

# EDITORIAL

# Breves notas sobre el audiovisual en la era de su expansión

BRIEF NOTES ON THE AUDIOVISUAL IN THE AGE OF ITS EXPANSION

BREVES NOTAS SOBRE O AUDIOVISUAL NA ERA DE SUA EXPANSÃO

**Juan David Cárdenas\***

En su famoso texto sobre el cine digital publicado en 2002 en la revista *October*, John Belton asegura que la llamada revolución digital es realmente una falsa revolución (2002). Para él, la insistencia con la que se señala el poder transformador de las tecnologías digitales en el campo cinematográfico no es más que una estrategia comercial cuyo efecto consiste fundamentalmente en hacer pasar como una novedad lo que realmente se ciñe a las formas audiovisuales industriales más tradicionales. Para Belton, en efecto, la irrupción del digital en la cinematografía comercial americana mantiene inalterada la forma de las películas y las formas de producción asociadas a ellas. A pesar de esta continuidad la industria americana ha insistido en la gran renovación que representan los medios digitales. Esta insistencia garantiza, dice Belton, un nuevo nicho de consumo de novedades tecnológicas y cinematográficas donde realmente para el espectador frente a la pantalla ninguna nueva forma de experiencia se abre. De hecho, el teórico americano asegura que los altos costos que ha significado la implantación de los nuevos dispositivos de proyección digital a nivel mundial, lejos de democratizar la proyección comercial de las películas, ha reforzado la concentración de sus formas de distribución en un marco aún más estrecho.

Más allá de que el diagnóstico de Belton sea acertado o no, hay algo que vale la pena resaltar. En un contexto en el que el fetichismo tecnológico y sus consecuencias favorables para la industria cultural se manifiestan en el campo teórico como un entusiasmo por la novedad, la actitud escéptica del autor de *Digital Cinema: the False Revolution* (2002) resulta no solo refrescante, sino inspiradora. Así como a los ojos de Belton parece sospechosa la retórica de la revolución digital en el marco de la cinematografía *mainstream*, valdría la pena revisar con ojo crítico la fascinación con que las escuelas y la teoría han recibido las nuevas reflexiones

\*Docente en la Maestría en Creación Audiovisual Pontificia Universidad Javeriana y en la Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia.

sobre las narrativas *transmedia* y las manifestaciones expandidas del audiovisual. Parece que se trata de categorías que se acogieron con gran familiaridad demasiado pronto. Desde la publicación del texto inaugural de Gene Yougblood (2012) sobre el cine expandido en 1970 y hoy recuperado con inusitado interés, o el texto de Henry Jenkins (2003), bastante más reciente, sobre la narrativa transmedia, parece que la discusión actual se enfrenta a un horizonte relativamente claro. Se trata de un consenso sobre el que habría que volver con ojo crítico y tal vez una mirada que se pregunte por las relaciones de estas nuevas categorías teóricas y las prácticas que se les asocian con las formas de producción y de consumo de la imagen, como muy bien lo hace Belton en su texto, podría dar nuevas luces al respecto.

A pesar de la conveniencia de esta lectura crítica, es importante reconocer también la estrecha perspectiva de Belton. Por un lado, el año de la publicación de su texto, 2002, aún no permitía experimentar la irrupción plena de la imagen digital en escenarios de la vida social y privada realmente novedosos. Por otro lado, su aproximación al asunto de lo digital desde el marco de referencia de lo cinematográfico en sentido más tradicional, impide revisar la magnitud del impacto de estas nuevas tecnologías en las formas expresivas del arte y de la industria cultural. Si bien la actitud crítica ante el consenso nos ofrece herramientas para problematizar la evidencia, también habría que señalar que esta postura no puede pasar por alto verdaderas transformaciones en los usos de la imagen, que han significado la apertura de nuevas modalidades expresivas en el campo de las artes y del cine, de las nuevas formas de circulación de la imagen que desafían incluso el marco de la legalidad, de los nuevos modelos de narración que hacen de la brevedad y la comedia su recurso insigne o incluso de las nuevas formas de activismo a través de la libre circulación de contenidos. Estas formas variadas del audiovisual no son el producto de la imaginería teórica de la academia, sino más bien el resultado de nuevas maneras de apropiación social que van desde las formas industriales más canónicas hasta las innovaciones minoritarias más arriesgadas.

