

Título: “PRODUCCIÓN Y REALIZACIÓN DE CONTENIDOS AUDIOVISUALES DESDE EL ESPACIO UNIVERSITARIO”

Autores: Mgter. Mariela Parisi¹ y Mgter. Claudia Grzincich².

Resumen

El artículo propone una descripción y caracterización de los aspectos más relevantes de la producción audiovisual de “no ficción” realizada, entre los años 2001 y 2010, por distintos actores vinculados a la Escuela de Ciencias de la Información de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba. También plantea la necesidad de recuperar, preservar y difundir estos materiales en tanto patrimonio cultural audiovisual de la institución mencionada mediante la creación de un Archivo Audiovisual. Al respecto, valoramos que la importancia de un archivo radica, fundamentalmente, en las posibilidades de reutilización presentes y futuras.

Dentro del vasto campo que constituye el audiovisual, abordaremos únicamente producciones caracterizadas como de “no ficción” debido a que se trata de una categoría que posibilita incluir tanto producciones documentales clásicas como informes periodísticos, trabajos de archivo, testimoniales o educativos.

Si bien el recorrido búsqueda del material tiene una complejidad laberíntica que aún nos encontramos desmontando, ya iniciamos una primera aproximación al mismo, abordando e esta oportunidad cinco producciones documentales realizadas por alumnos de la ECI-UNC.

Palabras clave: Comunicación, Producción audiovisual, Industria cultural.

¹ *Licenciada en Comunicación social. Mgter. en comunicaciones institucionales. Docente-investigadora en la Escuela de Ciencias de la Información, UNC. Directora del proyecto “Nuevas miradas en investigación y producción de contenidos en la pantalla”(Secyt 2011-2013)*

² *Licenciada en Comunicación social. Mgter. en sociosemiótica. Docente-investigadora en la Escuela de Ciencias de la Información, UNC; Co-directora del proyecto “Nuevas miradas en investigación y producción de contenidos en la pantalla”(Secyt 2011-2013)*

Introducción

Este escrito sintetiza una aproximación al fenómeno de la producción audiovisual cordobesa. Con la intención de trazar un mapa que permita describir y caracterizar las producciones audiovisuales de “no ficción”³ que, en tanto discursos sociales, se inscriben en diversas posiciones políticas y estéticas; optan por distintas perspectivas seleccionando y recortando desde múltiples ángulos aquello que ‘merece ser visto’; y varían en sus modos de representación y en las series históricas en las cuales incluyen cada acontecimiento, relevamos, caracterizamos y documentamos las realizaciones audiovisuales llevadas a cabo por productores y realizadores vinculados a la Escuela de Ciencias de la Información (ECI) de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) durante el período 2001-2011.

El objetivo es avanzar en la sistematización y reflexión sobre una “extensa zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental” (Weinritchter: 2006:11) como así también crear, a partir de este trabajo, un Archivo Audiovisual que permita preservar los materiales producidos en este contexto, ampliar sus vías de difusión e inscribirlos en el marco de propuestas educativas y comunicacionales que favorezcan su apropiación significativa y crítica por parte de distintos sectores sociales, culturales y educativos.

Una de las principales razones que nos motiva a abordar esta problemática es que, en tanto documento histórico, las imágenes (fotográficas y audiovisuales) adquieren un papel central en la transmisión, conservación y visibilización de actividades políticas, sociales, científicas y culturales de nuestra sociedad, de manera que se erigen como verdaderos documentos sociales. En tal sentido, consideramos prioritario recuperar, preservar y custodiar el patrimonio cultural audiovisual vinculado a la ECI.

Al respecto, tomamos en cuenta la recomendación para la salvaguarda y conservación de imágenes en movimiento que propone la UNESCO en 1980, donde se define: *“Las imágenes en movimiento son expresión de la personalidad cultural de los pueblo (...) son*

³ Dentro del vasto campo que constituye el audiovisual, abordaremos únicamente producciones caracterizadas como de “no ficción” debido a que se trata de una categoría que posibilita incluir tanto producciones documentales clásicas como informes periodísticos, trabajos de archivo, testimoniales o educativos.

