de los principales efectos de este nuevo escenario.

1-Producciones audiovisuales alternativas

Estas producciones comparten ciertas características comunes, entre estas, podemos mencionar el hecho de que son los propios actores (sociales y políticos) los que relatan sus historias, más allá del grado de involucramiento productivo-tecnológico que tengan en esas actividades (Quintar, González y Barnes, 2014). A continuación pasaremos a caracterizar a algunos de los modos de producción, difusión y consumo del audiovisual alternativo.

² Diversos trabajos sobre estas modalidades fueron desarrolladas por el equipo de investigación que integramos en la UNGS (Barnes y Quintar, 2014; Quintar, González, y Barnes, 2014; Barnes, Quintar, y González, 2014).

1.1 Cine Comunitario

El cine comunitario es uno de los ejemplos de apropiación y adaptación de las nuevas tecnologías a las condiciones y necesidades de las organizaciones que encarnan esas prácticas populares. En consonancia con los procesos de democratización social y política, que surgieron en América Latina hacia finales de los años 80's, las producciones audiovisuales comunitarias apuntaron a democratizar también el campo de las comunicaciones. Cabe destacar que la creciente intervención de la comunidad en ese campo no se restringió al aspecto temático de las producciones sino también a la actividad técnica. Así, para construir el relato acerca de ellas mismas las comunidades tuvieron la posibilidad de tomar no sólo la palabra sino el conjunto de recursos técnico-expresivos involucrados en la producción audiovisual (Quintar, 2015).

En este sentido, el desarrollo de esta modalidad tiene estrecha relación con el avance de las innovaciones tecnológicas. Al respecto Gumucio Dagron (2012) plantea que el modo en el que se emplea la tecnología en el cine comunitario, ha sido un factor central que lo distingue del cine industrial y le permitió el desarrollo de un movimiento continental, utilizado con múltiples propósitos. Este fue el caso, de diversas organizaciones sociales que han propiciado la participación, sobre todo, de jóvenes que sin experiencia previa en la materia pudieran adoptarlas para desarrollar sus producciones audiovisuales, enfocando su interés en la reivindicación de derechos sociales, y el abordaje de diversas problemáticas desde una perspectiva que revaloriza los procesos territoriales construidos “desde abajo”. El universo de organizaciones sociales que llevan a cabo estas producciones es muy heterogéneo. En un estudio reciente (Quintar, González y Barnes, 2014) pudimos distinguir aquellas que sólo producen cine y video a nivel comunitario de las que conforman organizaciones socioculturales más amplias, donde la producción audiovisual es sólo una de sus expresiones.

Así el cine comunitario se constituye en una modalidad de producción-que bajo el amparo de la ampliación de las nuevas herramientas tecnológicas- promueve y amplía la participación de las bases sociales, sobre todo, de las más desfavorecidas de la sociedad.

1.2 Cine con vecinos

La modalidad de producción y exhibición que es denominado “Cine con vecinos” data de 1995, año que fue creada la Fundación por Julio Midú y Fabio Junco, en la localidad de Saladillo, perteneciente a la Provincia de Buenos Aires. Estos saladillenses, egresados de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), fueron

los pioneros en el método de producción de cine de ficción con la participación de vecinos, amigos y familiares como protagonistas de sus propias historias. Con herramientas tecnológicas de fácil accesibilidad como cámaras digitales de muy bajo presupuesto, consiguieron que las películas terminaran proyectadas en la pantalla grande del cine del pueblo³, recuperando un rito social que se había perdido. Entre los principales resultados de la Fundación Cine con Vecinos podemos destacar la consolidación de este tipo de proyectos en distintos puntos del país; el desarrollo del tradicional Festival Nacional de Cine con Vecinos con sede en Saladillo y también en Buenos Aires y otras capitales de provincia; la edición de materiales didácticos para la difusión y enseñanza de nuevos métodos familiares de realización audiovisual y la divulgación académica de contenidos y materiales audiovisuales independientes y comunitarios, en virtud de las nuevas perspectivas en materia de comunicación, utilizados por diversos canales públicos de difusión de contenidos comunitarios⁴. Esto denota la consolidación y/o ampliación de las acciones de la Fundación a través del tiempo.

