

## ¿De qué cine hablamos? Las tareas de los Estudios del Cine Latinoamericano

por Claudia Ferman | University of Richmond | cferman@richmond.edu

La introducción a este grupo de trabajos en los que se abordan los desarrollos recientes en los estudios del cine comienza con la pregunta acerca del objeto de ese estudio, es decir, de qué cine hablamos (o debemos hablar) cuando se piensa el cine latinoamericano. Los trabajos que siguen basan su discusión en el reconocimiento de que la expresión cinematográfica latinoamericana se ha multiplicado exponencialmente (Remedi) y que, gracias a nuevas tecnologías tanto de producción (digital) como de reproducción (DVD), así como a políticas más decididas por parte de algunos gobiernos nacionales del continente, el cine latinoamericano ha llegado en la última década a un público internacional más amplio (King). Sin embargo, como apunta Pessoa, los estudios del cine son todavía un área académica “en busca de reconocimiento” en cualquiera de los ámbitos académicos a los que se hace referencia en esta sección. Esto se comprueba en la gran dispersión de los programas dedicados a su estudio: desde los departamentos de lenguas hasta las facultades de arte, los programas de cine latinoamericano se acuartelan donde las lógicas de los sistemas académicos les han permitido encontrar un espacio (Newman).

La afirmación de que existe hoy una multiplicación de la producción cinematográfica en el ámbito latinoamericano tiene decididas implicancias metodológicas. Indica que, como propone Pessoa, no sólo se trata de considerar el cine industrial, en soporte fílmico (16mm ó 35mm), i.e. el cine de ficción, para el que existe una tradición crítica de consistencia, sino que se trata de considerar el vasto espacio del campo del cine, en el que se inscriben productos de muy distinto formato, en distintos soportes, fruto de distintos objetivos y métodos de producción, que tienen en común la “forma narrativa cinematográfica”. Los “estudios del cine”

requieren entonces una definición de su objeto “amplia y sin preconceptos” (Pessoa) que permita incluir la enorme variedad de la producción en lenguaje cinematográfico que está teniendo lugar hoy en Latinoamérica: desde el cine industrial, comercial, hasta el cine de comunicación indígena (del que nos ocuparemos con más detención en un momento); desde el documental de autor, hasta la producción fotográfica y fílmica como recurso de investigación académica, pasando por la producción de los Indymedia, o el video de arte.

Es decir, las graves condiciones de dependencia en las que nació y se ha venido desarrollando el cine en Latinoamérica, hoy se ven desbordadas por la generación de nuevas lógicas productivas, en las que las prácticas técnicas, estéticas y de mercado se desarrollan en direcciones múltiples y con racionalidades diferentes. Como apunta Remedi, “de la mano de las movilizaciones sociales y políticas” se está produciendo un cine latinoamericano que una vez que cumple con los objetivos de comunicación y movilización que le son internos a las comunidades que lo producen, recorren festivales, ganan premios internacionales, y crean sus propios circuitos de difusión.

Como señala King, la revolución digital ha tenido un impacto comprobable en cuanto a la difusión y el acceso a la producción cinematográfica más reciente, pero cabe también preguntarse en qué medida ha afectado la naturaleza misma del producto cinético, los paradigmas de su constitución como objeto comunicativo. Estas nuevas expresiones constituyen muchas veces tendencias colectivas de gran impacto social y cultural en sus propios medios, y muchas veces fuera de ellos, y por tanto deberían necesariamente afectar los acercamiento metodológicos a esa producción multifacética y prácticamente ubicua. El/la investigador/a hoy debería olvidar por un

momento las estadísticas sobre “el cine latinoamericano” para internarse en la abigarrada selva de la revolución mediática en Latinoamérica que está teniendo lugar muchas veces a espaldas de las salas de exhibición y las universidades. Precisamente, Remedi nos alerta de ciertos marcos post-nacionalistas y post-políticos con los que se pretende discutir la producción reciente desligándola de los procesos sociales y culturales nacionales (o comunitarios), e imprimiendo otra agendas críticas, cuyo peor pecado es simplemente desconocer y no poder interpretar estas producciones.

