



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL
Educadora de educadores

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del Trabajo de Grado titulado: El cine colombiano

reflejado en su espectador: acercamiento a las relaciones de la mirada crítica en un grupo de espectadores a través de 3 largometrajes.

Presentado por el (la, los, las) estudiantes (s): CAROL TORRES

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarios para su aprobación por las siguientes razones:

1. La investigación hace aportes significativos entre cine y Formaciones.
2. Por aporta una relación entre cine y espectador, como línea de investigación.
3. Por abrir una posible de lectura o relación entre cine y educación desde una mirada dialéctica.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1- lector	Andrés González Restrepo		4.5
Jurado 2 -lector	Daniel Pinzón Lizcano		4.5
Jurado 3 -asesor	Fernando Domínguez		4.7
Jurado 4 - asesor	David Zapata		4.0

CALIFICACIÓN FINAL (Promedio aritmético): 4.4

DISTINCIONES _____

Fecha: Febrero 28 de 2014

EL CINE COLOMBIANO REFLEJADO EN SU ESPECTADOR

*Acercamiento a las relaciones de la mirada crítica en un grupo de
espectadores a través de tres largometrajes de ficción hechos en Colombia.*

Carol Katerin Torres Barón

Licenciatura en Artes Visuales

Universidad Pedagógica Nacional

EL CINE COLOMBIANO REFLEJADO EN SU ESPECTADOR

Acercamiento a las relaciones de la mirada crítica en un grupo de espectadores a través de tres largometrajes de ficción hechos en Colombia.

Trabajo de Grado para optar al Título de Licenciada en Artes Visuales

Presentado por:

Carol Katerin Torres Barón

Tutores:

David Andrés Zapata Arias

Fernando Domínguez

Licenciatura en Artes Visuales

Facultad de Bellas Artes

Universidad Pedagógica Nacional

2014

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de Grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes
Título del documento	EL CINE COLOMBIANO REFLEJADO EN SU ESPECTADOR Acercamiento a las relaciones de la mirada crítica en un grupo de espectadores a través de tres largometrajes de ficción hechos en Colombia.
Autor(es)	Carol Katerin Torres Barón
Director	David Zapata Fernando Domínguez
Publicación	Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	Espectador, cine colombiano, mirada crítica, dialéctica entre cine colombiano y espectador, largometrajes de ficción: <i>El vuelco del cangrejo</i> , <i>Chocó</i> y <i>La Sirga</i> .

2. Descripción
<p>EL CINE COLOMBIANO REFLEJADO EN SU ESPECTADOR <i>Acercamiento a las relaciones de la mirada crítica en un grupo de espectadores a través de tres largometrajes de ficción hechos en Colombia</i>, es un proyecto que se preocupa por entender las relaciones que se tejen en el acto de ver cine como experiencia de de sentido para la mirada crítica del espectador que dialoga con ella. Situando la voz del espectador como un aporte fundamental en la investigación sobre formación de la mirada desde el cine y la producción de cine colombiano, a través de un análisis de los relatos que emergen de las experiencias de ver los largometrajes <i>El vuelco del cangrejo</i>, <i>Chocó</i> y <i>La Sirga</i>.</p>

3. Fuentes
<p>Cinemateca Distrital, (2008). Cuadernos de cine colombiano # 13, Investigación e Historiografía. Bogotá: Subdirección Imprenta Distrital.</p> <p>Gómez, M. Hernández, F. & Pérez, H. J. (2006). Campos, temas y metodologías para la investigación</p>

relacionada con las artes. Introducción: La necesidad de afrontar la actual situación de la investigación en el campo de las artes. Ministerio de educación y ciencia, Secretaria general de educación (Instituto superior de formación del profesorado). Madrid: Secretaría General Técnica.

Jean-Luc Godard y el grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político. (1976). Anagrama: Barcelona.

Osorio, O. (2010). Realidad y cine colombiano: 1990-2009. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Pecaut, D. (2003). Violencia y política en Colombia, Elementos de reflexión. Medellín: Hombre nuevo Editores.

Rancière, J. (2010). El espectador emancipado. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Rancière, J. (2012). Las distancias del cine. España: Ellago Ediciones.

Suarez, J. (2009). Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura. Cali: Editorial Universidad del Valle.

4. Contenidos

El trabajo presenta un análisis de conversatorios y entrevistas con un grupo de espectadores que vieron los largometrajes: *El vuelco del cangrejo*, *Chocó* y *La Sirga*, para situar la voz del espectador como discurso que aporte a la formación de la mirada crítica y la producción de largometrajes en Colombia; entendiendo que existen diversas distancias y cercanías entre cine colombiano y espectador.

Se encontrará también con una dimensión educativa, que concibe el ver cine como una experiencia formativa personal, por ello, también de la mirada crítica del espectador colombiano. Esta idea sustentada en la dialéctica que teorizó Sergei Eisenstein entre cine y espectador, que con la idea de cine político y espectador emancipado de Jaques Rancière, conforman el sentido de situar la voz del espectador como activa y participante en este texto.

El lector se encontrará con una contextualización breve sobre algunos problemas del cine colombiano en relación al espectador colombiano, la representación de la violencia en el cine y una perspectiva del estilo de cada largometraje, para luego entender los conceptos de mirada crítica junto a la dialéctica entre cine y espectador.

También se desarrolla un análisis corto de las películas y una reflexión sobre la manera personal en que cada uno se relaciona con el cine nacional, a sabiendas que el cine aún no ocupa un lugar en las políticas públicas como formador de mirada y cultura visual.

Se intenta acercarse a las cuestiones que ello conlleva y entender la relación cine-espectador, para potenciar las reflexiones respecto al tema, que aun es un tanto nuevo hasta la fecha, esperando sea un trabajo que permita entender el cine y su educabilidad para cuestionar y promover al lector a desarrollar su quehacer

artístico desde la dimensión dialéctica del cine.

5. Metodología

Esta investigación adquiere un enfoque cualitativo de carácter hermenéutico, puesto que hace *zoom* en el análisis de los relatos que cada uno expresa para exponer, sus relaciones críticas con el cine colombiano. Para esta tarea, se realizó después de la transcripción una codificación sencilla, agrupando en categorías las relaciones cine-espectador encontradas en estos discursos, el análisis de las escenas que más impactaron y la posterior entrevista en profundidad a cada espectador, basada en la codificación anterior. De ahí, el lector podrá encontrar las conclusiones que dan cuenta del proceso de acercamiento a este complejo tema.

6. Conclusiones

Las relaciones que lograron evidenciarse entre mirada crítica y cine colombiano se evidencia en la potencialidad que encuentran dos de las espectadoras por las imágenes contemplativas que ofrecen los largometrajes, el manejo de la fotografía y de los colores, el lenguaje metafórico y la inclusión de los niños y su vida en el conflicto armado y de división de territorio, asumiendo un avance con las anteriores formas de abordar el conflicto.

Por otro lado, la mirada crítica de los cuatro espectadores se relaciona desde unos choques e incomodidades con la forma de abordar las historias de víctimas de la violencia, sobre todo en *La sirga* y *Chocó*. A pesar de la potencialidad nombrada anteriormente, ellos asumen esta forma de abordar el papel de víctima como un “cine abusivo, deshonesto, poco investigativo y repetitivo en el tema del conflicto”.

Se halla una falencia en el camino de formar miradas críticas desde el cine colombiano. Pues, la relación recíproca entre cine y espectadores sucede de una manera dialéctica pero deforme, ya que el cine “aventaja” a los espectadores y la mirada que estos devuelven a este cine no alcanza a leer varios tejidos del largometraje. Los espectadores crean una red de relatos conceptuales que juzgan y hablan de una necesidad por explorar otros géneros cinematográficos y narraciones distintas a la violencia y lo ven como un cine lento, aburrido y repetitivo en su forma de representar las historias de violencia.

Finalmente, algunas apuestas por una formación de público que logren difuminar la distancia entre cine colombiano y el espectador, radican en una política pública que ubique el lugar del cine en la escuela y en los procesos educativos formales, así como proponer espacios de cualquier tipo donde se presente el cine colombiano más cerca de la investigación y exploración de sus formas de producción.

Elaborado por:	Carol Katerin Torres Barón
Revisado por:	Fernando Domínguez

Fecha de elaboración del Resumen:	4	03	2014
--	---	----	------

Contenido

Agradecimientos	9
Introducción	10
Justificación	13
Antecedentes	15
Cuestiones para pensar el cine colombiano y la educación	18
Algunos problemas del cine colombiano y la formación política	19
Dialéctica del Espectador y Mirada crítica	24
Pregunta y Objetivos	29
PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	29
OBJETIVO GENERAL	29
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	29
Violencia y cine colombiano	31
Una mirada a las representaciones y problemas entre Cine y violencia en el país	31
El Cine colombiano habla de la violencia	33
Tres Largometrajes de ficción colombianos sobre violencia	39
El vuelco del cangrejo	40
Oscar Ruiz Navia	40
Chocó	41
Johnny Hendrix Hinestroza	41
(2012)	41
La sirga	42
William Vega	42
(2012)	42
Un estilo particular	43
El espectador dialoga con su cine	45
Espectador y Dialéctica del cine	45
Mirada Crítica	49

El Régimen Escópico y La era de lo visual	53
Metodología	57
Enfoque Hermenéutico	57
Grupo Focal	59
Fase I	60
Conversatorio Cine Colombiano	60
Fase II	63
Análisis de las películas	63
Entrevista En Profundidad	64
Análisis Interpretativo	69
Espectadores	69
Los relatos y miradas de los espectadores frente a los largometrajes	75
Cómo son afectadas las miradas políticas de los espectadores desde los tres largometrajes.....	78
Los largometrajes como significado en las miradas políticas de los espectadores	82
Conclusiones	86
Referencias.....	89

Agradecimientos

A Angie, Ángela, Mónica y Miguel por permitirse dialogar con las películas y conversar sobre sus aficiones personales con los filmes.

A Fernando Domínguez y David Zapata por su compromiso y aportes al proyecto.

A Andrés por su ayuda incondicional y sus grandes contribuciones a la construcción de este trabajo.

Finalmente a mi familia por la paciencia y el apoyo.

Introducción

Elegir proyectar este trabajo en mayor medida con el espectador de cine colombiano, y no con el director y su estética, es quizá, su rasgo más importante. Este rasgo propone a su vez, pensar acerca de las distancias y cercanías del cine nacional con el espectador, tema de gran debate en la crítica sobre cine colombiano, precisamente por la poca acogida del público al mismo.

Este diálogo entre cine y espectador se nombra como dialéctica, evocando la obra de Sergei Eisenstein, entendiendo al espectador como un actor activo, que trasciende la mirada pasiva proyectando nuevos caminos a los propuestos por el director en el filme. De esta manera, se percibe un suceso educativo, en tanto, acto dialéctico que se relaciona con la mirada de un sujeto.

La mirada que estudia este proyecto es la mirada crítica del espectador, a través de un cine contemporáneo que presenta los dilemas de la violencia colombiana, que ha sido catalogado según la esfera pública¹ como un cine prometedor para la cinematografía colombiana por presentar una estética diferente y un tratamiento del tema del conflicto de una manera realista pero sutil y contemplativa.

Entonces, se propone un acercamiento a una caracterización de las relaciones de la mirada crítica del espectador bogotano desde tres largometrajes de ficción hechos en Colombia: *Chocó*, (2012) *El vuelco del Cangrejo* (2010) y *La Sirga* (2012), pues en su estilo estético y su preocupación por las tensiones de poder por el territorio y la violencia que viven los personajes les hacen coincidir en un “estilo” particular.

Eso sí, no son por supuesto los únicos largometrajes que abordan narrativas y estilos novedosos respecto al tradicional abordaje del conflicto armado en las historias y lugares, pero me he valido de los comentarios, expectativas y premios que han recibido estos largometrajes, para acercarme al cine colombiano actual.

