



HOMENAGEM A OCTAVIO GETINO

HOMENAGEM A OCTAVIO GETINO

REFLEXIONES SOBRE LA SITUACION ACTUAL DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES EN EL MERCOSUR

Octavio Getino

- 8 -

OCTAVIO GETINO, UN REFERENTE EN LA INVESTIGACIÓN LATINOAMERICANA DE CINE Y MEDIOS AUDIOVISUALES

Roque González

- 40 -

OCTAVIO GETINO - CINEASTA DA INTEGRAÇÃO CINEMATOGRÁFICA LATINO-AMERICANA

Arthur Aufran

- 59 -

**REFLEXIONES SOBRE LA
SITUACION ACTUAL DE LAS
INDUSTRIAS CULTURALES EN
EL MERCOSUR**

Octavio Getino

I

Referirse actualmente, año 2012, al tema de las industrias culturales en el Mercosur, implica abordar, antes que nada, dos subtemas en los que aquel puede tener algún grado de comprensión y tratamiento. Uno de ellos es el del Mercosur y otro el de las industrias culturales. Complementarios, sin duda, pero a la vez marcados por situaciones que han ido variando en los primeros años de este nuevo siglo.

En relación al primero de ellos, cabe recordar que el primer tratado suscripto en Asunción del Paraguay para la creación del llamado Mercado Común del Sur, o MERCOSUR, data de 1991, es decir, algo más de veinte años atrás. Un tratado entonces muy loable, el único con valor legal entre los posteriores convenios y acuerdos que surgieron en América del Sur y en el conjunto de la región, que en su artículo primero sostenía que la función del organismo regional proyectado sería “la libre circulación de bienes, servicios y factores productivos” entre los países constituyentes. Los que en aquel entonces eran Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay, a los cuales se sumaría, en trámite de admisión, Venezuela, y como estados asociados, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador y Perú.

Numerosos protocolos fueron sucediéndose en estas dos décadas, protocolos de distinto tipo, un listado que se inició en 1994 con el de Ouro Preto, donde se definió formalmente la estructura institucional del proyecto, o los que tuvieron lugar en Ushuaia en 1998, referido al llamado “compromiso democrático con el Mercosur y Bolivia y Chile”, hasta el que tuvo lugar en 2011, en Montevideo, para tratar nuevamente el “compromiso con la democracia”

De ninguna manera se ponen en dudas las buenas intenciones y los compromisos formales asumidos en favor de un mercado común por parte de quienes suscribieron los referidos protocolos, pero lo que debería plantearse como interrogante de este tiempo es el nivel de funcionalidad ejecutiva que tuvo el proyecto en sus veinte años de vigencia, y si el mismo no debiera ser replanteado o actualizado a la luz de los cambios políticos, económicos e institucionales de estas dos últimas décadas.

Nos referimos a lo sucedido tras el fracaso de la política neoliberal, durante la cual se gestó precisamente el Mercosur, y a las nuevas políticas e instituciones que surgieron en la región a lo largo de este nuevo siglo. Por ejemplo, los gobiernos electos en diversos países, marcados por políticas muy distintas las que se habían llevado a cabo a finales del siglo XX, como fueron, entre otros, Argentina, Brasil, Venezuela, Ecuador, Bolivia, Paraguay y Uruguay, y los nuevos proyectos de integración regional y subregional, cuyo énfasis mayor está puesto en lo político, como son, entre otros, la Alianza Bolivariana para los Pueblos de Nuestra América (ALBA), donde confluyen países de Centro y Sudamérica y el Caribe, como son Venezuela, Cuba, Ecuador, Bolivia, Nicaragua, San Vicente y Las Granadinas, Antigua y Barbuda y Dominica, que representan cerca de 80 millones de habitantes. O también la Unión de Naciones Sudamericanas (UNASUR), del que participan Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Guyana, Paraguay, Perú Surinam, Uruguay y Venezuela. Un total de doce países que acordaron en su Tratado Constitutivo, en mayo de 2008, una serie de finalidades que no sólo contemplan las que se acordaron en el nacimiento del Mercosur, pese a que no tengan el carácter formal y legal de éste,

sino que incluyen otras más ambiciosas y que van más allá del llamado libre comercio entre las naciones.

Habría que incluir además en esta reseña el reciente acuerdo de los países latinoamericanos lindantes con el Pacífico (Chile, Perú, Colombia, México y otros de América Central, con una representación de más del 31% del PBI regional) a los que seguramente se sumarán pronto los estados del oeste norteamericano. Un proyecto de libre comercio orientado hacia la parte del mundo (China, Japón, Corea, etc.) en la que los intercambios comerciales podrían presentar un mejor futuro.

Entretanto ¿qué papel está representando el Mercosur a la luz de los cambios referidos? ¿No está sucediendo que el proyecto de integración comercial regional sigue pensándose como sucedía a fines del siglo pasado cuando se hace imperioso repensarlo a la luz de los acontecimientos del nuevo siglo?

Este es un subtema que puede llevar a reflexiones o debates, ajenos a los propósitos de estas breves notas. Una reflexión parece tener un valor casi irrefutable: la gestión concreta de los estados de la región mercosureña –sea por inestabilidad política, limitaciones de las dirigencias públicas, privadas y sociales u otras razones- es visiblemente más lenta y por lo tanto, lindante con la ineptitud, que la de los cambios históricos que se han producido en el conjunto de la región, así como en otras partes del mundo.

Por ello, referirnos hoy a las naciones que integran el Mercosur obliga a delimitar su territorialidad y, al mismo tiempo, vincular su quehacer, con el de aquellas que aún formando parte de dicho proyecto, también lo hace de algunos otros, para precisar sus compromisos reales –más allá de la firma reiterada de acuerdos, tratados y protocolos.

A esto se suma el segundo subtema, que es el de las industrias culturales. ¿A qué nos referimos concretamente cuando queremos indagar un campo como este, cuya tratamiento nació, al menos en América Latina, casi paralelamente al Tratado de Asunción, cuando se puso en marcha el Mercosur?

Fue precisamente en 1991 y 1992 cuando se llevó a cabo en nuestro país el primer estudio propiciado por el entonces INAP, que llevó como título “Industrias culturales: dimensión económica y políticas públicas”. En lo que nos consta como información, este fue el primer abordamiento del tema que tuvo lugar en América Latina y el Caribe.

Pero pocos años después, a mediados y finales de dicha década, otros países comenzaron a tratar, tal vez con criterios y fines diferenciados, la situación de las IC y la incidencia de la cultura en la economía, el empleo, el PBI y la balanza comercial de cada nación. Es el caso de los emprendimientos que tuvieron lugar a instancias del Convenio Andrés Bello (CAB), inicialmente en Colombia, luego en Chile, con la apoyatura de los organismos responsables de cultura, y después, con nuevas fuentes de financiamiento, en Bolivia, Venezuela, México y otros países.

El concepto de IC fue adoptado también en el Mercosur, cuando a finales de 1999, la Reunión del Parlamento Cultural del MERCOSUR (PARCUM) aprobó en Montevideo el auspicio y la promoción de un estudio sobre la incidencia económica y social de las IC para la integración regional. También en algunas ciudades, como La Paz, Bolivia se hicieron trabajos semejantes, en este caso a cargo del Programa de Investigación Estratégica de dicho país, coincidiendo todos ellos en que las IC aparecían como un

instrumento idóneo para fortalecer los procesos de integración económica, política y social, así como los de carácter cultural, basamento estratégico de aquellos.

Aún no había llegado a nuestros oídos el nuevo concepto, el referido a “industrias creativas”, que había comenzado a pergeñarse en Australia y Gran Bretaña, y que modificaba sustancialmente el campo de estudio de lo que en nuestros países seguíamos definiendo como industrias culturales. Además, si con este concepto pueden existir visiones no siempre coincidentes, con el nacido a mediados de los años 90 en países anglosajones, las visiones tampoco eran similares, con lo que comenzó a complicarse todavía más el espacio y las características del sujeto de estudio, no tardando mucho tiempo para que especialistas y académicos de otras regiones comenzaran a expandir la idea de industrias creativas como noción superadora de la que había nacido como industrias culturales.

Si esta situación la ubicamos en el marco de los cambios institucionales a los que antes no referimos, no es difícil percibir que la misma contribuyó a instalar nuevos debates, generalmente académicos, pero también ubicables en distintas gestiones culturales, para las cuales no resultaba del todo fácil definir cuales industrias se correspondían con lo “cultural” y cuales otras con lo “creativo” (un término procedente de teóricos de otras regiones que habían comenzado a descubrir el valor y la importancia de lo que denominaban “economía creativa”).

Precisamente en 2008, la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNCTAD) emite un informe con aportes de distintos órganos de Naciones Unidas, como la propia

UNCTAD, UNESCO, OMP y otros, en el que fija y propone su posición como nuevo paradigma para el desarrollo mundial: “En el mundo contemporáneo, un nuevo paradigma está emergiendo interrelacionando la economía y la cultura. Este paradigma abarca aspectos económicos, culturales, tecnológicos y sociales del desarrollo, a niveles tanto macro como micro. Su concepto central es que la creatividad, el conocimiento y el acceso a la información son cada vez más reconocidos como potentes motores del crecimiento económico y de la promoción del desarrollo en un mundo que se globaliza. La “creatividad” en este contexto se refiere a la formulación de nuevas ideas, y a la implementación de estas ideas en la producción de obras de arte y de productos culturales originales, creaciones funcionales, invenciones científicas e innovaciones tecnológicas. En consecuencia, existe un aspecto económico de la creatividad, observable en la manera en la que contribuye a la iniciativa empresarial, alimenta la innovación, mejora la productividad y promueve el crecimiento económico.”

Como vemos, también es de fecha reciente la vigencia de un debate sobre este subtema, el que ha llevado a que distintos organismos públicos del sector cultural sigan denominándose como responsables de “industrias culturales”, delimitando dicho campo de estudio y gestión a determinados rubro y otros hayan iniciado su actividad en nombre de las “industrias creativas”, que además de las incluidas en el anterior se explayan sobre sectores no necesariamente industriales, sino de clara competencia con lo que podríamos definir como “actividades” o “servicios” culturales.

Son temas que merecen una reflexión y análisis tanto en el campo académico como en el social y en el político, pero de cuya

definición en uno o en otro sentido, podría abordarse con mayor precisión el tema que ahora nos convoca y que es el de “La industria culturales en el Mercosur”.

II

Alguien definió a la cultura como el “alma” de un individuo o de un pueblo. Cabría agregar que las llamadas IC de nuestro tiempo son efectivamente el “motor” que dinamiza aquella según los intereses públicos o sectorizados de quienes lo manejen.

Entendida como proceso social de producción simbólica, la cultura comenzó a materializarse en mercancías con el desarrollo industrial, deviniendo a lo largo del siglo XX en producción mercantil simbólica. El producto cultural resultante fue así legitimándose en una doble dimensión valorativa: mercancía, como dimensión económica, material y tangible, y simbólica, como dimensión ideológica, inmaterial e intangible, o lo que es igual: libro y obra literaria; disco y obra musical; película y obra cinematográfica; etc.