Para llevar esta discusión a terrenos más concretos, vamos a referirnos brevemente al CEFREC (Centro de Formación y Realización Cinematográfica), proyecto que encabeza Iván Sanjinés, como una muestra paradigmática de los movimientos que se desarrollan fuera del cine industrial. El CEFREC, cuyos pasos iniciales se remontan a 1985, cuando se crea CLACPI en México,<sup>1</sup> trabaja en la capacitación de *comunicadores*, y la producción de cine, radio y televisión;<sup>2</sup> su objetivo es consolidar un Sistema Nacional de Comunicación Originaria en Bolivia.<sup>3</sup> Esta escuela ha logrado asentar una metodología de capacitación en comunicación cinética, con la que forma a miembros elegidos por las distintas comunidades indígenas sin limitación etaria, de género, o de educación previa (no se requiere que los participantes de los talleres estén alfabetizados). El presupuesto es que la comunicación es un derecho, y que los indígenas bolivianos tiene ya un legado, una serie de formas de expresión y de comunicación desde su cultura que son la base sobre las que se puede desarrollar las propias formas narrativas y de expresión audiovisual. El CEFREC impulsa formas de realización que enfatizan lo colectivo, y la responsabilidad de los comunicadores frente a su comunidad.<sup>4</sup> La comunicación se conceptualiza como un medio que permite

FERMAN continued...

invertir la valores de la sociedad colonial, jerárquica, y construir sociedades más equitativas, más igualitarias.<sup>5</sup> No se puede entender en toda su dimensión los procesos que hoy está viviendo Bolivia, si no se pone especial atención al movimiento de *comunicadores indígenas*, en su asociación con los procesos políticos actuales.

Indudablemente, estos proyectos son herederos, por una parte, de las propuestas de Jean Rouch, y por otra, del “cine minero” y de Jorge Sanjinés, de los debates impulsados desde las distintas corrientes del Nuevo Cine latinoamericano, y de algunas propuestas de capacitación en cine del INI (Instituto Nacional Indigenista) en México. Hoy, el movimiento de cine de los *comunicadores indígenas* se interesa especialmente por la ficción, y son precisamente estas producciones las que han recorrido los festivales internacionales y cosechado premios.<sup>6</sup>

Similares presupuestos, aunque no idénticos, encontramos en el proyecto de **Video Nas Aldeias** coordinado por Vincent Carelli y Mari Corrêa en comunidades aborígenes del Brasil. También se debe mencionar aquí al trabajo de **Promedios / Chiapas Media Project**, basado en México y Estados Unidos. No hay lugar aquí para explayarnos sobre la producción de estas organizaciones: los participantes del Congreso de LASA2009 tendrán la oportunidad de ver producciones de estas organizaciones y escuchar a Iván Sanjinés (CEFREC-CAIB), y a Vincent Carelli (**Video Nas Aldeias**), en esta edición del Festival. Lo que nos interesa destacar es que estas producciones surgen de propuestas, metodologías de trabajo y técnicas de producción innovadoras, que están impactando la naturaleza misma de la forma “cine”, y los modelos de comunicación que este “cine” establece: el mismo término “público” no resulta ya descriptivo de las comunidades de recepción-producción de

estos artefactos.<sup>7</sup> Podríamos conjeturar que estamos frente a un “cine artesanal”, no solamente por los modos de producción de este cine, sino por el cambio en la distancia relativa entre productores y producto: el grupo realizador (coordinadores, editores, actores, etc.) no sólo no mantiene roles fijos sino que no necesariamente ingresa al sistema profesionalizado. Se trata de un/a comunicador/a “artesano/a”, no “moderno”, que resiste la profesionalización porque ve en ella el fin de la posibilidad de comunicar.