Ahora bien, se intenta encontrar en esta caracterización de las afectaciones políticas de la mirada del espectador, su voz, situándola como un aporte a las preguntas y críticas sobre la distancia entre el cine colombiano y su espectador, así como también, a los estudios de la educación de la mirada,

¹ La esfera pública se refiere al campo de especialistas y críticos sobre cine Colombiano y eventos o festivales de cine internacional, así como a los diversos espectadores que ven en *El vuelco del cangrejo*, *Chocó* y *La sirga*, nuevas propuestas que presentan expectativas de avance para el cine nacional en estos tres largometrajes.

entendiendo el cine colombiano como una de las tantas imágenes que construyen la formación política de los ciudadanos.

Entre tanto, si se tiene la idea que hay una distancia y una reticencia de parte de varios espectadores colombianos frente al cine nacional, la pregunta a la que se busca acercarse, se refiere a ¿Cómo se relaciona la mirada crítica de un grupo de espectadores bogotanos con los largometrajes de ficción: *Chocó, El vuelco del cangrejo y La sirga*?

De esta manera, en el primer capítulo se presenta una breve reflexión sobre la violencia en Colombia y se plantean algunos problemas de ella en el cine colombiano, desde algunas posturas de personajes como Pedro Adrián Zuluaga, Juana Suarez, Oswaldo Osorio, Julio Luzardo y Luis Alberto Álvarez entre otros, para presentar unas necesidades del cine colombiano, que parece aún no alcanzar la seducción de la mirada de su espectador.

El espectador del que se habla se entiende como un espectador que es activo, pues siempre ha estado acostumbrado a entenderse únicamente como receptor, por eso, Jaques Rancière en su obra *El maestro ignorante* entiende, que el saber de un maestro no está por encima del saber de un alumno. Entendiendo en este caso que el cine no deposita ideas en un espectador pasivo.

El espectador fija su mirada y esta se afecta de diferentes maneras hacia la película. Entonces, este trabajo, se centra en situar la voz de tres espectadoras y un espectador, que por no incluirse o no estar cerca de los diversos espacios de discusión de cine nacional no tiene una voz parlante frente a lo que piensan respecto al tema.

En el segundo capítulo, se acerca a la idea de dialéctica entre cine y espectador desde la dialéctica de Sergei Eisenstein y las reflexiones del espectador emancipado que propone Jaques Rancière. Entendiendo la dialéctica como un montaje de imágenes opuestas que propone el filme, que en dialogo con el espectador crecen en tanto, el espectador crea otros relatos o los toma para sí.

En el tercer capítulo se presenta la mirada crítica, percibiendo la mirada como esa subjetivación del ver; esa personalización que sucede cuando al ver algo, la mirada le toma como objetivo y lo observa, afectándose, a partir de la historia y saberes que componen al sujeto que mira.

A su vez, en Jaques Rancière y Jean Luc Godard lo político es aquello que logra dividir esa mirada, logrando poner en tensión dos polos, que enlazados con la espiral que propone la dialéctica de Eisenstein, hacen activo y participante al espectador, situando su mirada y su saber cómo un

entramado de constructos tan valiosos como los de los participantes o cercanos a los debates del cine. La mirada es política, en tanto significa de alguna manera lo que la divide en eso que ve.

Continuo, se presenta la metodología, basada en el enfoque hermenéutico, y en un análisis de las encuestas, conversatorios y entrevistas que se realizaron en la recolección de datos, codificando las frases de los espectadores para el posterior análisis e interpretación, donde también se incluyen los diarios de campo para caracterizar las afecciones de las tres espectadoras y el espectador participantes.

De las líneas de investigación que propone la Licenciatura en Artes Visuales (LAV), esta investigación se sitúa en la Línea de procesos culturales educativos, puesto que, esta línea es una plataforma para los trabajos que se ubican tras la pregunta: ¿Cuál es la condición o la posibilidad educativa de las imágenes artísticas en la cultura desde el punto de vista de la producción, circulación y recepción?

Puesto que, como anteriormente se menciona, hay una posibilidad educativa en la dialéctica entre espectador y cine colombiano, ubicado en la recepción del espectador como aporte al debate sobre educación de la mirada y sobre cine colombiano. Que sitúa su importancia en la aún, secundaria mirada que se le ha dado desde la educación escolar a las imágenes de cine nacional.

Entonces, tras el despliegue de las dos fases de la metodología, el análisis e interpretación junto con algunos de los formatos y tablas de sistematización y recolección de datos, se encuentran los hallazgos que el proyecto localizó, percibiéndolos como nuevas posibilidades de cuestionar y retroalimentar el tema.

Justificación

La preocupación por la construcción de sujetos políticos desde la visualidad, emerge de un compromiso del quehacer del artista visual, pues le corresponde preguntarse, entre otros caminos, por la formación de la mirada y la cultura visual colombiana. Por eso, este trabajo es un acercamiento a la formación de la mirada del espectador de cine desde su recepción a través del cine nacional.

El espectador de cine, al menos en la reflexión sobre cine colombiano no ha tenido una voz muy visible, y es un tanto reciente, la preocupación por la mirada del espectador hacia el cine colombiano. Por ello, este estudio busca acercarse y porque no, aportar al campo investigativo del cine que se preocupa enfáticamente en su espectador.

Pensando en el poder de las imágenes como configuración de ciudadanía y de cultura en Colombia, se vuelve una necesidad, el estudio del impacto de la imagen cinematográfica en la mirada crítica del espectador bogotano. Específicamente crítica, pues es la formación que aún falta afinar en una cultura visual global, sesgada por imágenes de mercado.

Este estudio promueve un acercamiento al largometraje de ficción colombiano y sus características, e impulsa los estudios que sitúan la relación cine y pedagogía, pues en una cultura donde en la educación básica y media la imagen cinematográfica nacional no existe más que como complemento de otras disciplinas, supone un problema visual que podría responder algunas falencias en nuestra cultura.

El cine, como la televisión y otros medios audiovisuales hacen parte de la educación de nuestra mirada. Entender que hay un distanciamiento entre espectador y su cine, es un llamado a situar la importancia del cine como constructor de sujetos políticos. Sujetos con una mirada activa, que encuentra más posibilidades que las que se le presentan enriqueciendo su formación.

Es un llamado a todos y todas a preocuparnos por las imágenes de nuestro cine y abordar sus problemas para poner en el celuloide la voz de lo que cada uno considera importante ver. Es un llamado a la academia escolar y universitaria por explorar y reflexionar sobre el cine colombiano, pero sobre todo situando la voz de su espectador, pues, como nombraba Jaques Rancière en *Las distancias del cine* (2012) “el que ve si sabe ver”. (Basas, 2012, pág. 154)

Por más lejano que el espectador este del contexto del cine colombiano, ve algo a lo que no hemos puesto atención y no hemos reflexionado. Quizá como dice Daniel Bejarano en una entrevista personal en el 2013,² hace falta una mirada crítica por parte de los espectadores, que deviene de la poca formación de públicos que hay en Colombia, no es suficiente, para que podamos leer críticamente lo que vemos.

Por ello se considera el aporte más importante, para la Licenciatura en Artes Visuales y para los estudios de cine colombiano, que la pedagogía como campo de estudio se integre en la reflexión para nutrir el debate en la cinematografía nacional.

Escuchar la voz del espectador es un acto político y crítico, puesto que en mayor medida escuchamos las críticas de los especialistas en cine, entonces, entender las distancias y acercamientos entre el espectador bogotano y su cine, es nutrir la investigación acerca de la identidad del cine colombiano y de la cultura colombiana.

² Esta entrevista podrá verse transcrita en los anexos en CD.

Antecedentes

Este proyecto de grado nace de la pregunta acerca del cómo formar y potenciar la mirada crítica de los niños y jóvenes de la práctica pedagógica de Terre des Hommes – Usme en el proyecto “La golosa”, como también, en el área de formación complementaria y bachillerato en la Normal Superior Distrital María Montessori.

Después, en una lectura más personal se encontró una necesidad de ubicar esta pregunta en el cine, puesto que era un campo seductor pero aun desconocido para la investigadora, evocando antiguas formaciones no formales en el tema, caracterizadas por la preferencia por el audiovisual hecho en occidente.

Era Michel Gondry, Sofía Coppola, Francis Ford Coppola, Dogma 95, cine Serie B, cine de suspenso, Tim Burton, Stanley Kubrick, Jim Jarmusch, y cuanta película era recomendada, que se veía más de dos veces lo que hizo entender el ver cine como una experiencia de sentido personal para la autora.

Cuando se pensó en el cine colombiano como parte de la investigación, la reticencia personal hacia él, fue lo que hizo una buena razón para entenderlo, junto con sus distancias, cercanías y apropiaciones respecto al espectador, entendiendo el cine como una imagen de carácter político y cultural en nuestra sociedad.

Respecto a cine y sociedad Rancière en los postulados de *Las distancias del cine* entiende que la cinefilia no solo está compuesta en la pasión por el cine. El cine alberga saberes y estructuras complejas que tenían que ver con la estructura política y cultural de una sociedad; Pierre Sorlin con *La sociología del Cine* y Sigfried Kracauer en *De Caligari a Hitler* permitieron nutrir el tema.

Entonces, entendiendo el cine como producción artística que da cuenta de los hechos y formas de pensar de un grupo social y cultural, el cine colombiano habla de Colombia, de nuestros hechos y nuestras formas de ver el mundo, las recoge y las pone a dialogar en el montaje, construyendo un lenguaje, con el que habla, con el que se dirige al espectador, dialogando con él.

Ahora bien, en las búsquedas por los espectadores se hallaron pocos cómplices al hablar de películas, y aún más de cine colombiano. Por ello, entendí que los espectadores con los que me gustaría trabajar, eran personas de diferentes disciplinas, pero con el rasgo en común del interés por

ver cine, más que como un mero entretenimiento, como un placer, necesidad o gusto para ellos. Unos que se han acercado a la dinámica de ver cine no solamente como un asunto de ocio.

Se buscaron también cinéfilos, claro; pero en ellos no se centro la atención pues tenían muy claras sus posturas frente al cine colombiano y sabían mucho del tema, y eso es muy bueno, pero el camino de este proyecto era precisamente buscar voces que no conocía, que eran las de espectadores que gustan de ver películas pero no son cinéfilos.

Un espectador con una mirada que no es unidireccional al cine comercial ni al cine independiente; que es selectiva, pero no niega ni ama con pasión al cine. Gusta del cine, pero no es cinéfilo, aunque sí ha construido una experiencia en ese interés por ver películas, experiencia que si llegara a significar, sería una experiencia educativa.

Ver cine es una educabilidad fuera de lo formal y académico, que no se preocupa por dar a entender unos temas, sino solo presenta el dialogo personal con la película como un hecho formativo personal, que sitúa unos saberes que emergen desde esta no formalidad, es también una educación de la mirada. Es la adquisición de saberes a través del cine que Rancière llamo “fábula cinematográfica”.

Al no ser claras y muy amplias las relaciones entre espectador y cine colombiano desde los estudios académicos que reúnen cine y pedagogía, me permito acercarme a un estudio de las relaciones del cine colombiano en la mirada crítica de los espectadores, desde el largometraje de ficción.

Los referentes, que en la pesquisa transversalizaron las reflexiones son: Jaques Rancière en sus extensos estudios sobre cine, política y espectador, Sergei Eisenstein, en su teoría de la dialéctica entre espectador y cine, Juana Suarez en sus escritos sobre cine colombiano y cultura, Jean Luc Godard en su reflexión sobre cine y espectador, y finalmente Daniel Bejarano, uno de los organizadores de Ojo al sancocho, que hace una apuesta por la formación popular de públicos y quien contribuyo con sus reflexiones a entender las expectativas del espectador y la necesidad de atender sus necesidades en una cultura visual.

