

Un estudio del proceso de descentralización productiva del audiovisual contemporáneo argentino¹

KRIGER, Clara Beatriz / Instituto de artes del Espectáculo (UBA) – *clarakruger@hotmail.com*

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Cine argentino contemporáneo – series televisivas – Historia del audiovisual*

» **Resumen**

La ponencia da cuenta de una investigación realizada en diferentes provincias argentinas con el objetivo de relevar los procesos de descentralización productiva que se concretaron en una década (2005-2015) en la Argentina.

Se trata de una renovación cuyo núcleo se asienta en un escenario de descentralización geográfica del campo audiovisual, un campo productivo que se considerará en su conjunto, incluyendo las producciones cinematográficas, televisivas, de video bajo demanda y del entretenimiento multimedia, es decir, los videojuegos en sus diferentes plataformas.

El texto revela dos tipos de desafíos a los que hizo frente la investigación. En primer lugar, el desafío metodológico de una investigación que se presentó exploratoria. En segundo lugar, el desafío profesional y político del historiador que se enfrenta a la urgencia de poner en valor los materiales

» **Presentación**

La ponencia da cuenta de una investigación realizada en diferentes provincias argentinas con el objetivo de relevar los procesos de descentralización productiva que se concretaron en una década (2005-2015) en la Argentina.

¹ Esta ponencia incluye textos del libro que recoge la investigación a la que se hace referencia: Kriger, Clara (Editora), 2019. *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*. New York: Peter Lang (ISBN 978-1-4331-6536-8).

Se trata de una renovación cuyo núcleo se asienta en un escenario de descentralización geográfica del campo audiovisual, un campo productivo que vamos a considerar en su conjunto, incluyendo las producciones cinematográficas, televisivas, de video bajo demanda y del entretenimiento multimedia, es decir, los videojuegos en sus diferentes plataformas.

Tomo todo el conjunto porque las más de las veces se entretajan las empresas de cada rama, los profesionales creativos y los técnicos, las legislaciones y los mercados dada la convergencia que se produce entre las producciones creativas centradas en la imagen y el sonido.

Ahora bien, voy a hablar de renovación que es un tópico recurrente en la historiografía del cine argentino. La primera renovación de cine que tenemos como referencia se produce por la crisis del sistema de producción industrial en los años 60s. En ese momento el Nuevo Cine Argentino implica la modernización en el lenguaje audiovisual y la politización de la pantalla.

Treinta años después, en la década del '90 se volvió a hablar de Nuevo Cine Argentino. Algunos críticos marcaron las diferencias llamando Nuevo nuevo Cine Argentino a un conjunto de películas que se despegaban notoriamente de las hegemónicas propuestas fílmicas previas. En este caso también cambiaron las formas de producción, primaron las coproducciones y también se renovó el arsenal de lenguaje, artificios, nuevas formas de narratividad.

Todo esto sucedió en Buenos Aires. Los formatos clásicos y las modernizaciones, las continuidades y las rupturas se produjeron en Buenos Aires con muy pocas excepciones. Entre esas excepciones se cuentan lo producido en 3 estudios, durante el período clásico, que son Film Andes en Mendoza (produjo 15 largometraje entre los años 1944 y 1960), Córdoba Films (3 entre 1953 y 1955), y Oeste Film en Chivilcoy (2 entre 1946 y 1948), que representa, aproximadamente, el 2 % del total de los estrenos argentinos de casi tres décadas.

Otras excepciones importantes fueron las experiencias realizadas por la Universidad Nacional de Tucumán (el 1946 crea el Instituto Cinefotográfico, donde se realizaron más de 110 películas en 16 mm, 20 del cineasta Jorge Prelorán, coproducidas con el Fondo Nacional de las Artes); y por la Universidad Nacional del Litoral, en Santa Fe (En 1956 Fernando Birri funda el Instituto de Cinematografía con la producción de fotodocumentales).

Luego es posible mencionar películas aisladas como Shunko (Lautaro Murúa, 1960 Santiago del Estero), El camino hacia la muerte del viejo Reales (1974 dirigida por Gerardo Vallejo en Tucumán), o la reciente Zama (2017) de Lucrecia Martel, filmada en locaciones correntinas.