El impacto económico y social de estas industrias –a veces definidas como del “entretenimiento”, de la “creatividad” o del “copyright”- está hoy fuera de toda duda. Según datos de la UNESCO, ellas constituyen uno de los sectores de mayor crecimiento en el mundo, estimándose que generan más de 1,5 billones de dólares con un crecimiento anual estimado de entre el 7 y el 8%. Aunque debe destacarse que entre el 80 y el 90% de dicha facturación corresponde a los EE.UU. y a la Unión Europea, reservándose el porcentaje restante a las otras regiones del mundo, entre las cuales se ubica la nuestra.

Por otra parte, la facturación de las “Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación” (NTICs), donde se incluyen el audiovisual, la informática y las telecomunicaciones -recursos cada vez más interrelacionados con la educación, la cultura y el entretenimiento- representaría actualmente cerca de 3 billones de dólares. Una facturación que, a su vez, está concentrada en las naciones de mayor desarrollo si se tiene en cuenta que un 65% de la población del mundo –según estudios de pocos años atrás- no ha hecho nunca una sola llamada de teléfono y que existen más líneas telefónicas en Manhattan que en toda el África subsahariana.

En cuanto a su incidencia en la vida cultural de nuestros pueblos tampoco parecen existir demasiadas dudas. Las IC se instalaron y crecieron básicamente a lo largo del siglo XX a partir de la iniciativa y las inversiones de empresarios nacionales, a las cuales se integró la originalidad de sus artistas y creadores, y la probada eficiencia de profesionales y técnicos, junto con una ciudadanía deseosa de sentirse autorepresentada y expresada en los bienes producidos. También, contribuyó a su consolidación la existencia de políticas de Estado, con más claridad y eficiencia en unos momentos que en otros, sin las cuales ellas no hubiesen alcanzado el reconocimiento internacional que en algún momento tuvieron.

Sin embargo, en las últimas décadas, particularmente desde los años 90, las IC han experimentado en casi todos los países de la región fuertes procesos de concentración y transnacionalización, simultáneos a los que se llevaron a cabo en la economía y las finanzas mundiales como parte del proyecto globalizador. *“Hoy en día, muchas empresas culturales de Europa y Latinoamérica- destaca*

un informe del Banco Interamericano de Desarrollo (BID)- *ven amenazadas su independencia y la capacidad de reforzar su posición, debido al proceso de concentración y a la imposición de un modelo vehiculado por la mundialización de intercambios. Estas regiones corren el riesgo de ver la cultura sometida a las leyes del mercado, y sus productos convertidos en simples mercancías*". O como observa un estudio realizado en la Facultad de Periodismo y Comunicación de La Plata: *"Estos grupos multimédios se han convertido en megaempresas con una enorme capacidad de presión. Discuten políticas, apoyan o desgastan gobiernos, instalan buena parte de los temas sobre lo que se habla, silencian o multiplican. Y están presentes en lo cotidiano, demasiado tiempo, en demasiados temas, con demasiadas caras"*.

Convengamos que la teoría económica no incluyó en el pasado ningún interés especial por la cultura y en consecuencia por medir o valorar su dimensión en las economías nacionales o locales. Los prohombres de la economía no hicieron sino proseguir la visión de los padres fundadores –Adam Smith y David Ricardo, sin ir más lejos- que, si bien advirtieron los efectos externos de la inversión en las artes, no consideraban que éstas tuvieran capacidad de contribuir a la riqueza de la nación, ya que, pensaban, pertenecían al ámbito del ocio. Para ellos la cultura no era un sector productivo.

El primer estudio oficial que se realizó en Europa sobre este tema, recién se llevó a cabo en 1984, para establecer la relevancia económica de las instituciones culturales de Zúrich, y fue encomendado por el Parlamento de dicha ciudad con el propósito de *"justificar las subvenciones de la Opera, el Teatro Municipal, la Filarmónica y el Museo, desde un punto de vista económico"*. El análisis se centró en dos temas principales: el porcentaje de la subvención

que volvía a las arcas del Estado, de manera directa o indirecta, y las influencias que tenían estas subvenciones sobre la economía y el sector privado. La primera conclusión de dicho estudio fue que la investigación había demostrado que las cuatro instituciones tienen, más allá de su relevancia cultural, una considerable importancia económica. Si bien dependen de la subvención estatal para llevar a cabo sus funciones, también es cierto que parte del dinero invertido en ellas vuelve al Estado y significa un notable impulso para la economía en general.

Más adelante, otros estudios realizados en otras partes del mundo, fueron aún más allá, probando que la cultura no sólo era rentable para el sector privado, sino que el conjunto de sus actividades, producciones y servicios, representaba una importante fuente de recursos para las propias finanzas del Estado.

En términos generales, los trabajos de investigación realizados en esa época pretendían, como lo lo siguen haciendo de alguna manera, cumplir con una finalidad instrumentalista, como es la de legitimar la existencia o el incremento de los presupuestos públicos y privados para sostener las actividades culturales. O bien, como observa el catalán Lluís Bonet, medir el efecto económico que se desprende del gasto interior en consumo e inversión, así como el gasto exterior en bienes y servicios del sector Cultura, y su impacto directo, indirecto e inducido sobre la producción, el valor agregado, el empleo, la demanda de importaciones o cualquier otra magnitud económica relevante para el propio sector y el resto de ramas de actividad de una economía”.

O también como señala el colombiano Germán Rey: *“Con esto se intenta conocer las influencias que la cultura genera en la economía*

en una sociedad determinada, pare revisar el pensamiento económico con vistas a mejorar su capacidad de aprehender la realidad que estudia. Por su parte, los análisis desde la Economía de la Cultura se han abocado a entregar información sobre la esfera cultural a partir del saber económico. En este sentido se comporta con un nivel más práctico para el conocimiento de la incidencia de la cultura en la economía, que el que es propio de la Economía Cultural. En definitiva, mientras que en ésta son los significados culturales los que tratan de ampliar el lenguaje económico, en la otra perspectiva, la de la Economía de la Cultura es el lenguaje económico el que se aplica a los productos culturales”.

Es este marco de referencia donde aparecieron las primeras iniciativas de los gobiernos locales para comenzar a estudiar la dimensión económica de las IC en los países del Mercosur, así como las posibilidades entonces existentes de llevar a cabo políticas de integración que contribuyen al desarrollo regional. Fue en diciembre de 1999, durante el VI Encuentro del Parlamento Cultural del Mercosur (PARCUM) que se resolvió aprobar en Montevideo un primer proyecto de investigación que pocos meses después se conoció como *“Las industrias culturales en el Mercosur: Incidencia económica y sociocultural, Intercambios y Políticas de Integración Regional”*.

Este proyecto que tuvo como organismo coordinador a la Secretaría de Cultura y Medios de Comunicación de nuestro país, contemplaba una Etapa Preparatoria de tres meses de duración, de la que participamos investigadores de Argentina, Brasil y Uruguay, que contó con el apoyo de la Agencia Interamericana para la Cooperación y el Desarrollo (AICD) de la OEA. Paraguay quedó excluido debido a que la OEA argumentó que el país debía alguna

cuota a dicho organismo, aunque tiempo después participaría con el apoyo de otro organismo internacional.

En diciembre de 2000, la XI Reunión de Ministros de Cultura del Mercosur y Países asociados, confirmó el proyecto en Río de Janeiro destacando con “beneplácito” la importancia del mismo, un gesto que ratificaría en junio del año siguiente con el fin de promover de manera conjunta al sector de las IC de la región.

Fue así que entre septiembre y diciembre de 2001, con tres investigadores nacionales a cargo pusimos en marcha la Etapa Preparatoria de lo que fue la primera y única experiencia de ese tipo que se desarrolló en el espacio mercosureño y de la cual participaron como observadores expertos del sector cultura de Chile, Bolivia y el Convenio Andrés Bello (CAB). Incidieron además en favor del proyecto las recomendaciones de un Seminario Internacional que tuvo lugar en ese mismo año en Santiago de Chile sobre la *“Importancia y proyección cultural del Mercosur, Bolivia y Chile en miras a la integración”*, donde, entre otros puntos, se acordó proponer a los organismos de cultura un incremento del intercambio de información sobre el desarrollo de las IC en la región y contar con adecuada información estadísticas sobre los distintos sectores involucrados en el tema del sector.

Los resultados de este trabajo fueron publicados en Buenos Aires en 2002, con el sello del “Mercosur Cultural” y el financiamiento de la OEA. Nunca más se avanzó en estudios de ese carácter, aunque no tardaron en aparecer iniciativas en algunos países, provincias o grandes ciudades, en los que comenzó a desarrollarse una preocupación por parte de diversos organismos de cultura para poner en marcha oficinas, direcciones

o subsecretarías a cargo del acopio y procesamiento de información sobre las IC. O del nuevo concepto de Industrias Creativas que en esa misma época comenzó a crecer en algunos países a instancias de las ideas propuestas desde Gran Bretaña en particular y también de algunos organismos internacionales.

Los resultados de esa “Etapa Preparatoria” del estudio referido –no hubo después ninguna otra etapa institucionalizada– tenían sin duda las limitaciones y la provisoriedad de un primer trabajo, en el que debíamos contar con fuentes relativamente confiables. Y que no existían en realidad. En la Dirección de Cuentas Nacionales del INDEC se nos dijo, por ejemplo, que nunca se les había ocurrido implementar una Cuenta Satélite de Cultura porque nadie había ido hasta ese momento a darles una precisión sobre lo que involucraba el término “cultura”. Además en el llamado Clasificador Nacional de Actividades Económicas (CLANEA), donde figuran en detalle los rubros contemplados en cada actividad, los servicios de radio y televisión, por ejemplo, eran simplemente los que se limitaban *“a la producción de programas de radio y televisión”*, o los de edición abarcaban *“las actividades de edición, estén o no vinculadas o no a las de impresión”*, mientras que, finalmente, en el clasificador de publicidad, no existía ninguna otra descripción que la de *“Servicios de Publicidad”*. En cambio, otros sectores de la economía nacional que al parecer habían incidido en la definición de sus actividades con el fin de contar con referencias estadísticas sobre las mismas, se hacían presentes en los distintos clasificadores de manera contundente. Por ejemplo, en el correspondiente a *“Menudencias”* en los productos cárnicos, insistimos, sólo menudencias, ellas abarcarían *“los siguientes órganos relacionados con los mamíferos: corazón, timo o molleja, hígado, bazo o*

pajarilla, mondongo o rumen, librilla o redecilla, cuajar de los rumiantes, intestino delgado o chinchulines, recto o tripa gorda, riñones, pulmones o bofe, sesos o encéfalo, médula espinal o filet, criadillas, páncreas, ubre y extremidades o patitas”.