Quienes también se han preguntado sobre la relación cine colombiano y espectador, son, Luisa Fernanda Acosta en su teorización sobre la investigación en cine colombiano, Oswaldo Osorio, crítico y escritor sobre estética y problemas del cine colombiano, Luis Alberto Álvarez, en sus críticas históricas y problemáticas sobre cine colombiano, los cuadernos de cine colombiano de la Cinemateca Distrital, y los diferentes espacios que reflexionan sobre cine como las exposiciones y

conversatorios que actualmente se construyen para hablar de cine en Bogotá, como las cátedras de la Cinemateca Distrital y de la Fundación Patrimonio Fílmico durante el 2013.

Pedro Adrián Zuluaga, Julián David Correa, también sustentan las reflexiones sobre cine colombiano y aportan a la visión del cine en la sociedad, así como Pierre Sorlin y Sigfried Kracauer.

Cuestiones para pensar el cine colombiano y la educación

Pierre Sorlin (Sorlin, 1985, pág. 2) afirma que las sociedades asumen su identidad desde sus hechos. Es por ello que el cine como producción, es decir, como hecho artístico, puede dar cuenta de las formas de pensar de un grupo social y cultural. Una imagen que caracterizada por el movimiento de fotograma, tiene una carga no solo estética, sino ideológica, social, política y cultural.

Precisamente, Sigfried Kracauer propone en su libro *De Caligari a Hitler* en 1985, pensar el cine expresionista alemán como un antecedente ideológico de la sociedad alemana. Desde la aparición del filme *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene, hasta el asenso de Hitler al poder, como un hecho cinematográfico que construye una serie de propagandas o diálogos, aceptando el nazismo como una solución ante la necesidad de superar las problemáticas económicas que dejó la primera guerra.

Lo que nos lleva a entender que el cine colombiano, da cuenta de la forma de pensar de nuestra cultura y a la vez, es una de las maneras de asumir nuestra identidad, que como sabemos en su mayoría esta mediada por la violencia y la marginación. Asunto que nos ata a una lista enorme de falencias sociales y culturales.

A su vez el cine contiene unas tensiones políticas, que aunque unas más fuertes que otras, interactúan con el espectador activándolo o entreteniéndolo. Además, aunque el cine no adquiere la masividad de la televisión, si es una industria y una dinámica cultural común en casi todas las sociedades, formando desde sus postulados la cultura visual de una sociedad y por ende sus formas de actuar en ella.

Así mismo, las palabras de Julián David Correa, Director de la Cinemateca Distrital de Bogotá en la presentación y bienvenida a la Catedra Cinemateca 2013, coinciden con lo anterior al afirmar que, “cada una de las cosas que elegimos ver o rechazar, transforman nuestra cultura”. Pues lo que vemos, contiene un entramado socio-cultural, que en el montaje propone una voz, que es una lectura de la sociedad y una forma de asumir en ella su identidad.

De ahí la necesidad de estudiar la mirada crítica del espectador, como aporte a los diversos espacios de formación política, al menos por parte del estado, pues encontramos agrupaciones que en la no formalidad construyen proyectos de formación política desde diferentes áreas artísticas. Habrá que

ver pues, que tanto el cine colombiano lo es para los cuatro espectadores estudiados en este proyecto.

Algunos problemas del cine colombiano y la formación política

En tanto, el crítico Luis Alberto Álvarez, evidencia una muy pertinente preocupación que intuye, que al cine colombiano le falta algo. Hoy por hoy, años después de este comentario aunque se ha pensado, escrito y propuesto nuevas estéticas y temas en él, no parece estar del todo saldada.

Álvarez asume que “Colombia necesita imágenes propias, necesita imágenes como memoria, necesita imágenes como formación, como comunicación y también como entendimiento. Tiene que haber imágenes colombianas, un país sin imágenes propias es un país ciego, sordo y mudo.” (Museo nacional, 2008, p. 13). Imágenes que tiene, pero a pesar de ellas sigue siendo ciego, sordo y mudo.

Ahora, se hace evidente en las preguntas que se van generando en las reflexiones sobre el cine nacional, como la de Sergio Becerra, Director de la cinemateca Distrital en 2008, que se cuestiona si:

¿De existir como fenómeno estético, será capaz el cine colombiano de generar imaginarios colectivos lo suficientemente robustos para que lidien y se conecten con las fibras más profundas de la identidad nacional, tal como lo han logrado hacerlo otros campos de la expresión artística en nuestro país? (Becerra, 2008, pág. 2)

Si somos ciegos, sordos y mudos, y nuestro cine aun no sostiene con ímpetu un carácter propio, es más que necesario pensar el tema de la imagen cinematográfica, como bien lo expresa Álvarez, que expresen memoria, comuniquen, formen y permitan un entendimiento de lo que somos desde todos los puntos de vista.

Daniel Bejarano (2013, p.2) afirma otro de los problemas del cine colombiano y el más trascendental para este trabajo, cuando dice “Yo creo que en el país, podemos partir de una tesis. Que no hay una formación de público crítica y reflexiva de cómo se hace para poder acceder a esa formación de público crítica” entendiendo el cine como una entidad un poco lejana de los espectadores más distraídos o poco cercanos a las diversas opciones de visión o reflexión de cine colombiano.

Una de las cuestiones más importantes para Bejarano es

(...) Cómo el cine, podemos volverlo mucho más normal y mucho más cercano a la casa, y que el cine pueda contar unas historias más cercanas a la realidad, y que en ese cine puedan involucrarse personas parecidas a nosotros, o personas cercanas a nosotros, y que de cierta manera ese cine pueda llenar algunas necesidades, o algunos vacíos, o que tenga un interés. (Bejarano, 2013, pág. 2)

Por esta razón este proyecto es un acercamiento, porque busca la voz de espectadores que no se encuentren en la esfera de las dinámicas audiovisuales en Bogotá, aunque en este trabajo no se inicie con población de sectores periféricos, se le llama acercamiento, por que busca iniciar con unos espectadores que se han formado o no en lo audiovisual, pero les gusta ver cine.

Entonces, además de tener unas imágenes que intentan ser mejor, podemos definir un enfoque marcado en la imagen de la cinematografía colombiana, y es la que representa o habla de la violencia. Por ello tres largometrajes de ficción realizados entre 2010 y 2012, que abordan el tema de la violencia serán los largometrajes con los que se realizara la investigación.

El vuelco del cangrejo (2010), *Chocó* (2012) y *La sirga* (2012), no solo hablan de la violencia, sino también, de una de las propuestas estéticas del cine colombiano, una estética que ha sido catalogada como “cine para festivales” por algunos, pero que construye unos elementos en común que apuestan a la exploración y búsqueda del cine colombiano por su carácter y su proyección nacional e internacional.

En acuerdo con Daniel Pecaú, es necesario recordar que la violencia en Colombia “atravesada de manera permanente las relaciones sociales” (Pecaú, 2003, p.18). Y además se expande con cada acción violenta, pero aún no sabemos ni que pensar de la violencia, nos falta bastante formación crítica y política para acceder a estos temas como actores participantes por entender, problematizar y traspasar las luchas de poder desde el conflicto y las diferentes violencias que nos aquejan.

Muchos, ya no sabemos qué hacer con el dilema de la violencia, además de no saber de dónde viene y cómo podríamos encontrar caminos para trascenderla. Quizá sea en una formación política que devengan algunas de estas respuestas para cada quien.

Marta Herrera, nos brinda una base para decir que la formación política de la imagen y la mirada desde el cine es necesaria para la ciudadanía, en tanto lo anterior, pues

Es a la luz del posicionamiento de la ciudadanía que cobra vigencia el tema de la formación política en el entendido que habría que garantizar que el individuo cuente con los elementos necesarios para devenir en ciudadano, es decir en sujeto y en actor político, no sólo a través de la garantía de los derechos constitucionales que lo consagran como tal y del conocimiento que el individuo tenga sobre éstos, sino también a través de procesos que lo configuran como sujeto autónomo, con capacidad de tomar sus decisiones e intervenir en las diversas esferas de lo público en donde tienen lugar variadas disputas y negociaciones sobre asuntos referidos al gobierno de los seres humanos, a la política. (Herrera, 2007, p.3)

Desde estas dos variables, la violencia y la formación política, el hecho de atender a una formación política desde las imágenes. Por el momento, continuemos con los dilemas del cine colombiano.

Antes que nada, es necesario recordar que el cine colombiano ha tenido una historia dilatada respecto a su documentación y realización, pues parece aún, ser extraño para los mismos espectadores colombianos. Ya desde 1914 en la sociedad colombiana se acusaba al cine como un vicio que inundaría la cultura sin ser posible verlo (Museo Nacional, 2008, p.23).

Además de tener desde sus inicios, y aun, una inclusión como país, en la producción cinematográfica mundial como consumidores más que como espectadores; siendo el cine colombiano desde sus inicios, aunque actualmente en menor medida, una manifestación poco apreciada o valorada como industria y como estética política.

El ponente del espacio de socialización, Pedro Adrian Zuluaga responde, que esta cuestión consiste en un entramado de relaciones que la permean, entre las que nombra el “cine de moda”, refiriéndose al cine comercial, a la educación, procesos históricos de estado y varios fenómenos, que han compuesto su dilatada presencia en los espectadores.

Respecto a esto, tenemos un proceso histórico educativo que no tiene en cuenta la imagen cinematográfica como educación básica, donde algunos logran percibir sus aportes, y lo hacen como un anexo de las clases de ciencias sociales o español. No tenemos una cultura cinematográfica, y de ello puede derivar los espectadores odien su cine y los directores que ignoren la historia del cine, porque en realidad, una buena parte de espectadores y quizá algunos directores de cine nacional, no lo conocen.

Juana Suárez advierte que,

Las imágenes en movimiento que componen el cine colombiano ofrecen perspectivas y elementos de análisis de gran valor artístico, histórico, político, psicológico y antropológico para explicar y entender la representación de diferentes paradojas y encrucijadas de Colombia como nación y la manera como el cine ha traducido aciertos y malestares de sus ciclos de crisis y renovaciones, así como en sus repeticiones y proyectos hacia el futuro. (Suarez, 2009, p.23)

Reconociendo, sin ser directamente su objetivo que las imágenes del cine nacional aún son ignoradas por las políticas culturales educativas, postulando aquí, una necesidad y un problema a reflexionar.

Continuo a este vacío enunciado por el espectador de la socialización, en una sesión contigua, Julio Luzardo resalta que *el gran problema del cine colombiano es que no conoce a su público*, recordando en relación a esta frase, la competencia histórica que perdió el cine colombiano ante la acción y comedia del cine europeo, que en la actualidad parece continuar.

De igual manera, no lo había insinuado ya Bejarano, quien también afirma que para adentrarse en una formación crítica del espectador, Bejarano está totalmente convencido que hay que proyectar películas cercanas a las problemáticas de las personas que lo ven, cercadas a las necesidades y expectativas de los espectadores, y además de la conversación del trasfondo de la película.

Pues nuestro público es ciego, sordo y mudo porque no conoce ni su cine, ni su país. El hecho que Álvarez hable de imágenes formadora y llenas de entendimiento y memoria, también habla de esa educación de la mirada colombiana, que es la voluntaria, no es parte de nuestra cultura visual, nuestra cultura visual la construye y se vende en lo extranjero.

Además de ello, no lo conocemos, pareciera que el cine en Colombia intentara progresar con buenas intenciones, cayendo algunas veces en el error de creer que sabe lo que quiere el espectador y que conoce a la perfección lo que necesita el cine colombiano. Pero como enunciaba Juana Suarez (2009) en su introducción, además de no tener estudios profundos sobre el lenguaje cinematográfico de las películas y la investigación en cine; se agrega que no sabemos las expectativas del público.

