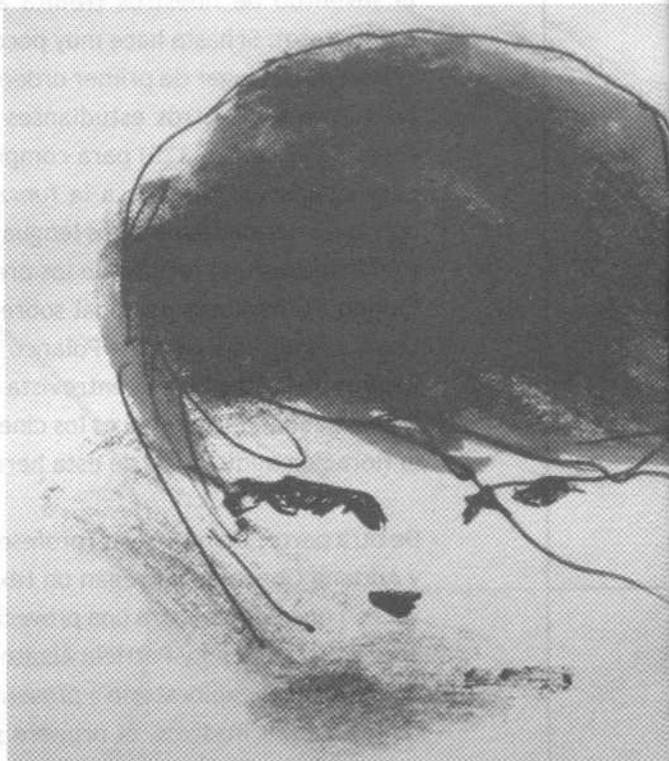
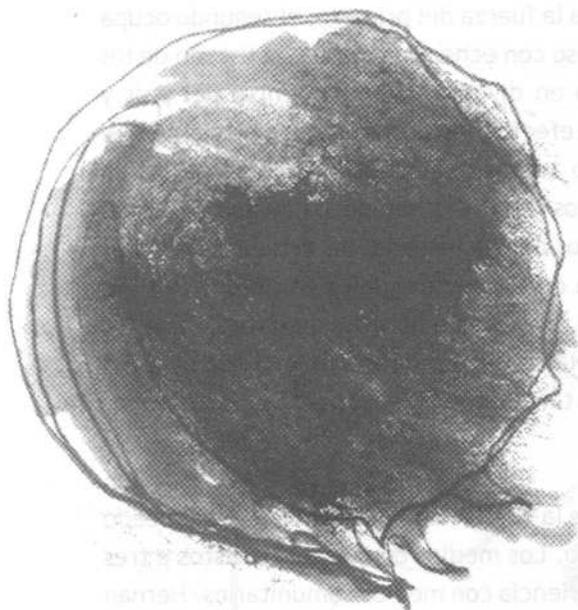


CRONOLOGÍA PERSONAL



SOBRE

LA ENSEÑANZA DE LOS AUDIOVISUALES

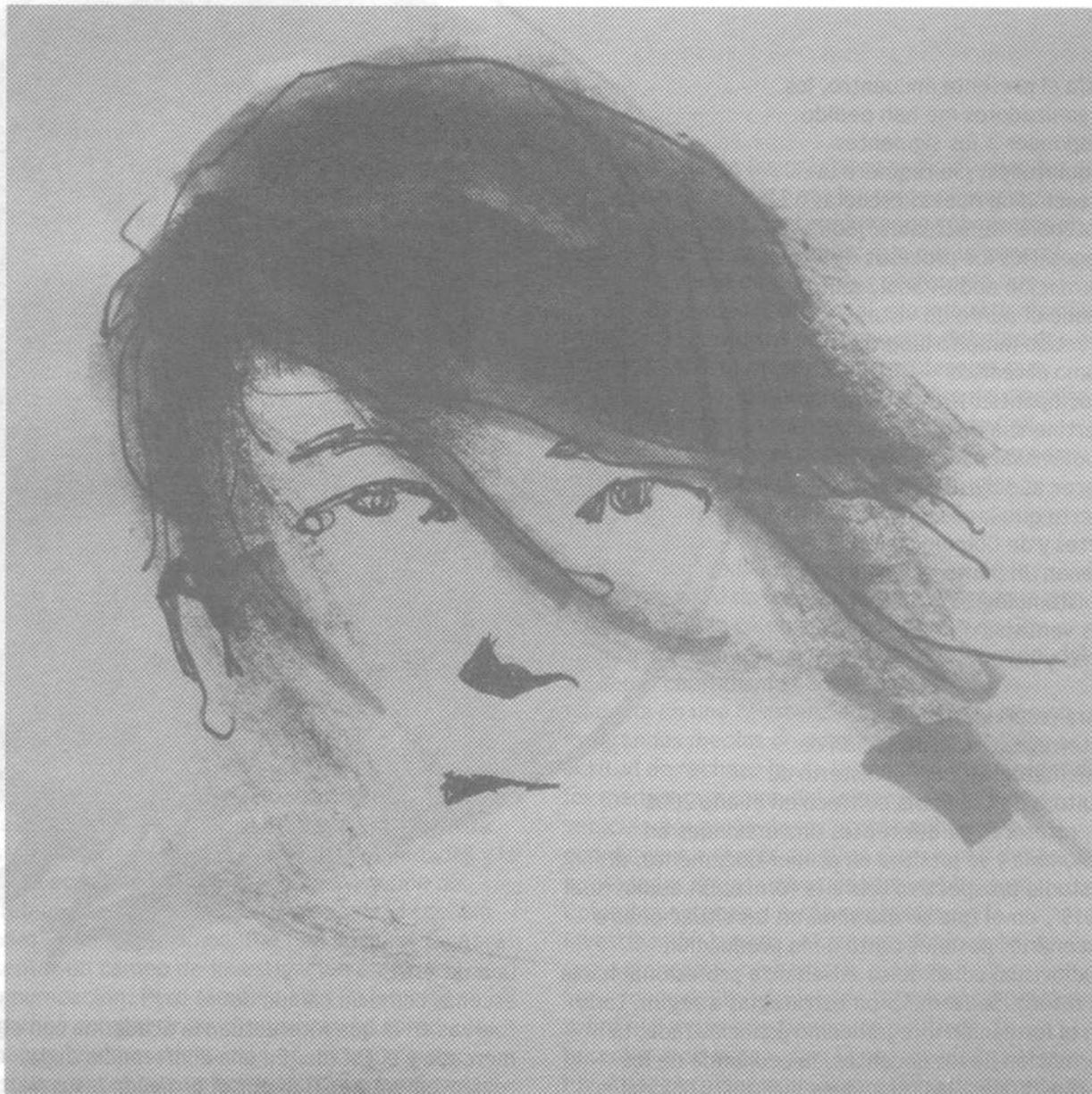
EN COLOMBIA*

(*El presente texto fue presentado como conferencia en el Encuentro Nacional de Programas y Escuelas de Producción Audiovisual, promovido por el Ministerio de Cultura en Bogotá, diciembre de 2007)