Sólo para proporcionar algunos datos cuantitativos de la importancia de las IC en el Mercosur a finales de los años 90 podríamos sostener que las mismas representaban un movimiento económico de aproximadamente 8 mil millones de dólares anuales, cifra que duplicaría al monto global de los recursos destinados en ese entonces para el conjunto de los servicios sociales nacionales: Salud (770 millones de pesos), Promoción y Asistencia Social (1.229 millones), Educación y Cultura (1.904,4 millones), Ciencia y Técnica (533,3 millones), Trabajo (64,5 millones), Vivienda y Urbanismo (1.016,7 millones) y Agua Potable (107,4 millones).

El número de receptores de radio era de 62,5 millones en Brasil (348 por mil habitantes); 23 millones en Argentina (676 por mil habitantes); 2 millones en Uruguay (676 por mil habitantes); cerca de 800 mil en Paraguay (180 por mil habitantes). En este sentido, la posesión de aparatos de radio por cada mil habitantes en ese entonces era casi similar en Bolivia (670) que en Argentina (673) y en Uruguay (606).

En el rubro televisivo, la penetración en los hogares estaba condicionada por el nivel de urbanización de cada país, alcanzando por ejemplo en 1995, un nivel parecido en Argentina (219 aparatos por cada mil habitantes), Uruguay (232), Chile (215) y Brasil (209), descendiendo abruptamente en países de mayor población rural como Bolivia (115) y Paraguay (93). La facturación publicitaria, que es la que sostiene la mayor parte de los presupuestos de la

TV abierta, se eleva en Brasil a más de 2.600 millones de dólares anuales, mientras que es de unos 1.500 millones en la Argentina y ascendió en 1996 a 450 millones en Chile.

En cuanto a penetración en los hogares, la televisión de pago (cable y satelital) presenta un panorama de algún modo semejante a la TV abierta, con un porcentaje de hogares abonados que superaba en 1997 el 53% en Argentina, el 42% en Uruguay y el 30% en Chile (previéndose para este país una penetración en el 50% de los hogares para el 2000), y con tasas menores en los restantes países. Este sector tendía a desplazar al de la TV abierta en cuanto a facturación anual –lo que explica la creciente articulación o integración empresarial de ambos sectores- representando alrededor de 1.600 millones de dólares en la Argentina, 1.200 millones en Brasil y aproximadamente 250 millones en Chile. Por otra parte, desarrollo satelital tanto internacional como regional facilita el rápido crecimiento de estos nuevos sistemas de comunicación televisiva, permitiendo a las emisoras de algunos países, como Argentina, Brasil y Chile, proyectarse con sus imágenes sobre la región.

En el rubro editorial, dedicado a la producción de libros y publicaciones periódicas, los niveles de educación y alfabetización incidían también en el mayor o menor desarrollo industrial. Las empresas brasileñas producían más 50 mil títulos al año, con un tiraje de 340 millones de ejemplares –cifra que equivalía a una media de 2,4 libros por habitante y un volumen de ventas- cercano a los mil millones de dólares en el mercado local.

En el rubro fonográfico –donde el conjunto de América Latina ocupaba el 12,6 del mercado mundial- Brasil poseía el mayor volumen de producción y comercialización en el sur del

Continente, superando los 108 millones de unidades vendidas en 1997, frente a los 27,4 millones de la Argentina, o los 11 millones de fonogramas vendidos conjuntamente entre Uruguay y Paraguay.

La producción cinematográfica que desde los años 60 tenía a Brasil como el país más desarrollado de la región (más de 50 largometrajes en 1965, frente a un promedio de 30 por año en Argentina), se centraliza entonces, como sucede en la actualidad en la Argentina, aunque la industria brasileña, debido a los cambios recientes de su legislación, está retomando en parte la dimensión que tuvo años atrás. Ambos países, a los cuales se había sumado Chile en los últimos años, cuentan con un fuerte prestigio internacional en lo referente a la calidad estética y técnica de sus producciones.

En el caso de la publicidad ella constituye un poderoso factor de incidencia cultural, al apropiarse de signos y valores simbólicos de cada espacio para resignificarlos en la forma de nuevos productos con el fin de incentivar determinados consumos o de inducir a determinadas actitudes o conductas individuales y sociales. Su papel no puede ser soslayado cuando nos referimos a la cultura y a la situación de las industrias del sector. Principalmente en los rubros donde el financiamiento publicitario constituye la base principal de medios tales como las publicaciones periódicas, la radio, la televisión, y en menor medida el cine y el video. En lo referente a la incidencia económica, cabe recordar que los gastos publicitarios de los países del Mercosur representaban entre 8 y 9 mil millones de dólares anuales, de los cuales, algo más de un 50% se destinaba al medio televisivo.

En materia de “industrias de soporte”, dedicadas a producir

tecnologías e insumos para las IC, ellas estaban concentrada casi totalmente en los EE.UU., Europa y países asiáticos. Apenas Brasil y Argentina producen o ensamblan algunos equipos (televisores, videograbadoras, reproductores de sonido) mientras que el grueso de la maquinaria, el instrumental, los equipos y la tecnología básica es importado, con la consiguiente erogación de divisas. Ello implica a todas las industrias, afectando principalmente a las que necesitan de recursos tecnológicos modernos (electrónica, informática, etc.) pero también a las que demandan equipamientos electromecánicos o de suministro de insumos elementales (celulosa, papel, película, cinta magnética). etc.). Brasil es el país que, en este punto ha preservado más que cualquier otro en la región su capacidad en cuanto a diseño y fabricación de tecnología propia.

A esto puede agregarse la importancia de las “industrias conexas”, por su creciente interrelación con la producción y el consumo de bienes culturales y de información. Ellas son básicamente la informática y las telecomunicaciones, con su incidencia en el acceso, vía teléfono y ordenador (Wed) a la producción discográfica, cinematográfica, videográfica, libros, diarios y revistas e, inclusive, la publicidad.

Esta era, al menos, la situación en las mediciones estadísticas del INDEC y otras fuentes en los inicios de la presente década, tanto aquí como en otros países de la región, y de la cual hubimos de partir para gestionar nuevas y diversas fuentes que nos proporcionarían los datos cuantitativos requeridos en el proyecto. Sospecho que desde entonces hasta ahora, no habrán existido cambios significativos, en las estadísticas oficiales ocupadas del sector Cultura, por lo menos en organismos especializados

en ese tema, con las Cuentas Nacionales del INDEC, lo cual fue compensado tiempo después con iniciativas más meritorias a cargo de organismos locales. El más importante de ellos, es la creación del SINCA, un Sistema de Información Cultural dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación, cuyos estudios e informes periódicos cubren de manera valiosa algunas de las necesidades que diez años atrás aparecían a ojos vista.

A escala más local, la creación años atrás del Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires (OIC), convertido luego por el gobierno de Macri en Observatorio de Industrias Creativas, también con la misma sigla OIC, cubre parte de las necesidades de información y análisis que son propias de este sector de la cultura, formando parte de la Subsecretaría de Industrias Culturales del Ministerio de Producción del GCBA.

Finalmente, en otras provincias o ciudades importantes, han comenzado a trabajar de acuerdo con las posibilidades de cada lugar, oficinas o direcciones encargadas de asumir ese tipo de funciones.

Pese a esto, y a los compromisos del SINCA con un proyecto de información cultural resuelto en los países iberoamericanos, no tenemos conocimiento alguno de gestiones semejantes en lo que concierne al Mercosur. Nada nuevo apareció, según la información que disponemos, desde aquel estudio que nos tocó coordinar hace algo más de diez años, aunque no debería omitirse la gestión acordada entre organismos públicos de Cultura de la región para iniciar gestiones con el fin de incorporar la dimensión mensurable de la cultura como Cuenta Satélite dentro de los Sistemas de Cuentas Nacionales que funcionan en el sector de Economía.

III

En este contexto, la única industria cultural que ha merecido por parte del Mercosur un tratamiento más particular y específico, fue y sigue siendo la del cine y en menor medida, alguna de las relaciones que asocian cada vez más al mismo con las nuevas industrias audiovisuales, en particular con las NTICs. Cabe recordar que las políticas públicas de proteccionismo, directo o indirecto, a las industrias del cine sigue siendo una constante en la mayor parte del mundo. Allí donde no existen legislaciones o medidas orientadas al fomento del sector, no existen actividades productivas en materia de películas destinadas al mercado. En nuestro país, esto ha ocurrido desde hace más de medio siglo, con gobiernos democráticos o dictatoriales, disponiendo unos y otros del sentido y los contenidos admisibles en la producción.

Inclusive en los EE.UU., nación que no necesita siquiera de la existencia de un ministerio o una secretaría nacional ocupada de la cultura, la producción fílmica y audiovisual es el sector más protegido entre cualquier otro medio de comunicación y en su defensa participan activamente desde los mismos orígenes de esta industria, tanto Wall Street, como el Departamento de Estado y el Pentágono. Defensa que no sólo atiende la proliferación de ideología, valores y significados que son propios del establishment económico, político o religioso norteamericano –recuérdese que el primer y mayor éxito comercial del cine de ese país fue *“El nacimiento de una nación”*, un canto explícito al racismo imperante a principios del siglo XX- continuado luego por la saga de películas a favor de los aliados durante la II Guerra, o en pro de la guerra fría, o de

las contiendas libradas en Corea y Vietnam y más recientemente contra los pueblos del mundo árabe, bajo la consigna del llamado antiterrorismo. Pero además de estas funciones paramilitares del cine hollywoodense, estuvieron y siguen estando aquellas otras que rinden pleitesía a los valores y a la seudomoralidad de los sectores hegemónicos de dicha nación, sea cual fuere el género o el tipo de productos comercializados dentro de aquella o en el resto del mundo. Y por último, tampoco habría que omitir el impacto que el medio audiovisual ejerce sobre la economía, en la medida que a través de la oferta de imágenes en movimiento, no importa en qué tipo de película realizada, está presente la oferta y promoción de infinidad de productos industriales de distinto carácter, como modas, diseños de muy diverso tipo, automóviles, cigarrillos, alimentación, entretenimiento, armas bélicas, y todo lo que puede hacerse presente de manera explícita o implícita, en una imagen en movimiento.

Podríamos afirmar entonces que la industria y la economía norteamericanas y no sólo sus valores hegemónicos en el campo de la ideología, no hubiesen alcanzado el nivel actual que hoy tienen de no haber contado con la presencia persuasiva de sus productos culturales, en primer término, los de carácter audiovisual, en la mayor parte del mundo. *“Las imágenes de Estados Unidos son tan abundantes en la aldea global –señalaba tiempo atrás Kim Campbell, quien fuera Primer ministro de Canadá- que es como si, en vez de emigrar la gente a Norteamérica, ésta hubiese emigrado al mundo, permitiendo que la gente aspire a ser estadounidense incluso en los países más remotos”*

Por tal razón, la confrontación existente entre los EE.UU.

y la mayor parte de los países de la Unión Europea -expresada claramente a partir de 1992 en las negociaciones de la Ronda Uruguay del GATT, y continuada hasta nuestros días en torno a la propuesta de libre circulación de productos audiovisuales reclamada por la nación norteamericana, tropieza con la decidida defensa de diversos gobiernos de las identidades culturales europeas, además de sus poderosos intereses económicos y políticos. (La industria del audiovisual norteamericano recaudó en 1997 alrededor de 30 mil millones de dólares, correspondiendo la mitad de esta cifra a mercados extranjeros, particularmente el europeo).