En esta línea, la articulación de la Fundación con el INCAA en el programa “Cine con Vecinos INCAA”, que se viene desarrollando desde hace ya siete años, permitió replicar la experiencia en otras localidades. En el marco del mismo se realizaron, talleres Express en 120 pueblos en los que junto con los habitantes locales produjeron y exhibieron en 24 horas los films realizados. En estas experiencias los vecinos participaron tanto en la parte técnica como en la construcción temática y la actuaciones⁵. Hasta 2015 se realizaron 150 cortos de ficción, y en 2016 continúa este formato de taller intensivo, que se replicará durante los próximos meses en pueblos y ciudades de las provincias de Salta, Misiones, San Luis, Corrientes, Córdoba, Neuquén, Santiago del Estero, Formosa, Catamarca, Chubut y Tierra del Fuego⁶.

Cabe destacar, finalmente, que esta modalidad de hacer cine, se difundió no sólo en la Argentina sino también en otros países de América Latina y de Europa, cada de ellas, con sus propias particularidades.

1.3 Cine villero

³ Ante la posibilidad de que el cine del pueblo cerrara definitivamente, sus puertas, esta iniciativa permitió su permanencia y actividad de esta sala cinematográfica.

⁴ <http://www.identidad-cultural.com.ar/leernota.php?cn=91>

⁵ Se hace una convocatoria previa en un pueblo o en una ciudad, y ese día se realiza los "talleres exprés". Se discuten 40 ideas posibles, y se vota por la ganadora y se filma a la tarde. El corto se estrena esa misma noche. <http://www.identidad-cultural.com.ar/leernota.php?cn=91>

⁶ <http://www.incaa.gob.ar/novedades/cine-con-vecinos-incaa-en-el-38-uncipar>

Si bien su desarrollo tuvo lugar en los últimos tiempos, se registran antecedentes en la historia del cine argentino que sirvieron como base para su posterior impulso⁷. Entre estos antecedentes, los más recientes, se registran a partir del advenimiento de la democracia, en 1983, en el que se pone de manifiesto la necesidad de dar cuenta de los procesos de represión y de registro de las vivencias acontecidos en las villas. En este sentido, se filman dos películas que tienen como objeto el registro de estos procesos. Por un lado, un documental denominado Crónicas villeras (1988) de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, en el que se pone de manifiesto la expulsión de las habitantes de una villa por parte del último gobierno militar (Daich Varela, 2016). Por otro lado, una película de ficción: Batman en la villa 31 (1989) de Juan Domingo A. Romero, que se estrenó para el día del niño y se constituyó en la primera película que fue totalmente producida, dirigida, escrita y actuada por habitantes de una villa (Bosch, 2016).

En la década del 90 surge nuevamente el llamado “Nuevo Cine argentino”, que recupera la visión fílmica de registro de la realidad social, pero no desde lo político o militante, sino a partir de la búsqueda de una puesta en “...escena austera, se filma en exteriores, en muchos casos los personajes están realizados por personas comunes (no actores) y suelen retratar lo que más conocen (su mundo, su barrio, su familia)”. (Bosch, ibid., p.:7). Por otra parte, la crisis del 2001 y el auge del cartoneo como forma de vida, también se registró en el cine, una de las películas más reconocida es Elefante Blanco, que pone en evidencia este fenómeno social⁸. Otro tipo de cine que se registra entre los años 2000 y 2004 es el denominado “cine piquetero” que pone énfasis en la lucha de los movimientos de trabajadores desocupados, que integra el mundo villero en función de este enfoque. A partir de la disminución de la conflictividad social este tipo de cine fue perdiendo protagonismo, en su lugar emergió el cine villero a partir del 2006-2007⁹