En resumen, podemos afirmar que el tradicional mapa del campo audiovisual argentino fue, durante mucho tiempo, fácil de trazar, las prácticas del cine argentino dibujaron una escena productiva signada por una centralización extrema. En Buenos Aires estaban las productoras, las asociaciones gremiales y profesionales, las escuelas y universidades que impartían saberes, las instituciones estatales que otorgaban créditos y subsidios, y la cocina de los negocios. Como es obvio, las representaciones audiovisuales, sus modos de enunciación, las temáticas y narrativas, también estuvieron condicionadas por la sensibilidad y la formación cultural porteñas.

Pues bien, en el siglo XXI emerge una novedad de la que quiero dar cuenta, se desarrolla una nueva cartografía que incluye a todas las provincias argentinas como territorios de producción de audiovisual.

› ***El nuevo mapa de las producciones audiovisuales***

En todas las provincias del país se crearon películas, series ficcionales y documentales, series web, y videojuegos; pero además se formaron agrupaciones empresarias, gremiales y profesionales, clústeres audiovisuales, escuelas y carreras universitarias sobre la imagen, e instituciones estatales que diseñaron relaciones entre el Estado y este sector de la industria cultural.

Esto sucedió en las grandes urbes, como Rosario y Córdoba, pero también en provincias que no tenían ninguna tradición en el audiovisual y en algunos casos tenían pocas o ninguna sala de cine. Un dato que funciona como muestra de esta realidad tan diversa es que la única Licenciatura del país en Producción de Videojuegos se encuentra en la ciudad de Rafaela (Santa Fe, 100.000 habitantes) que se ha convertido en una usina de producción en ese rubro.

¿Cómo fue posible que un proceso de crecimiento extendido en todos los territorios nacionales se desarrollara en menos de 20 años?

En principio las condiciones de posibilidad que dieron marco a la emergencia de esta nueva cartografía audiovisual se vinculan a procesos globales y locales. Argentina participa a nivel global de la paradoja que reúne un crecimiento muy diversificado de los sectores productivos con una concentración feroz de los sectores de la circulación y exhibición, es decir que cada vez hay más producción y menos bocas de salida.

En el caso argentino la descentralización fue posible, en primer término, por el desembarco de los equipamientos digitales que posibilitaron nuevas formas de producción audiovisual, ya que las nuevas tecnologías tuvieron, en esta plaza como en otras, un primer efecto democratizador para productores de pocos recursos y poca preparación profesional. La posibilidad de encarar un largometraje dejó de ser una aventura casi inalcanzable, para transformarse en una opción que tocaba a la puerta de muchos. Es así que entre 2007 y 2017 prácticamente se duplicaron los estrenos en salas de cine.

Por otro lado, este factor se cruzó, en la arena local, con un proceso político-legislativo direccionado a una real descentralización de la producción, tendiente a modificar sensiblemente al sector audiovisual. Todo comienza con la puesta en marcha desde el Instituto Nacional de Cinematografía de concursos que distinguían ganadores por regiones, pero se profundiza en 2009 gracias a la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, denominada Ley de Medios. Esta Ley establecía la obligatoriedad emitir en la televisión abierta un mínimo del 60% de producción nacional, y además de ese porcentaje, la mitad o sea un 30% debía ser producción provincial. También disponía un sistema de subsidios estatales para la compra de equipamientos y la creación de los contenidos. Así se dividió al país en Polos Audiovisuales y germinaron las series de televisión y los telefilmes.

› **Desafíos metodológicos**

Quiero hacer hincapié en los desafíos metodológicos que debí enfrentar en el diseño de esta investigación, dado que no contaba con relevamientos previos ni datos precisos, solo con escasos los artículos e informaciones.

En primer lugar, decidí que la investigación debía partir de un trabajo de campo porque era necesario conocer a qué fenómenos nos estábamos enfrentando. El relevamiento que desarrollé, dirigiendo a un grupo de investigadores, combinó una mirada antropológica con las herramientas del historiador.

El objetivo era entrevistar a los principales agentes del campo para tomar sus relatos sobre el proceso vivido, registrar las tensiones y conflictos que se evidenciaban, así como los espacios de agrupamientos sectoriales. También se relevaron las producciones de cada zona relevada,

privilegiando la descripción al análisis. Tomar contacto con los materiales audiovisuales fue, en muchos casos, una aventura difícil de concretar.