En nuestros países, la asimetría existente en materia de competitividad en los mercados –más del 80% de los mismos está dominado por el cine de las *majors*- obligó a la mayor parte de los gobiernos a elaborar políticas proteccionistas y de fomento, sean del carácter que fueren, de lo cual dan prueba las nuevas legislaciones sancionadas en países como Ecuador y Uruguay, que carecían de las mismas. Sólo el Paraguay aparece como el único país carente de ley de fomento en América del Sur, lo cual explica las dificultades de dicho país para producir imágenes que hablen de su identidad y de su historia.

La primer tentativa de acuerdos de producción cinematográfica a escala binacional o multinacional datan del año 1930, pero recién a finales de 1989, los países de la región suscribieron oficialmente en la ciudad de Carcas tres acuerdos y convenios de suma importancia. Ellos fueron el Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana, el Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica y el Acuerdo

para la Creación de un Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano junto a los cuales se creó también la Conferencia Iberoamericana de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales de Iberoamérica (CACI). Ocho años después, en 1997, fue acordado en Isla Margarita, Venezuela, el Programa Ibermedia durante la VII Cumbre Iberoamericana de Presidentes y Jefes de Gobierno. Si a ello se suman otros proyectos regionales como el de DocTV Iberoamérica – destinado a la promoción del documental iberoamericano- resulta claro el interés que han demostrado y siguen demostrando la mayor parte de los gobiernos de la región por el desarrollo de la actividad fílmica.

En lo que corresponde al Mercosur, en 2004 tuvo lugar en Mar del Plata la I Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales de esta región (RECAM) durante la cual se aprobaron distintas acciones conjunta para el fomento y la integración del sector. Entre ellas, *“la adopción de medidas concretas para la integración y complementación de las industrias cinematográficas y audiovisuales; la reducción de las asimetrías que afectan al sector; la armonización de las políticas y legislación; el impulso a la libre circulación de bienes y servicios; el trabajo orientado a favor de una redistribución del mercado que garantice condiciones de equilibrio para los productos nacionales y su acceso al mercado, y la implementación de políticas para la defensa de la diversidad y la identidad cultural de los pueblos de la región”*.

Asimismo, en marzo de 2005 –tras haber sido ratificado el proyecto en la IV Reunión de la RECAM- se llevó a cabo la primera reunión de responsables nacionales que estarían a cargo de dar vida a lo que se denominó Observatorio del Mercosur Audiovisual (OMA) que nos tocó coordinar durante algunos años tuvo su base

operativa en Buenos Aires, y más adelante se desplazó a Brasil. En esto incidió un acuerdo de cooperación suscrito por el Mercosur con la Unión Europea mediante el cual aquella aportaría un fondo de 1,5 millones de euros para la puesta en marcha de algunos proyectos de desarrollo, como eran la creación de unas 30 salas digitales destinadas sólo a exhibición del cine mercosureño, un estudio de legislación comparada, una línea de capacitación profesional y la continuidad del OMA como sistema de información y estudios de las cinematografías y el audiovisual de la región. Un tema éste que, según algunas referencias, correría peligro de continuar, pese a la importancia que tiene la obtención, el procesamiento y la difusión de información y estudios, sin los cuales resultaría muy poco seria cualquier política para el desarrollo del sector.

Puede apreciarse en los datos referidos al Mercosur Audiovisual una serie de valiosos y necesarios objetivos, únicos si se los compara con los restantes medios de comunicación o de expresión cultural de nuestros países, aunque también debe señalarse que, como sucede en los viejos y nuevos proyectos de intercambio e integración regional, aparecen importantes asimetrías entre lo que los organismos acuerdan y se proponen llevar a cabo y los resultados concretos de dicha labor. Un tema digno de análisis pero que escapa ahora a la finalidad de estas primeras reflexiones.

En esta situación se inscribe, por último la labor que viene llevando a cabo desde hace varias décadas la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL) en La Habana, primera institución regional que se ocupó de estudiar, allá por los años 80, las relaciones crecientes del video con la producción y difusión fílmica

y que en los últimos años se ha ocupado de producir distintas investigaciones sobre el cine regional, por ejemplo, las referidas a la producción y mercados de esta industria tanto dentro de cada país, como en la región y en cada mercado de la Unión Europea, así como en Estados Unidos y Canadá. O también, el impacto de las nuevas tecnologías audiovisuales en la industria del cine y algunas de las más importantes experiencias habidas en materia de formación crítica de las nuevas audiencias audiovisuales para desarrollar su libertad de elección en el momento del consumo. Más recientemente aún, se ha ocupado de reunir y analizar las experiencias del llamado cine comunitario, es decir, de aquel que no aspira a insertarse necesariamente en la distribución y exhibición de carácter comercial. Al respecto, sería recomendable acceder al sitio del llamado Observatorio Cinematográfico y Audiovisual de América Latina (OCAL), dependiente de dicha Fundación (www.cinelatinoamericano.org/ocal)

En nuestro país, los avances de esta última década, pese a eventuales limitaciones o posibles juicios críticos, es sin duda el más importante del primer siglo de existencia de nuestro cine. Dan cuenta de ello la Ley 24.377 de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica, aprobada en 2004, sustituyendo a la Ley 17.741 de 1968, y la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, que reemplazó al Decreto 22.285 promulgado en 1980 por la dictadura militar –con diversas trabas judiciales aún para implementarse efectivamente- y las acciones cada vez más integradas y crecientes entre la producción de películas y de productos destinados a la TV –por ejemplo la labor de INCAA-TV- así como las tentativas de impulsar el crecimiento de salas, como son los llamados Espacios

INCAA, y de potenciar, con un sentido federal, la labor de las nuevas generaciones de realizadores.

Otros países del Mercosur, con la excepción de Paraguay, cuentan también con sus propias legislaciones para el cine y el audiovisual, las que han sido sancionadas, como en el caso Uruguay en 2008, o bien modificadas y actualizadas a lo largo de la última década, como ha sucedido en Brasil.

Podría agregarse a este panorama la aparición de nuevos sistemas de producción y comercialización en la industria audiovisual, como son las salas digitales –entre el 8% y el 14% son de ese carácter en el conjunto de América Latina; la existencia de nuevos formatos en el video de películas, como es el DVD; la TV digital; los videojuegos; Internet (Argentina, con el 65% de hogares conectados, es el país de mayor penetración de este sistema en América Latina, seguido de Uruguay, con el 53%); la telefonía móvil y otros medios aparecidos con el crecimiento de las denominadas NTICs.

Pese a todo este desarrollo del audiovisual, debe destacarse la carencia de adecuados sistemas de intercambio, distribución y exhibición de los países latinoamericano, incluidos los del Mercosur, así como las dificultades de nuestras cinematografías para competir con cierto éxito en los mercados de otras regiones. En ese sentido, el mercado español representa aproximadamente el 50% de las exportaciones del cine latinoamericano en el conjunto de países que conforman la Unión Europea, donde las películas de toda la región no llegaron a ocupar más del 2% de las recaudaciones de las salas europeas en la primera década del presente siglo.

Resulta obvio señalar que si se ha explayado la información

sobre la industria del cine y el audiovisual, es, entre otras cosas, porque dicha industria cultural es la principal, sino la única, que ha logrado un cierto nivel de desarrollo en cuanto a políticas, legislaciones, producción e intercambios entre los países del Mercosur.

IV

A manera de esbozar algunas conclusiones que surgen del panorama referido, podrían señalarse entre otras, que la transnacionalización y concentración son los dos rasgos distintivos de la nueva situación planteada en las industrias culturales. Esto amenaza también a la diversidad cultural en materia de producción de contenidos. El mayor control de la industria y de los mercados locales, implica a la vez, un poder de igual magnitud sobre la “agenda” de programación y los títulos a producirse, sean ellos películas, programas de TV, discos, libros o material discográfico.

El sector más perjudicado con estos procesos son las pequeñas y medianas industrias culturales (Pymes). Mientras que los grandes conglomerados desarrollan líneas de producción de éxito seguro, sostenidas habitualmente en fuertes inversiones de publicidad y marketing, los emprendimientos de menor capacidad están obligados a trabajar en los espacios intersticiales que logran sobrevivir: nuevos y desconocidos creadores, experiencias artísticas innovadoras, públicos altamente selectivos, mercados territoriales limitados, etc., con los consiguientes riesgos que ello representa para cualquier tipo de inversión productiva.

Los pequeños editores de libros o de fonogramas se ocupan

así de producir obras de nuevos creadores y de tiraje muy reducido; las publicaciones periódicas se orientan a franjas minúsculas de lectores, principal fuente de financiamiento de las mismas, en tanto ellas no cuentan con avales publicitarios; los nuevos cineastas y videastas, sin productores interesados en arriesgar financiamiento alguno, se abocan a tramitar subsidios gubernamentales, en el marco de presupuestos seriamente afectados por la volatilidad de muchas políticas vigentes. Tales situaciones afectan conjuntamente a la fabricación y comercialización de manufacturas culturales y a los procesos de diseño y creación artística, cultural y comunicacional.

La concentración de la producción y de los mercados, tiende a estandarizar y a serializar no sólo los procesos de fabricación y producción de libros, revistas, discos y películas, sino también los contenidos simbólicos y las narrativas inherentes a dicha producción, además de sus obvias implicancias en la demanda y el consumo. Ello permite pronosticar una seria amenaza a la diversidad comunicacional y cultural, es decir, a la democracia, que debe ser inherente a la cultura para que ella sea tal.

Esta situación tenderá a agravarse aún más en los próximos años, si es que no se implementan políticas públicas de regulación y fomento, cuya finalidad principal sea la de garantizar relaciones equitativas y justas, en suma, democráticas, entre los intereses nacionales y los de otras regiones. Políticas destinadas a incidir de manera integral y simultánea sobre los campos de la economía del sector, del desarrollo social y de la cultura nacional. Ellas deben incluir, necesariamente, la regulación antimonopólica del sector, y también medidas de fomento a las pequeñas y medianas empresas, en las distintas regiones de cada país, requisito básico

para la descentralización y la diversidad que requiere el desarrollo cultural nacional y regional.

El proceso de integración del Mercosur requiere de políticas públicas consensuadas que faciliten y promuevan la existencia de procesos dialogales e interactivos, de “doble vía”, antes que de “mano única”, los cuales demandan de un desarrollo productivo en cada país para democratizar los intercambios culturales.

En este sentido, la reflexión y la adopción de políticas en el sector suelen aparecer muy rezagadas con respecto a las transformaciones efectivas que él experimenta. Sin embargo, la globalización de las economías y su consecuente tentativa de proyección sobre las culturas del mundo, incentiva más que restringe, la necesidad de fortalecer o revitalizar las identidades de cada comunidad.