Y para el 2013, según el quinto boletín de estadísticas cinematográficas en el apartado de “Evolución del cine colombiano” elaborado por Proimagenes, se entiende que la asistencia en cifras sobre la evolución del mercado cinematográfico colombiano va así:

Asistencia a películas colombianas

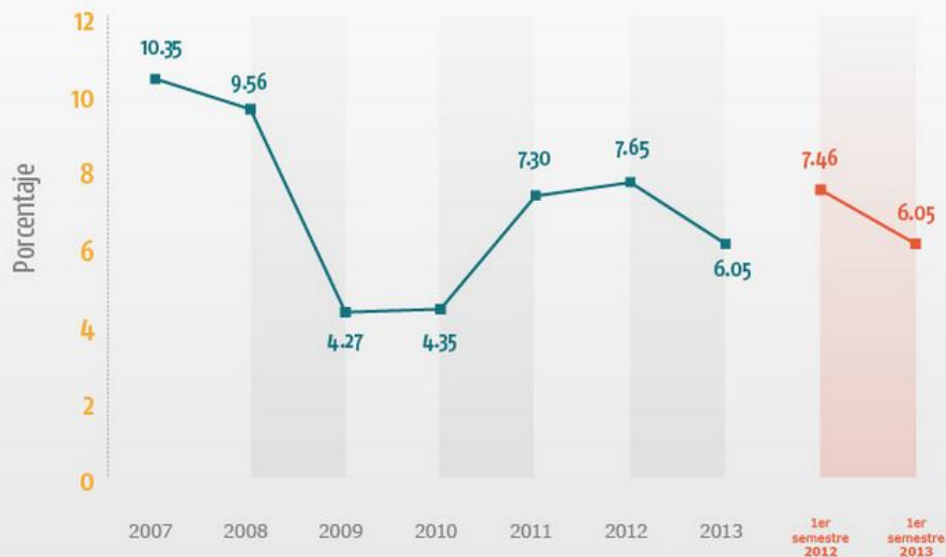
► 2007 - 2013* ◀

2,500

3,386

Participación de las películas nacionales en el total de asistencia en Colombia

► 2007 - 2013* ◀



* Primer semestre del 2013

Fuente: Cálculos de Proimágenes Colombia con datos del CADBOX . Metodología de Fedesarrollo

De lo que podemos decir, que no hay una estabilidad en el desarrollo cinematográfico, pues aunque para el 2007 en teoría, un 10,35, es decir 2.387 espectadores fueron a ver cine colombiano, en el 2009 y 2010 desciende la población y en el 2011 y 2012 se recupera. Quizá coincida un poco con las atribuciones que se le hicieron a las películas abordadas, que corresponden al 2010 y al 2012.

Según estas cifras ¿podríamos decir que podría realmente corresponder a un avance, que El vuelco del cangrejo (2010) y sus compañeras hayan promovido el crecimiento que vemos en 2011 con 2.994 espectadores y 2012 con 3.386?

Del boletín de estadísticas cinematográficas #3 de 2012 de Proimagenes

Del año 2007 a primer semestre de 2012 en la clasificación de las cinco películas más taquilleras por año en cine en Colombia, solo una vez, Paraíso travel en el 2008 alcanza a ubicarse entre ellas con 931.000 espectadores y 7.954 mil millones de pesos, junto a “The dark knight” “kung fu panda” “Wall-e” y “Madagascar 2” (...) La película “El paseo” continúa siendo la más taquillera del cine colombiano a la fecha. El último fin de semana de junio, (entre el 29 de junio y el 2 de julio) se registró un número record de espectadores en las salas de cine en Colombia: 1,120,048.

Podemos observar un resumen en la tabla #1 tomada del quinto boletín de 2013 de Proimagenes, antes mencionado.

Dialéctica del Espectador y Mirada crítica

El espectador de cine está en continuo movimiento, no es pasivo, no es un consumidor, pues se mueve al ritmo de la imagen que se muestra, a la vez que crea sus propios caminos en los elementos que lee de la película, durante y después de la proyección. (Bassas, 2012, p.149)

David Morley observa la relación entre espectador y cine, como un encuentro de discursos entre lector y texto que pone en juego la relación: texto, aparato, discurso e historia; donde los espectadores configuran la experiencia cinematográfica y están contruidos por esta en un proceso dialógico sin fin. (Stam, 2001)

Este proceso dialógico es un desdoblamiento de la mirada, es un reflejo del espectador. Como lo nombra Javier Bassas Vila siguiendo a Rancière en el epílogo de *Las distancias el cine*, la película no termina cuando aparecen los créditos. Existe una *re-visión* y una *co-visión*, que es para este trabajo, una manera de dar forma a la relación o dialéctica que sucede en la experiencia de ver cine.

A estos dos momentos, Bassas Vila le llama expansión de la película; esto viene a ser un trascender de la materia física de la película, en la *re-visión*, indicando que el espectador “si sabe ver”, como apunta Rancière en *El espectador emancipado*; donde el espectador no solo es un receptor pasivo, sino un actor participante, en tanto dialoga con la película, y como dice Bassas “se monta su propio viaje”.

Pero ¿por qué los espectadores? Quizá porque no solo están llenos de juicios estéticos sobre el cine, y además de ubicar una película como buena o mala, como insinúa Juana Suarez para indicar la necesidad de profundizar en los problemas del cine nacional, también en ellos, hay otras respuestas, que dialogan con el cine, pero aún no son lo bastante visibles.

Entonces, pensar la imagen cinematográfica, no solo es una necesidad social, sino formativa, ubicada en el fenómeno espectador-imagen es uno de los problemas más notorios de la visualidad en la contemporaneidad, que mediada por el director da cuenta y permea las subjetividades que componen una sociedad, a través de su mirada.

Respecto a este fenómeno, W.J.T Mitchell (Mitchell, 2009, p.19), en su libro *Teoría de la Imagen*, expone el poder de la imagen, caracterizada por ser global, masiva y manejable por las tecnologías dominantes, señalando el problema del poder de la imagen respecto a la mirada del espectador, como fenómeno investigativo contemporáneo incluido en lo que llama “el giro pictórico”.

El giro pictórico presentado por Mitchell busca trascender el giro lingüístico, donde la teoría ha dado forma a la imagen estudiándola desde el lenguaje. Entonces lo que le preocupa al “giro pictórico” es “dar forma a la teoría” desde la imagen, destacando que sucede en lo que Debord llamó la era del espectáculo, Foucault de la vigilancia, donde en

La fabricación extendida de imágenes, aún no sabemos que son las imágenes, cuál es su relación con el lenguaje y como operan sobre los observadores y sobre el mundo, como se debe entender su historia y qué se debe hacer con, o acerca de, ellas.” (Mitchell, 2012, p. 21)

El “giro pictórico” que presenta Mitchell, es un camino en la investigación de la Educación en Artes Visuales, es un llamado a preocuparse por la conciencia y tratamiento que damos a las imágenes, como hecho comunicativo hacia el espectador, que contiene una carga de poder político.

Hablar de la veneración de la imagen, es necesaria en tanto permea la construcción de la mirada, es una constante necesidad de una educación y responsabilidad de la mirada. En una era donde la imagen ya no es un asunto de deidad, de genialidad artística, sino, un asunto de mercadeo. (Debray, 1994, 183)

Tabla #1

Las cinco películas colombianas más taquilleras por año

► 2007 – 2013* ◀

Año	Ranking	Película	Posición en ranking general	Espectadores	Taquilla
					Miles de millones de pesos
2013*	1	El Paseo 2	8	952,825	6,591
	2	El Control	23	258,585	1,843
	3	Roa	27	160,588	1,215
	4	Lo azul del cielo	77	19,928	139
	5	Edificio Royal	86	10,937	86
				Estrenos totales 105	
2012	1	La cara Oculta	18	612,469	4,310
	2	Mi gente Linda mi gente bella	20	613,551	4,155
	3	El Cartel de los Sapos	28	446,789	3,263
	4	Sanandresito	41	302,878	2,223
	5	Mamá tómate la sopa	50	231,296	1,581
				Estrenos totales 213	
2011	1	El paseo	7	1,189,607	7,949
	2	Los colores de la montaña	25	378,177	2,783
	3	El jefe	31	318,441	2,175
	4	El paramo	29	325,709	2,174
	5	En coma	54	175,588	1,219
				Estrenos totales 213	
2010	1	Infraganti	23	463,329	2,962
	2	Sin tetas no hay paraíso	33	328,817	2,219
	3	El paseo	34	312,199	2,177
	4	Chance	70	117,393	670
	5	Del amor y otros demonios	72	76,665	635
				Estrenos totales 206	
2009	1	El arriero	25	285,814	2,148
	2	La pasión de Gabriel	33	220,204	1,724
	3	Los viajes del viento	42	162,126	1,217
	4	Ni te cases ni te embarques	51	121,975	987
	5	Infraganti	55	132,777	916
				Estrenos totales 214	
2008	1	Paraíso travel	1	931,245	7,983
	2	Muertos de susto	13	471,444	3,857
	3	Perro come perro	23	295,681	2,552
	4	La milagrosa	32	181,000	1,495
	5	Los actores del conflicto	58	90,560	715
				Estrenos totales 213	
2007	1	Bluff	9	492,947	3,809
	2	Satanás	11	465,408	3,511
	3	Esto huele mal	12	423,363	3,239
	4	Las cartas del gordo	20	294,338	2,095
	5	Dios los junta	36	152,154	1,158
				Estrenos totales 189	

* Primer semestre del 2013

Fuente: Cálculos de Proimágenes Colombia con datos del CADBOX . Metodología de Fedesarrollo.

Pero el centro de lo crítico en este trabajo, se sitúa en la relación de la dialéctica de Sergei Eisenstein y el espectador emancipado que teoriza Rancière, coincidiendo en el carácter contradictorio que debe adquirir no solo la imagen, sino también la mirada del espectador, para hallarse en la formación política de la mirada.

En una entrevista pregunta Godard a Fritz Lang, ¿Por qué hacer cine hoy?, a lo que Fritz responde:

- “Tiene que hacerse. Es el elemento romántico. Tiene que hacerse. pero te diré una cosa. No tengo nada contra “el entretenimiento”
- La distracción -dice Godard-
- Absolutamente nada. Pero si ves una película de masas. Ya las has visto todas. No hay razón para ver Cleopatra. Siempre es lo mismo.
Las películas deberían tener un punto de vista crítico. Hay que poner el dedo en la llaga. Debe tratar de un tema que interese a los jóvenes.
Me pregunto qué es una buena película.
No lo sé. Una película buena es la que veo una y otra vez. A me nudo he dicho que deberían ser una forma de entretenimiento, pero tienen que decir algo. Tienen que ser críticas. Hablamos de una película cuando hay algo que discutir. La gente, entonces, va al cine una segunda o tercera vez. Te diré una cosa. (...)
- Hay que llegar a la gente. -dice Godard-
- Siempre. Es el elemento romántico. (Bazin & Labarthe, 1964)

De aquí la magia al ver una y otra vez una película y llegar a contarle a todos sobre ella, como en mi caso con los autores que referí en los antecedentes, o Miguel que reitera una y otra vez Historia Americana X entre otras, reviviendo la magia que causó en él.

La oposición en la que anudan la dialéctica de Eisenstein y el espectador de Rancière, lo es en tanto es crítica, esta oposición divide la mirada del espectador generando la discusión, generando la crítica de la misma o de los relatos estéticos y conceptuales que genere la producción fílmica.

Esta mirada de la que hablamos, es una mirada que se activa cuando en el acto de ver, algo llama su atención y lo observa para leerlo en su subjetividad, que de por sí, se compone de su historia y saberes personales adquiridos. Es política en tanto se divide con los opuestos que le presenta la película.

Estos opuestos a su vez se presentan, como lo enunció el montaje de opuestos de Eisenstein, que desemboca en una dialéctica propuesta por el filme, desde una articulación o dialogo de dos imágenes opuestas, creando una espiral de opuestos, que en dialogo con el espectador crece y se forma, con los nuevos relatos que emergen del espectador que participa desde su mirada.