*un modo fundamental de registrar la sucesión de acontecimientos, debido a la nueva dimensión que aportan, testimonios importantes y a menudo únicos de la historia, el modo de vida y la cultura de los pueblos así como la evolución del universo(...) al difundir conocimiento y cultura en todo el mundo las imágenes en movimiento son una contribución importante a la educación y al enriquecimiento del ser humano. Tienen un papel cada vez más importante en los medios de comunicación y en la comprensión mutua entre todos los pueblos del mundo”.*⁴

Un escenario renovado para la producción audiovisual

Según Néstor García Canclini (2012) los modelos de desarrollo de las industrias culturales que veníamos manejando están perdiendo consistencia en esta segunda década del siglo XXI sin que aparezca una nueva conceptualización de reemplazo. Como contrapunto rescata la emergencia de un pensamiento renovador en las nuevas generaciones: "vemos que el papel ascendente de los jóvenes viene acompañado con nuevos estilos de lenguaje, producción fílmica con costos más bajos, usos de tecnologías digitales y agrupación de sus iniciativas en festivales y redes independientes, en torno de descargas libres de contenidos y combinaciones flexibles de pantallas masivas y personales" (García Canclini, 2012:01).

En este sentido, (re)conocemos el marco contextual en el cual surge el fenómeno de estudio, y destacamos el papel creciente de los nuevos realizadores en las llamadas "economías creativas", a partir del surgimiento de nuevas modalidades de producción audiovisual marcadas por lenguajes y estilos narrativos renovados, acompañados por un mayor acceso a tecnologías, soportes de registro y tratamiento audiovisual.

Asimismo, en un escenario marcado por la precariedad y la inestabilidad de la inserción laboral, aparecen formas de trabajo y agrupamiento en las que se combinan recursos públicos y privados, formales e informales, así como estrategias de asociación novedosas para organizar las rutinas de producción.

⁴ Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento pronunciada en la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, reunida en Belgrado del 23 de septiembre al 28 de octubre de 1980, en su 21.ª reunión.

Al respecto, en los estudios sobre la producción de contenidos audiovisuales que venimos realizando en los dos últimos años en el espacio universitario de la Escuela de Ciencias de la Información encontramos que -durante el período 2001-2011- el 77.5 por ciento corresponden a trabajos finales de grado autofinanciados por los realizadores; en tanto, el 10 por ciento de las producciones pertenecen a proyectos financiados con fondos vinculados al fomento de extensión universitaria; y el restante 12.5 por ciento lo constituyen materiales realizados desde productoras independientes creadas por asociación de egresados y/o docentes de la ECI quienes financian sus trabajos con ingresos provenientes de programas de promoción al sector audiovisual como por ejemplo los concursos promovidos por el Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales (INCAA) (5 por ciento); ingresos propios, otras fuentes de financiamiento o por la contraprestación de servicios a terceros (7.5 por ciento).

Por otra parte, cabe señalar, que las prácticas audiovisuales de la última década en el espacio universitario de la UNC se han desarrollado en un alto porcentaje, en base a la autofinanciación de los productores, sin contar con subsidios para el fomento del sector de ningún organismo público o privado.

Senderos que bifurcan la representación de la realidad: breve pasaje sobre el “género documental”.

Hoy es ampliamente aceptado que ninguna imagen puede ser filmada sin alterar el original, que la subjetividad no puede ser dejada de lado desde el momento mismo en que se elige un personaje, un encuadre, etc. Un documental es siempre una interpretación subjetiva de la realidad, y nunca su copia fiel. En el lenguaje cinematográfico cabe aplicar la idea de Emile Benveniste de que “el discurso provoca la emergencia de la subjetividad (...) el lenguaje propone siempre formas vacías que cada locutor en ejercicio de discurso se apropia, y que refiere a su “persona”, definiendo al mismo tiempo él mismo como yo y una pareja como tú” (Benveniste, 1997: 184).

El documental construye con los elementos de la realidad una nueva verdad que tiene la impronta ideológica del autor o del grupo realizativo. En palabras de Berger: una imagen es

una visión que ha sido recreada o reproducida, es una apariencia o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. Toda imagen encarna un modo de ver. El reconocer que la visión específica del hacedor de imágenes formaba parte también de lo registrado fue el resultado de una creciente conciencia de la individualidad, acompañada de una creciente conciencia de la historia (Berger, 2000: 15-16). Esto es precisamente lo que el filósofo francés Alain Badiou entiende como la paradoja del cine: “una relación totalmente singular entre el total artificio y la total realidad. El cine es, al mismo tiempo, la posibilidad de una copia de la realidad y la dimensión totalmente artificial de esa copia. Lo cual equivale a decir que el cine es una paradoja, que gira en torno a la cuestión de las relaciones entre el “ser” y el “aparecer”. Es un arte ontológico (Badiou, 2004: 72).