Podría establecerse de manera general una doble tendencia dentro de esta heterogeneidad. Dualidad que es bastante más compleja que una simple oposición. Se trata más bien de una co-pertenencia de los contrarios. Por un lado, se pueden rastrear ciertos intentos por asegurar la convergencia de las formas expresivas y de las formas de producción en el contexto de la industria mediática. En este escenario, las posibilidades de exploración de la imagen y de las prácticas sociales parecen más bien subordinadas al principio de la comunicación que articula a los sujetos en una red relaciones transaccionales cuya moneda es la imagen. Desde las formas más comunes del uso de la imagen en Internet hasta las formas cinematográficas industriales con más tradición, el modelo mercantil de la transacción comunicativa impera. No obstante, en el seno de estos espacios puede brotar la anomalía, puede palpitar la imagen errática que enrarece el principio de la comunicación: bien sea el pirata digital que se apropia de las imágenes populares para extraer de ellas su potencial estético-político en un ejercicio de montaje, o se trate del activista que se sirve de los lenguajes más manidos para tener éxito en la puesta en marcha de su protesta. Por otro lado, se encuentran los esfuerzos por intensificar la divergencia de las formas audiovisuales y de su vida social: desde los artistas experimentales que explorando más allá de la imagen monocanal ofrecen alternativas de expresión y de experiencia, hasta el espíritu libertario de algunos violadores de los derechos de autor que abren las fronteras sociales de circulación de las imágenes. Sin embargo, igualmente, estos esfuerzos corren el peligro de ser absorbidos por la máquina de cuantificación de la imagen en el lucro y la mercantilización del lenguaje.

Sea que se trate de la obra experimental que oficializada en la institucionalidad del museo se convierte en canon estético que se enquistará en la academia, o sea que la exploración multicanal sucumba a los coqueteos con las formas más publicitarias del transmedia, el espíritu experimental arrastra su propio riesgo en el contexto del capitalismo tardío, ese sistema que bien vive de sus propias crisis, de sus propios enrarecimientos revolucionarios.

En todo caso, queda claro que la imagen hace ya mucho rato no se limita a representar el mundo, ni siquiera en las formas más narrativas y convencionales. Ella, más bien, se comporta como una herramienta de acción directa sobre él. Ella opera entonces como una fuerza productiva más que de reproducción. A ella se le pide que trabaje, más allá de que lo haga al servicio de los intereses del explotador o que lo haga en nombre de la más urgente causa revolucionaria. La imagen en sus modalidades diversas, apareciendo en pantallas de las características más antagónicas y siendo producida y consumida en escenarios irreconciliables, es una herramienta que actúa sobre la vida. De allí que en la multiplicación de sus formas se juegue bastante más que una simple decisión formal. En el contexto de la explosión de los medios digitales en que muchas veces no es claro del todo para quién trabaja la imagen, -para la institución, para el estado, para el mercado o para la revolución, la liberación de los sentidos y de la experiencia, o en el más frecuente de los casos, para ambos- alimentar la discusión sobre este asunto no es un tema menor. Pensar la imagen actual en la amplitud de sus usos entraña la pregunta por su poder activo, productivo, de acción directa e indirecta sobre lo real.

Muchas de estas preocupaciones sobre el audiovisual contemporáneo, la experimentación con sus formas, su institucionalidad e instrumentalización y las tensiones entre las formas tradicionales y las alternativas se articulan en este dossier. *Audiovisual: formas tradicionales y formas expandidas* recoge diversos aportes en relación al estado actual de las prácticas audiovisuales en un sentido amplio. Bien sea a través de ejemplos históricos del pasado o a través de casos del presente, la pregunta por la actualidad de las distintas prácticas audiovisuales subyace a la variedad de textos que componen esta publicación. A través de estrategias teóricas diversas y de ejemplos de geografías distintas, esta compilación de artículos intenta pensar la amplitud de las formas expresivas audiovisuales, de sus modos de producción y de sus diversas formas de vida social. De ahí que se trate de una gama de artículos ampliamente heterogénea que va desde las reflexiones sobre el documental transmedia hasta los intentos de caracterización de los rasgos distintivos de la estética del videoclip; de la relación entre el documental obrero y la vanguardia en la cinematografía norteamericana de los años treinta, hasta las prácticas artísticas colombianas que se sirven de los medios audiovisuales para abordar el conflicto armado colombiano y sus inhumanas consecuencias.