Falta, sin embargo en nuestro caso, una acción conjunta de los agentes principales de las IC del Mercosur (organismos públicos, organizaciones empresariales y sociales, autores y creadores, campo académico), para dinamizar el intercambio de información y de bienes y productos, junto con el establecimiento de políticas y legislación para beneficio del conjunto, antes que de alguna de las partes. Dicha acción conjunta puede ser planteada a escala regional, nacional o local, según la importancia que se le otorgue a la misma por el sector público y privado. Nada impide a una ciudad importante como a una provincia, crear sus propios sistemas de información cuantitativa (estadística, datos confiables, etc.) sobre la dimensión económica y social del sector, sea titulándose como información de las “industrias culturales”, como de las “industrias creativas”, según las características y la situación de cada lugar. Tampoco nada impide a los países del Mercosur

poner en marcha ese mismo tipo de sistemas, base referencial e ineludible para contribuir al mejoramiento de las políticas públicas y de las actividades y emprendimientos de empresarios, creadores, técnicos y trabajadores.

Base también, sin duda para avanzar luego o simultáneamente –más allá de estadísticas y datos fríos- en los estudios e investigaciones de carácter cualitativo, que permitan una profundización mayor para conocer la incidencia de las IC, según la oferta y demanda que se experimente con las mismas, en la formación educativa, cultural de la población y en el desarrollo de una comunidad más democrática, justa y solidaria.

Todo indica que las urgencias impuestas por la globalización a las naciones subalternas como las nuestras, obliga a saltar etapas y que cualquier pretensión puramente nacional resultará insuficiente o tardía, si ella no se enmarca en acuerdos y decisiones de conjunto entre los países de la región, aunque más no sea, para poder negociar en mejores condiciones con los principales exponentes del poder transnacional la situación de nuestras IC y de nuestras culturas.

Finalmente, entre las sugerencias o recomendaciones que podríamos plantear sobre este tema, cabría recuperar algunas de las que se propusieron hace dos décadas o en períodos posteriores y que aparecen como contribución de diversos sectores relacionados con las IC. Recuerdo, por ejemplo, las que se expusieron diez años atrás, en la Secretaría de Cultura de la Nación y en lo que entonces era la Dirección de Industrias Culturales. Entre otros puntos destacados figuraban los de:

Crear un Programa para la Promoción de las IC del Mercosur,

que contribuya a la integración regional y del que participen los organismos públicos involucrados y los principales agentes privados y sociales del sector.

Promover la creación de Consejos Nacionales Honorarios –también provinciales o municipales- para la Promoción de las IC con la participación activa y democrática de todos los sectores comprometidos.

Crear un Observatorio Mercosur Cultural que reúna y sistematice datos estadísticos y estudios cualitativos sobre la situación de los distintos sectores culturales de la región.

Realizar Acuerdos Nacionales entre Cultura, Economía, Industria, Trabajo y Educación para incorporar la información existente en cada lugar, sea de carácter económico, social o cultural, en los Sistemas de Estadística y Censos, tendiendo a la incorporación del sector como Cuentas Satélites de Cultura en los Sistemas de Cuentas Nacionales.

Promover la construcción de redes regionales sectoriales de las IC en las que se realicen acciones conjuntas para el beneficio mutuo, tal como se ha iniciado en el sector del cine y el audiovisual.

Realizar convenios entre los países del Mercosur, que puedan convertirse en leyes nacionales, para la creación de Programas de Coproducción y Codistribución de Bienes y Servicios Culturales y de Mercado Común Cultural.

Promover en las instituciones académicas la realización de estudios sobre los diversos campos de la cultura, algunos de ellos de creciente vinculación con las IC, como el turismo cultural, artes escénicas y musicales, juegos y deportes, diseño industrial, informática e internet, artesanías, y sobre la incidencia cualitativa de las IC en la educación, la cultura y la vida social de cada pueblo.

En suma, propuestas no demasiado novedosas ni originales, pero de cuya implementación efectiva puede depender en buena medida el desarrollo de las IC y de la cultura y la economía mercosureñas.

Mendoza, junio de 2012.
octaviogettinocine.blogspot.com

**OCTAVIO GETINO, UN REFERENTE
EN LA INVESTIGACIÓN
LATINOAMERICANA DE CINE Y
MEDIOS AUDIOVISUALES**

Roque González

RESUMEN

Este artículo hace una semblanza sobre la vida del investigador Octavio Getino, poniendo énfasis en sus antecedentes artísticos, profesionales y políticos –en una vida que estuvo signada por los avatares de una turbulenta etapa de la historia argentina-, hasta llegar a ser el reconocido investigador de medios latinoamericanos reconocido en todo el mundo

Palabras clave: Getino – cine – audiovisual – Argentina - política – historia

SOBRE ROQUE GONZÁLEZ

Investigador de cine y audiovisual latinoamericano. Fue becario en la Universidad de Texas y en la Universidad de Calgary (Canadá). Autor del libro “Cine latinoamericano y nuevas tecnologías audiovisuales” (Fundación Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 2011) y de libros y artículos sobre mercado de cine, nuevas tecnologías audiovisuales e industrias culturales publicados en varios países. Trabajó con Octavio Getino en investigaciones regionales de cine y audiovisual. Fue parte constitutiva, junto a Getino, en la creación del Observatorio del Mercosur Audiovisual (OMA-RECAM) y del Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano (OCAL-FNCL).

Referente latinoamericano del Observatorio Europeo del Audiovisual.

E-mail: roquegonzalez@gmail.com

El 1º de octubre de 2012 falleció Octavio Getino, investigador, escritor, sindicalista, periodista, guionista, director, docente, funcionario público. Contribuyó al campo cinematográfico con un clásico como “La hora de los hornos” y fue en América Latina un pionero en los estudios de cine, audiovisual y comunicación -en abordajes relativos a políticas públicas, mercados, legislación-, convirtiéndose, en palabras del especialista mexicano Enrique Sánchez Ruiz, en el “Guback latinoamericano” (1).

Este “investigador de medios de comunicación y cultura” -tal como Getino mismo se definía- había nacido en Sopeña de Curueño, León, España, un 6 de agosto de 1935. Aunque durante la mayor parte de su vida él se consideró argentino.

De familia humilde, Getino vivió los primeros años de su vida en plena Guerra Civil Española. En 1952, siendo adolescente, él y su familia llegan a la Argentina.

La familia Getino rápidamente pudo acomodarse, en un país que por esa época -y desde hacía medio siglo- tenía un futuro prometedor, con pleno empleo, movilidad social, muy poca pobreza -características que, desde la década de 1980, prácticamente han desaparecido del país.

En los primeros años en Argentina el joven Octavio militó en asociaciones españolas de exiliados republicanos, comenzó a escribir sus primeros cuentos, fue obrero metalúrgico y sindicalista.

Luego del derrocamiento de Perón, en 1955, la efervescencia militante obrera en Argentina alcanzaría un clímax hacia 1959, pero sería aplastada por el gobierno de Arturo Frondizi -el primero surgido de elecciones luego del golpe militar contra Perón (aunque dichas elecciones fueron realizadas con la proscripción

del peronismo)-. En este contexto, Getino sería despedido y puesto en listas negras.

De esta manera, con serias dificultades para encontrar trabajo, el joven español se vuelca de lleno a la escritura –ya hacia mediados de los cincuenta Octavio había escrito y publicado algunos cuentos en medios de la colectividad española-: con sus relatos de ficción “Chulleca/Los del Río y otros relatos” ganó en 1964 el premio Casa de las Américas (“Chulleca” sería luego publicada por la editorial La Rosa Blindada).

Para esa misma época Getino comenzó a estudiar en la única escuela de cine que existía en Buenos Aires: la Asociación de Cine Experimental. A partir de allí, dejaría la literatura y el séptimo arte pasaría a formar parte fundamental en su vida.

En esos años, Getino conocería al publicista Fernando “Pino” Solanas, junto a quien darían a luz “La hora de los hornos”, el documental político latinoamericano ícono en todo el mundo.

Pergeñado a partir de diversas charlas y proyectos para utilizar el cine como herramienta para incidir en la realidad política y social, “La hora de los hornos” comenzó a gestarse en 1965 y a rodarse en 1966 sin ningún apoyo del fomento estatal al cine y en la clandestinidad, ya que ese año tuvo lugar un nuevo golpe militar que dio comienzo a una nueva dictadura militar en la Argentina: la comandada por la “Revolución Libertadora” de Juan Carlos Onganía.

A lo largo de dos años, Getino y Solanas recorrieron gran parte de la vasta extensión argentina, munidos de una cámara de 16 milímetros -sin sonido sincrónico-, con el mismo Solanas oficiando de operador. Luego el material llegaría clandestinamente

a Italia, en donde sería montado y sonorizado, para posteriormente ser estrenado en el Festival de Pesaro, en junio de 1968, en plena época del Mayo Francés, y a meses del asesinato del Che Guevara: precisamente, “La hora de los hornos” termina con un primer plano del rostro de Guevara asesinado que dura tres minutos... El filme ganó el Gran Premio de la Crítica el 3 de junio, generando una auténtica conmoción: tuvo que ser exhibido más de una vez, inclusive, en la vía pública, a pedido de la gente. “La hora...” también obtuvo premios en el Festival Internacional de Mannheim, en el Festival de Mérida y una mención del British Film Institute como una de las mejores películas de 1974 (año en que se exhibió en Inglaterra).

“La hora de los hornos” sería exhibida de manera clandestina por toda la Argentina y en varios países de América Latina – especialmente en fábricas, sedes de agrupaciones políticas y ámbitos estudiantiles-. Muchas de esas exhibiciones iban siempre acompañadas de acalorados debates políticos posteriores y era común que fueran levantadas repentinamente ante las redadas policiales -con los proyectores acostumbrados a tomar los recaudos necesarios para que las latas de la película no se perdieran ni dañaran en el tumulto.

A la par de la realización de “La hora...” se conforma el Grupo Cine Liberación, que buscaba utilizar el cine como arma de concientización, involucrar y movilizar al espectador, dar batalla a las dictaduras y al imperialismo político y cultural desde las películas.

A su vez, se fue desarrollando en el Grupo un proceso de elaboración teórica que generó el conocido manifiesto “Hacia un

tercer cine”, un texto que analizaba críticamente las relaciones entre el cine y la política, proponiendo lineamientos para superar el “primer cine” -el comercial, ya sea hollywoodense, nacional o de otros países (cine que se consideraba funcional a la construcción de un poder contrario a los intereses “populares”)- y el “segundo cine” -el estético-intelectual, aunque también “burgués” y no comprometido con la “revolución”, al igual que el anterior-. De esta manera, el “tercer cine” se presentaba como un instrumento para refundar el orden existente, en contra del “neo-colonialismo” “imperialista” y a favor de la “liberación nacional” –en épocas de emancipaciones de antiguas colonias imperiales en todo el Tercer Mundo, siendo la principal la Guerra de Vietnam, que se estaba produciendo en esos años-. Algunos autores relacionan el “Tercer cine” con el Grupo Cine Liberación, el Grupo Cine de la Base (también argentino), el Cinema Novo brasileño y el Cine Revolucionario cubano.