Estas nuevas metodologías y nuevos productos están asociados con un cambio en el equilibrio de los actores políticos en el espacio latinoamericano, y en consonancia con activas políticas comunicacionales de los estados. Por ejemplo, las iniciativas de canales nacionales o cadenas transnacionales que constituyen parte integrante de políticas de comunicación independientes, educativas, de alcance nacional o continental, tales como el canal de la UNAM (TVUNAM), México; el canal Encuentro, dependiente del Ministerio de Educación, y el Canal 7 (Argentina); así como la vigorosa cadena Telesur (Venezuela). Estos medios promueven, financian y transmiten programación de gestión latinoamericana. Si las salas de cine continúan cerradas a gran parte de la producción independiente latinoamericana, a pesar de las progresivas políticas de cuotas que han implementado muchos países,<sup>8</sup> estos nuevos canales constituyen una ventana a la multifacética nueva producción. Acceso a estas señales permitiría a los/las investigadores/as una aproximación muchas veces más cercana a los fenómenos culturales, artísticos y comunicativos que se están dando hoy en Latinoamérica en relación con el cine que aquella que se puede extraer de los DVDs de distribución comercial internacional, como certeramente apuntan King y Remedi.<sup>9</sup>

A pesar de estas iniciativas en el área de las comunicaciones, la crucial problemática del *archivo* y *acceso* (como prefiero denominar a lo que también se designa como “preservación” y “distribución” o “difusión”) discutida con precisión por Newman, son, como apunta King, “los problemas permanentes del campo”, pero también los problemas permanentes para las propias comunidades latinoamericanas. No faltan aquí algunas buenas noticias, como las que se apuntan en los artículos que siguen, aunque necesariamente son aisladas e insuficientes: los proyectos de acervo y distribución como los citados, o el proyecto de la UNESCO con la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano; Native Networks, dependiente del National Museum of the American Indian, Smithsonian); o los proyectos de información en páginas y revistas en Internet, aunque en general cubren aspectos de bastante inmediatez.

Una iniciativa más abarcadora es la de la plataforma **Docfera**. Cito sus objetivos: “**Docfera** es un proyecto cultural y educativo que tiene como misión convertirse en la primera plataforma web y archivo digital de Documentales Latinoamericanos más importante del mundo”. Precisamente, en el marco del Festival de LASA2009 en Río de Janeiro, la fundadora y directora de este proyecto, Andrea Hirsch, hará una presentación del proyecto.

Los canales comunicativos son verdaderos campos de batalla cultural, de importancia estratégica, y no necesariamente una cuestión “exterior” a la labor académica. Así como las bibliotecas no son extrínsecas a la tarea educativa, tampoco pueden serlo el debate de las políticas comunicacionales y la implementación de archivos y acerbos del cine latinoamericano.

## Estudos de Cinema na Universidade Brasileira

por FERNÃO PESSOA RAMOS | Universidade Estadual de Campinas | ramos.fernao@terra.com.br

### Notes

- <sup>1</sup> La Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI) es una entidad formada por diecinueve organizaciones de diez países (Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, Guatemala, México, Perú y Venezuela).
- <sup>2</sup> El CEFREC tiene un convenio con la cadena de Televisión Boliviana, y produce dos programas semanales de televisión “Entre Culturas” y “Bolivia Constituyente”.
- <sup>3</sup> Los conceptos sobre la tarea del CEFREC provienen de entrevistas personales con Iván Sanjinés (coordinador general), Milton Guzmán Girona (cineasta y capacitador), y César Pérez (fotógrafo y capacitador), todos ellos pertenecientes a CEFREC-CAIB; y Santos Callejas (director de la Casa Juvenil de las Culturas Wayna Tambo, El Alto).
- <sup>4</sup> Los comunicadores se agrupan a su vez en el CAIB (Coordinadora Audiovisual Indígena de Bolivia).
- <sup>5</sup> Recientemente, Gabriela Zamorano completó un libro sobre la experiencia del CEFREC: *El camino de nuestra imagen. Un proceso de Comunicación Indígena*. La Paz: CEFREC-CAIB, 2008.
- <sup>6</sup> Por ejemplo, en el legendario festival Taos Talking Pictures (Arizona), y en el Festival de Toronto.
- <sup>7</sup> El Festival y Muestra de cine de LASA se ha esforzado permanentemente por presentar una muestra lo más extendida posible de las distintas tendencias que se están desarrollando en la región.
- <sup>8</sup> Para un análisis preciso de este fenómeno, ver Rovito, Pablo y Julio Raffo. “El mercado y la política cinematográficos.” En *Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*. Buenos Aires: Edic. Ciccus, 2003.
- <sup>9</sup> Este recurso no resuelve, sin embargo, el complejo problema de la subtitulación. ■