El desarrollo de esta modalidad de hacer cine es un fenómeno de los últimos 10 años, que se ha expandido como consecuencia de diversos factores (económicos, tecnológicos y

⁷ Estudios recientes plantean que existen antecedentes más lejanos en la historia del cine argentino: A principios y fines de la década del 50 se registran los primeros antecedentes fílmicos que tomaban como objeto principal a las villas, en el que se privilegiaban la forma de filmación de “cine como registro de la realidad”. Durante la década del 60 y 70 nace el llamado Nuevo Cine Argentino, en el que se pueden evidenciar el acercamiento a las villas y el abordaje de sus temáticas y realidades desde la reivindicación política y de la toma de conciencia de las dificultades que atravesaban los habitantes que allí viven. (Bosch, 2016:4)

⁸ Ver: <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=52>

⁹ Este proceso también fue acompañado por otras expresiones culturales promovidas desde las villas (exposiciones fotográficas en la Villa, 15; Muralismo en Villa 11-14; desfiles y/o carnavales en la villa 21), así como el surgimiento de medios de comunicación (Mundo Villa (TV, Internet), FM La milagrosa y la revista Garganta Poderosa. (Bosch, 2016).

políticos) que contribuyeron para que este sector social comenzara a escribir, producir, dirigir y actuar una mayor cantidad de películas. Pero lo que también es interesante es que algunos de ellos, además buscaron integrarse a la industria cultural (circuitos de cines oficiales, comerciales y medios de comunicación). Y en este último aspecto, la política audiovisual fue fundamental para potenciar su desarrollo.

Algunos de los directores más renombrados que llevan adelante esta forma de hacer cine son Julio Arrieta, Nidia Zarza y Cesar González, que más allá de sus trayectorias personales, tienen similitudes en términos de los procesos. Todos ellos, impulsaron la conformación de diversas instituciones y organizaciones dentro de las villas y desde estas forjaron un sostenido camino de construcción en el campo audiovisual desde las capas sociales más desfavorecidas¹⁰. Pero, además, otro rasgo significativo, es que muchos de estas experiencias se fortalecieron con el apoyo y financiamiento por parte del Estado, principalmente desde el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales- INCAA.

2. Reflexiones e interrogantes en torno al nuevo contexto sociopolítico y la orientación de las políticas de promoción a la producción audiovisual

La Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA) promulgada en el año 2009, pero cuya implementación comenzó cuatro años después- más precisamente en octubre de 2013- luego que la Corte Suprema de Justicia determinara su validez. Su postergación durante este periodo fue producto de las diversas medidas cautelares impulsadas por el grupo Multimedios Clarín-el de mayor importancia del país- que impedía su efectivización.

Dicha Ley suponía un avance importante en el reconocimiento de los derechos de aquellos que llevan adelante las diversas modalidades de producción alternativa mencionadas con anterioridad. Específicamente se pueden mencionar dos aspectos de importancia: en primer lugar, porque —a diferencia de la anterior Ley de Radiodifusión— reconocía el

¹⁰ Arrieta creó en 1987 el Grupo Vocacional de Teatro de la Villa 21, fue el primer acercamiento al mundo de la actuación y contó con el apoyo de actores como Norman Briski. Luego, en el 2003, expande esta iniciativa y conforma su Agencia de Actores y a partir de allí comienza a filmar películas con directores no villeros pero a partir de guiones que fueron realizados en el Grupo Vocacional por él mismo y los vecinos de la villa. Nidia Zarza, funda Fraternidad Sur en el 2008 (organización social y cultural) dentro de la cual funciona la Escuela de Artes Audiovisuales de la Villa 21 que cuenta con el apoyo de la ENERC y el INCAA. Por último, en el caso de César González su historia comienza en la cárcel donde impulsa su primera revista ¿Todo piola? que luego se transformará en la productora de cine Todo piola. Algunas de sus producciones también fueron financiadas y exhibidas en los espacios INCAA.

derecho de las organizaciones sin fines de lucro a acceder a licencias para operar medios y servicios de comunicación audiovisual; segundo, porque reservaba un tercio del espectro radioeléctrico para actores privados sin fines de lucro. Este último aspecto ha sido considerado “inédito en el mundo” (Marino, Mastrini y Becerra, 2010; Guimerà i Orts, 2013).

