

¿Correspondencias fílmicas o correspondencias audiovisuales?

Miguel Ángel Baixauli

"Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida"

Mijail Bajtin

1.

Nuestra época ha sido llamada del "post-cine" dada la galopante inflación audiovisual contemporánea y la enorme pérdida de influencia social del cinematógrafo. La industria de los videojuegos, por ejemplo, moviliza ya muchos más capitales que la fábrica social de Hollywood, mientras las series televisivas y los canales online capturan una mayor cantidad y diversidad de públicos que el cine de hoy. En el tiempo del capitalismo postfordista y de la hegemonía neoliberal, los dispositivos digitales y las máquinas de expresión audiovisuales han producido un desplazamiento radical del cine de la centralidad que tuvo en la cultura del siglo XX, y la experiencia audiovisual contemporánea se multiplica en ámbitos y contextos cada vez más complejos y mutantes. ¿Cuál podría ser, ante esta situación, el papel del cinematógrafo en la producción cultural de nuestro presente?¹

Lo primero que podría decirse es que nos encontramos en una situación de *reinención* completa del dispositivo fílmico. Ante un universo audiovisual en expansión, el cinematógrafo ha implosionado y busca crearse un nuevo lugar: un espacio que está haciéndose, que está en proceso y en emergencia. Mientras las salas cinematográficas desaparecen progresivamente del paisaje del mundo, el lugar del cine es la creación viva de ese nuevo lugar, la invención de nuevos modos y nuevos contextos para la experiencia fílmica. Ya no es posible hablar siquiera de *el* cine (si es que alguna vez lo fue) y habría que captar al cinematógrafo en su pluralidad presente. Los diversos cines producen diversos mundos posibles y formas diversas de uso de lo cinematográfico. A partir de las transformaciones tecnológicas y de la crisis funcional de la cultura contemporánea, las formas de hacer y de usar el cine están, hoy, en plena reinención de sí mismas.

Desde esta perspectiva, la práctica de lo fílmico no adquiere privilegio alguno sobre el resto de prácticas audiovisuales, sino más bien una *función crítica*. Decir esto implica adoptar

¹ Ver al respecto el clarificador artículo de Eduardo Russo, *Lo viejo y lo nuevo ¿qué es el cine en la era del post-cine?*, disponible en maestriadicom.org

una determinada posición estética y política respecto a los cines existentes y posibles. “No hacer películas políticas”, decía Godard, “sino filmar políticamente”. Si el cinematógrafo constituye la matriz de la que surgen históricamente el resto de prácticas audiovisuales, tal vez pueda engendrar también el lugar matricial para una reinención práctica de lo audiovisual. Lo que el dispositivo fílmico puede realizar en todo caso de manera concreta es una función de *crítica inmanente*, es decir una crítica de las imágenes dominantes que está hecha, también, con imágenes que organizan nuevas formas narrativas audiovisuales.

Resulta interesante recordar al respecto la pluralidad constitutiva del medio fílmico: el cine tiene desde los orígenes una doble naturaleza de ficción y de documental, de espectáculo público y de instrumento de escritura². Sin embargo, la experiencia más común y generalizada del espectador de cine es la que se tiene con películas de ficción y con el cine entendido como gran espectáculo de masas, mientras que la materia fílmica documental y el uso del cine como escritura quedan desplazados a lugares minoritarios del circuito especializado. Se produce así una brecha perceptiva y de uso en la relación pública con el dispositivo fílmico. Por una parte, el cine convencional de uso masivo (ficcional y con un régimen narrativo minuciosamente normalizado) que monopoliza la experiencia fílmica común, y por otra el circuito minoritario de los cines de invención, los cines críticos de innovación expresiva y experimentación narrativa y formal, que quedan circunscritos a territorios exclusivos y excluyentes, sin vías practicables de comunicación con los públicos no especializados.