El Grupo Cine Liberación adoptó principalmente al documental como su principal medio de realización y difusión, aunque de manera sumamente crítica, interpelando conscientemente al espectador y dejando de lado toda pretensión de objetividad. Buscando un lenguaje propio, estos documentales se alejaban del concepto y la estética convencionales del género, buscando su renovación expresiva a través de la utilización de imágenes de toda clase y procedencia, realizando collages de fotografías y fotogramas fijos o en movimiento y placas con frases, sumado a un montaje que buscaba subvertir el sentido original de esas imágenes a través de su yuxtaposición y unión –recordando de algún modo al “efecto Kuleshov” (2).

“Hacia un tercer cine” tuvo una importante repercusión no sólo en cineastas, audiovisualistas y estudiosos del cine y el audiovisual de América Latina sino del mundo entero.

A comienzos de la década de 1970 el Grupo Cine Liberación fue acercándose progresivamente al peronismo, llegando inclusive a recibir la invitación del propio Perón para ser visitados por los jóvenes realizadores en Puerta de Hierro, la residencia del caudillo argentino en la España franquista –país que hacía una década habitaba, luego de haber recalado (tras el golpe de Estado que lo expulsó del gobierno) en el Paraguay del dictador general Alfredo Stroessner, en la Venezuela del dictador general Marcos Pérez Jiménez y en la República Dominicana gobernada por el amigo personal de Perón: el “Generalísimo” Rafael Leónidas Trujillo (3).

En 1971 Pino Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo filman a Perón en Madrid –con la producción del Movimiento Peronista-, dando como resultado los filmes “Actualización política y doctrinaria para la toma del poder” y “La revolución justicialista”.

En 1972 se filma “El familiar”, el único largometraje dirigido por Getino en solitario.

“El familiar” se basaba en leyendas populares del Noroeste argentino, que giraban en torno a un pacto entre los terratenientes y el diablo, por el cual el patrón vendía el alma de sus obreros; leyenda que se encontraba muy arraigada en vastos sectores del campesinado, y que operaba como mecanismo disciplinador para disipar cualquier cuestionamiento contra el *statu quo*, so pena de que el rebelde fuera llevado por Lucifer, relacionándose con la temática de los “desaparecidos”: la culpa por la desaparición de los campesinos díscolos se la atribuían al “Familiar” (el diablo)... “El

familiar” se estrenaría comercialmente recién en octubre de 1975.

Entre agosto y noviembre de 1973 –con el retorno de un gobierno peronista al poder- Octavio Getino será designado interventor del Ente de Calificación Cinematográfica por parte del gobierno peronista. En efecto, el decreto número 358/73 firmado por el ministro de Cultura y Educación, Jorge Taiana, nombraba a Octavio Getino interventor del Ente de Calificación Cinematografía por el término de 90 días –en épocas en que el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) era presidido por Hugo del Carril y Mario Soffici.

Este Ente había sido creado durante la dictadura de Onganía, a finales de los sesenta, pensado como un espacio para ejercer la censura, promovido por los sectores católicos y de derecha más conservadores del país (4).

En su gestión como interventor del Ente, Getino autorizó una gran cantidad de películas que habían estado prohibidas hasta ese momento –una de ellas, “Último tango en París” le costaría un proceso judicial que duraría años.

Varias prohibiciones que pesaban sobre distintos filmes fueron levantadas por Getino. Entre ellas, las que pesaban sobre distintas películas argentinas como la propia “La hora de los hornos” (5) además de otros filmes que serían clásicos de la filmografía argentina como “Los traidores” (del militante izquierdista y clasista Raymundo Gleyzer, en un filme muy crítico de la burocracia sindical peronista), “Operación masacre” (Cedrón, 1973), “El camino hacia la muerte del viejo Reales” (Vallejo, 1971), “La Patagonia rebelde” (Olivera, 1974) y “Los hijos de Fierro” (Solanas, 1975), entre otros.

Por su parte, fueron liberadas películas extranjeras que habían estado prohibidas como “La naranja mecánica” (Kubrick, 1971), “Decameron” (Pasolini, 1971) y “La chinoise” (Godard, 1967), y otras cuyo estreno había estado demorado, como “Estado de sitio” (Costa Gavras, 1972) y “El valle de las abejas” (Vlácil, 1968). Por otro lado, se re-estrenaron filmes que anteriormente habían sufrido cortes, como “Lejos de Vietnam” (Marker y otros, 1967). En esta línea, se fueron estrenando filmes recientes que eran mal vistos por los sectores conservadores, como “Jesucristo superstar” (Jewinson, 1973), “Gritos y susurros” (Bergman, 1972), “Bodas sangrientas” (Chabrol, 1973), “La gran comilona” (Ferrerri, 1973) y “Ultimo tango en París” (Bertolucci, 1972).

Muchas de estas películas tuvieron sala llena durante varias semanas, como “Estado de sitio” o “Ultimo tango en París”.

Precisamente, “Ultimo tango...” le generó a Getino un proceso judicial en su contra: el sector conservador consiguió una medida judicial para retirar a la película de las salas, persiguiendo en Tribunales al interventor y a todos los funcionarios del Ente por haberla autorizado. Los acusadores pidieron la expropiación de bienes de Getino. El proceso duró varios años.

La breve gestión de Getino al frente del Ente de Calificación Cinematográfica –tan sólo de dos meses- es recordada no sólo por la liberación de filmes y proyectos, sino también por la creación de una comisión asesora que fomentó el diálogo y la creación de proyectos de programas de calidad en la televisión pública. También se trabajó para sancionar una nueva ley de cine –se realizó un ambicioso proyecto que fue posteriormente detenido en julio de 1974, tras la muerte de Perón.

Luego de su alejamiento del Ente, Getino –como tantos artistas e intelectuales (peronistas o no)- comenzaron a ser hostigados con creciente virulencia por parte del gobierno peronista (6).

El golpe militar de 1976 refuerza la persecución ideológica y política, nacionalizándose el genocidio que venía perpetrándose con el gobierno peronista (7).

En los comienzos de la dictadura una bomba explota en la casa de Getino, por lo que debe exiliarse inmediatamente, casi sin medios económicos (el reconocido director Leopoldo Torres Nilsson tuvo que comprarle el pasaje). Recala en el Perú, acogido por el gobierno militar populista de ese país.

Getino permaneció con su familia en el Perú hasta 1982. Primeramente, se dedicó a impartir talleres de desarrollo y comunicación social en el norte del país, en las sierras (algunos de sus alumnos tendrían luego distintos cargos de relevancia en el movimiento guerrillero Sendero Luminoso). Esta estancia lejos de la capital fue fundamental para Getino: un compañero suyo, Carlos Maguid -otro argentino exiliado en el Perú-, fue secuestrado en la Pontificia Universidad Católica de Lima y llevado a la Argentina, convirtiéndose en uno más de los desaparecidos argentinos.

A su vez, la Justicia argentina (totalmente manipulada por la dictadura militar) pidió la extradición de Getino a partir de la causa que se le iniciara por permitir el estreno de “Ultimo tango en París”; el gobierno peruano rechazó el pedido.

Posteriormente a esta actividad docente, Getino comenzó a trabajar para el Programa de Naciones Unidas para el Medio Ambiente (Pnuma) –llegó a dirigir la filial peruana-, a la par que comenzaba a editar artículos y algunas revistas referidas a

la investigación sobre comunicación, para concluir un libro que sería pionero en su tipo: “Turismo, entre el ocio y el negocio” – investigación que trata las dimensiones tanto culturales como económicas del turismo en América Latina.

En 1982, Getino se traslada con parte de su familia a México –realizando también allí labores como funcionario de organismos multilaterales en el ámbito de la cultura y el desarrollo-. Residiría en tierras aztecas hasta 1988, cuando retorna a la Argentina.

Paralelamente a su trabajo como funcionario internacional, Getino seguía militando en pos del cine latinoamericano, promoviendo distintas conferencias y conformando espacios de cineastas, audiovisualistas y estudiosos sobre el cine, el audiovisual y la comunicación en América Latina, especialmente, a través del impulso de investigaciones que abordaran las políticas públicas, los mercados y los estudios comparados de legislaciones a nivel regional –inexistentes hasta ese momento, inclusive a nivel de cada país-, ya que como Getino mismo decía, “(s)i la información es poder, democratizar y socializar esa información es hacerlo también con el poder. Y en el caso del cine, pese a los avances realizados, nuestro conocimiento en el tema resulta todavía insuficiente. Abundan los estudios sobre la historia, la crítica, la labor de nuestros cineastas, pero no así la referida al carácter industrial de este medio”, agregando “no existían entonces datos ni información sobre la economía (que forma parte de la cultura) en el cine nacional y latinoamericano. Y sin información confiable resulta aventurado pensar en políticas de desarrollo, sea en el campo que fuere” (8).

Un hito en el camino de la investigación sobre cine,

audiovisual y medios a nivel regional lo conforma la constitución en 1985 de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL) en La Habana, bajo el auspicio del gobierno cubano, y con el firme apoyo de Gabriel García Márquez (es su director honorario hasta la actualidad) y de distintos cineastas políticos de toda América Latina, como Octavio Getino, que conformaron sus consejos directivos, consultivos y académicos.

La FNCL nació con el objetivo principal de investigar y analizar el cine latinoamericano desde múltiples aristas, pero especialmente, desde la perspectiva industrial, de desarrollo y transformación política (bajo la égida de la FNCL nacería en 1986 la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, que al poco tiempo se convertiría en una de las escuelas latinoamericanas de cine más prestigiosas).

Con el apoyo de Alquimia Peña -presidente de la FNCL desde los primeros años hasta la actualidad- Getino impulsaría incansablemente la realización de estudios e investigaciones sobre la realidad latinoamericana del cine y el audiovisual. El primer estudio de la FNCL se realizó de 1986 y se enfocó sobre el impacto del video en las cinematografías locales: bajo la coordinación de Getino distintos especialistas estudiaron la situación del sector en siete países (“Incidencia del video en las cinematografías de siete países latinoamericanos”). A su vez, la FNCL promovió la publicación de la primera investigación de Getino sobre la economía del cine latinoamericano -que había realizado en México- a través de la Universidad de los Andes, en Venezuela (“Cine latinoamericano: economía y nuevas tecnologías”) -años más tarde, se publicaría una versión actualizada en Costa Rica y en la Argentina (“Cine

iberoamericano. Los desafíos del nuevo siglo”).

En 1988 Getino retorna a la Argentina. Conformó el “Primer Foro del Espacio Audiovisual Nacional” –haciendo foco en la convergencia que ya comenzaba a vislumbrarse entre el cine, la televisión y el video- junto con profesionales provenientes del cine y la comunicación como Nemesio Juárez, Gerardo Vallejo, Martín García y Carlos Galettini.