La asunción del nuevo gobierno en 2015 determinó la modificación de los principales artículos de la LSCA, y la pretensión de establecer una nueva Ley que regule el funcionamiento del espectro audiovisual. Este nuevo escenario nos plantea más que certezas, diversos interrogantes en relación a la orientación de las políticas de promoción que se pretenden impulsar.

Específicamente, en el marco del nuevo escenario político, nos preguntamos ¿Cuál será la orientación de las políticas de promoción a la actividad audiovisual que se están planificando? ¿Cuáles serán las continuidades y rupturas con las políticas de la anterior gestión? ¿Qué impacto tendrán las mismas en la actividad cultural en general y específicamente en referencia a la producción audiovisual alternativa, que abordamos en esta ponencia? ¿Qué tipo de políticas deberían configurarse para que contemplen este tipo de producciones, que plantean una reafirmación identitaria y simbólica, y el abordaje de diversas problemáticas sociales?

Estos interrogantes se nos presentan, sobre todo, a partir de los cambios acontecidos en torno a LSCA. Ley que se construyó en base a un trabajo conjunto de diversos actores sociales y políticos, entre ellas las organizaciones sociales. El espíritu de la misma contemplaba y promovía de forma fehaciente el desarrollo de la comunicación comunitaria y/o alternativa, sobre la base de diversos programas que se fueron gestando para fomentar la producción a través, sobre todo, de la generación de contenidos para la TV digital. Entre estos, podemos nombrar por un lado, el Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos¹¹, con alcances muy disímiles en las diversas regiones que se conformaron nucleadas a través de las Universidades Nacionales. Por otro lado, se puso en funcionamiento el Banco

¹¹ El Programa Polos busca instalar y fortalecer las capacidades para la producción de contenidos para la TV Digital, promoviendo la igualdad de oportunidades y la disminución de asimetrías entre provincias y regiones y la necesidad de crear nuevos conglomerados productivos para la promoción y de la industria audiovisual nacional. Se propuso la división del país en nueve regiones (Polos), se constituye un sistema federal en red donde las Universidades Nacionales nuclean a los actores del sector audiovisual televisivo de cada comunidad para conformar Nodos. Los Nodos Audiovisuales se constituían en sistemas productivos locales integrados por cooperativas, organizaciones sociales afines al sector audiovisual, PYMES, productores independientes, televisoras y organismos públicos locales. <http://www.unpa.edu.ar/contenido/polos-audiovisuales-tecnologicos>.

Audiovisual de Contenidos Universales Argentino-Bacua¹² que tenía como uno de sus principales objetivos el de conformarse en una plataforma de contenidos audiovisuales digitales, producidos por diversos actores sociales y que pudieran ser distribuidos en canales de televisión de todo el país. Además, de otras políticas de fomento para la generación de contenidos, a través de diversos concursos orientados para tal finalidad.

A su vez, se propiciaron nuevos espacios para el consumo de las producciones generadas, a través de la ampliación de los ámbitos para la exhibición de las mismas. En esta labor, uno de los promotores de estos lugares fue el INCAA, a través de la habilitación de diversos espacios distribuidos a lo largo del país para la exhibición de dichas producciones. Además de ello, no debemos dejar de mencionar, que también se han financiado propuestas de producciones de carácter más alternativo, esto sobre todo, a partir de distintos programas y concursos especiales con el objetivo de visibilizar y dar a conocer las actividades alternativas de la industria audiovisual argentina (Cine móvil, Cine inclusión, cine con vecinos, cine infancias, entre otros)¹³. Estos programas fueron relanzados bajo la nueva gestión.