Hernán Toro
Director
Revista Nueva

Por Oscar Campo

Profesor Titular
Escuela de Comunicación Social
Facultad de Artes Integradas
Universidad del Valle
Cali, Colombia
oscampo@emcali.net.co



RESUMEN: A partir de la experiencia del autor como profesor del taller de Audiovisuales de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle, este texto revisa las transformaciones en la producción y enseñanza universitaria de los audiovisuales en Colombia en las últimas tres décadas. Tomando como punto de partida las tensiones que se generan entre la academia, el estado y el mercado, el autor destaca algunas de las transformaciones más significativas en la producción audiovisual originada en el contexto universitario desde los años 80's; a su vez correlaciona estas tensiones con las vicisitudes sociales del país, en el que fenómenos como el conflicto armado, el desplazamiento forzado y la concentración de la población en las grandes capitales inciden en la cantidad y la calidad de la inversión que tanto el estado como el mercado hacen a la televisión y a la producción audiovisual.

De otra parte, el autor se refiere al papel del realizador audiovisual en las mutaciones profesionales del comunicador social que entra en choque con formas desreguladas de vinculación al mercado laboral y con permanentes cruces con otros perfiles laborales y profesionales (diseñadores, artistas, cineastas, etc.).

PALABRAS CLAVE: enseñanza de los audiovisuales, producción audiovisual universitaria, universidad, estado y mercado.

Para el presente encuentro, los organizadores me han pedido responder a las siguientes inquietudes: ¿Se requiere la creación de nuevas escuelas o potenciar las actuales? ¿Son necesarios los procesos de formación audiovisual, tanto desde el punto de vista práctico (ámbito laboral), como el teórico (sociopolítico)? ¿Cuál es la pertinencia de la formación audiovisual para el qué hacer audiovisual? Si es cierto que las escuelas de Artes y de Comunicación tienen un punto de vista epistemológico, ¿cuáles son las ventajas o desventajas de unas y otras?

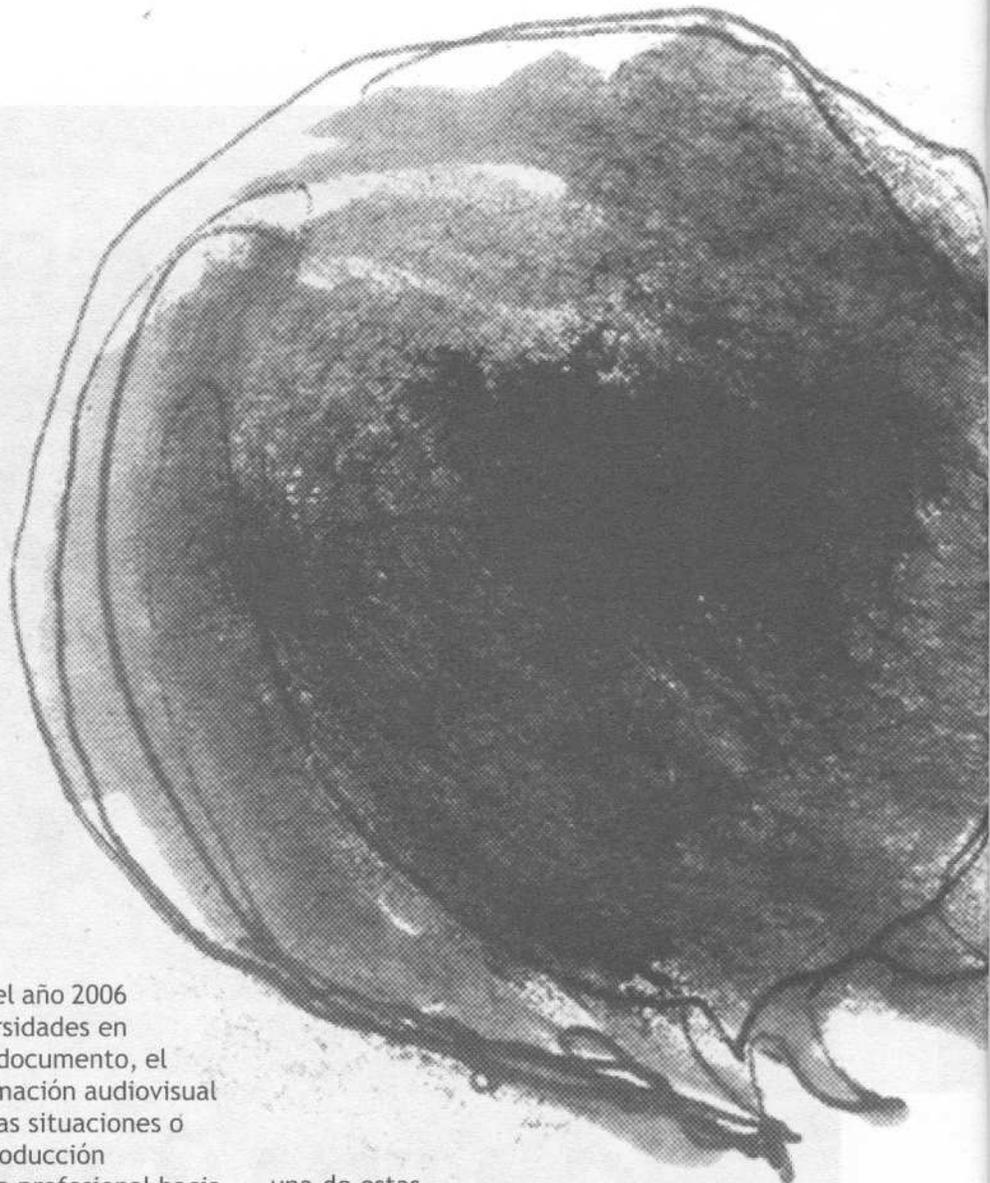
Para responder a estos interrogantes, la dirección de cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia convocó en el año 2006 a profesores de diferentes universidades en Colombia y se produjo un primer documento, el "Estudio prospectivo sobre la formación audiovisual 2019", en el que se examinaron las situaciones o escenarios posibles tanto de la producción audiovisual como de su enseñanza profesional hacia el futuro. Se formularon estrategias a seguir, tanto en la formación integral como especializada, la formación de los docentes, la economía de los audiovisuales, las relaciones interinstitucionales, las nuevas tecnologías y la gestión de infraestructura y equipos y la enseñanza de las escrituras audiovisuales. Algunas de estas estrategias han sido consignadas al final de este artículo como un anexo. Es un buen resumen sobre las acciones a ejecutar hacia el futuro.