Incluso los Festivales de cine son instituciones que, en general, mantienen abierta esta brecha perceptiva y de uso. A la mayoría de Festivales acude principalmente gente relacionada profesionalmente con el medio, o al menos relacionada de un modo u otro con la producción cultural. En la mayoría de los casos no dejan de ser un foro de reunión de la “clase creativa”, lugares normalizados de difusión donde, junto al desfile de protagonistas, ejercen de espectadores los contingentes de “precarios” y “empresarios de sí mismos” que constituyen el grueso de los nuevos trabajadores de la cultura³. Me refiero fundamentalmente a los Festivales convencionales más normativizados. La experiencia fílmica del público común queda muy escasamente incluida en estos contextos de recepción, salvo raras excepciones.

La brecha perceptiva y de uso de lo fílmico se reproduce y profundiza, además, lejos de contraerse, con la accesibilidad que la Red posibilita a todo tipo de películas o con las nuevas relaciones que el Museo y la Universidad establecen hace tiempo con el cinematógrafo. En los más diversos contextos de recepción (incluidos los contextos académicos) he podido corroborar, por ejemplo, que la mayoría de espectadores actuales suelen realizar una extraña distinción entre “películas” y “documentales”, como si para los públicos mayoritarios un documental no pudiera considerarse una película de pleno derecho. De este modo, solamente la mirada especializada parece valorar que el cinematógrafo es también documental y escritural desde sus inicios, y que las “películas documentales” o más recientemente el

² Jean-Louis Comolli, *Filmar para ver*. Ediciones Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), Buenos Aires, 2002.

³Sobre las transformaciones del trabajo cultural contemporáneo y de las relaciones con sus instituciones, ver *Producción cultural y prácticas instituyentes Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Traficantes de sueños, Madrid, 2008. Se trata de una excelente recopilación de textos del proyecto colectivo europeo [transform/transversal](#), disponible en varios idiomas en Internet.

llamado “cine-ensayo” constituyen ámbitos extraordinariamente creativos de reinención real de lo cinematográfico (y de reinención fílmica de lo real).

Toda esta serie de consideraciones me hizo tomar la decisión de nombrar el conjunto de talleres de Imágenes del Sur como “Correspondencias *fílmicas*”. Nuestro punto de partida en estos talleres es el enfoque de la Educación Popular. Eso quiere decir, entre otras cosas, que trabajamos en sentido dialógico a partir de la percepción común de las subjetividades cualesquiera, no en función del monólogo privilegiado de ninguna mirada “experta”. Es desde esa percepción común que tiene del cine la gente que participa en los talleres desde donde realizamos un mínimo desplazamiento, a la vez semántico y pragmático: abordamos una experiencia de “cine documental” como *práctica de invención de un lenguaje propio, como base de creación de una nueva forma de mirar lo real y de construir discursos sobre la realidad*. Casi todo en el cine está por reinventar, y el cine documental es uno de los lugares más productivos de esa reinención.

Lo fundamental, entonces, en esta parte del proceso que llevamos en marcha, no es tanto la producción de unos resultados que podamos catalogar plenamente como cine, sino el tipo de *experiencia fílmica* que intentamos posibilitar. No abordamos la experiencia desde ningún conocimiento a priori (sea técnico o teórico) sino sencillamente *enmarcamos lo fílmico como el espacio de producción audiovisual en el que todo es posible porque todo puede reinventarse*, sin ninguna sujeción a códigos preestablecidos (ni prácticos ni semánticos, ni al nivel de la reproducción de los gestos ni al de la producción de sentido). Se trata de un “aprender haciendo” que tiene la cooperación y la coordinación colectivas de cada grupo como único condicionante metodológico, y que solamente después de la experiencia práctica de creación posibilita una más amplia reflexión sobre los códigos audiovisuales normativos y las maneras posibles de subvertirlos.

2.

La pregunta por la articulación política de lo audiovisual podría ser: ¿puede usarse el mismo régimen expresivo de un anuncio de Coca-cola para luchar contra las políticas de Coca-cola y la hegemonía del capitalismo neoliberal? Esta cuestión sigue insistiendo en la vieja distinción entre forma y contenido: la pregunta de si son separables realmente estas dos dimensiones, de si es posible usar una misma forma para expresar contenidos divergentes.