En segundo lugar, decidimos considerar que nuestro material de trabajo no es el cine producido, sino el ecosistema audiovisual contemporáneo argentino. Un sistema que incluye todos los objetos audiovisuales que circulan y se comercializan. Para hacer un relevamiento de lo que sucede en el campo es necesario tomar el conjunto formado por cine, series, telefilmes, series web y videojuegos, entre otros. Estos objetos comparten formas de producción, profesionales en los distintos rubros, modelo de negocios, y espectadores. Ya no es posible pensar alguno de estos objetos de manera aislada.

En tercer lugar, no trabajamos pensando en la existencia de audiovisuales regionales, sino intentando relevar los procesos de crecimiento y mostrando las diversidades y las tensiones que conviven dentro de lo regional. Una de las primeras observaciones que pudimos hacer en nuestro trabajo de campo es que la representación audiovisual en los territorios nacionales no es homogénea, ni es posible hablar de tendencias en sentido estilístico, por lo que sería un grave error intentar una descripción global.

En ese sentido, presentaré algunos ejemplos de las producciones seriadas más reconocidas por la crítica local y los premios en festivales, para que se pueda entender la inconveniencia de formular caracterizaciones convencionales a priori.

Entre las series televisivas más llamativas señalaré a la mendocina *Las viajadas* (Cecilia Agüero y Gabriel Dalla Torre, 2011), basada en la novela *Soy lo que quieras llamarme* de Gabriel Dalla Torre. Los capítulos abordan la vida cotidiana de la comunidad travesti del Gran Mendoza. Comienzan con una secuencia documental en base a entrevistas que recorren la vida de las actrices que protagonizan la ficción, para luego adentrarse en ficciones y personajes que cultivan la estética Glam-Trash para relatar las peripecias de amores, operaciones, victorias y tragedias de la comunidad trans local.

La serie salteña *El aparecido* (Mariano Rosa, Chulo audiovisual productora, 2011), definida por su autor como un “western andino fantástico”, se apropia de una creencia popular del noroeste argentino con el objetivo de elaborar una mitología propia. La narración juega con dos figuras mitológicas, por un lado *El aparecido* que se vincula a la realidad de las diferencias de clases sociales y la opresión de los más vulnerables; y por otro lado, la leyenda local de *El familiar*, según la cual los dueños de los ingenios azucareros tienen un pacto con la encarnación del diablo

que consiste en otorgar como ofrenda el alma de los zafreros, a cambio de la prosperidad de sus cosechas. Es así que esta figura mitológica sirvió muchas veces para presionar y amenazar a los peones (incluso fue un arma utilizada por los patrones de los ingenios, durante la última dictadura militar, para concretar las desapariciones de trabajadores).

“La serie no sólo bebe del género western en su construcción narrativa y de la puesta en escena sino que apela también a la animación en determinadas secuencias del relato. Los créditos iniciales de cada episodio (que aglutinan situaciones claves) y las escenas relativas a circunstancias violentas (los castigos perpetrados por los patrones a los zafreros, los ataques del diablo encarnado en un animal negro e incluso las sucesivas venganzas del protagonista desenfundando su pistola) son representadas mediante escenas que emplean técnicas de animación alternadas con las situaciones reales, respetando la continuidad visual y narrativa. (Soria, 2019: 173)

Muñecos del destino (Patricio García y Rosalba Mirabella, Anarcovisión, 2012), miniserie televisiva tucumana, construyen una parodia del melodrama televisivo clásico con muñecos de tela que no tienen boca, pero besan, lloran y gritan con verosimilitud. La historia se centra en la familia Masmud de origen sirio-libanés, dedicada al negocio textil y dueña de una Sedería ubicada en una calle céntrica de San Miguel de Tucumán. La elaborada construcción paródica y las atrapantes imágenes que provienen de diseños de los sets y los muñecos totalmente originales, fueron determinantes para el logro de un rating local que empujó a la producción de una segunda temporada.

Entre los cientos de series documentales que se produjeron elijo citar *MAPUZUNGUN el habla de la tierra*, realizada en Río Negro por el equipo de comunicación Intercultural Pulafkenche y coproducido por la Universidad Nacional de Río Negro y el Canal Encuentro. En esta producción se establecen relaciones de alteridad desconocidas en la historia del audiovisual argentino caracterizada por una marcada discriminación de los pueblos originarios². La serie pretende generar un acercamiento a la cosmovisión del pueblo Mapuche a través de algunas palabras que conectan los tiempos de la naturaleza.