En 1989 asume en Argentina un nuevo gobierno peronista al mando de Carlos Saúl Menem -sucediendo a Raúl Alfonsín, de la Unión Cívica Radical (partido social-demócrata centenario), en un marco de hiperinflación descontrolada y caos social, político y económico-. El director del Instituto Nacional de Cine designado por el gobierno, el reconocido director René Mugica, renunció a los tres meses de asumido, por divergencias por el giro neoliberal que ya comenzaba a vislumbrar la administración Menem –cuya campaña electoral se había basado en el regreso a las fuentes populistas del peronismo, con “salariozo” incluido; a los pocos meses de asumido, el nuevo gobierno fue girando progresivamente hacia la derecha.

Octavio Getino sucedió a Mugica y duraría un año en el cargo (de octubre de 1989 a noviembre de 1990), alejándose también en desacuerdo por el giro neoliberal del gobierno.

Durante su gestión frente al Instituto Nacional de Cine (INC), Getino pondría énfasis en la prédica que venía llevando a cabo desde el exilio en distintos festivales y encuentros regionales de cine: pensar los cines nacionales en el marco del cine latinoamericano. En este sentido, Getino fue uno de los titulares de agencias nacionales latinoamericanas que más firmemente

buscó crear herramientas concretas para construir la integración latinoamericana en torno al cine y el audiovisual. Así, se firmaron en noviembre 1989 tres acuerdos trascendentes en este sentido: de integración iberoamericana, de coproducción y de mercado común.

El Convenio de Integración Iberoamericana fue el marco de estos trascendentes acuerdos. En él se establecieron los lineamientos básicos de este camino de integración, creándose la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (Caci) y la Secretaría Ejecutiva de la Cinematografía Iberoamericana (Seci); se estableció que la Seci tendría sede en Caracas –ciudad en donde sigue funcionando (9).

A partir de la década neoliberal de 1990, Octavio Getino se dedicó de lleno a la realización de estudios, investigaciones, creación de observatorios, cátedras, espacios de reflexión y divulgación constante sobre la economía del cine, el audiovisual, los medios y la comunicación social (en 1992 estuvo a cargo del primer estudio realizado en América Latina sobre “Dimensión económica y políticas públicas de las industrias culturales” en Argentina y sobre “Las industrias culturales en la integración del Mercosur” aprobada por los Ministros de Cultura de la región en 2000).

Luego publicaría trabajos fundamentales como *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, *Cine y televisión en América Latina. Producción y mercados* y su último trabajo, la coordinación de la compilación *Producción y mercados del cine latinoamericano en la primera década del siglo XXI*.

Octavio Getino buscó estudiar el espacio audiovisual en conjunto, analizando las nuevas interrelaciones que fueron

surgiendo a lo largo de todos estos años entre el cine, la televisión, el video y las distintas industrias culturales, encarando a su vez el estudio del cine latinoamericano como un todo, más allá de sus especificidades nacionales.

Publicó una veintena de libros y decenas de artículos en compilaciones, revistas especializadas y publicaciones varias (en formato impreso o electrónico). En la bibliografía se ofrece una selección de sus publicaciones más salientes.

Participó en innumerables festivales, conferencias, mesas redondas y encuentros, tanto nacionales como internacionales. Fue un referente ineludible consultado por todas las agencias nacionales de cine latinoamericanas, por organismos multilaterales y por universidades de todo el subcontinente y del mundo – aunque él prefería siempre acudir a un encuentro de jóvenes documentalistas indígenas en una región de menor desarrollo relativo en lugar de aceptar la invitación de alguna aristocrática universidad primermundista.

Creó el Observatorio de Industrias Culturales de la ciudad de Buenos Aires, el Observatorio del Mercosur Audiovisual -en el marco de la fallida Recam (10)- y el Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano (en el seno de la FNCL).

Se convirtió en un faro en toda América Latina y España sobre los estudios culturales, del audiovisual, los medios y la comunicación. Fue generoso con decenas de jóvenes investigadores a quienes cobijó en variados equipos de investigación que conformó y diseminó durante más de 20 años en distintos países, en especial, en Argentina, el país que adoptó como su patria desde joven.

NOTAS

(1) Thomas Guback es un investigador norteamericano de cine, proveniente de la Economía Política de la Comunicación, que en la década de 1960 realizó una investigación pionera sobre la industria cinematográfica a nivel internacional, enfocándose en las estructuras de poder dentro de este sector, buscando que los estudios sobre el séptimo arte trasciendan la mera crítica del texto fílmico y la divulgación de los chismes de las estrellas de cine.

(2) Doble articulación del lenguaje cinematográfico creado por el ruso Lev Kuleshov: intercalando un mismo plano con otras imágenes, en donde cada imagen por sí sola tiene un significado propio: al mezclarlas en el montaje, producen un efecto distinto.

(3) Trujillo –hombre fuerte de República Dominicana durante tres décadas, profundamente anticomunista y racista- construyó una de las tiranías más sangrientas del siglo XX a nivel mundial, asesinando a unas 50 mil personas -incluyendo los entre 20 y 30 mil haitianos asesinados a lo largo de sólo una semana en 1937, en la llamada Masacre del Perejil (Haití ocupa el 37% del sector occidental de la misma isla en donde se asienta Dominicana).

(4) El Ente de Calificación Cinematográfica sería disuelto a comienzos de 1984, apenas asumido el gobierno de Raúl Alfonsín –el primero surgido de elecciones abiertas luego de la sangrienta dictadura militar de 1976.

(5) Este estreno comercial de “La hora de los hornos” (realizado el 1 de noviembre de 1973) vio otra versión de la película realizada por Solanas y Getino en su explícito acercamiento al gobierno peronista. El más notable tiene que ver con que el final ya no tenía la versión de tres minutos de la toma fija sobre la cara del cadáver del Che Guevara: esta toma se acortó sensiblemente, para ser mezclada con otras de discursos de Perón y Evita, e inclusive, de Perón con su nueva esposa, Isabel Martínez –que luego sería vicepresidente del caudillo, y presidente, tras la muerte de Perón, con un gobierno que comenzó a realizar desapariciones en masa, recortes salariales e incrementó la persecución ideológica y política-. También aparecían en ese final imágenes de la asunción del gobierno peronista de Cámpora, del Cordobazo, de la masacre de Trelew (asesinato de militantes peronistas y de izquierda por parte de la dictadura militar de Lanusse, en 1972), movilizaciones, represiones, y referentes latinoamericanos como Fidel Castro, Camilo Torres, Salvador Allende y Omar Torrijos.

(6) Cual paradoja histórica, en 1975 Getino finalmente logró estrenar su película “El familiar” (culminada en 1973). La película comenzaba con un cartel en el que el autor se disculpaba, de alguna manera, por utilizar metáforas y lenguaje simbólico, puesto que “(a)hora que esas condiciones han cambiado ya no sería necesario ese lenguaje” (en 1973 había asumido, luego de 18 años, un gobierno pero-

nista). Pero en 1975 las condiciones eran muy distintas: el gobierno peronista de Isabel Perón (viuda del caudillo, muerto el año anterior) llegaba a un clímax de represión, tanto por parte de los militares –con la anuencia del gobierno– como de bandas parapoliciales, lideradas por el maestro personal de esoterismo de la viuda de Perón, José López Rega, un ex policía de bajo rango que fungía como Ministro de Desarrollo Social.

(7) En febrero de 1975, el gobierno peronista firmó un decreto mandando a los militares a “aniquilar a la subversión”, dando comienzo a la política de represión institucional contra todo aquella persona que cuestione el *statu quo*: se instalaron en la provincia de Tucumán los primeros campos de concentración y exterminio –que con la dictadura militar de 1976 se expandirían a todo el país.

(8) “La vida del hombre transcurre entre lo deseable y lo posible”, entrevista a Octavio Getino en *Página 12*, 17 de octubre de 2011.

(9) El Convenio de Integración Iberoamericana fue firmado el 11 de noviembre de 1989 por Argentina, México, Brasil, España, México, Colombia, Perú, Venezuela, Cuba, Bolivia, Ecuador, Nicaragua, Panamá y República Dominicana. Fue clave para la recuperación, e inclusive, para la creación, de varias cinematografías latinoamericanas, especialmente, a través de la creación del Programa Ibermedia en 1997 –dado a conocer durante la VII Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y Gobierno en la isla Margarita, en Venezuela.

(10) Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur

BIBLIOGRAFÍA

Selección de libros de Octavio Getino (primeras ediciones, en orden cronológico):

(1963) *Chulleca/Los del Río y otros relatos*, La Habana: Casa de las Américas.

(1982) *A diez años de “Hacia un tercer cine”*, México D.F.: Filmoteca UNAM.

(1984) *Notas sobre cine argentino y latinoamericano*, México D.F.: Edimédios.

- (1985) *Perú, Cecodesa. Una experiencia de comunicación rural*, México D.F.: CIMCA.
- (1987) *Cine latinoamericano: economía y nuevas tecnologías*, Mérida: Universidad de los Andes.
- (1990) *Cine y dependencia. El cine en la Argentina*, Buenos Aires: Punto Sur.
- (1994) *Turismo y desarrollo en América Latina*, México D.F.: Limusa.
- (1995) *Las industrias culturales en la Argentina*, Buenos Aires: Colihue.
- (1996) *La tercera mirada*, Buenos Aires: Paidós.
- (1998) *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires: Ciccus.
- (1998) *Cine y televisión en América Latina. Producción y mercados*, Buenos Aires: LOM-Ciccus.
- (2002) *El cine de las historias de la revolución*, Buenos Aires: Grupo Editor Altamira (en co-autoría con Susana Velleggia).
- (2002) *Industrias culturales. Mercosur cultural*, Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación.
- (2002) *Turismo entre el ocio y el neg-ocio*, Buenos Aires: Ediciones Ciccus-La Crujía.
- (2005) *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*, San José de Costa Rica: Editorial Veritas.

(2011) *Producción y mercados del cine latinoamericano en la primera década del siglo XXI*, La Habana: Consejo Nacional Autónomo de Cinematografía-Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

**OCTAVIO GETINO - CINEASTA DA
INTEGRAÇÃO CINEMATOGRAFICA
LATINO-AMERICANA**

Arthur Autran

SOBRE ARTHUR AUTRAN

Professor da Universidade Federal de São Carlos, Doutor.
E-mail: autran@ufscar.br

O falecimento em Buenos Aires do cineasta Octavio Getino no dia primeiro de outubro, aos 77 anos, foi uma triste notícia para nós que, do Brasil, acompanhamos o seu trabalho intelectual incansável de reflexão sobre o campo audiovisual latino-americano. Este artigo não é uma síntese biográfica da agitada e rica vida de Getino (1), o que se pretende é apontar para alguns dos eixos importantes do seu pensamento e estabelecer vínculos com o cinema brasileiro.