En un sentido similar a Bill Nichols (2007), cuando habla del film documental como uno de los “discursos de sobriedad” -que incluyen los discursos sobre las ciencias, la economía, la política y la historia, que afirman describir lo real, decir la verdad-, la realizadora documental Jill Godmilow al buscar una etiqueta que reemplace la de “documental”, y que incluya todas las películas que hacen algún reclamo de representar el mundo real (no-ficcional), decidió llamar a esta enorme clase de películas “filmes edificantes” o “de edificación” reconociendo así la intención de persuadir pero también de lograr que la audiencia llegue a nociones más sofisticadas y refinadas acerca de qué es eso.

Si retomamos la especificidad documental y pensamos en la clasificación que realiza Bill Nichols en “La representación de la realidad” podríamos sostener, en lo que respecta a los documentales realizados por los alumnos de la ECI, que nos encontramos ante un resurgimiento potenciado tanto del modo ‘expositivo’ u ‘objetivo’ como del “documental subjetivo” o “interactivo”.

Emergentes audiovisuales como prácticas de resistencia

Como señalamos anteriormente nos interesa dar cuenta de las características de las producciones audiovisuales generadas en el marco de procesos educativos, de investigación

y extensión de la licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) a lo largo de estos últimos diez años.

En esta primera aproximación abordamos realizaciones producidas por estudiantes en el marco del recorrido académico que los conduce a la elaboración de su trabajo final de tesis de grado. Estos trabajos, emparentados con el género de no ficción –en formato documental, educativo o informativo-, afrontan problemáticas y temáticas centrales de nuestra realidad a partir de un proceso de investigación y trabajo de campo, asentado en una propuesta de tratamiento temático, metodológico, estético y comunicacional.

Desde el año 2001 el crecimiento del campo audiovisual -acompañado de tecnologías más accesibles que han facilitado en términos de flexibilidad y comodidad el trabajo documental y no han modificado su esencia como texto genérico- es notorio; tornándose aún más prolífero, diverso y móvil.

El recorrido realizado para recavar información vinculada con nuestro objeto de estudio nos permitió observar no sólo la amplitud de la producción audiovisual local sino también su riqueza para generar conocimiento, su importancia testimonial y las posibilidades expresivas y de investigación generadas.

La línea de creación de estos ‘discursos de la realidad’ marca intereses, estéticas y problemáticas concretas de la sociedad en general que exceden significativamente a una práctica académica. Cada obra audiovisual, con su propuesta discursiva, estilística, narrativa y técnica es formulada a partir de un acercamiento a la realidad desde la que emerge, poniendo en discusión precisamente la relación entre los discursos audiovisuales y las condiciones sociales en la que éstos son producidos (y consumidos).

Dichas producciones audiovisuales se constituyen, de este modo, en tanto discursos sociales que, atravesados por las coordenadas del tiempo y del espacio, por las señas identitarias y culturales y por los contextos sociopolíticos, no se confunden con la realidad de la cual manan sino que emergen como signos que implican una reconstrucción del objeto representado, pero nunca una restitución del mismo.

Retomando al documentalista francés Jean Louis Comolli pensamos que: “El primero y el más puro de los gestos cinematográficos no es inocente de intención de sentido, de intervención significativa que viene a turbar –es decir a transformar- el orden del mundo. Filmar es llevar cine al mundo y transformarlo en cine. Sólo una ilusión religiosa de transparencia y de inmanencia puede hacernos creer que nuestra relación con el mundo no está, de entrada, hecha de intervención, de alteración” (Comolli: 2002: 99).

En tal sentido, el análisis discursivo de estos relatos nos permite pensar a los mismos como ‘prácticas emergentes’ que, en tanto productores de subjetividades, generan (posibles) ‘prácticas de resistencia’ a las diferentes formas de poder⁵. En los materiales indagados existe una fuerte recuperación y producción de identidades diversas, de voces y miradas con un intenso valor testimonial de actores y grupos excluidos de las pantallas masivas.