Creo que podría hacer mi contribución en este campo mirando hacia el pasado. Desde finales de los años 80 estoy dedicado a la docencia y a la realización en el campo audiovisual en la Universidad del Valle, en Cali, y es desde ese espacio desde donde pretendo en esta conferencia lanzar una mirada, lógicamente breve y sesgada, a los estudios audiovisuales en Colombia en las tres últimas décadas, en un *travelling* hacia atrás, en un retroceso a través de varias escenas, como en una película, pero en un plano secuencia que mantiene constantemente el origen y el fin. Considero cada

una de estas escenas como un campo de fuerzas en el que interactúan la academia con el mercado y el Estado. En una conferencia dada recientemente en Cali por el profesor Jesús Martín, reconocía que aparte del mercado existían otros dos grandes mediadores de las universidades: el Estado también media de una manera aplastante, fáctica, a través del presupuesto; y los políticos a través de lo que piensan de las universidades.

Cabe advertir que mi participación dentro de la Universidad está más centrada en aspectos que tienen que ver con la realización y la escritura para medios audiovisuales que con la teorización acerca de los medios o con áreas curriculares.

En este corto plano secuencia hablaré de fenómenos que han pasado por mi experiencia personal, pero cuidando de no tener una mirada egocéntrica y solitaria sino preocupada por asuntos comunes, en tanto he participado de procesos que han sido compartidos por tres generaciones de comunicadores sociales en Colombia.



Primera escena. La sitúo a finales de la década de los setenta. Mi interés por el cine, forjado en la adolescencia en el hoy ya mítico en Colombia Cine Club de Cali (cabe recordar que gran parte de los cineastas latinoamericanos tuvieron su universidad en los cineclubes de las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta), me llevó a matricularme en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle, fundada por Jesús Martín, en un proyecto *sui generis*, que intentaba hacer partícipes a los futuros comunicadores en las diferentes discusiones que se daban en torno a los medios desde los ámbitos de la filosofía, el psicoanálisis, la semiótica y la antropología. Buscaban, los fundadores de la carrera, un programa integrador de disciplinas que venían de las ciencias sociales, el arte, las humanidades, con el aprendizaje de las escrituras y las tecnologías de los medios, eludiendo la fragmentación del saber y la especialización tecnológica. Mi interés profundo era por el cine tanto en la crítica como en la producción y a falta de escuelas especializadas en el país, la formación en Comunicación Social era lo más cercano a mi ideal de realizador. La carrera estaba inscrita en la Facultad de Humanidades y las clases eran impartidas por una generación de intelectuales críticos cuya mirada, alzada contra todos los conformismos, fue una base sólida para asentar un campo de investigación en las comunicaciones. Pero también esta inscripción significó compartir las discusiones en torno a la imagen, en la participación en un terreno en disputa, antes que un conjunto armoniosamente integrado de teorías y prácticas visuales, en un momento en que estaba en ascenso una desconfianza profundamente asentada sobre la visión y sus limitaciones tanto en las humanidades como en otras disciplinas de las ciencias sociales, desconfianza que era incluso compartida desde las artes visuales mismas¹. Es decir, en estos años vimos aparecer diferente tipo de *iconoclasmos* teóricos, que se han manifestado en la práctica en actitudes que van desde la valoración indefinida y cambiante por lo producido tanto en el campo audiovisual como en las artes visuales (incluso en la producción intelectual de los profesores) y una sobrevaloración de la cultura letrada, hasta actitudes que reconocían la importancia del audiovisual, pero de manera instrumental, como medio para la difusión de producciones abordadas desde "lo teórico" o "lo educativo".

La enseñanza de las prácticas audiovisuales a finales de los setenta era bastante precaria. Estaba reducida a contenidos poco coherentes en cada una de las asignaturas, que por lo general estaban a cargo de uno o dos profesores que venían del campo profesional, sin una articulación rigurosa con los otros componentes del plan de estudios. Pero la presencia de profesores que venían del cine, después de diez años de cinefilia y de producción en torno al Cine Club de Cali, hicieron que desde el comienzo de la carrera se estableciera la posibilidad de generar una participación mayor en ese campo.

De otro lado, existía una desconfianza de la intelectualidad de los años setenta y ochenta por lo que, según la célebre denominación de Guy Debord, se llamó "la sociedad del espectáculo" del moderno capitalismo consumidor, lo que se traducía en una resistencia a la participación en los grandes medios de comunicación, y en una actitud de rechazo hacia los pensadores rápidos de los medios, así como del inmenso poder que se vehicula por parte de los grupos políticos y económicos a través de ellos. Gran parte de las actividades de las universidades públicas en Colombia estaban y están centradas en la investigación basada, al menos idealmente, en una autonomía universitaria alejada de las coerciones del mercado y de las visiones y prácticas sobre el Estado que tienen los políticos. Se buscaba- y se busca- que la universidad sea "el lugar por excelencia en el que se ha de garantizar y ejercer la libertad incondicional de palabra y de cuestionamiento"². Si bien las necesidades del mercado laboral fueron condicionantes para el establecimiento del pensum de la Universidad del Valle, creo que el proyecto de Jesús Martín apuntaba a asumir riesgos, a la apertura de nuevas figuras laborales y profesionales, más allá de la estrechez de un mercado muy restringido al periodismo a nivel regional. Veía entonces, como ve ahora, que entre lo que este país podría producir y lo que está produciendo, el mercado es una mediación contradictoria. Por una parte es el mercado el que, entre comillas, representa a los que tienen trabajo o a los que podrían tenerlo, pero por otra parte impide que el país vaya más lejos, que abra nuevas líneas de producción, de desarrollo industrial y profesional. Creo que su proyección se vio estimulada por los desarrollos

que hubo en el campo audiovisual durante la década de los ochenta.