O foco do interesse de Octavio Getino nos últimos anos girou em torno da questão da viabilidade econômica da produção em um quadro de ocupação do mercado cinematográfico tomado pela cinematografia hegemônica norte-americana. Ou seja, algo que nós toca a todos ao sul do Rio Grande, nesse vasto território denominado América Latina com inúmeros pontos comuns e também diferenças em termos históricos, culturais, políticos e sociais. No Brasil, país cujos artistas e intelectuais habitualmente buscaram dialogar mais com a Europa e/ou com os Estados Unidos, as posições de Getino podem mesmo chegar a causar espécie.

A sua atividade cinematográfica começou nos anos 1960, momento de eclosão de movimentos de renovação do cinema por todo o mundo e com muita força na América Latina, especialmente no Brasil e em Cuba, como também na Argentina, na Bolívia, no Chile e no México. Após dirigir seu primeiro filme, o documentário de curta-metragem *Trasmallos* (1964), Getino travou conhecimento com Fernando Solanas e realizaram *La hora de los hornos* (1968), dirigido por este último e co-roteirizado por ambos os cineastas. Junto com o filme nasceu também o Grupo Cine Liberación, integrado por ambos e mais Gerardo Vallejo. A proposta do grupo tinha por base histórica o trabalho de cineastas como Joris Ivens, Fernando Birri

ou Leon Hirszman; mas pretendia aprofundar tais experiências, pois, propunha que, para além de “testemunhar” as lutas sociais, o cinema deveria mesmo possuir “uma atitude, ao menos como tentativa, militante” (GETINO, 1998, p. 58). Em conjunto, Solanas e Getino divulgaram ainda o manifesto “Hacia un tercer cine” (1969) e publicaram o livro *Cine, cultura y descolonización* (1973), documentos ideológicos que exaram o ideário do grupo Cine Liberación. Para além da militância política que se vinculou ao peronismo de esquerda, parece-me importante salientar dois pontos centrais na prática e na teoria do grupo: o afastamento radical em relação à idéia de indústria cultural em prol da defesa mesmo de um cinema produzido clandestinamente; a busca de formas alternativas de exibição junto a sindicatos, movimentos políticos, agrupamentos estudantis, etc.

Em relação ao cinema brasileiro, é possível afirmar que estas idéias não tiveram praticamente nenhuma repercussão mais profunda. Os cineastas oriundos do Cinema Novo, conforme já demonstrei em outro trabalho (AUTRAN, 2004, p. 102-109), a partir de meados dos anos 1960 buscaram conciliar suas propostas estéticas e políticas com formas de produção que pudessem – pelo menos idealmente – levar à industrialização do cinema brasileiro; ademais, a exibição comercial tradicional em salas de cinema sempre foi o vetor principal visado por eles como meio de circulação dos filmes na sociedade.

O que poderia ser apontado, nos anos 1960, como traço comum de Octavio Getino e de alguns cineastas brasileiros – tais como Glauber Rocha e Leon Hirszman –, para além da oposição cerrada ao cinema de Hollywood, é a adesão a um projeto internacionalista

que buscasse reforçar os laços entre as cinematografias e mesmo as culturas em geral dos diferentes povos latino-americanos. O discurso de *La hora de los hornos* tem nítida implicação em relação a toda América Latina, e não apenas no que tange à Argentina. A locução do filme afirma, sobre planos gerais mostrando o esplendor da cidade de Buenos Aires: “O que caracteriza os países latino-americanos é a sua dependência. [...] A história de nossos países é a história de um interminável saque colonial. Sem independência econômica não há independência política”.

Glauber Rocha, dentre os brasileiros, talvez tenha sido o diretor naquele momento que mais buscou pensar a partir de um viés latino-americano. Seu filme *Terra em transe* (1967) faz alegorias com nítidas referências à história e à cultura do subcontinente, vídeo o personagem interpretado por Paulo Autran chamar-se Porfírio Díaz ou os trechos do poema *Martín Fierro* (2) que são lidos por Paulo Martins – personagem de Jardel Filho. Em texto datado de 1967, intitulado “Teoria e prática do cinema latino-americano”, Glauber afirma que:

A noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria. Existe um objetivo comum: a libertação econômica, política e cultural de fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de língua e problemas comuns. (ROCHA, 1981, p. 50)

Mas a seguir, o autor faz uma análise das cinematografias de México, Argentina, Cuba e Brasil, defendendo o viés seguido pelo Cinema Novo brasileiro ao criar a Difilm, empresa distribuidora dos filmes do movimento nos mercados interno e externo, a qual

“não está apenas criando um mercado, mas está criando um público para seu produto” (1981, p. 52). Note-se, no entanto, que este mercado e este público eram baseados no circuito tradicional de salas de cinema.

Ou seja, no caso da proposta da Difilm e do Cinema Novo buscava-se alguma integração à economia cinematográfica tal como ela estava estruturada, já a proposta do grupo Cine Liberación era de ruptura com o sistema.

Devido ao golpe militar de 1976 na Argentina, Octavio Getino foi obrigado a se exilar, primeiramente no Peru e posteriormente no México, só retornando à sua pátria em 1988. Nesse período fora da Argentina, Getino aprofundou suas pesquisas sobre a economia do audiovisual latino-americano e a partir daí produziu uma reflexão da maior importância teórica e política.

Em 1987, no contexto do Festival de Havana, ele participou ativamente da preparação do documento intitulado “A veinte años de Viña del Mar”. O título remete ao I Festival do Novo Cinema Latino-Americano, ocorrido na cidade chilena em 1967 e que serviu de importante momento de articulação entre os cineastas de esquerda do subcontinente. O documento de Havana destaca a importância de se pensar o conjunto das manifestações audiovisuais, ou seja, o cinema, a televisão broadcasting e o vídeo independente, os quais conformam o “espaço audiovisual latino-americano”.

Com a eleição do peronista Carlos Menem à presidência

da Argentina, Getino ocupou entre de 1989 a 1990 a direção do INC (Instituto Nacional de Cine). Nesse curto espaço de tempo a frente do órgão, além de tentar defender o cinema nacional da sanha neo-liberal que acabou por tomar conta do governo Menem, assim como de outros governos latino-americanos, ele apoiou importantes medidas que ampliaram as relações cinematográficas no âmbito da América Latina, com destaque para o acordo que gerou a CACI (Conferência de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica) – o Brasil participa deste organismo desde a sua criação. Dentre os importantes resultados da CACI, deve-se destacar o Programa Ibermedia, o qual fomenta a co-produção entre países iberoamericanos, a qualificação de pessoal para o campo audiovisual e o desenvolvimento de projetos.

Ainda em 1987, Octavio Getino publicou *Cine latinoamericano: economía y nuevas tecnologías audiovisuales*. O livro empreende o primeiro panorama solidamente embasado do ponto de vista teórico associado a um amplo levantamento de dados em torno da configuração dos mercados cinematográficos na América Latina em relação à produção, à distribuição e à exibição. A produção intelectual de Octavio Getino, a partir desse momento, se voltou para a descrição e a análise dos mercados audiovisuais, buscando ainda propor soluções para os impasses gerados pela presença maciça do produto hegemônico hollywoodiano. Entre outros títulos do autor, destacam-se os seguintes livros: *Cine argentino – Entre lo posible y lo deseable* (1998), *Industrias culturales – Mercosur cultural* (2002) e *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo* (2007).

É marcante nos livros publicados e em diversos artigos a forte referência à história política e cinematográfica da América

Latina. *Cine argentino – Entre lo posible y lo deseable* possui uma de suas cinco partes integralmente dedicada a uma elaborada narração da história do cinema produzido no país vizinho, tudo de forma a que o leitor possa compreender as formas pelas quais a produção argentina buscou se viabilizar ao longo do tempo, as principais linhas de força daquela cinematografia, bem como os filmes mais importantes segundo a perspectiva do autor, além das relações com o Estado.

Afigura-se como perspectiva central da obra de Octavio Getino, desde os anos 1980, a proposta de construção de políticas cinematográficas coordenadas entre os diferentes países da América Latina, com o objetivo de se obter maior integração cultural e econômica. Busca-se, destarte, produzir expressões cinematográficas nacionais e regionais, além de resistir e se opor à Hollywood. Em *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*, o autor lamenta o isolamento das políticas dos diferentes países do contexto iberoamericano da região, muito pouco voltadas para a integração.

Nesse ponto cabe reiterar a necessidade de uma visão nacional de alcance regional – uma “regionalidade situada” – sem a qual, como demonstra a história da cinematografia mundial, resultará sumamente difícil enfrentar com êxito os problemas atuais do cinema iberoamericano que, previsivelmente, haverão de agravar-se à medida que avance o projeto autoritário da “globalização econômica” e os processos aparentemente incontroláveis da “mundialização cultural”: situações simultâneas e parecidas, mas com características e efeitos altamente diferenciados. (GETINO, 2007, p. 63) [tradução minha]

Outrossim, atento ao quadro de aumento de produção audiovisual na América Latina sem nenhuma relação com o crescimento da relação como público, Getino assinala ser “mais decisivo” do que a quantidade de filmes realizados o “impacto real (comercial - cultural) dessa indústria [a cinematográfica] no mercado” (2007, p. 82). Não deixa de chamar atenção, que Gustavo Dahl também insistia na centralidade da relação de uma cinematografia com seu público, entendendo que ela é econômica mas também cultural (2012, p. 272). Aliás, é de se salientar as diversas semelhanças entre estes dois cineastas, ambos oriundos da geração dos Cinemas Novos, dirigentes culturais, diretores de filmes e autores de textos fundamentais sobre o cinema.

A obra teórica de Getino converteu-se em importante referência para os trabalhos acadêmicos de mestrado e doutorado que têm como objeto o mercado audiovisual da América Latina, bem como pesquisadores de outras esferas para além da acadêmica, tais como o de profissionais das políticas culturais. No Brasil, essa problemática começou a ser mais freqüentada nos últimos anos e os seus livros são fontes sempre mencionadas, inclusive em trabalhos que se debruçam exclusivamente sobre o nosso país. O que ainda falta entre nós, brasileiros, é uma consciência mais aguda acerca da importância da integração cultural e econômica do audiovisual latino-americano, como observei, um dos cernes das reflexões de Octavio Getino.

NOTAS

(1) Este número da Revista Geminis contém o artigo “Octavio Getino, um referente em la investigación latinoamericana de cine y medios audiovisuales”, de

autoria de Roque González. O texto faz um ótimo resumo biográfico da vida do cineasta e contextualiza o seu trabalho em relação à política argentina.

(2) *El gaucho Martín Fierro* é um poema épico da autoria de José Hernández, publicado em 1872 na Argentina. É considerado uma das obras chave da literatura latino-americana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. 2004. 283f. Tese (Doutorado em Multimeios)

– Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

DAHL, Gustavo. Gustavo Dahl: ideário de uma trajetória no cinema brasileiro. Entrevista a Arthur Autran. **Rebeca**, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 264-280, jan. jun. 2012.

GETINO, Octavio. **Cine argentino – Entre lo posible y lo deseable**. Buenos Aires: Ciccus, 1998.

_____. **Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo**. Buenos Aires: Ciccus / INCAA, 2007.

ROCHA, Glauber. Teoria e prática do cinema latino-americano. In: **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1981. p. 49-53.