“*Ser Comechingón*” narra la identidad de este pueblo originario de la provincia de Córdoba recuperando del polvo del olvido sus huellas culturales e históricas. La obra revaloriza a esta etnia y a sus descendientes apelando al uso clásico de testimonios como así también a recursos de animación. Los distintos elementos del lenguaje audiovisual puestos en juego (la voz, los sonidos ambiente, el silencio, la música, los diálogos, las pausas, el espacio escénico del contexto) enriquecen y consolidan la puesta en marcha del discurso que teje un mundo y una cosmovisión determinada, evocando un universo identitario particular: el *Ser Comechingón*.

El documental con formato televisivo “*Gran Hotel Viena. El legado*” recupera la vida del legendario establecimiento cordobés de los años '30 como reflejo de la identidad de los pobladores de Miramar, reconstruyendo la historia a través de las voces protagonistas que dan luz a sus mitos y misterios. A través del formato de no ficción, la obra registra aspectos de esta realidad social describiendo los modos de vida de una comunidad del interior

⁵ La resistencia, de acuerdo a Foucault, sería una resistencia activa, creativa, cuya principal herramienta estaría en prácticas que permitan «desprenderse» de uno mismo, liberarse de la actual subjetividad para construir una nueva y diferente. A estas últimas, Foucault las denomina «prácticas de sí», y consistirían en pequeñas modificaciones en torno a prácticas convencionales y culturalmente establecidas con el fin de generar nuevas prácticas y por ende, nuevas formas de subjetivación. De esta manera, Foucault asume la posibilidad de acción (entendida como resistencia potencial) de todos los individuos para modificar el statu quo. Ver Foucault, Michel. (1996). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona, Paidós Ibérica S.A. ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona.

provincial que viviera otrora una época dorada. A través del relato, saca a luz las potencialidades que existieron, los intereses, las dificultades y puntos de vista que dan a conocer, sensibilizan y movilizan a toda una sociedad en torno a esta temática.

“Que sepa tejer, que sepa bordar. Que sepa un oficio para ir a trabajar” es un documental de corte social que narra la historia de diferentes mujeres que han decidido participar de los cursos de capacitación en el marco de políticas públicas, desde la perspectiva de lo cotidiano, sus rutinas de vida donde afloran los temores, expectativas y logros fuera y dentro del hogar. La producción no constituye solamente un registro de la realidad, sino que además integra la realidad misma desde una narrativa que se referencia en lo real y que interviene y participa activamente en su constitución. Relación de mutua transformación que es muy vívida para el género.

“El Cuenco” es un documental que gira sobre la idea de *“una sala de teatro independiente. Un grupo de personas. Un espacio de la cultura (que) se muda a ninguna parte”*. El relato audiovisual intenta sensibilizar a partir de la construcción de una identidad peculiar, en torno a este espacio cultural donde se ponen de manifiesto los valores y las motivaciones que movilizan a un grupo de artistas a sostener este ámbito teatral. Todos los esfuerzos y energías puestas. El documental expresa un recorte de la realidad –la historia del espacio y sus protagonistas, los esfuerzos y energías que chocan con el inminente cierre de la sala en el año 2008- expresando una visión subjetiva y parcial del tema. No obstante, aún así, es posible valorarlo como una forma cierta de “documentar” lo que acontece; lo cual permite explorar, precisamente, el valor social de los testimonios personales, lo que expresan más allá de la experiencia individual, y el modo en que configuraron un relato público acerca de lo sucedido. Dado que el testimonio, “sobre todo cuando se halla integrado a un movimiento, expresa, tanto la experiencia individual como el o los discursos que la sociedad mantiene, en el momento en que el testigo cuenta su historia, acerca de los acontecimientos que el testigo ha atravesado” (Wieviorka, 1998, 13).

Tomando como premisa implícita que “representar es abrir la posibilidad de una puesta a distancia que exhala una perspectiva, una elaboración, un pensamiento, un ensueño. Es suspender el tiempo ordinario de la vida, suspender la duración impuesta, para entrar en un

tiempo y una duración elegidos y limitados: los de la representación” (Comolli, 2002, 251), “*Un techo para mi país*” construye un relato donde los jóvenes integrantes de la conocida ONG, cuyo nombre lleva por título el documental, realizan un trabajo voluntario construyendo viviendas con madera para personas que carecen de ellas y se encuentran en una posición social y económica altamente desfavorecida. En este documental social con componentes institucionales, la identidad de los actores se asocia al sentimiento de pertenencia a una institución solidaria y al trabajo que se propaga en los niños que participan y festejan cuando se termina de construir una vivienda comunitaria.