Estudos de Cinema é ainda uma área acadêmica em busca de reconhecimento. No caso brasileiro, a área de conhecimento ‘Cinema’, para órgãos de fomento à pesquisa como o CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), situa-se no campo das ‘Artes’, embora historicamente tenha se vinculado a Departamentos e Sociedades Científicas da área de ‘Comunicação’. Assesores em ‘Artes’ muitas vezes não possuem familiaridade com projetos de pesquisa em Cinema, que acabam transferidos para ‘Comunicação’. A situação reflete-se igualmente na composição de cursos e currículos, em geral carregados de disciplinas próximas ao campo da ‘Comunicação’, com pouca incidência de disciplinas como História da Arte, Teoria Literária, História do Teatro, Antropologia Visual.

Temos hoje cursos de Cinema, ou de Cinema e Audiovisual, nas principais universidades do país, com uma expansão nos últimos dez anos. O curso de Cinema pioneiro no Brasil é o da Escola de Comunicações e Artes da USP, seguido pelo da Universidade de Brasília e pela Universidade Federal Fluminense. A universidade particular FAAP (São Paulo) também mantém, desde da década de 60, um curso pioneiro. Nos últimos dez anos, cursos de cinema têm proliferado pelo Brasil. Universidades como UNICAMP; Universidade Vale do Rio dos Sinos (Rio Grande do Sul); PUC/RGS; Universidade Católica de Recife; UFSC; UFMG; Universidade Federal de São Carlos, SENAC e Anhembi-Morumbi, possuem Departamentos oferecendo formação em cinema. Cursos particulares de cinema e audiovisual tiveram forte incremento nos últimos dez anos, tanto em São Paulo, como no Rio de Janeiro. Na pós-graduação, são oferecidos diplomas de mestrado e doutorado com orientação em Cinema, em programas da USP, UNICAMP e UFF, UFSCAR e também UFRJ e UNB.

Universidades particulares como Anhembi-Morumbi, UNISINOS, FAAP, Universidade Católica de Pernambuco, SENAC, mantêm cursos de especialização ou mestrado *stricto sensu* em cinema.

Algumas questões metodológicas devem ser mencionadas ao traçarmos a inserção institucional dos Estudos de Cinema na universidade brasileira. O campo coloca-se de forma abrangente dentro de Departamentos de Artes e Comunicações, possuindo a particularidade da demanda de formação prática. Uma boa parcela de alunos que entram em cursos de cinema tem interesse em aprender a fazer cinema: utilizar uma câmera, dirigir, produzir, atuar, fotografar, montar, sonorizar, fazer roteiros, etc. A maior parte dos cursos de graduação, no Brasil e no mundo, encontra-se predominantemente voltada para este público, sendo ministrada por professores com carreira profissional na produção cinematográfica. No currículo, acessoriamente, está presente uma série de disciplinas envolvendo história e teoria do cinema. Predominantemente, cursos em Estudos de Cinema encontram-se voltados para a pós-graduação.

A área de Estudos de Cinema envolve um conjunto de expressões audiovisuais, mais ou menos articuladas em dimensão narrativa, a partir de uma miríade de estilos. Cinema é antes de tudo uma ‘forma narrativa’ (em seus primeiros tempos, e em alguns trabalhos de vanguarda, também ‘espetacular’) que envolve imagens em movimento (em sua maioria conformadas pela forma da câmera) e sons. Nas extremidades da definição do campo cinematográfico encontramos animações digitais, trabalhos experimentais plásticos em proximidade com a vídeoarte, ou narrativas extensas que cotejam novelas ou mini-séries televisivas. A narrativa com imagens e sons pode ter um corte ‘ficcional’ (quando entretemos o espectador com