Mas allá de las limitaciones en cuanto al alcance de dichas iniciativas, al financiamiento de las mismas y a los problemas de implementación que se pudieron haber suscitado-, cuestiones que han sido remarcadas por los propios destinatarios de dichos programas de fomento a la producción y el consumo audiovisual-,sirvieron para potenciar diversas experiencias existentes o incentivar su creación.

Bibliografía

¹²BACUA es una fuente de contenidos de libre acceso y de distribución gratuita. Productores independientes de todas las provincias, organismos gubernamentales y no gubernamentales, universidades, agrupaciones sociales, culturales y señales podían ceder sus contenidos (producciones propias) de manera gratuita al BACUA para ser distribuidos a los canales de televisión de todo el país. <http://www.tda.gob.ar/tda/141/16150/bacua.html>

¹³ “Cinemóvil” es el programa que recorre el país desde hace más de 10 años proyectando películas nacionales en pueblos y lugares donde el cine no llega. “Cine Inclusión” desarrolla ciclos de cine temáticos para proyectarlos de forma periódica y gratuita en circuitos no tradicionales de exhibición. “Cine Infancias” está destinado al fomento de producciones de temática infantil y a actividades de formación audiovisual. Por último, “Cine de la Base” impulsan y facilitan a los realizadores noveles a tener su primer largometraje de ficción, dirigido a los estudiantes de carreras audiovisuales de todo el país, a los que se brinda capacitaciones especiales para llevar a cabo su primera película.

- Barnes, Carolina y Quintar, Aída. “La producción audiovisual comunitaria: innovación tecnológica y espacio de producción alternativa para la inclusión social”. Ingrid Sarti, Glauber Carvalho (Orgs). E-book. *Anais do FoMerco - Fórum Universitário Mercosul. XIV Congresso Internacional*. Numero 1, Volume 1 (2014) disponible: http://www.fomerco.com.br/conteudo/view?ID_CONTEUDO=911
- Barnes, Carolina; Quintar, Aída; González, Leandro (2014). “Las organizaciones sociales y los jóvenes: nuevos modos de inclusión a partir de la producción audiovisual”. VIII Jornadas de Sociología. Universidad Nacional de la Plata. ISSN:22508465
- Bosch, Carlos (2016), “La expansión del discurso subalterno. Nuevos modos de participación en la industria cinematográfica y posibilidades expresivas del cine villero, Tesis doctoral en curso no publicada, UNA
- Daich Varela, L. (2016). La erradicación en el cine. Las villas de la Ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura militar. *Revista Question*, Vol. 1, N.º 50
- Guimerà i Orts, J. (2013). Políticas de comunicación, pluralismo y televisión sin afán de lucro el caso de Argentina. *Ámbitos: Revista internacional de comunicación*, ISSN-e 1139-1979, N.º. 23.
- Gumucio Dagron, Alfonso (2012). “Aproximación al cine comunitario”, en Estudio de experiencias del cine y el audiovisual comunitarios en América Latina y el Caribe. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano, Habana, Cuba.
- Marino, S., Mastrini, G. y Becerra, M. (2010). El proceso de regulación democrática de la comunicación en Argentina. *Oficios Terrestres*, Año XVI, N.º 25.
- Quintar, A.; González, L. y Barnes, C. (2014). Producción audiovisual comunitaria: una democratización del relato. *Revista Question*, vol. 1, n.º42.
- Quintar, Aída (2015) Las organizaciones comunitarias como nuevos protagonistas en la democratización de la producción audiovisual alternativa. Ponencia para el III Congreso Latinoamericano y Caribeño de Ciencias Sociales FLACSO. Ecuador. 26 a 28 de Agosto de 2015