La videoartista y crítica Hito Steyerl aborda este problema en su ensayo *La articulación de la protesta*, en el que establece una comparación entre *Ici et ailleurs*, película de Jean-Luc Godard y Anne-Marie Mièville, y el trabajo colectivo *Showdown in Seattle*, video de “contra-información” realizado por grupos anti-globalización (Indymedia)⁴. Hablando sobre este último trabajo, Steyerl constata su “reproducción fiel del modo de producción corporativo, aunque para un propósito diferente”. Lo que cuestiona Steyerl es si es posible alcanzar ese objetivo

⁴ Hito Steyerl, “La articulación de la protesta”, en *Los condenados de la pantalla*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2014.

contra-hegemónico reproduciendo los medios expresivos y organizativos hegemónicos. Ya que los productos realizados con propósitos diferentes “son formalmente semejantes, sus posiciones diversas se estandarizan y se hacen comparables”, dice Steyerl; es necesario entonces problematizar esa *forma estética* “que adopta sin cuestionamientos los principios organizativos de su adversario”.

No se combate al enemigo reproduciendo su lenguaje: toda política transformadora es también invención semiótica como apertura activa de nuevos posibles. La problematización y el cuestionamiento de las *formas de expresión* resultan claves en cualquier trabajo de articulación política de lo audiovisual. En el artículo citado, Hito Steyerl se cuestiona: “¿Una forma convencional no implica una adhesión mimética a las condiciones que tienen que ser criticadas?”. Y habla entonces de la “organización de la expresión”, incidiendo en que “un componente esencial de este problema es *cómo* las imágenes y los sonidos se organizan, editan y disponen. Una articulación fordista organizada de acuerdo con los principios de la cultura de masas reproducirá ciegamente el patrón de sus amos, será acorde a sus tesis, de manera que tiene que ser desmantelada y problematizada”. En este mismo sentido, Audre Lorde (escritora y activista que se definía a sí misma como “una guerrera poeta feminista negra y lesbiana”) señalaba que “las herramientas del amo nunca van a desmontar la casa del amo”⁵.

El reto de la transformación política del cine contemporáneo tiene dos dimensiones fundamentales: la constitución dialógica de los públicos a partir de la creación de nuevos contextos de recepción para los cines críticos de experimentación narrativa y formal, y el enfrentamiento pragmático con las estructuras productivas y semánticas de la publicidad. La mayor parte de los profesionales del cine se ganan la vida, en la práctica, realizando publicidad, y el cine constituye solamente la zona de su actividad que les otorga mayor capital simbólico (pero no viabilidad económica). Además, el cine mayoritario de nuestros días es en realidad una publicidad de gran formato (Hollywood y la publicidad hablan el mismo lenguaje). Es con los clichés y estereotipos de la semiótica publicitaria, convertida en codificación autoritaria y monológica de lo audiovisual en el régimen neoliberal dominante, con quien tiene que vérselas todo cine que aspire a realizar su función de crítica inmanente de la narración con imágenes.

Como explica Iris M. Zavala en un libro excelente, para el “pensamiento dialógico” que deriva de la obra de Mijail Bajtin toda composición semiótica es dialógica en el sentido en que dialoga necesariamente con ciertas formas expresivas del pasado y del presente⁶. Se trata siempre de una polifonía en la que cada expresión actual dota de nuevos sentidos a ciertas formas pretéritas, disputando políticamente el sentido con las expresiones contemporáneas y haciendo en ocasiones surgir lo heterogéneo de un acontecimiento novedoso de expresión. Cada fragmento de cultura se construye a partir del diálogo histórico entre los signos, los lenguajes y las imágenes de varias épocas, a partir de la heterogeneidad, la pluralidad y la polifonía semióticas. En el campo de batalla social de la expresión, las disputas políticas por el

⁵ Citado por María Ruido en su texto introductorio para el Taller Imágenes y Textos de las jornadas de Cine por venir2015, de las que soy co-director junto a Sonia Martínez. www.cineporvenir.org

⁶ Iris M. Zavala, *Escuchar a Bajtin*, Ed. Montesinos, 1996. Este párrafo y el siguiente están inspirado en este libro extraordinario, en el que Zavala actualiza el pensamiento de Bajtin y lo pone en relación con las semióticas contemporáneas.

sentido determinan en cada caso las tradiciones que componen la ortodoxia cultural y las que se convierten en heterodoxas, aquellas que imponen su hegemonía y las que quedan desplazadas, excluidas o borradas.