Entonces, ante la pregunta por cómo nos estamos formando como sujetos visuales, sociales y políticos desde la imagen cinematográfica que ofrece el largometraje de ficción en Colombia, deviene el interés por conocer ¿Cómo se relaciona la mirada crítica de un grupo de espectadores Bogotanos con los largometrajes de ficción: *Chocó, El vuelco del cangrejo y La sirga?*

Pensar esta pregunta, es una apuesta por una educación de la mirada como construcción personal, desde el deseo de ver cine, a través del dialogo y el viaje que se genera en el espectador desde la puesta en escena de la película. Acercarse a esta cuestión es pensar el papel político de dichos largometrajes de ficción.

Además de intentar ser un aporte a la investigación en cine, apoyados en las pocas investigaciones que existen sobre espectador y cine colombiano, reconociendo que el interés por este tema crece cada día más.

Frente a este asunto el 17 de octubre de 2013 en la *Cátedra Cinemateca Éticas, Estéticas y Políticas del cine Colombiano* en la Cinemateca Distrital de Bogotá, Pedro Adrian Zuluaga expresaba que la relación cine-espectador es una tarea pendiente en la investigación sobre cine, para salir de la especulación sobre el pensamiento del espectador.

A su vez, la elección de estas películas, se sitúa en la coincidencia de estéticas y decisiones en montaje y tema que los componen. Se han dado a la tarea de hacer un cine, que ha cautivado, que de alguna manera es distinto de las otras estéticas emergentes, quizá por mostrar ese “otro país” que es Colombia.

Pregunta y Objetivos

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo se relaciona la mirada crítica de un grupo de espectadores Bogotanos con los largometrajes de ficción: *Chocó*, *El vuelco del cangrejo* y *La sirga*?

OBJETIVO GENERAL

Caracterizar las relaciones que suceden en la mirada crítica de un grupo de espectadores a través de un conversatorio sobre los largometrajes de ficción colombianos: *Chocó*, *El vuelco del cangrejo* y *La sirga*.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Describir las relaciones de la mirada crítica con cada largometraje visto, desde los relatos de los espectadores en cada conversatorio.

- Detectar elementos en común en las relaciones entre mirada y largometraje, dando cuerpo a los conceptos que contiene la mirada del espectador, como los relatos y significaciones de su diálogo con el cine.
- Tejer los relatos de los espectadores para entender las relaciones que se describieron y detectaron en la dialéctica del ver cine, construyendo una mirada respecto a las distancias y cercanías entre cine colombiano y su espectador.

Violencia y cine colombiano

Una mirada a las representaciones y problemas entre Cine y violencia en el país

La violencia en Colombia ha sido parte de su historia, por ello, su cultura y buena parte de sus producciones visuales hablan de ella, incluyendo la cinematográfica. Pero este mismo diario vivir de las diversas violencias, que de las armadas se han derivado, (me atrevería a decir) son una de las razones del espectador de cine colombiano para desviar la mirada, de su cine hacia otro cine, que no le recuerde, complejice o visibilice temas en relación con la violencia Colombiana.

Respecto a ello, aunque no es el objetivo detenernos en las teorías y reflexiones sobre la violencia en Colombia, a modo de contexto, este trabajo entiende la dinámica de la violencia, valiéndose de los estudios de Daniel Pecaú, que en sus reflexiones sobre violencia y política en Colombia se expresa del término “La violencia” como una "violencia generalizada", con ello refiere que,

(...) queremos sugerir desde el comienzo que ésta, tanto en su primera irrupción durante 1946-1957 como en su segunda aparición a partir de 1980, no se puede reducir a una guerra política ni a un conflicto social. Si bien la violencia se apoya en ambas modalidades, las desborda y tarde o temprano provoca, por lo demás, su descomposición. El uso constante del término "violencia" que hacen los colombianos deja entender que, en su concepción, se trata de una fuerza anónima e incontrolable que se sustrae a las determinaciones y es asumida de una manera aleatoria por las entidades sociales y los individuos más diversos. (Pecaú, 2003, p. 18)

La violencia, se desbordó y se sigue desbordando en diversas violencias, que en acuerdo con Pecaú, desembocan en el hecho de ser asumidas de manera trivial, pues a cada estrategia violenta, pareciera seguirle otra “(...) tanto los que refieren a las identificaciones políticas como los que están relacionados con las interacciones sociales más ordinarias. Al prolongarse, la violencia parece convertirse a su vez en una forma normal y ordinaria de estas interacciones.” (Pecaú, 2003, p.19).

Como lo indican los dos periodos que cita Pecaú, después del Bogotazo y la violencia guerrillera y paramilitar, deviene la violencia del narcotráfico, que traslada el conflicto, antes rural, a la ciudad, promoviendo el sicariato y las pandillas entre jóvenes, que unido con el marginamiento de los

desplazados, se abre a otras violencias, aún vigentes y que se deslizan y se prolongan haciendo de la violencia en el país un asunto preocupante pero común a nuestra sociedad.

Ahora bien, si entendemos que nuestra cultura esta mediada por la violencia y hay micro-violencias que se han desprendido de los conflictos entre las fuerzas armadas (guerrilleras paramilitares, ejercito y narcotráfico), es necesario preguntarnos cuál es el lugar de lo político en el país y como percibimos la lucha de poderes en el mismo.

Entendiendo lo político como ese cuestionamiento a las formas socioculturales personales y comunes en que se vive, se quiere enfocar esa mirada crítica hacia el cine colombiano, porque no solo son nuestras imágenes, sino que son las que deberían formar a los espectadores de su país, sino porque en una preocupación por una cultura de la imagen crítica y una educación de la mirada, se encuentra, acercarse al espectador de cine y entender cómo se afecta su mirada crítica.

Así que, si “(...) las acciones violentas terminan por confundir radicalmente no solo los puntos de referencia sino también las fronteras mismas de lo político y, finalmente, por entrabar tanto la posibilidad de la visibilidad que está en la base de lo político como el sentimiento de pertenencia a una sociedad.” (Pecaut, 2003, p.20). Hay que ubicar la mirada en la educación de un país mediado por la violencia y con unas imágenes cinematográficas que hablan de ella, pero que, para gran parte de los espectadores no existe.

Si como escribió Sigfried Kracauer que “(...) en general, se verá, que la técnica, el contenido narrativo y la evolución de las películas de una nación, son única y totalmente comprensibles en relación con el auténtico perfil psicológico que caracteriza a este país.” (Kracauer, 1985, p.13). Habrá que ver, como hablan las imágenes como espejo en sus espectadores y cómo interactúan con él.

El Cine colombiano habla de la violencia

El tema de la violencia en Colombia, el tema político, es muy peligroso, es muy difícil de manejar. En Colombia no solo es muy complicado entender el conflicto en el que vivimos sino tener una posición ante él, es muy complejo, porque generalizar es muy peligroso y uno en esas cosas de las opiniones políticas siempre tiende a generalizar para poder clasificar las cosas y explicarlas más fácil. Entonces ese era un peligro, por eso teníamos que decir las cosas de una manera que fueran reales, pero no nos interesaba tener posiciones políticas porque en la realidad no las tenemos tan claras. Para mí la guerrilla es una entidad absolutamente nefasta para el país, pero también lo son los paramilitares y también lo son los políticos que roban y también lo es el egoísmo que impera en la sociedad, pero yo no creo que existan formulas.

Luis Alberto Restrepo en (Osorio, 2009, p.29)

El cine colombiano, es un cine lleno de intentos por encontrarse, por crecer y desarrollarse. Este sigue intentando, aunque desequilibrado, y con varios de sus más grandes realizadores y críticos como Luis Ospina decepcionados de él, o quizá de su público, pero decepcionados al fin, de chocar contra los problemas del cine colombiano que a veces parecen irremediables.

Luis Alberto Álvarez afirmaba al respecto,

Desde los años veinte no ha dejado de haber esfuerzos por establecer una cinematografía nacional colombiana. Estos esfuerzos se han polarizado casi siempre hacia la creación de una industria pero sólo ocasionalmente han buscado aplicar reflexiones sobre una identidad o expresiones de una posición estética. (Melo, s.f, p.277)

La llegada del cine al país fue abordada desde una perspectiva de entretenimiento ocio y negocio, que se empieza a preocupar por el cine como industria e identidad, pero que se ve truncado por los tejemanejes de las políticas estatales. Es hasta los sesenta y setenta que se reconocen como un campo de estudio, al aprobar los estudios sobre cine, que aunque informativos en un principio, evolucionan en publicaciones especializadas como OJO AL CINE, KINETOSCOPIO etc. (Cuadernos de cine, p. 26)

Aunque los sesenta y setenta fueron los contribuyentes a una imagen política del cine colombiano, también crearon una marginal, siendo sus representantes más sobresalientes Carlos Álvarez, Martha Rodríguez, Luis Silva, Carlos Mayolo y Luis Ospina.

Por su parte la Compañía de Fomento Cinematográfico Focine, apoyo al cine nacional, pero aunque fue una temporada de aprendizaje, “de ensayo y error”, (Osorio, 2003, p.2) no hubo mayor evolución, además de ser parte de la burocracia y los malos manejos. Si bien fue una gran catapulta para la producción, sus imágenes no fueron aceptadas por una buena parte de los espectadores, no fue un cine visible.

Por ello, aunque hubo varias producciones y fue un momento de aprendizaje para los productores de cine en Colombia, era difícil dar cuenta de un cine político o social, aun cuando había ambigüedades entre “lo político” y “lo social”. Así que podemos decir que, impregnados del nuevo cine latinoamericano y los movimientos revolucionarios de otros países encontramos algunas producciones que daten de un cine político.

Para Juana Suarez (Suarez, 2009), *El rio de las tumbas* de Julio Luzardo (1964) se ha asumido como uno de los primeros, sino el primer filme político, pues decide hablar de la violencia y caracterizar las costumbres y lugares colombianos, que antes no aparecían en las películas, pues estas se presentaban ligadas a estilos exportados, como el de la comedia mexicana.

Otras producciones como *Cóndores no entierran todos los días* de Francisco Norden (1984), *Canaguaro* de Dunav Kuzmanich (1981), *Pisingaña* de Leopoldo Pinzón (1986) y *Confesión a Laura* de Jaime Osorio (Osorio, 1990, p. 23), continúan hablando de la violencia rural y urbana. Además claro, de los aportes de las producciones de Martha Rodríguez y Jorge Silva como elemento de transformación social.

Otros filmes que rescata Osorio (2003) de este periodo incluyen *Pisingaña*, *Cóndores no entierran todos los días*, *Tiempo de morir* de Jorge Ali Triana (1985) y *Visa usa* de Lisandro Duque (1986) (Osorio, 2003, p.3).

Focine fue liquidada en 1993, pero un poco antes ya se percibía un giro en las películas, pues se empezaron a salir del espacio rural para pasar al urbano. Entre ellas las películas de Víctor Gaviria y Películas como *Confesión a Laura*, con nuevos directores formados en academias de cine nacionales e internacionales, iniciando un nuevo periodo del cine colombiano.

Es el caso de Rodrigo D., que dice Osorio, fue el inicio del cine colombiano, y al respecto de la película dice:

Contrario a lo que muchos equivocadamente piensan, Rodrigo D. no es una película sobre sicarios. Es posible que sus personajes eventualmente lo sean, pero al menos en la historia que

en ella se cuenta, su violencia tiene que ver más con la marginalidad y esa actitud existencialista antes referida. (Osorio, 2003, p. 30)

El autor lo percibe de esta manera, puesto que la película aborda no solo el tema de la violencia, sino un espacio tiempo que pertenece a la realidad colombiana y no tanto a estilos explícitamente extranjeros, pues implícitamente esta permeado por el neorrealismo italiano. También lo hace, porque adquirió un lenguaje que presento el cine nacional de manera internacional en festivales como Cannes.