A finales de los setenta se estaba definiendo la aparición de nuevas líneas de producción en los medios tanto privados como públicos en Colombia. Hubo un crecimiento cuantitativo de medios de prensa en todo el país. Pese a que existían tres canales públicos de televisión nacional, que hacía muy restringido el acceso de nuevos profesionales, tanto en las grandes empresas privadas como en las estatales se incorporó la producción de audiovisuales didácticos. A comienzos de los ochenta, con la apertura del Instituto de Fomento Cinematográfico (FOCINE) se comenzó también una década de realización de largometrajes cinematográficos, cortometrajes de sobrepeso y medimetrajes cinematográficos en documental y de ficción, en los cuales las regiones colombianas, incluida Bogotá, tuvieron una amplia participación. Aparecieron nuevos oficios en el campo audiovisual: guionistas, directores, productores, camarógrafos, directores de fotografía se fueron forjando en la práctica tanto de producciones cinematográficas como televisivas, y las escuelas de comunicación, especialmente en las ciudades más grandes, se vieron en la obligación de incluir en su pensum una mayor formación tecnológica y de escritura para los medios en ascenso, en un proceso desordenado, en el que comenzaron a aparecer escuelas con una dedicación exclusivamente tecnológica, definida por la materialidad del medio que se ofertaba. Pero la cualificación de profesionales para estos medios siguió siendo secundaria, por lo menos en las universidades públicas.

Paralelamente a este mercado profesional que se estaba generado por la industria y el Estado, desde las universidades se fueron gestando también proyectos de producción comunitaria para medios alternativos, que en un primer momento estuvo restringida a la radio y a la prensa, pero que establecieron redes de experiencias incipientes en asocio de profesionales de la comunicación con antropólogos, sociólogos, educadores y participantes de las comunidades, en un intento de establecer diálogos directos entre la universidad y amplios sectores que no tenían cabida, y que no tienen cabida aún en los proyectos del mercado y del Estado. Solamente en los años ochenta y noventa se amplían las redes a la utilización del audiovisual, principalmente en función de contenidos didácticos e instrumentales

en torno a la movilización social. En buena medida, la producción investigativa de la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle, en las décadas de los ochenta y noventa, estuvo centrada en cuestiones socio-antropológicas de las comunidades, así como en el establecimiento de formas de producción mediática que permitieran proyectos de movilización comunitaria.

Gran parte de los desarrollos y retrasos de la actividad audiovisual en Colombia y del desarrollo de los programas y prácticas universitarias han estado condicionados por las decisiones que en la esfera de lo político se toman en Colombia. Esfera de lo político que, con Rancière, entiendo como un campo específico de objetos supuestamente comunes y de sujetos supuestamente capaces de describir esa comunidad, de argumentar sobre ella y de decidir en su nombre. La acción política establece montajes de espacios, secuencias de tiempo, formas de visibilidad, modos de enunciación que constituyen lo real de la comunidad política. Es también el espacio del disenso, de alianzas y confrontaciones de los diversos grupos, a partir de los diversos datos de la situación, sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de inclusión. Creo que está por hacer una gran exploración de la relación que han tenido las políticas estructuralmente implicadas con el estado de los medios de comunicación en el país así como de los desarrollos, conflictos, derivas y luchas hegemónicas en el campo académico, tanto en las universidades públicas y privadas. Esfera política en la que están incluidos diversos actores con formas alternativas de pensarla, especialmente en momentos en que se vive una confrontación bélica en todo el país.

A finales de la década de los setenta y comienzos de la década de los ochenta se pasaba dentro del campus universitario por procesos de confrontación en el discurso político de diversas fuerzas, tanto del establecimiento como de grupos alternativos rebeldes. Estos últimos también influyeron en la confrontación a nivel discursivo acerca de los usos y las estéticas de los medios, especialmente a través de la utilización de materiales impresos, fotomontajes, *graffitis*, *happenings*, *comic underground*, teatro callejero. Creo que la complejidad de esta primera escena es incomprensible sin la presencia en las universidades de estos discursos y prácticas, en una promesa política de una vida diferente que se

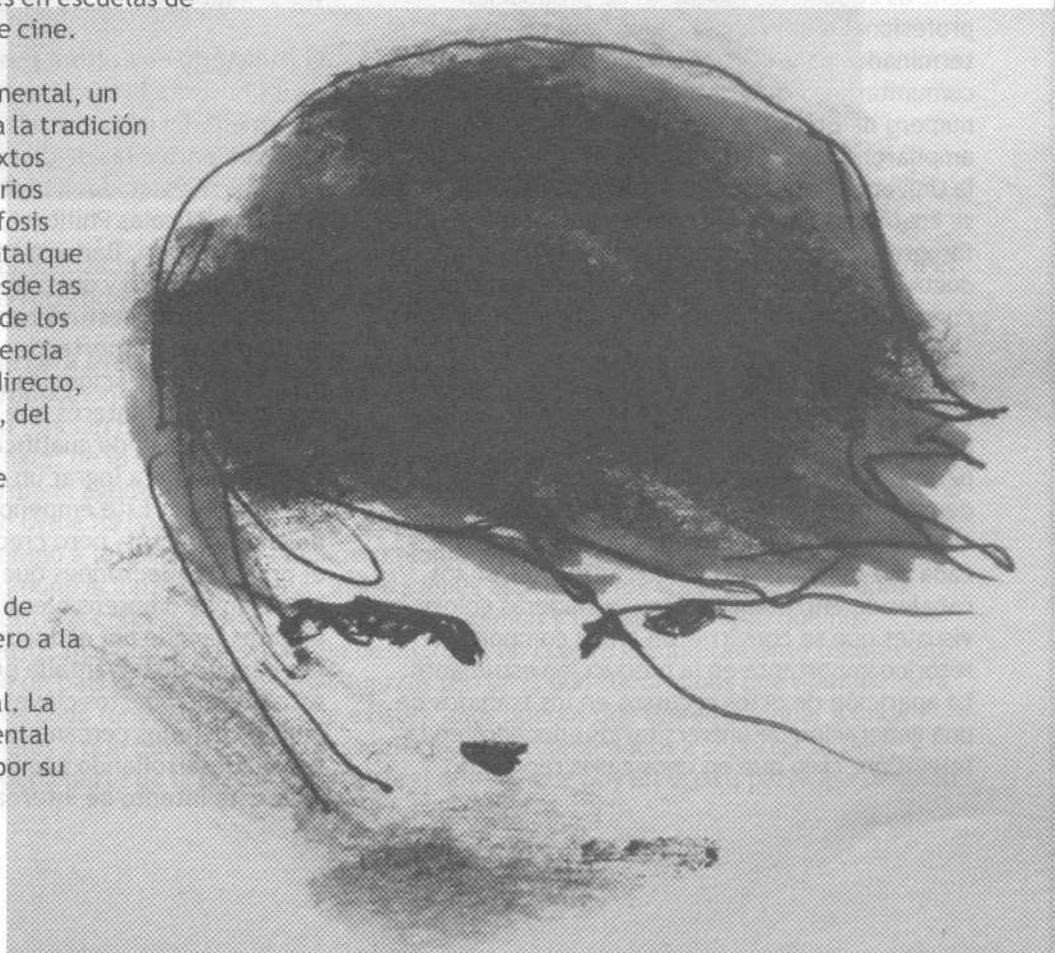
extendió tanto al arte como a los medios. Y bajo cuyo influjo también fue concebido el plan de estudios original de la Universidad del Valle.