Las semióticas monológicas, entonces, se definen como “autoritarias” porque escamotean esta dimensión dialógica de toda forma de expresión para reducir la pluralidad y la polifonía a una dimensión unívoca, unificante, centralizadora y totalizante, a una semiótica homogeneizante que excluye la heterogeneidad expresiva. Esta dimensión monológica, formadora de las ortodoxias culturales, reduce todo horizonte de sentido a una transmisión unilateral de estándares homogéneos que hay que reproducir a riesgo de quedar excluido (o directamente exterminado). Así han sido siempre el capitalismo, el patriarcado o la Inquisición. Así ha sido también Hollywood y su política monopolística en la distribución mundial de películas, empresa colonizadora del imaginario fílmico global que ha convertido prácticamente en invisibles los cines locales y las otras formas de hacer y de usar el cine.

Cuando la cultura mayoritaria se ha convertido en un valor fundamentalmente económico de cotización en mercados desregulados, las formas dominantes de expresión que modelan nuestra relación con ella son, precisamente, las formas publicitarias. Estas formas publicitarias constituyen el monologismo expresivo propio del capitalismo semiótico reinante, y están directamente ligadas al poder de los mercados financieros y de las corporaciones transnacionales. El monologismo semiótico publicitario determina decisivamente el régimen expresivo de las grandes mercancías culturales (programas y seriales televisivos, películas hollywoodienses y sus múltiples réplicas, videojuegos y nuevos formatos *trans-media*, etc) y afecta directamente, también, a las formas disidentes que pretenden disputar la hegemonía a los discursos y las prácticas neoliberales.

Dice Hito Steyerl: “Actualmente, las películas políticas ya no se muestran en fábricas. Se muestran en el museo o en la galería: en el espacio del arte. (..) El cine político podría entonces convertirse en la pantalla a través de la cual la gente podría salir del museo-como-fábrica-social”⁷. También las películas políticas se muestran actualmente en las aulas universitarias y en los centros culturales de las clases creativas. Necesitamos una salida de esta fábrica social y su división de esferas de relación con lo fílmico: el cine convencional para la gente común, máquina de reproducción de espectadores replicantes, y el cine especializado para las clases creativas, en ámbitos exclusivos de relación que no dejan de reproducir las disposiciones de su propia exclusividad. Es a esta división de esferas y a esta reproducción de disposiciones a las que necesariamente se enfrentan las políticas cinematográficas contemporáneas.

El cine político no se define en nuestro tiempo tanto por sus contenidos como por los lugares y los modos en los que se produce y proyecta, por aquello que *hace* más que por lo que muestra. Necesitamos una salida de la fábrica social y sin duda esa salida pasa por una cierta artesanía, por transformaciones concretas en los modos de hacer y usar el cine. “¿En qué pantalla podría tener lugar esta salida? En aquella de la que actualmente carecemos, por

⁷ Hito Steyerl, “¿Es el museo una fábrica?”, en *Los condenados de la pantalla*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2014.

supuesto”, decía Hito Steyerl en el artículo citado. Una pantalla que está, al menos en Europa, por construir y por venir.

El cine político contemporáneo no se define tanto por sus contenidos como por sus *formas*: formas de expresión fílmica, formas de uso del cinematógrafo y formas de hacer cine. En una entrevista de 1972, llamada *Para escuchar mejor a los demás*, Jean-Luc Godard señalaba el camino: “transformar la tradicional noción de montaje, no relegado ya a una reunión o empalme de planos, sino convertido en una *organización* de planos. Ese trabajo consistía en comenzar a interrogarse políticamente acerca de las imágenes y los sonidos y sobre sus *relaciones*. (...) Quien dice contenido nuevo debe decir formas nuevas, quien dice formas nuevas debe decir nuevas relaciones entre contenido y forma.”⁸.

3.