Quizá por ello, es que Osorio expresa que con Rodrigo D. nace una nueva era de la cinematografía colombiana, una que habla de Colombia y de sus realidades. Conjunto en 1997 se crea la Dirección Cinematográfica y Proimágenes en movimiento, que reemplazo a Focine junto con la ley de cine del 2003, constituyendo unas garantías para apoyar al cine nacional, evitando los impases de su antecesor Focine.

Ahora bien, hasta el momento y con el desarrollo que trajo Proimágenes respecto a Focine, aún nos quedan algunos problemas por resolver. Juana Suarez reconoce que no hay una cinematografía colombiana "ni a nivel de contenido ni a nivel estético" (Suarez, 2009, p.10)

Entonces, acogida a las palabras de Suarez, sin duda, uno de los problemas de nuestro cine, es la ausencia de análisis enfocados desde la perspectiva cinematográfica, hay una necesidad de profundizar y trascender los estudios sobre cine colombiano, pero también, hay que atender las expectativas y necesidades de los espectadores colombianos.

La misma Juana Suarez entiende que "(...) los espectadores cambian con el tiempo y, asimismo, los modos de acercamiento al cine y el consumo del mismo." (Suarez, 2009, p. 12), así como el cine progresa, los espectadores cambian de mirada y es necesario para aportar a las reflexiones sobre cine nacional.

Daniel Bejarano comparte la idea de que a los procesos de formación de público en Bogotá, les falta accesibilidad a un público menos especializado en el tema cinematográfico, que este cercano y se piense en una educación más popular o una consulta de las necesidades cinematográficas. Es importante agregar que la cinemateca en Bogotá con su proyecto "Cinemateca Rodante" se ha acercado a esta idea del acceso a la formación y voz del espectador en diversas localidades.

Con todo esto,

Definir los problemas del cine colombiano en términos de antagonismo entre “cine cultural” y “cine comercial”, es desconocer la raíz de la crisis. La dificultad reside en una falta de replanteamiento global de la comunicación y de sus canales y en un tener en cuenta las fuerzas que los mueven y controlan. Creo que al considerar el cine colombiano y sus eventualidades no es posible limitarse a problemas de producción y distribución o incluso de estética y lenguaje, descuidando el estado de conciencia del público, las capacidades de recepción alteradas por los medios que ese público consume. La política estatal de comunicación, en la cual debe estar comprendido el cine, no sólo debe ocuparse de que éste o aquel cine, conveniente, adecuado y útil para los colombianos debe ser impulsado, sino intentar captar qué tipo de cine los colombianos están en capacidad de ver, en su actual estado de conciencia. (Álvarez en Melo, s.f, p.282)

Entonces el cine se ve ligado a la industria y el mercado, lo que nos dice que satisface un gusto, más no, todas las necesidades existentes, Kracauer menciona que esa industria se debe ajustarse a los cambios de *Clima mental* pues “el público norteamericano recibe, sin duda, lo que Hollywood quiere que reciba; pero a la larga, los deseos del público determinan la naturaleza de los filmes de Hollywood” (Kracauer, 1985, p.14.)

Quizá, un ejemplo pueda ser la necesidad de adquirir elementos extranjeros en nuestra cultura, que ya hoy no es solo en la industria común, si no en la industria cinematográfica o en las políticas estéticas. El tratado de libre comercio no solo abrió la puerta a la explotación minera en nuestro país, refleja la necesidad de un país de ofrecerse al mejor postor. (Zuluaga, 2012, p.1)

El Director colombiano Víctor Gaviria, advirtió que “Si nuestro cine quiere contar historias que nos interesen de verdad, que nos abran los ojos, como al niño, tendrá que tomarnos de modelos a nosotros mismos. Y nosotros estamos amenazados, en peligro de muerte. Y a nosotros nos corresponderá sobrevivir, no desaparecer, ni que desaparezcan nuestras costumbres.” (Gaviria, 1987, pág. 2)

Y como abrir los ojos, si una gran parte de las producciones colombianas, al menos hasta el 2009, según la investigación de Oswaldo Osorio Realidad y cine 1990-2009, proponen temas respecto a la realidad violenta de nuestro país, y es esta imagen la que no concuerda con el interés del espectador.

Daniel Pécaut expresa, “cómo el terror recorre buena parte del territorio colombiano teniendo efectos de fragilización que hacen “estallar los referentes temporales” y ponen “en peligro la posibilidad de los sujetos para afirmarse en medio de referentes contradictorios” (Herrera, 2007, p.

12), planteando en resumen, el conflicto y la violencia como autores de la posibilidad de afirmarnos como sujetos.

El terror causado por la violencia es pan de cada día, pero no solo hay que representarlo, por ejemplo desde el cine, debemos ver qué clase de cultura se forma desde este hecho. Decía Daney que “Ese cine moderno tenía una característica: era cruel. Y nosotros teníamos otra: aceptábamos esa crueldad.” Entonces, ¿Cómo se construye o deconstruye la mirada que compone los espectadores de nuestra sociedad desde este tema?

Según Oswaldo Osorio los temas que emocionan mayormente al público son la muerte y la violencia, mientras Serge Daney dice: “Gracias al cine supe que la condición humana y la carnicería industrial no eran incompatibles, y que lo peor acababa de ocurrir. (Daney, 1992, p.2). ¿Acaso la violencia como relato, entendimiento o representación de la realidad en el cine colombiano podría caer en una carnicería industrial?

Según varios autores (Kantaris, Jeffrey en Suarez, 2009, p.59) & (Osorio, 2010, p.16) Colombia ha padecido tres violencias durante la segunda mitad del siglo XX, la que inicia con el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, La guerrillera y la del narcotráfico, de la que da cuenta, haciendo un estudio de este periodo desde la cinematografía colombiana.

Ciertamente, encontramos películas que abordan temas en relación o directamente implicados en el tema del conflicto armado o las diferentes violencias colombianas, aunque con acercamientos distintos. *Retratos en un mar de mentiras*, 2010, Carlos Gaviria y *Soñar no cuesta nada*, 2006, Rodrigo Triana, hablan del conflicto armado, pero no lo abordan de la misma manera.

Mientras *Soñar no cuesta nada* se detiene en una historia sin trascender en el sentir de la guerra desde los soldados, *Retratos en un mar de mentiras* encuadra una historia específica que relata una vivencia del desplazamiento forzado en Colombia. Las dos hablan de actos de violencia, pero su mirada es distinta.

En cuanto a esa mirada que propone cada película, Godard expone que “Poco importa hoy que un filme diga: “esto va bien” o “esto va mal”, un filme no tiene ningún poder, sino el de mostrar cómo va la cosa. Y aún debemos trabajar para conquistar ese poder.” (Godard, 1994, p.173).

Por su parte Osorio expone que es necesario acercarse a la realidad y comprenderla en la película, para presentar una imagen que detone la reflexión y conciencia del espectador. Aunque se puede decir que ello no basta. Se necesita adquirir una posición clara ante el conflicto por parte de los directores y asumir que el cine colombiano, como Colombia no solo habla de violencia, y que abordar otros géneros desde la conciencia de la violencia no es un atropello al cine nacional ni a la identidad de país.

Por el momento quiero preguntar, de la mano de Serge Daney por algunas cuestiones de la violencia en la imagen cinematográfica, en un razonamiento que transversaliza su ensayo *El travelling de Kapó: lo inmoral de la imagen violenta y la estetización de esta como un fenómeno del cine moderno*.

Daney expresa su desaprobación a Guillo Pontecorvo,

Por haber anulado a la ligera una distancia que debería haber respetado. El travelling era inmoral porque nos ponía, a él cineasta y a mí espectador, fuera de lugar. Un lugar en el cual yo no podía ni quería estar. Porque me deportaba de mi situación real de espectador como testigo para meterme a la fuerza dentro del cuadro. Ahora bien, ¿qué otro sentido podía tener la frase de Godard, si no el de que no hay que ponerse nunca en donde no se está, ni hablar en el lugar de los demás? (Daney, 1992, p. 14)

Qué hacer con la incapacidad de ver un exceso de estéticas y narrativas violentas, ¿hasta qué punto agreden o se vuelve inmorales, insoportables para los espectadores?

Por esta razón es que los largometrajes de ficción que hacen parte de esta investigación, son productos de una estética que habla del conflicto y la violencia, desde una posición un tanto metafórica del mismo, intentando contar historias que generen una espiral u opuestos. Ahora, si logra o no dicha dialéctica, es la tarea que se va a explorar.

Los cortometrajes *El vuelco del cangrejo* de Oscar Ruiz Navia (2010), *Chocó* de Johnny Hendrix Hinestroza (2012) y *La sirga* de William Vega (2012), se presentan brevemente a continuación.

Tres Largometrajes de ficción colombianos sobre violencia

“Uno de los retos actuales es enfrentar la tradición representativa de la violencia en espacio y tiempo” dice Juana Suarez (Suarez, 2009, p.57). Y de estos tres largometrajes se dice que es un cine actual, que junto a varios largometrajes premiados, ha resaltado sus aportes a una estética y un abordaje de la violencia, que según la esfera pública es de reconocer y progresa.

Aunque le ha sido llamado un “cine de festivales” por algunos, se presenta una descripción del estilo y aportes que se dice y dicen sus directores que adquieren estas tres producciones colombianas.

Las tres películas hacen propio un elenco compuesto por actores naturales y actores formados académicamente, como también en el caso de Ruiz y Vega que compartieron trabajo en sus dos producciones en diferentes roles, eligieron no dar mayor información del guión y permitir a los actores una espontaneidad y naturaleza sentimental para caracterizar estas producciones. “Y es a través del montaje y de la mirada del director que se construye el personaje.” Dice Ruiz en (Kinetoscopio, 2010, p. 96)

De igual manera en los tres largometrajes hay un marcado interés por la representación del paisaje y la representación de las tensiones de poder sobre el territorio y los personajes de los filmes. Es el caso en el vuelco entre el paisa que divide y se apodera del territorio e sus insumos naturales y culturales de los lugareños. El poder de la industria en el territorio y la tensión entre el machismo en una relación matrimonial de la vida de Chocó. Y en La Sirga la imposición de las reglas del conflicto en la historia de la protagonista.

Todos con fuertes y conmovedoras posturas políticas frente al apoderamiento del territorio y las historias pequeñas que se desarrollan en estos lugares, alterando la belleza de los mismos, y metaforizando las diferentes violencias y conflictos de los protagonistas de las historias. Cerebro cansado de el apoderamiento de su territorio ancestral, Chocó devastada por el maltrato y los pésimas formas de vida, y Alicia, abandonada por el conflicto armado que la persigue resiste sus desdichas.

El vuelco del cangrejo

Oscar Ruiz Navia
(2010)



El vuelco del cangrejo es una película que nació como un trabajo de grado y tiene una herencia del cine de autor, de un autor caleño, basada en parte en sus vivencias en “La barra” pueblo al norte del valle del cauca.

Para Ruiz la belleza es un elemento comunicativo fuerte, pero “no la belleza bucólica ni la belleza ingenua sino la que surge de un dolor, la que tiene una ideología metida” que no refleja belleza turística sino los conflictos de un lugar. (Kinetoscopio, 2010, p. 96)

Esta película es de un ritmo tranquilo, a veces aburrido para el ojo disperso. Cuenta la historia de un extranjero ciudadano que llega a “La Barra”, un pueblo del pacífico donde no sucede mucho, donde un paisa ha llegado a intentar colonizar y mercantilizar las tierras ancestrales de este pueblo para hacer un hotel.

Este extranjero, Daniel, no busca nada más que un bote, y mientras lo consigue se asoman una serie de problemas, que en estos paisajes húmedos y lluviosos evidencian un pueblo abandonado y exprimido por su propio país, a través del paisa, de los actores armados y de la explotación minera del territorio.