*Cine experimental chileno 2005-2015: prácticas liminares, zonas expandidas* de Claudia Aravena e Iván Pinto ofrece un pertinente panorama de la creación audiovisual experimental y expandida en Chile durante una década entera. Enfrentando las historias tradicionales del audiovisual, el texto se plantea hacer un recorrido por las expresiones audiovisuales invisibilizadas por la institución cinematográfica y su teoría. Aravena y Pinto se preguntan por el lugar legítimo pero silencioso que ocuparon las exploraciones audiovisuales matéricas, procesuales y con material de archivo durante la década que va de 2005 a 2015 en su país. De este modo se proponen restituírle la visibilidad a estas obras y a sus creadores, a pesar de tener claro que los esfuerzos por lograr una delimitación clara o una taxonomía precisa serían infructuosos. Justamente, la virtud de este tipo de apropiaciones del medio audiovisual, según los autores del artículo, radica en esta dificultad.

Seguidamente encontramos el texto de Elkin Rubiano titulado "*Requiem NN;*" de Juan Manuel Echavarría : *entre lo evidente, lo sugestivo y lo reprimido*. La obra de Echavarría aborda el caso de los habitantes de Puerto Berrio que por tradición recogen los cuerpos de víctimas de la violencia nacional que traen los ríos de la zona. Los habitantes de esta población adoptan a estos N. N. a cambio de favores por parte de las almas correspondientes a estos cuerpos sin nombre ni doliente. El aporte singular del artículo radica en que, contrario al consenso existente en relación a la obra, se rehúsa a aceptar la conexión directa entre ella y una actitud resistente, reparadora y doliente frente al fenómeno violento. Alejándose de las versiones más oficiales de la relación entre arte y violencia, Rubiano problematiza este consenso abriendo una fisura en la evidencia. Para él, la idea de que la obra de Echavarría cumple una función social efectiva es más bien un producto de la idealización del arte y de su acción sobre la vida colectiva. De este modo, el autor ofrece una muy oportuna lectura crítica del lugar común que supone que la tarea del arte consiste en sanar lo que ni el estado ni la vida social y económica del país han logrado siquiera menguar.

A continuación encontramos el texto de Ana Rodríguez Granell: *No Art Without Propaganda: la constitución de Nykino contra la institución documental*. El artículo parte de la idea llamativa de que el valor político de algunas prácticas documentales no se reduce a su innovación en lo que respecta a las formas expresivas cinematográficas, sino que, en casos notables, ellas también comprometen las formas de producción y circulación de las obras. Parece entonces que la profunda exploración con el medio reclama una alteración de las formas mismas del trabajo social audiovisual. De acuerdo con Granell, el colectivo estadounidense Nykino hace esto. Nykino responde tanto al cine documental nacionalista del New Deal caracterizado por un oficialismo emotivista como al objetivismo noticioso del cine obrero de los años treinta encarnado por la *Workers film and Photo league*. Al oficialismo y al objetivismo obrero, Nykino responde con una mezcla entre arte de vanguardia y acción política audiovisual señalando que es imposible la propaganda por fuera de la forma artística. En esta caso la dicotomía vanguardia/realismo queda disuelta. Pero dicha disolución se hace finalmente posible por la implementación de formas de producción alternativas autofinanciadas, liberadas de fondos privados y estatales, y de trabajo colaborativo no jerarquizado que desafía el modelo Taylorista de producción cinematográfica industrial. Con ello, quedan atrás tanto el purismo del arte de vanguardia y del objetivismo fotográfico como el rigor de las formas de producción industrial.