Segunda escena. A finales de la década de los ochenta se canceló el proyecto de producción cinematográfica patrocinado por el estado a través de FOCINE, en una decisión política que aún no ha sido suficientemente cuestionada, y cuyo resultado fue el atraso nacional en la producción cinematográfica. Gran parte de las personas que habíamos participado en este proceso fuimos absorbidos por la televisión, tanto en su versión comercial en los medios nacionales centralizados en Bogotá como en los diversos canales regionales que aparecieron en el país. Bajo el influjo de estos profesionales que habían estado involucrados en producción de largometrajes y cortos, alejados de las narrativas televisivas y en función de un cine que se deseaba de mayor calidad, la televisión colombiana realizada desde Bogotá vivió un momento dorado, tanto por las miniseries de autor de comienzos de los noventa como por las telenovelas guionizadas y dirigidas por personal más calificado desde el cine. En las regiones el mayor esfuerzo se volcó hacia el documental, financiado por los nacientes canales regionales. Gran parte de las personas que habíamos participado en procesos cinematográficos entramos como docentes en escuelas de comunicación social y de cine.

Bajo el influjo del documental, un género que pertenecía a la tradición cinematográfica, los textos periodísticos universitarios sufrieron una metamorfosis importante. El documental que se empezó a realizar desde las universidades a finales de los años 80 tenía gran influencia del reportaje, del cine directo, del comercial televisivo, del video experimental, verdaderos *collages* que fueron perfilando el documental televisivo colombiano de los años noventa, en un proceso de conversión de este género a la televisión que estaba ocurriendo a nivel global. La legitimación del documental en la universidad pasó por su

sustentación como un género sobrio, de mucha proximidad con el ensayo y los discursos expositivos, géneros dominantes en los textos escritos en las aulas con rigor investigativo. Otros géneros con un componente más importante de narración y de retórica, como los dramatizados televisivos, los *video clips*, los comerciales de televisión, pertenecerían, dentro de la actitud iconoclasta de los claustros, a un campo explotado por los comerciantes y los grupos de poder, más interesados en el entretenimiento.

El documental se convirtió, en la televisión pública colombiana durante la década de los noventa, en el género a través del cual tuvieron visibilidad los cambios brutales que estaba sufriendo la sociedad colombiana por la guerra y el narcotráfico. Pero tanto la mirada sobre estos procesos como sobre otros aspectos de la realidad colombiana estuvo mediada por formas de investigación y marcos conceptuales que venían de la etnografía, de la filosofía, de los estudios literarios y del marco de problemas de los llamados estudios culturales. Temas como las culturas urbanas, culturas rurales y/o de provincia, lo ecológico y lo ambiental, las historias de vida, las reflexiones "filosóficas" sobre temas varios como la ciudad, la cultura global, el cuerpo, la postmodernidad, las religiosidades, eran compartidos por diversas



disciplinas, lo cual significó la posibilidad de lograr un tipo de producción mediática acorde con las metas multidisciplinarias trazadas desde los orígenes en nuestro plan de estudios de la Universidad del Valle así como en el de otros planes de estudio en Colombia. Se creó una productora televisiva -como sucedió también en otras universidades del país-, en la que se realizaban noticieros, magazines periodísticos y documentales. Los documentales de diversas calidades, realizados por comunicadores, en compañía de antropólogos, sociólogos, historiadores, sicólogos, ofrecieron - a través de las franjas de televisión creativa que el Ministerio de Cultura tenía en el canal público- una visión de aquello que había sido invisibilizado por los canales comerciales. A finales de la década de los noventa habíamos realizado en la Universidad más de 400 trabajos documentales que tuvieron amplia difusión en el país y en diferentes muestras nacionales e internacionales, pues el documental independiente comenzó a ganar espacios a nivel internacional.

Esta década del documental en Colombia corrió paralela con el cambio tecnológico surgido con el mejoramiento de la calidad de registro del video y el abaratamiento de los equipos de producción. Estos dos factores permitieron tener en los centros educativos máquinas de producción profesional a bajo costo, e inversión en productos terminados para las televisiones regionales y comunitarias. Como consecuencia, se disparó el número de producciones universitarias y se ampliaron los pensums en el área audiovisual. En la Universidad del Valle los talleres audiovisuales se cualificaron con materias en guión, montaje, fotografía, cámara, sonido y narrativas, tanto en documental como en ficción, y aparecieron nuevos cursos de apoyo en actuación y dirección de arte.

A mediados de la década de los noventa, debido al *bricolage* generalizado de géneros tanto en los programas de magazines culturales y periodísticos, la forma del video clip se hizo dominante en las producciones documentales estudiantiles, influenciados por una presencia cada vez mayor de los videos musicales en los canales de entretenimiento, verdaderas golosinas visuales que se convirtieron en un componente retórico importante en la producción estudiantil. La aparición de estos recursos en los trabajos de una generación de universitarios educados en la televisión, creo que en unos casos reprodujo

pobrementemente lo que ya estaba en la televisión como espectáculo, pero en otros casos se puso a tono con los cuestionamientos que se hacían a la referencialidad en el documental, lo mismo que a los discursos ideológicos y políticos en los que se sustentaba. En la utilización de estéticas de fragmentación, de *collages*, de la retórica alegórica y barroca audiovisual, muchos trabajos estudiantiles lograron una calidad sin precedentes en épocas anteriores, no solamente por el virtuosismo de las propuestas estéticas sino por el intento de acercarse a expresiones conceptuales que los acercaba al trabajo de los artistas visuales.

A mediados de los noventa se generalizaron también en Colombia las muestras audiovisuales de video experimental, en las que se pudo ver en el curso de pocos años una cantidad importante de poesía audiovisual internacional, desde sus orígenes en las vanguardias de los años veinte hasta lo que se estaba produciendo en aquellos momentos en canales como Arte. En la necesidad de cualificar este nuevo vector, aparecieron en el pensum de las escuelas cursos electivos de video experimental. Ante la magnitud de los cambios y de las demandas en el campo del audiovisual, en la Universidad del Valle creamos una especialización en prácticas audiovisuales, que cada año atendía a necesidades especiales en el área de las escrituras y la producción.