También se realizaron múltiples animaciones infantiles, por ejemplo, en Córdoba se produjo en 2012 la serie *Antón*, con dirección de Rosario Carlino y producción del Servicios de Radio y

² Para ampliar: Rodríguez, Alejandra (2015). *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional*, Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.

Televisión, en asociación con el Centro Experimental de Animación, ambos pertenecientes a la Universidad Nacional de Córdoba. Como en los otros casos, el relato se compromete con el género para desviarlo en provecho propio. Aquí Antón es un niño que gracias a su desobediencia accede a un mundo constituido por una lógica distinta, que deberá aprender.

Como es posible observar, esta multiplicidad hace imposible encontrar normas o elecciones estéticas para cada provincia, ni tampoco proponer periodizaciones. Sin embargo, puedo señalar algunos elementos que se observan a primera vista en una parte importante del corpus.

Desde el punto de vista narrativo se aprecia la aparición en las pantallas nacionales de historias y personajes que remiten a una diversidad de imaginarios y en muchos casos develan memorias silenciadas. Figuras históricas (conquistadores, militares o políticos) desconocidas para el resto del país, bandidos que fueron legendarios en una determinada provincia, mujeres potentes y autogestivas que solo trascendieron en la historia o el periodismo local, corrientes inmigratorias como los sirios-libaneses que vemos en *Muñecos del destino* o los galeses en la serie patagónica *Las cartas de Evans*; en fin, personajes que circulan entre hechos sociales, culturales o políticos de todas las provincias. Las pantallas se poblaron de otros héroes y otros villanos, leyendas y mitos que expresan a sus culturas de origen (vimos aquí que la serie *El aparecido* trabaja con la leyenda de El Familiar instalada en el imaginario popular del noroeste argentino).

Así es posible disfrutar de una diversidad de modos del lenguaje, distintos ritmos, diferentes formas de reírse, de consumir. Aparecieron otros problemas personales (quizá menos existenciales) vinculados a un cotidiano que no estaba ni en el cine ni en la TV.

Otra característica que es posible destacar en buena parte de estas producciones es que no responden a las representaciones propias del audiovisual regional, ese que se circunscribe a los aspectos paisajísticos-geográficos, a los pintoresquismos y el color local, a los detalles folklóricos de las zonas culturales, silenciando y solapando las discursividades críticas y los posicionamientos estéticos e ideológicos de los artistas.

Por el contrario, una buena parte de estas producciones tienen características territoriales, o sea que permiten repensar y poner en tensión las relaciones de poder simbólico instaladas. En este caso el concepto de territorialización implica un vínculo entre el espacio geográfico y el sujeto o la comunidad; un vínculo dinámico que está en constante generación y transformación. Muchas de estas imágenes desarticulan el referente previamente establecido de las culturas, disuelven lo

binario que se impuso entre nosotros y los otros, para dejar fluir el encuentro, un espacio con fronteras permeables e inestables. (Andruskevicz, 2015; Herner, 2009)

Así muchas de estas series, películas y videojuegos están lejos de cultivar un costumbrismo amable con resonancias exóticas. No se asientan en la referencia estereotipada del mendocino o del misionero, allí no hay vendimia ni cataratas, por el contrario, son películas que rebozan de “otros”, a veces personajes marginales, a veces personajes en conflicto, son otros buscando la relación de sus identidades territoriales.

Entonces, el cambio en el mapa del audiovisual no es solo geográfico, sino que permitió construir nuevas subjetividades. Sin duda es pertinente definir que se trata de una reconversión geoestética. La nueva cartografía que se propone, afecta a los territorios simbólicos, pone en juego la emergencia de imaginarios, gustos, perspectivas, producciones y memorias que estaban sumergidas o ausentes en los discursos de las imágenes (Rossi y Morone, s/f).

› ***A modo de cierre***

Estos nuevos fenómenos necesitan de críticos e historiadores. En ese sentido, la investigación apeló al compromiso científico y político que dimensiona la importancia de dar visibilidad a un fenómeno de descentralización que ha sido ignorado por el mercado y también en gran medida por las instituciones culturales. Esta invisibilización remite, por un lado, a una tradición política que privilegia la producción industrial y cultural de Buenos Aires, así como al enaltecimiento de las lógicas del mercado a la hora de considerar las producciones culturales en detrimento de la promoción de políticas que favorezcan la diversidad y la democratización.