Con un *smart-phone* en la mano, en la actualidad prácticamente todo el mundo es cineasta (al menos en potencia). Casi todo el mundo filma parcelas de su vida cotidiana y hace circular, de un modo u otro, sus propias imágenes y sus propias narrativas audiovisuales. Uno de los aspectos más interesantes del cine contemporáneo es precisamente el llamado “Cine doméstico”, el cine que cualquiera puede hacer en su entorno más inmediato con los dispositivos audiovisuales que están ya casi al alcance de cualquiera (por lo menos en los países del Norte). Pero este cine de lo cotidiano, de lo próximo, de lo doméstico, corre el riesgo de ser un cine perfectamente *domesticado*, mera reproducción de los modelos y códigos dominantes del monolingüismo cultural globalizado.

Podemos potenciar en un proceso formativo la reproducción monológica de los regímenes semióticos convencionales, o podemos optar por intentar subvertirlos dialógicamente y abrir un nuevo mundo de posibles. Esta segunda opción es sin duda la nuestra.

Los dispositivos audiovisuales son también formas de escritura, de composición y de montaje de las formas de la experiencia. Un proceso formativo puede afrontarse focalizando la atención en los componentes tecnológicos y haciendo pivotar el aprendizaje en el manejo técnico de los dispositivos mismos y en la reproducción de los códigos convencionales (tanto semánticos como pragmáticos, tanto al nivel de la producción de sentido como de la reproducción de gestos normativizados). Esta es por cierto la fórmula de la gran mayoría de formatos educativos que tienen que ver con lo cinematográfico o lo audiovisual. Pero para nosotros lo fundamental no es el uso técnico o normativo del dispositivo, sino su uso *experiencial*. Es la forma en que se configura la experiencia a través de una pragmática fílmica

⁸ “Para escuchar mejor a los demás”, entrevista con Jean-Luc Godard por Yvonne Baby. En *Con y contra el cine. En torno a Mayo de 68*. Editores: David Cortés y Amador Fernández Savater, 2008. Universidad Internacional de Andalucía –UNIA arteypensamiento, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Fundació Antoni Tàpies.

y de su inscripción en dispositivos cinematográficos lo que nos parece determinante, y en absoluto la supuesta perfección técnica ni la normatividad narrativa de esa inscripción.

Cuando intentamos promover un manejo técnico óptimo de los dispositivos audiovisuales, lo que normalmente se obtiene como resultado es una perfecta adecuación a los códigos y modelos publicitarios y convencionales de expresión, esas formas narrativas y sensitivas que la publicidad de lo privado ha impuesto como lengua corriente de las industrias culturales globalizadas. El cineasta cubano Julio García Espinosa escribió, en la época de los cines revolucionarios latinoamericanos del pasado siglo, el manifiesto clásico del Tercer Cine, llamado *Por un cine imperfecto*, que comenzaba así: “Hoy en día un cine perfecto -técnica y artísticamente logrado- es casi siempre un cine reaccionario”⁹. Hoy en día, Hito Steyerl recoge el testigo y escribe *En defensa de la imagen pobre*, texto que termina diciendo que la pobreza de la imagen no convencional “trata de sus propias condiciones reales de existencia. (...) Trata del desafío y de la apropiación como del conformismo y la explotación. En resumen: trata sobre la realidad”¹⁰.

Para abordar una tarea de sistematización metodológica de nuestros talleres de *Correspondencias fílmicas – Imágenes del Sur*, puede sernos clarificador atender al concepto de *concientización* de Paulo Freire, actualizándolo a las formas de modelización de la experiencia que nos son contemporáneas. Este concepto es complejo en Freire y rebasa con mucho el planteamiento marxiano referido a la “toma de conciencia”. La concientización freiriana, profundamente dialógica, tiene dos fases¹¹:

-*Codificación*. Se trata de hacer participar al grupo implicado en una experiencia pedagógica para extraer sus deseos, aprendizajes y expectativas, y hacer cristalizar a partir de ello una serie de *imágenes* capaces de expresar y condensar esos deseos y aprendizajes colectivos.

-*Descodificación*. Se trata de analizar las imágenes y los lenguajes dominantes para “descodificar” la forma en que cristalizan los regímenes semióticos codificando nuestra propia manera de leer y entender el mundo y a nosotros mismos (clichés o estereotipos semióticos y sensitivos, modelos publicitarios y dominantes de percepción y de expresión).