En una entrevista a Oscar Ruiz Navia, el director expresa su intención de generar un choque de velocidades, la de la contemporaneidad y la de lo ancestral en su película, busca presentar un problema que surge del paisaje, de la belleza, del dolor y de la tierra. Todo esto, basada en una experiencia vivida en el mismo lugar protagonista de *El vuelco del cangrejo*, “La Barra”, en el pacífico colombiano.

La historia de “el paisa” fue cierta, lo que le inculco una atención por abordar la violencia cotidiana, desde aquella experiencia musical que no deseaba, pero tenía que escuchar. Además la estética que maneja busca evocar la metáfora, sugiriendo unos elementos, alejados de un lenguaje literal.

En cierto momento el director señala “lo que yo quería es que ustedes como espectadores, no solamente entendieran una idea, sino que la sintieran”. Lo que nos dice que es una apuesta a una estética que describa un lugar y unas tensiones que detectó en su visita a “La Barra” y una preocupación constante por el espectador y su interacción activa con la película.

Chocó

Johnny Hendrix Hinestroza

(2012)



Este largometraje, como el anterior, se realiza tras un estudio de la población o historia que pretende contar una historia sobre otras violencias del país, haciendo énfasis en un montaje distinto a esa crueldad desgarradora que bien conocemos.

Según su director Jhonny Hendrix Hinestroza, nace de una historia que conoció donde dos mujeres enamoradas de su violador, se dan cuenta de que comparten el mismo hombre como pareja. Lo que detona una pesquisa por las incomodidades de las mujeres en el Chocó, definiendo como problema, el maltrato por parte de sus esposos. (García, 2012)

Sus representaciones se definen como una violencia que se esconde en una tranquilidad, y que al tiempo busca mostrar ese chocó que el director evoca, ya no verá él ni verá su hijo. Se enmarca en el contexto Chocuario, ese territorio olvidado

y sobre explotado. Es un relato y una evocación del lugar de su nacimiento.

La sirga

William Vega

(2012)



Esta película, como las anteriores también se preocupa por explorar una estética del lugar donde se ubica la historia de la protagonista, apostándole en mayor medida desde su productora Diana Bustamante, por una apuesta estética, herencia de todos sus films, entre ellos *El vuelco del cangrejo*, *La playa D.C* y *Los viajes del viento*, ayudando en películas como *El paramo*, *Retratos en un mar de mentiras* y *Locos*.

Sin duda *La sirga* es una puesta en escena poética, pues constituye una de los montajes más tranquilos, evocadores, casi sin diálogos, donde el sonido ambiente es protagonista. Esta película como *El vuelco del cangrejo* entrega a sus actores la explicación de la escena y su actuación solo unos momentos antes del rodaje.

Por su estética evocadora, llena de paisajes y del silencio del mismo, que en parte ha sido marcada por la guerra, *La sirga* propone nunca serie de elementos estéticos, que en esta ola de películas se acompañan y relacionan entre sí. Pues algunos de los directores han colaborado con otro rol en el rodaje de su compañero.

Un estilo particular

Como ya es evidente estos tres largometrajes manejan unas apuestas por la estética y los temas muy similares, y han sido muy sonadas por sus premiaciones en festivales de cine en el exterior como Cannes y Toronto por nombrar algunos.

Por esta razón he decidido nombrarlos como un estilo cercano o similar al *slow cinema* o *cine lento* que rechaza por naturaleza el espectáculo.³

Las características del cine lento son las de un cine contemplativo, que se extiende en el tiempo y eso lo hace lento, “una sencillez narrativa”, “personajes que reflejan el contexto que viven”

Otras características registradas en un artículo de la web escrito por Abel Muñoz Hénonin en 2012, exponen que también lo es su ambigüedad entre la ficción y el documental por su acercamiento a la realidad y naturalidad de los personajes, poca música, una fotografía naturalista junto a un paraje exótico, un personaje marginal y un título que poco o nada tiene que ver con el relato.

Aunque este artículo es tajante e irónico con este estilo de cine, que llama “poco novedoso” y lo percibe como una serie de “propuesta arriesgadas” que solo son “una especie de moda”, la intención de esta descripción está lejos de definir o chistar sobre los largometrajes, pues aunque varias de las características coinciden, no podemos hablar de personajes marginales en los largometrajes.

Y si los parecen, sencillamente en su tono realista, no podrían mostrar más que eso, porque es sabido para casi todos que los personajes de las películas no son seres friccionados, y aunque marginales, existen en nuestro país. ¿Qué más podríamos presentar si eso es la violencia?. Es lo que hay y lo que se ha reconocido como un gran adelanto por su sutileza y su uso de metáforas para hablar de la violencia.

A pesar de ello queda la opinión de Hénonin

(...) lo que ofrecen son miradas con búsquedas particulares porque su público es el de cinéfilos iniciados, el de la gente que busca experiencias distintas a las del cine de cita con cena. Pero, en muchas ocasiones ofrecen películas que parecen estar insertas en géneros innombrados por la

³ MUÑOZ, Abel. 31 de julio de 2012. Sobre la falta de imaginación en las películas de arte: 1) Manual para festivales. Iconica. Recuperado el 3 de enero de 2014. <http://iconica.cinetecanacional.net/index.php/contenidos/ensayos/18-falta-de-imaginacion>

clasificación de gran mercado. Géneros que además son modas como el que en el mundo anglosajón se llama —con una perspicacia notable— *slow cinema*, la gran moda de principios de siglo junto con y opuesta a Harry Potter. (2012)

Ahora, tendremos que observar y caracterizar, como este cine afecta las miradas políticas de cuatro espectadores y si ello nos puede hablar de unos aportes o visiones de los espectadores hacia los estudios sobre cine colombiano, para enmendar la lejanía de este con su público.

Estas películas, fueron elegidas por ser largometrajes que tienen un estilo en común, quizá porque en la participación de *La sirga*, el director de *El vuelco del cangrejo* fue su productor. Pero más allá de esto, porque así como *Chocó*, ponen a dialogar las dinámicas de poder que se vive en el territorio del pacífico, además de sugerir otras violencias hacia la mujer (*Chocó* y *La sirga*), o la violencia del conflicto armado (*La sirga*).

Estos largometrajes, reflejan micro violencias, por decirlo así, y sugieren la lucha por el poder de la tierra, tanto desde el conflicto con las fuerzas armadas, como con las empresas que explotan el territorio. Presenta un lenguaje metafórico, cercano a la actuación natural, que proviene de experiencias personales y tiene un fuerte lazo por el territorio.

De esta manera, no solo ponen en tensión varios opuestos, sino que lo hacen en un estilo que aún está emergiendo, por ello son la causa de estudio. Porque siendo un cine con propuestas distintas de abordar la violencia, se quiere entender si hay afecciones y que características tienen, respecto a un cine que ha cambiado respecto al de años atrás.

El espectador dialoga con su cine

Espectador y Dialéctica del cine

El espectador no es únicamente un receptor, y menos un espectador pasivo. El espectador participa en la película, su quietud en la silla, no indica pacifismo; Panofsky le llamó a esto *dinamización del espacio*, expresando que,

En una sala cinematográfica... el espectador está en una butaca fija, pero no solo físicamente...; estéticamente está en continuo movimiento, y su ojo se identifica con el lente de la cámara que cambia continuamente de distancia y dirección. Y el espacio exhibido al espectador es tan movable como el mismo espectador. No solo se mueven los cuerpos sólidos en el espacio, sino que el espacio mismo se mueve, cambiando, girando, disolviéndose y recristalizándose... (Panofsky en Kracauer, 1985, p.14)

Se mueve durante y después de la película, en lo que Bassas (Bassas, 2012, p. 153) llamo parafraseando a Rancière, una re-visión y co-visión de la proyección. Esta re-visión y co-visión crea caminos posibles con lo que la mirada del espectador observa, enlaza esas imágenes en movimiento con sigo mismo, crea un reflejo en la pantalla, crea su propia historia.

Bassas Vila, entiende esta idea expresando que,

Tras el final, en el momento en que se apaga la pantalla y se encienden las luces, el espectador empieza su propio viaje a través de las imágenes y escenas que recuerda de la película, con las emociones que puede haber sentido durante la proyección y que, tal vez, perduraran durante un tiempo en su cuerpo, adquiriendo nuevas formas y significados. (Bassas, 2012, p. 154)

El espectador trasciende aquello en lo que se detiene su mirada, no es simplemente un consumidor como algunos opositores le han sentenciado. Estos opositores asumen que

Ser espectador es un mal, y ello por dos razones. En primer lugar, mirar es lo contrario de conocer. El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre. En segundo lugar, es lo contrario de actuar. La

espectadora permanece inmóvil en su sitio, pasiva. Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer, y del poder de actuar. (Rancière, 2010, p.10)

Entonces, respondiendo a esta acusación de pasividad, donde el espectador se aleja del acto de conocer y actuar, en tanto solo mira; el acto de mirar cine, se convierte en un acto dialéctico, basado en la idea del montaje cinematográfico que promovió en su obra Sergei Eisenstein.

Primeramente, el montaje en este autor se presenta como un acto dialéctico, en tanto pone en escena una serie de imágenes opuestas (montaje de opuestos), que forman una espiral entre sí y componen una historia a presentar. A su vez, este contenido es leído por el espectador y dialoga con él, con la intención de disidir con el espectador, y en este acto de rebote de contrarios, crezca la espiral del montaje.

Construida desde una espiral orgánica y desde la oposición de cada parte de la espiral, percibiéndola como célula del montaje. “En resumen, el *montaje de oposición* sustituye al montaje paralelo, bajo la ley dialéctica del Uno que se divide para formar la unidad nueva más elevada.” (Deleuze, 1984 p.57)

La doble espiral, la componen dos imágenes opuestas en su significado, como el blanco y el negro. La espiral, adquiere entonces, la característica de “lo patético”, donde vemos cómo la imagen salta de un opuesto a otro. “Lo patético”, es, en tanto salta en las oposiciones de la espiral, crea una conciencia y provoca el crecimiento de la misma.

Así pues, la dialéctica sitúa al espectador como dueño de ese momento de ver cine. Propone un diálogo entre imágenes opuestas de la espiral, y se vuelve patética en tanto el espectador la apropia, creciendo, en la medida que esas imágenes saltan y provocan una activación en el espectador. Cuando el relato del espectador se une a la espiral esta crece.

En palabras de Deleuze,

En Eisenstein, la concepción dialéctica del organismo y del montaje conjuga la espiral siempre abierta y el instante siempre dando saltos. Es bien sabido que la dialéctica se define por una serie de leyes. Está la ley del proceso cuantitativo y del salto cualitativo: el paso de una cualidad a otra y el surgimiento repentino de la nueva cualidad. (Deleuze, p.62)

El acto dialéctico de ver cine está en esa nueva cualidad que le da la mirada del espectador a ese “montaje de opuestos”. Sucede en la medida que difiere, desde las oposiciones internas de la espiral, pues si no se opone, compondría un círculo, no una espiral. La espiral es esa construcción del espectador desde el montaje, ese continuar el film en una re-visión y co-visión.

Eisenstein buscaba afectar al espectador emocionalmente, su fin ya no era la obra en sí, sino el espectador. Generando nuevos procesos mentales en ese montaje de “lucha de las imágenes y los sonidos”. (Godard, 1976, p. 168)

La dialéctica de Eisenstein es una oposición al montaje comercial-industrial de Davis Wark Griffith, que guía al espectador, que al tiempo, desea ser guiado. Cuando la película se dirige a un público anónimo, con el único ánimo de satisfacer las masas, adquieren un reflejo de *algunas características nacionales*, pero su arrolladora propaganda y amplio espectáculo, *estupidizan y convencen* al público. (Kracauer, 1985, p. 14)

Por ello, entender la relación entre cine colombiano y su espectador, desde las afecciones políticas que la película deja en él, se entiende como un acto dialéctico, pues los espectadores, se perciben como actores de esa espiral que es la película, continuando su crecimiento o encogiéndolo. Actores que miran y accionan dicha espiral.