En la actualidad la crítica periodística y los estudios académicos no acompañaron con determinación estos procesos de cambio sustancial e histórico del campo audiovisual local. No se ignoró la realidad que aquí se presenta, pero tampoco se le dio la entidad que merece. En las revistas especializadas, los Congresos y Jornadas se siguen agolpando los artículos y ponencias sobre obras y directores consagrados, pero se escribe poco sobre series o películas de las provincias. Esta realidad se aplica incluso a casos exitosos como el de la serie cordobesa *La chica que limpia* que batió record de audiencia en internet.

Es obvio que los académicos porteños también estamos atravesados por una tradición que privilegia lo que sucede en Buenos Aires, por ello son las universidades localizadas en las

provincias que se han hecho eco con mayor fuerza del estudio de series y filmes producidos en todos los territorios nacionales.

En definitiva, a este nuevo panorama del audiovisual argentino todavía le faltan críticos e historiadores que reflexionen sobre la dimensión del cambio que se produjo. En ese sentido quiero hacer notar que nosotros también estamos llamados a una tarea democratizadora. Somos agentes de distribución, podemos hacer circular estos materiales y darles visibilidad.

Me pregunto si en nuestros trabajos no debiéramos poner el acento desterritorializar nuestras miradas y nuestras lecturas. Creo que en estos temas a veces tenemos más exigencias con los realizadores y sus producciones, de las que tenemos con nuestros propios textos.

Se trata de un desafío intelectual y también político, se trata de convertirnos en vehículos de memoria para poner en valor a las múltiples producciones realizadas en los territorios nacionales.

Me pregunto si tenemos en cuenta las cuestiones identitarias cuando hablamos de una película cordobesa o mendocina, o si la miramos al cine argentino en bloque. El realizador cordobés Rosendo Ruiz dijo en un reportaje que hay una identidad en las películas cordobesas, aunque son todas muy distintas, quizá porque comparten equipos de trabajo, actores, locaciones, etc. Me pregunto si estamos preparados para descubrir esas sutiles marcas de identidad.

Sin duda el campo de los estudios del audiovisual argentino no se ha descentralizado al ritmo del sector productivo. Si bien la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual realiza sus Congresos bianuales en distintas provincias, han surgido muy pocas usinas de producción teórica en las provincias. De todas maneras, es un proceso que comenzó lentamente y que seguirá profundizándose.

Es difícil hablar de procesos cuando el futuro que se presenta tan incierto. ¿Cómo seguirán adelante los audiovisuales provinciales de cara a este brutal ajuste que estamos enfrentando? No lo sabemos. Tampoco sabemos cómo seguiremos adelante los investigadores.

Lo que sí sabemos es que las experiencias transitadas y las redes que se tejieron en derredor de esas experiencias forman un entramado resistente. Este nuevo mapa del audiovisual argentino llegó para quedarse. Disfrutémoslo, seamos difusores y estudiemos las obras para empoderarlas.

Bibliografía

- Andruskevicz, Carla (2015). "Pasajes territoriales. Raúl Novau, encrucijadas autorales literarias-Animalarias". En *Revista La Rivada*, Universidad Nacional de Misiones, 4, <http://www.larivada.com.ar/index.php/ediciones-anteriores/21-numero-4-julio-2015/dossier-4/72-pasajes-territoriales>. (consultada el 3 de octubre de 2018)
- Herner, María Teresa (2009). "Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari". En *Huellas*, Universidad Nacional de La Pampa, 13: 158–171.
- Matías, David (2014). "Introducción-catálogo al giro espacial de los estudios literarios". En *Cuadernos de Filología Francesa*, 25: 193–203.
- Rossi, Diego, y Rodolfo Morone (s/f). *Diversidad y sustentabilidad: actores, inversiones e indicadores para analizar la democratización del audiovisual*, http://politicasyplanificacion.sociales.uba.ar/files/2014/07/rossi_morone.pdf. (consultada el 10 de abril de 2017)
- Soria, Carolina (2019). "El aparecido". En Kriger, Clara (Editora), *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*. New York: Peter Lang, pp 173-176.