Estos dos procesos se complementan y se alternan en una tarea educativa que privilegia la experiencia propia del aprendizaje sobre la transmisión de contenidos o de conocimientos técnicos. La “codificación” se da en todo proceso de escritura, en toda elaboración de la experiencia que atraviesa formas de escritura diversas (textual, audiovisual, multimedial). La “descodificación” es, por su parte, el proceso paralelo, complementario y permanente para que la elaboración de nuestra experiencia no sea una mera reproducción de

⁹ Julio García Espinosa, “Por un cine imperfecto”, en *La doble moral del cine*, Ollero & Ramos, Madrid, 1996.

¹⁰ Hito Steyerl, “En defensa de la imagen pobre”, en *Los condenados de la pantalla*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2014.

¹¹ Para una definición esquemática de este concepto de “concientización” en Paulo Freire, aplicados a nuestra propia práctica, me he basado en Jorge Jéria, *La búsqueda en educación de adultos y el uso de los conceptos freirianos*, artículo publicado en el libro *Paulo Freire en el tiempo presente*, Alfonso Celso Scocuglia (organizador), Instituto Paulo Freire de España y Crec, Xàtiva (Valencia), 2007.

los códigos convencionales y de los modelos publicitarios de percepción, expresión y control de las subjetividades cualesquiera.

Mi tarea en estos talleres de *Correspondencias filmicas* no es la transmisión de ningún conocimiento previo, sino que consiste en *posibilitar* y coordinar una experiencia en la que cada grupo pueda acceder a expresar lo que colectivamente decide expresar. A partir de un cuestionamiento inicial sobre las convenciones dominantes en lo audiovisual, se intenta *facilitar* que el grupo se acerque lo más posible a construir un conocimiento propio a partir de esa experiencia de expresión y cooperación colectivas, en un proceso dialógico de reciprocidad pedagógica y aprendizaje polifónico.

En *Correspondencias filmicas – Imágenes del Sur* hemos trabajado en primer lugar el proceso de codificación (es decir la escritura audiovisual, la filmación y montaje de imágenes con los diferentes grupos). Y este proceso se ha dado fundamentalmente como un proceso de *autoformación* de las personas implicadas. *Aprender haciendo. Aprender a aprender*. Cada participante coge la cámara y experimenta filmando aquello que quiere filmar, sin ninguna prescripción técnica de partida; cada participante coge la grabadora de audio y *coopera* con la cámara en la captación del doble registro de la imagen (visual y sonora). No hemos realizado más que la mínima introducción técnica sobre el manejo de los dispositivos, focalizando el proceso en una serie de prácticas en las que el uso los mismos se ha ido aprendiendo en función de las necesidades e intereses de la cooperación colectiva y de los aprendizajes recíprocos.

Cuando el dispositivo técnico tiene que aprender a manejarse mientras se está realizando ya la experiencia, a partir de la propia iniciativa y la propia búsqueda, resulta mucho más difícil la imitación o reproducción mimética de esos modelos publicitarios y convencionales de expresión, percepción y control que se pretende descodificar. Pues esos modelos están ante todo hechos de virtuosismo *técnico*, de *efectos* tecnológicos que requieren competencias especializadas, y es precisamente el virtuosismo técnico del efecto lo primero que se elimina del horizonte al invertir nuestro orden de prioridades.

El segundo proceso, la descodificación, se inicia en realidad en el trabajo de montaje de cada uno de los trabajos, en el momento de la *organización* de los planos y la construcción narrativa. Es un proceso que todavía está en marcha, que debe prolongarse. Un proceso vivo y cotidiano de *desmontaje* de las narrativas y códigos dominantes que hace que este proyecto todavía esté vivo y en proceso. La articulación política es también un trabajo de producción de subjetividades posibles y de narrativas disidentes. Cada vez nos interesan menos las películas en tanto que productos, y más las experiencias y los procesos fílmicos como producción activa de un nuevo mundo posible.

Porque otro mundo es posible, como lo es también otro cine.