A modo de síntesis

A partir de producciones audiovisuales realizadas por actores inmersos en el campo universitario, nos propusimos indagar el (re)surgimiento y la incipiente consolidación del audiovisual cordobés no ficcional durante la última década.

A su vez, miramos estas manifestaciones de la producción artística del sujeto desde el punto de vista de la subjetivación –sujetos no posicionados como pasivos reproductores de la lógica del sistema productivo- sino sujetos a través de los cuales la producción artística recupera la función filosófico-existencial de la cultura. El conocimiento, en este sentido pleno, permite al individuo sujeto afirmarse frente al medio y no ser mera representación de un orden social exterior a él.

En esta oportunidad analizamos documentales elaborados por alumnos del último año de la licenciatura en Comunicación social de la UNC durante el período 2001-2011, y nos planteamos algunos interrogantes acerca de las potencialidad de este proceso productivo nucleado en el espacio universitario y su aporte a una economía creativa más diversificada en cuanto a sus contenidos culturales.

Bibliografía

AGUILAR, G. (2006) “Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino”. Santiago Arcos Editor. Buenos Aires.

ANDACHT, F. (2005) “La reflexividad mediática en el género indicial documental”. En Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento, 3: 75-92.

_____ (2001) *Crónica de un entierro muy anunciado*. En “Un camino indisciplinario hacia la comunicación: semiótica y medios masivos”. Cátedra Unesco. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia.

ARNOUX NARVAJA, E. (2006) “Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo”. Santiago Arcos Editor, Colección Instrumentos, María Florencia Rizzo. Buenos Aires.

BECEYRO, R. (2007) “El documental. Algunas cuestiones sobre el género cinematográfico. En Imágenes de lo Real. La representación de lo político en el documental argentino”. Ed. Librería. Buenos Aires.

BENVENISTE, E. (1997) “Problemas de Lingüística General II”. Siglo XXI editores. México.

BONFIL BATALLA, G. (1997) *Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados*, en Enrique Florescano (coord.): “El patrimonio nacional de México”. Ed. T. I. Conaculta y Ed. Fondo de Cultura Económica. México.

BADIOU, A. (2004) *El cine como experimentación filosófica* en “Pensar el Cine 1”. Yoel Gerardo (comp.). Ed. Bordes Manantiales. Buenos Aires.

BERGER, J. (2000) “Modos de ver”. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

BOURDIEU, P. (2003) “Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura”. Aurelia Rivera, Córdoba / Buenos Aires.

BURKE, P. (2005) “Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico”. Ed. Crítica, Barcelona.

COMOLLI, J.L. (2002) “Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine”. Ed. Simurg. Buenos Aires.

DIDI-HUBERMAN, G. (2008). “Cuando las imágenes toman posición”. Ed. A. Machado. Madrid.

FAROCKI, H. (2003) “Crítica de la mirada”. Ed. Altamira. Buenos Aires.

FOUCAULT, M. (1996) “Tecnologías del yo y otros textos afines”. Barcelona, Paidós. Ibérica S.A. ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona.

_____ (1977) “El juego de M. Foucault”, en Saber y Verdad. Entrevista publicada en la revista *Ornicar*, N° 10, p. 183.

GARCÍA CANCLINI, N. (2012) *Geopolítica de la industria cultural e iniciativas emergentes*. En III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). En: www.asaeca.org/actas.php.

_____ (2007) *El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional*. En revista *Estudios Audiovisuales* N° 4 ¿Un diferendo "arte"? En www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/canclini-4.pdf

_____ (2012) “El patrimonio mundial y cultural del siglo XXI”. www.myriades1.com

NICHOLS, B. (1997) “La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental”. Editorial Paidós. Buenos Aires.

SARTORA, J. y RIVAL, S. (2007). “Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino”. (Editoras) Ed. Librería. Buenos Aires.

WIEVIORKA, A. (1998) *L'ère du témoin. Paris: Plon*. En: “Estrategias de construcción de testimonios audiovisuales sobre la desaparición de personas en Argentina: el programa televisivo “Nunca Más” de Claudia Feld. Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES). Buenos Aires.

WEINRICHTER, A. (2004). “El cine de no ficción. Desvíos de lo real”. TAB Editores. España.