El Ministerio de Cultura puso en marcha a finales de los noventa la Muestra Internacional Documental y en pocos años tuvimos un amplio acercamiento a las diversas estéticas de autores y escuelas reconocidos a nivel internacional. Fredric Wiseman, Nicolás Philibert, Albert Maysles, Carmen Castillo, Bárbara Yates, Claudine Bories, Patrice Chagnard y otros importantes documentalistas estuvieron presentando sus obras en Colombia, despertando un interés creciente por las formas convencionales y experimentales en el documental. El interés que se tenía en el Ministerio era el de cualificar la producción colombiana para lograr un espacio a nivel internacional. Este empeño ha sido loable en muchos aspectos, pero creo también que ha sido el origen de decisiones que en su momento nos parecían incomprensibles y absurdas, pues el empuje ganado por el documentalismo colombiano fue barrido de la pantalla por funcionarios estatales en puestos claves de la producción, muchos de ellos cercanos a los procesos que se venían desarrollando a lo largo de una década. Pues este intento de internacionalización topó con

la televisión privada, cuya apuesta por programas de entretenimiento creó dos clones monstruosos del documental en televisión, los *reality shows* y el gran reportaje con el modelo *Discovery*, que se impusieron en la televisión global. Ante la imposibilidad de incrustar el tipo de producción documental creada por los realizadores universitarios en todo el país en los cánones de la televisión que se estaba produciendo a nivel global, optaron por desactivar este tipo de producción para la ventana de la televisión pública. En compensación se crearon ayudas para el documental que han favorecido especialmente a los documentalistas reconocidos, pero la mayor parte de los realizadores universitarios quedaron sin ayuda y la expectativa creada en las universidades lentamente se fue desvaneciendo.

Pero creo que son decisiones que hoy deben ser miradas también en el contexto de las luchas establecidas en las esferas políticas, en un momento en el que el país se



generalizaba la guerra, en el que en el orden global se afianzaba la lucha contra el terrorismo y el pensamiento único de los privilegiados a nivel planetario.

Tercera escena. A finales de la actual década, el panorama de enseñanza y la producción audiovisual desde las universidades se vuelve cada vez más complejo, en función de procesos que han cambiado por completa la situación que teníamos a finales de la década de los ochenta y durante la década de los noventa. El conflicto armado agudizado al final de la presidencia de Pastrana y durante todo el gobierno de Uribe ha polarizado el país, generalizando el desplazamiento de habitantes del campo a las principales ciudades colombianas. Los dueños de los medios de comunicación, la iglesia, las instituciones estatales, los voceros de los grupos políticos conservadores, organizan una opinión y una subjetividad que nos ratifican a diario una situación desastrosa, un cuadro completamente oscurecido de un país dominado por unas fuerzas terribles que tendríamos que eliminar para que todo funcione mejor; que existen unos buenos que deben eliminar a unos malos y que mientras esto no suceda estamos condenados a soportar lo peor. Y buena parte de la producción cultural que se hace hoy en el país participa también

de este consenso, hace de comparsa a las políticas y las éticas generadas desde el poder, a veces de manera involuntaria, resignada a tener que aceptar este *statu quo*. Esta situación nos ha llevado, ya a finales de la primera década de este siglo, a mirar con desconfianza, por lo menos desde la academia, la tradicional mirada melodramática de los aparentemente inofensivos culebrones, de los noticieros y de gran parte de la producción televisiva de los canales televisivos comerciales, así como del cine nacional, con una gran carga de propaganda ideológica que favorece la confrontación armada y la militarización del pensamiento de los colombianos. Pero también el discurso sobre las víctimas que se ha apoderado de la producción documental colombiana, en el que éstas, al igual que en el discurso de los políticos, se han convertido en fichas ideológicas que se utilizan estratégicamente por los diversos grupos que participan en la confrontación. Esta desconfianza se extiende incluso a los documentales supuestamente "deconstructivos", cuando se convierten en coartada para denunciar cínicamente, incluso los propios recursos de lenguaje del documental, desde una situación de privilegio y a los programas de "movilización social" que pretenden la inclusión de sectores de la población, pero bajo la cobertura de políticas clientelistas de oscuros matices.

Con la guerra extendida e intermitente en todo el país, al mismo tiempo que se ha generalizado el desplazamiento, se ha dado un fenómeno de migración de las élites económicas y de gran parte de las clases trabajadoras -entre los que incluyo también a los que laboran en las industrias culturales-, a la ciudad centro, a Bogotá, una ciudad blindada, que ya no es solamente la capital sino el lugar donde hay trabajo y donde aún se puede supervivir, ya que concentra gran parte de la industria y del producto bruto del país. Es un fenómeno agravado por lo que Paul Virilio ha llamado la *metropolización*, que está sucediendo globalmente, en el que las pequeñas ciudades se desertifican después de los campos, ya que las ciudades centro concentran capital, poder, tecnología, medios de comunicación.

Esta nueva geografía es problemática, especialmente para quienes hemos optado por el trabajo en provincia, pues día a día somos testigos de la ruina que amenaza a instituciones anteriormente consolidadas, así como al estrechamiento no solo del mercado del trabajo,

sino incluso de la posibilidad de contar con profesionales para mantener procesos iniciados en décadas anteriores. En Bogotá se concentra hoy tal vez más del noventa por ciento de la producción audiovisual colombiana, en un fenómeno que va en contravía del proceso de descentralización iniciado a finales de la década de los ochenta. Y en materia de producción, todas las otras ciudades grandes y pequeñas somos suburbios abandonados a su suerte, pese a que de una manera que no alcanzo a entender completamente crece en la provincia cada vez más la oferta de universidades y centros de formación en medios audiovisuales. Crecimiento que tal vez está asociado, de una parte, al nuevo auge en la producción cinematográfica a lo largo de esta década, que ha generado expectativas hasta en el último rincón olvidado del país, así como a la expansión de la metaciudad virtual, que existe gracias a la urbanización de las comunicaciones y que se está gestando en las autopistas electrónicas. Pero también a la utilización de las tecnologías basadas en el computador extendida a espacios de la producción que no están necesariamente ligados a los medios y a las industrias culturales, determinando la apertura de nuevos centros de estudios especializados en la informática y el diseño. Es en función de estos nuevos espacios que abre el mercado, que lo que conocido hasta ahora como las "bellas artes" ha sido instrumentalizado por el diseño, y los llamados "lenguajes audiovisuales" se incorporan a la interfaz y la base de datos de los nuevos medios, en los que una nueva generación de trabajadores utilizan las convenciones más familiares a los cineastas. "Una máquina destinada a masticar números, comenzó a masticar todo: desde el lenguaje impreso a la música, desde la fotografía al cine"³. Con el desarrollo de las tecnologías de la informática a partir de la convergencia de los computadores, el video y las telecomunicaciones, se está dando también una convergencia explosiva de arte y ciencia, nuevos tipos y formas de trabajo y profesión, diversas relaciones entre trabajo, ocio y entretenimiento, incluso en países con graves problemas como Colombia, especialmente en sus más importantes centros urbanos. Pero también tiene consecuencias importantes en las faenas del campo e incluso en la guerra que se libra entre grupos insurgentes y el Estado en las nuevas guerras civiles imperiales. Es un doble movimiento que hace desaparecer las fronteras geográficas y políticas anteriormente consolidadas. Si por un lado el país está cada vez más fragmentado, con diferencias cada vez más protuberantes entre una

capital- metrópoli, unas ciudades y periferias intermedias feudalizadas por la parapolítica y un campo desertificado por la guerra, por el otro encontramos a un nuevo trabajador cuyas fronteras mentales están en otra parte, en alguna parte de una ciudad global que está en todas partes y en ninguna a la vez, producto virtual de una economía imperial. Este doble movimiento simultáneo, para filósofos como Paul Virilio, son detonantes también de nuevas situaciones de guerra civil.