Denis Renó, Marcos Americo y Danilo Bressan no ofrecen una reflexión sobre el documental transmedia en su artículo *El valor imagético en el ecosistema mediático a partir del documental transmedia Hollow*. Hollow es tomado como modelo de la nueva distribución mediática que se abre en el escenario audiovisual actual en que se las narraciones multiplataforma articulan contenidos independientes pero relacionados que al integrarse transforman mutuamente su sentido. Con ello, se abre un nuevo modelo de consumo y de difusión de contenidos audiovisuales que apunta a una relación, de acuerdo con lo señalado por los autores, más democrática con el espectador de lo que suelen ser los contenidos monocanal tradicionales. Se trata, en suma, de una nueva ecología de los medios en la que tanto los contenidos como sus consumidores responden a una nueva sensibilidad en relación a las imágenes. Novedad que no se ha restringido al campo de la narrativa de ficción, sino que también ha facilitado la posibilidad de exploraciones documentales. El caso particular de Hollow permite ver cómo en un mismo producto multiplataforma se integran distintos tipos de archivos como textos, fotografías, imágenes audiovisuales, audio, mapas y hasta animaciones infantiles.

Esta mezcla se ofrece a los autores como un ejemplo de éxito que cumple con las características para volverse modélico en la transformación del lenguaje documental en la era de las múltiples plataformas audiovisuales en un contexto digital.

Posteriormente encontramos el texto de Sergio Roncallo Dow y Enrique Uribe–Jongbloed. En su artículo titulado *La estética de los videoclips: propuesta metodológica para la caracterización de los productos audiovisuales musicales*, Rocallo y Uribe responden a lo que consideran una generalizada precariedad en las tipologías de la estética del videoclip. Para ellos, los esfuerzos por construir herramientas sólidas para acercarse al tema del videoclip han conducido a teorías con categorías genéricas insensibles a la heterogeneidad de estas propuestas audiovisuales. Por ello, resulta clave partir del principio de que el videoclip no es un simple acompañante visual de la canción original, sino más bien es el resultado de una sinestesia imagen/sonido que depende de la composición musical de base. Partiendo de este presupuesto, los autores establecen una matriz de análisis estético atenta a las relaciones entre la imagen y el sonido y a las variaciones de la imagen en términos de ritmo, continuidad etc. Con ello, se proponen implementar una categorización amplia y variada que esté a la altura del fenómeno del videoclip en la complejidad que le es propia.

Finalmente, el lector se encontrará con el texto de Hugo Christian Pelegrini sobre Fargo, la película original y su secuela como serie televisiva. *Fargo, de la película a la serie* es un artículo que intenta establecer un recorrido comparativo entre Fargo, la película de los hermanos Cohen estrenada en 1996 y la primera temporada de la serie con su mismo nombre estrenada recientemente, en 2014, con el ánimo de reconocer las continuidades y las diferencias entre la exploración cinematográfica y su apropiación en clave de serie de televisión. De entrada, Pelegrini aclara que la serie más que una adaptación es una expansión del universo de ficción del film y de acuerdo con este punto de partida despliega su cotejo. A grandes rasgos, podría establecerse que mientras la película tiende a desdramatizar el relato al disolverlo en la vaguedad de una trama y una puesta en escena realistas, el relato televisivo tiende a llevar este mundo de ficción a un campo muy cercano de la narración de género con sus relatos y personajes perfectamente delimitados al nivel de sus acciones y motivaciones. Finalmente, en ambos casos se encontró el predominio de un ambiente enrarecido representado tanto en la película como en la serie. Esta comparación sirve como una forma de contrastar las formas estéticas del cine y de la televisión por medio de un estudio de caso.

A través de la heterogeneidad de estos artículos queda claro en qué medida tanto la producción audiovisual contemporánea como la teoría que se refiere a ella son altamente diversas. Este dossier se propone dar cuenta de ello recopilando temáticas diversas de procedencias variadas y con espíritus teóricos bastante distintos.

---

## REFERENCIAS

Belton, J. (2002). "Digital cinema: the false revolution." In: *October*, Vol 100 P 98-114. Spring.

Jenkins, H. (2003). "*Transmedia storytelling*." En: *MIT Technology Review*. January 15.

Youngblood, G. (2012). *Cine expandido*. Buenos Aires: Editorial Universidad Nacional de Tres de Febrero.