Hoy los comunicadores que ingresan al mercado laboral no son solamente los egresados de Escuelas de Comunicación Social, sino también los de escuelas de cine, los artistas visuales, los diseñadores para los nuevos medios industriales, y en cada una de éstas hay especialidades en una gama cada vez más amplia de oficios, ligadas tanto a las tecnológicas, como de utilización de lenguajes especiales. Porque hoy los realizadores cinematográficos y los comunicadores sociales hacen películas de ficción y documentales y los artistas visuales trabajan con técnicas de video, cine, nuevas tecnologías, y los diseñadores cada vez utilizan más los lenguajes audiovisuales y juntos trabajan en espacios laborales multidisciplinarios tanto en la industria del espectáculo como en las llamadas "estéticas de emergencia", en las que concurren tanto artistas como comunicadores con miembros de diferentes comunidades.

Es una nueva clase trabajadora postfordista, que comparte con otros profesionales de otros sectores industriales una actividad en sistemas de máquinas que combinan una simbiosis entre lenguaje y trabajo, en contraste con el pasado reciente "en la época de la manufactura y posteriormente durante el largo apogeo de la máquina fordista, cuando la actividad era muda. La producción constituía una cadena silenciosa en la que se daba tan sólo una relación mecánica y exterior, mientras quedaba excluida toda correlación interactiva entre simultáneos"⁴. Curiosa simultaneidad en el trabajo actual, en la que sin embargo cada uno de estos profesionales conserva un ámbito especializado, un conjunto de prácticas y tradiciones discursivas propias; pero en la que también se deben tener algunas competencias en los otros oficios que no son de la especialidad.

Debido a la flexibilidad laboral generada globalmente por el neoliberalismo, el profesional

comunicador está pasando constantemente de un ámbito laboral a otro, en el que se les exigen competencias diversas y se le contrata sin ninguna estabilidad. Se mueve en escenarios contemporáneos de trabajo inmaterial, es decir, de trabajos que producen bienes inmateriales, tales como información, conocimiento, ideas, imágenes, relaciones y afectos. Para algunos teóricos como Antonio Negri, si bien la cantidad de estos trabajadores representa una pequeña minoría, las cualidades y características de la producción inmaterial tienden a transformar las demás formas de trabajo y, de hecho, a la sociedad en su conjunto. En la actualidad existen varios autores que hablan sobre las nuevas formas de trabajo industrial, caracterizadas por la flexibilidad, la movilidad y la inestabilidad, a las que asocian a la corrosión del carácter, de la confianza, de la lealtad, del interés mutuo y de los vínculos familiares, en comparación con épocas en las que predominaba el empleo estable, que fomentaba en los trabajadores el orgullo de una profesión coherente y para toda la vida con una conexión social duradera centrada en el trabajo.

Estas reflexiones fatigosas están lejos de ser una pura elucubración, por lo menos en el espacio de trabajo en el que me encuentro en la universidad. En momentos en que estamos asediados por el deterioro de la universidad pública, la mutación del mercado de trabajo para nuestros egresados, la aparición de nuevas figuras profesionales en las cuales los antiguos compartimentos académicos sufren transformaciones y aleaciones inimaginables hace una década, en el que crece la oferta de carreras ligadas a los nuevos usos de los medios, las preguntas sobre algunos de los fenómenos que aquí describo y sobre los otros innumerables que aparecen en el día a día, son cotidianos en las reuniones profesoras, en las habladurías de pasillo y en los interrogantes que nos formulan los estudiantes preocupados por un horizonte que no parece nada claro. Sin embargo, estoy convencido de que los lineamientos formulados por Jesús Martín, en los inicios de la carrera, son correctos para enfrentar este nuevo siglo que ha comenzado con tantas sorpresas y espantos. Creo, por lo menos en lo que a nuestra unidad académica respecta, que si bien es importante responder a los desafíos tecnológicos y estéticos que surgen de la proliferación de pantallas para los más diversos usos, hoy es más importante aún un tipo de formación no especializada, que permita a los estudiantes un

ANEXO: Fragmentos del "Estudio prospectivo sobre la formación audiovisual 2019"

Estrategias a nivel de la educación básica:

- Establecer la formación audiovisual desde la primaria y el bachillerato, a través del desarrollo de cursos especializados por parte de la universidad para dictar en los colegios.
- Realización de proyectos audiovisuales por parte de los estudiantes, que desarrollen la competencia de comunicación audiovisual en las instituciones educativas de nivel básico.
- Desarrollo de programas, por parte de la Dirección de de Cinematografía junto con las universidades, para la formación de públicos desde el nivel básico.

Estrategias encaminadas al tipo de docente universitario:

- Proveer espacios, tiempo y recursos para la investigación y producción de proyectos audiovisuales propiciados por la universidad.
- Contar con medios en la universidad para producir audiovisuales y hacerlos circular.
- Realización de convenios con entidades nacionales e internacionales dedicadas a la producción y docencia.
- Fortalecer los centros de producción audiovisual con capacidad de gestión de proyectos de docentes y estudiantes.
- Ponderar dentro de la carga académica de manera favorable la creación e investigación audiovisual.
- Crear un Fondo para apoyar la producción universitaria.
- Establecer salarios acordes a la experiencia profesional del docente.

Estrategia orientada a la formación especializada:

- Formación básica en el pregrado y formación específica del audiovisual en el posgrado y la educación continuada.
- Creación de nuevos escenarios y fortalecimiento de los existentes para el intercambio de experiencias académicas entre universidades nacionales e internacionales.
- Cualificación de la docencia universitaria de manera continua. Estímulos a la docencia universitaria.
- Diseño de mallas curriculares en el pregrado que preparen en diferentes formas de escrituras audiovisuales como ejes fundamentales.
- Desarrollo de procesos de innovación tecnológica en los centros de formación acordes con necesidades y competencias.
- Fortalecimiento de pasantías nacionales e internacionales desde la universidad en concertación con el sector productivo.
- Fortalecimiento de los mecanismos de participación de los medios públicos y privados en coproducción con la producción universitaria.
- Creación de una Escuela Nacional Cinematográfica concertada entre industria, gobierno y universidad.

Estrategia orientada a la formación integral:

- Crear y/o fortalecer programas de formación audiovisual que articulen en núcleos temáticos semestrales la formación técnica con la formación humanística y las ciencias sociales, con énfasis en una modalidad del audiovisual.

- Mejorar la calidad de la formación audiovisual específica y facilitar la inserción del egresado en la práctica profesional.
- Diseñar y proponer modelos curriculares basados en la formación integral con énfasis en las diferentes modalidades de audiovisual.
- Promover la publicación de artículos y ensayos sobre el tema en las revistas especializadas con énfasis en las articulaciones entre la formación audiovisual específica, las ciencias sociales y las humanidades.
- Crear espacios virtuales que promuevan la reflexión sobre el tema, entre directivos, profesores y estudiantes
- Solicitar la inclusión de preguntas relativas a los vínculos entre la formación audiovisual específica con las ciencias sociales y las humanidades en los exámenes de calidad de la educación superior ECAES.
- Difundir los modelos explicando cuáles son sus ventajas en talleres donde participen directivos y profesores de los centros de formación audiovisual.

Estrategia dirigida a la formación de los profesionales en economía del audiovisual:

- Crear programas especializados en producción ejecutiva.
- Currículo transversal, fundamentado en la producción de proyectos audiovisuales como ejes de desarrollo educativo experiencial.
- Gestionar recursos de cofinanciación (públicos y privados) para los proyectos audiovisuales que se requieran.
- Contratar docentes interdisciplinarios en áreas afines a la producción ejecutiva.
- Impulsar entre los estudiantes la generación de empresas productoras y apoyar su creación.
- Crear una incubadora de proyectos audiovisuales.
- Apoyo a los estudiantes para asistir a los festivales internacionales en donde aprendan comercializando sus proyectos.

Estrategia dirigida a las relaciones interinstitucionales:

- Estimular la organización del sector en asociaciones gremiales.
- Posicionar el tema audiovisual en las asociaciones y redes universitarias existentes.
- Incluir un miembro de la academia en el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía (CNACC).
- Buscar representación o interlocución en los espacios de diseño de políticas y toma de decisiones.
- Crear mecanismos de difusión.

Estrategia dirigida a la formación en nuevas tecnologías:

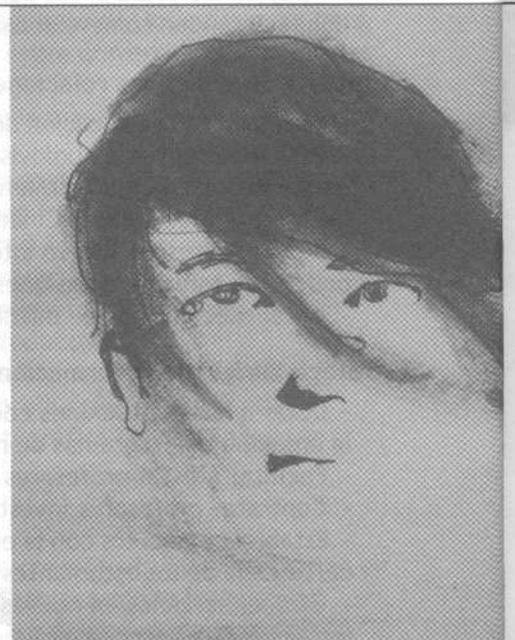
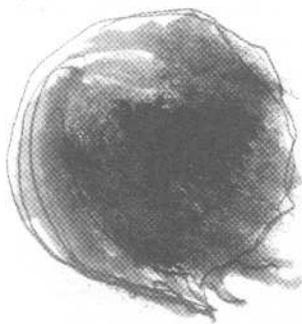
- Dotar a las instituciones educativas de la infraestructura necesaria para la creación de programas de nuevas tecnologías.
- Facilitar a estos profesores la investigación y la creación.
- Contratar profesores investigadores en nuevas tecnologías.
- Establecer vínculos con la empresa privada para prácticas y calificación certificada de los estudiantes.
- Ofrecer servicios en nuevas tecnologías para mantener actualizada su infraestructura tecnológica y generar experiencia en el proceso de enseñanza - aprendizaje.

Estrategia dirigida a facilitar la infraestructura y equipos:

- Promover el leasing, "outsourcing" y alianzas estratégicas que faciliten el uso de las nuevas tecnologías en la educación audiovisual.
- Crear una instancia de decisión que responda por la implementación de nuevas tecnologías.
- Capacitar y mantener actualizados a los docentes en nuevas tecnologías.

Estrategia dirigida a la formación en escrituras audiovisuales:

- Escritura audiovisual básica en el pregrado y especializada en el posgrado.
- Revisar a fondo los diseños curriculares para que garanticen la formación integral.
- Propiciar el intercambio internacional de conocimientos, tendencias y producción para cualificar la expresión audiovisual.
- Potenciar y fortalecer los énfasis ya existentes en las diferentes universidades para estimular la formación especializada.
- Aprovechar el consumo del cine para generar pensamiento crítico y capacidad de discernimiento en la sociedad. En los canales públicos y privados, conquistar espacios para la producción y emisión de TV de calidad.





Notas

1. Para autores como Martin Jay, en su texto EL ASCENSO DE LA HERMENÉUTICA Y LA CRISIS DEL OCULARCENTRISMO, "ya sea en la filosofía de un Sartre o un Lyotard, ya sea en la crítica cinematográfica de un Metz o un Baudry, o en el feminismo de una Irigaray o una Kofman, la teología de un Levitas o un Javés, la crítica literaria de un Bataille o un Blanchot o a la literatura de un Robbe Grillet o un Bonnefoy, uno puede encontrar una desconfianza profundamente asentada en contra de dar prioridad a la vista. Esta desconfianza se hace evidente en el último lugar donde uno podría imaginarla: las artes visuales mismas, si el arte explícitamente "antirretinal" de Duchamp puede considerarse en este sentido".

2. DERRIDA, Jacques. UNIVERSIDAD SIN CONDICIÓN. Editorial Trotta S. A. 2002

3. SANTAELLA, Lucía. "De la cultura de los medios a la cibercultura". EL MEDIO ES EL DISEÑO AUDIOVISUAL. Comp de Jorge La Ferla. 2007

4. Virno, Paolo. GRAMÁTICA DE LA MULTITUD. Traficantes de sueños. 2003.