Respecto a esta noción, el espectador, expresado desde la teoría de *El Maestro ignorante* de Rancière, es un ignorante, en tanto ignora una cosa, no en la medida que ignora lo que quiere y sabe. El espectador ignorante, entonces, no es algo distinto a cada uno de nosotros, pues todos “aprendemos, enseñamos actuamos y conocemos” también entrelazando lo que vemos “con aquello que han visto y dicho, hecho y soñado”. (Rancière, 2010, p. 23)

Ese espectador ignorante, es actor de su historia, y es precisamente en el reconocimiento de la no distancia entre maestro y alumno ignorante, en la horizontalidad de saberes, en el entendido que no hay un rol que acciona y otro el que recibe, sino que, constituyen como iguales una comunidad. No se trata de poner en tensión un relato cotidiano y una explicación filosófica.

El cine no hace el papel de maestro en la relación cine-espectador. Este trabajo sitúa el saber del espectador en interacción con esa espiral de opuestos del montaje, conformando una comunidad emancipada, en tanto respeta y no genera una división de poderes. En tanto crece en su interacción de imágenes o contenidos opuestos.

Entender el espectador como sujeto de saber, independientemente de su formación, como lo enunciaba Daniel Bejarano, hay que darle la palabra y situar la voz del público, no de un público X o Y. Simplemente un público, que tiene unos saberes que aportar, unas miradas respecto al cine colombiano. Tiene sus apropiaciones, cuestiones y aportes a la discusión sobre el desarrollo del cine en Colombia.

Entonces, pensar estas formas de construcción del espectador es pensar en las formas de potenciar la mirada de un espectador bogotano, reflexionando con las imágenes de su cine en una dialéctica, que por cotidiana y personal no es menos educativa o pedagógica que cualquier otro acto formal o no formal. Es intentar acercarse a una de las formas de educar la mirada, ver cine.

Mirada Crítica

La imagen es la materialización de la mirada, y a veces nos equivocamos al querer entender la mirada desde su resultado que es la imagen, pero no la mirada en sí misma. Claro, la imagen puede contener una mirada, pero no es la mirada. (Ceballos, 1998, p.10). Aunque lo que pretende este capítulo es entender que es la mirada, y acercarnos a su materialización en los tres largometrajes colombianos abordados.

Entonces, antes que nada, se entiende que ver y mirar no es lo mismo, son dos acciones distintas proporcionadas a través del mismo órgano, el ojo y el cerebro. El acto de visión inicia con el ojo como aparato de lo visible y continúa en la percepción, que es ver, para finalmente mirar. (Villamil, 2009, p.100)

El acto de ver se da en tanto se perciben los objetos del mundo, se interpretan y se vuelven cognición, la mirada elige que ver y no ver, es activa, decide observar lo que llama su atención, y lo relaciona con su historia personal y los saberes que lo construyen como sujeto.

La mirada es algo intangible, “para definirla tocamos siempre los límites de lo visible y lo invisible” dice Maritza Ceballos (Ceballos, 1998, p.10), no la podemos palpar como al ojo por medio del que se produce. Ver es un acto pasivo, mirar es activar la visión enfocados en un algo.

Merleau Ponty, diría algo similar cuando enuncia que nuestro ojo de carne solo es un visor, que ordena la percepción del mundo con su “dón de lo visible” para construir su visión del mundo. (Merleau-Ponty, 1977: 21 en Villamil 2009). Así, la mirada es una manera personal de ver el mundo y de relacionarse con él, es mirada cuando el acto de ver se detiene, se enfoca y cuestiona a la visión.

La mirada selecciona lo que quiere ver, la visión percibe las cosas del mundo y las codifica, la mirada excluye e incluye su objeto, relacionándolo con los presupuestos de cada sujeto, su historia, saberes, vivencias y puntos de vista de eso otro que también ha mirado. Es el punto de vista, la mirada es esa reflexión ante los objetivos visuales de la misma.

Además de seleccionar y excluir, la mirada es “volitiva” en tanto tiene voluntad y deseo de mirar. Es “intencional” definiendo su orientación para significar el mundo. En la acción de mirar y nombrar su entorno lo “simboliza”, apropia a la vez que ordena el mundo, lo conquista. Y finalmente es pro-vidente, pues se adhiere a mundos no visibles. (Villamil: p.103)

Pero aun con todas estas características, la mirada es un hecho cultural y cada época da cuenta de una visualidad en común, de una cultura visual. La mirada también nombra, significa y crea nuevos mundos, así lo planteamos en la dialéctica de Eisenstein y el espectador emancipado de Rancière.

Entonces, en esta cultura visual es mediada por una imagen global, una de poder, de la que habla J.T.W. Mitchell, que define o intenta definir en buena parte el objetivo de nuestra mirada. Nuestro punto de vista se ve permeado por el de esa cultura visual que propone la era en que vivimos.

En Ceballos, 1998, se retoman dos teorías del punto de vista desde Eduard Branigan, “una como percepción y otra como actitud”. En la primera encontramos un espectador que mira desde la espacialidad limitada que proporciona la película, y en la segunda, la construcción que hace el espectador de la misma, su participación en ella.

Así en palabras de Ceballos,

El punto de vista entonces, es al mismo tiempo el punto geométrico desde el que se ve el mundo, el punto desde el que se saben las cosas, y el punto desde el que se acepta creer en cuanto se tiene en las manos. (Ceballos, 1998, p. 24)

El espectador, percibe la espacialidad limitada que le proporciona la película, contenida de la mirada del director, y se emancipa al empezar a crear esos mundos no visibles que detona de las imágenes. Como la experiencia personal de Rancière, expuesta en el prologo de las distancias del cine, cuando expresa, al re-ver la película, que no encuentra una escena que había quedado en su memoria.

No la encontró porque no existía literalmente en la película, porque fue una construcción de su revisión y co-visión de la película, y es en esta medida, que el espectador activa su mirada desde las imágenes de la película, su punto de vista, que como ya dijimos se construye desde los saberes e historias que han sido objeto de su mirada.

Finalmente, presentamos tres subjetividades que Maritza Ceballos encuentra en la película, la primera describe a un *sujeto de enunciación* que expresa en imágenes su mirada a cierto objetivo, lo presenta, lo enuncia, “(...) la manera en que el discurso manifiesta sus intencionalidades enunciativas en los ángulos, movimientos de cámara, tipología de ópticas empleadas, entre otros; (...)”. Este es el director e intérprete de un objetivo que proyecta desde la imagen cinematográfica.

En segundo lugar la autora presenta *la figura del narrador* como la representación de intención que le da vida al relato, y el *narrador-personaje La cámara subjetiva*, para expresar la manera en que el

espectador significa las imágenes, valiéndose de las palabras de Mirty, donde este señala que el vértigo

(...) se presenta través de una visión subjetiva donde el espacio presentado en picado y en *zoom*, se aleja y se acerca de los ojos del personaje. Pero el vértigo no es una visión sino una sensación de atracción del vacío contra el que se lucha desesperadamente y esto produce angustia. (Ceballos, 1998, p. 26)

Así pues, en la dialéctica entre espectador y película, confluyen el Director como sujeto de enunciación, la narración y la estética de la película, detonando relatos estéticos y conceptuales, que componen las relaciones del espectador, desde los tres largometrajes presentados. Que como se ha dicho antes es una apuesta por pensar las imágenes del cine colombiano y la afinación de la mirada del espectador desde el cine.

Daniel Bejarano afirma del cine político,

Entonces, por ejemplo, el cine de Martha Rodríguez, se dice, que tiene un alto contenido político. Claro, porque digamos que es un cine que va directo, que muestra unas realidades, unas problemáticas, unas consecuencias. Lo que sucede, lo que no sucede. Un momento histórico. Y se muestran unos espacios de contextos difíciles. Unos espacios de reflexión, que incluso, por ejemplo, el cine político de Martha Rodríguez casi no se muestra en las periferias, porque la gente, aunque es parte de su realidad, es una tragedia que a veces la gente quiere omitir o quiere no mostrar, y para eso a veces prefieren cine de entretenimiento, que hace que esta tragedia sea un poco más feliz, porque la tragedia Martha Rodríguez nos cuestiona, y nos puede hacer recordar muchas cosas que no queremos recordar. Entonces, hay un cine como el de Dago García, que puede ser de concepto político, pero no exactamente en el sentido político, pues porque no cuestiona la realidad, entonces a veces nosotros hacemos actos políticos y no nos damos cuenta, en el sentido que, a veces no nos damos cuenta que cuestionamos o aceptamos ciertas realidades. (Bejarano, 20013, p.6)

Entonces, encontrar las relaciones del espectador bogotano como un relato de la dialéctica entre este y su cine, intenta ser un acercamiento a los posibles aportes a la reflexión e investigación del cine nacional y una apuesta por entender la mirada en el cine como hecho educativo, interesado por la alfabetización y fortalecimiento de la mirada de nuestros espectadores, y por ende de nuestra cultura.

Respecto al acto de dividir, que define lo crítico de la mirada, ese “operar un recorte del espacio material y simbólico”, para Godard necesariamente debe acarrear el film en el espectador, este asume, que si se divide se ha el film ha tenido éxito, tras su postura de creador del film. Entonces,

“Se peleen o no, el fin se habrá logrado, si es que existe un fin, cuando la gente se ponga a discutir de sus problemas, de algo en concreto de su relación con ellos, ya sea trabajo, salario, etc., porque el filme los ha ayudado. (...)” (Godard, 1994, p.171)

Es decir,

En el cine actual son los espectadores los que crean los filmes. En los filmes de ahora no hay nada. Antes, estrellas como Keaton o Chaplin hacían un enorme trabajo físico, un enorme trabajo de puesta en escena... Pero hoy, cuanto más estrella eres, menos haces. Por ejemplo, Steve McQueen. Se le ve únicamente en los planos en los que parece pensar. Pero es el espectador el que lo hace pensar. El no piensa en nada en ese momento, o piensa en su último fin de semana, o es qué se yo... (...) Si antes ha visto una mujer desnuda y en seguida Steve McQueen aparece con aire inspirado, el espectador piensa: “ah, piensa en la mujer desnuda, se la quiere tirar” Es el espectador el que hace la faena. Paga y hace la faena.

(...) aclaremos lo que yo llamo faena, el ejercicio, el deporte, el pensar, el disfrutar. Si a partir de la imagen piensas en ti y en tu novio, me parece bien como faena. Pero el filme te deja pensar como quieras; a lo sumo te da esquemas de pensamiento (Godard, 1994, p. 170)

Entonces esta mirada, que de por sí, ya le pregunta a su entorno desde el punto de vista, cuando es dividida o choca ese punto de vista, generando preguntas o manifestaciones que le hagan pensarse su realidad, se asume como una mirada crítica, que proporciona la opción de la espiral en la dialéctica y la construye con el espectador.

Ahora, como formación cultural de la imagen, se resalta desde la voz de Jorge Larrosa, lo que sería una mirada educada, a la que debería aportar el campo visual:

“aprender a mirar es racionalizar y estabilizar tanto la mirada como el espacio: es acostumbrar al ojo a desplazarse ordenadamente, a focalizar de forma conveniente, a capturar los detalles significativos (...) una mirada educada es una mirada que sabe dónde y qué debe mirar. Y sabe en todo momento que es lo que ve. Una mirada que ya no se deja engañar ni seducir (...) es también aprender a vencer la indeterminación y la fluidez de la mirada misma, un arte de la focalización ordenada” (Larrosa, 1995, p.324)

Entonces, aunque el espectador es un personaje activo, se ve mediado por la cultura visual de su época, por las imágenes que dialogan con él. Si las imágenes apuestan a montajes que dirijan las

miradas del espectador y esta, a su vez es la imagen más vendida y mas vista, nos encontraremos vacios ante la imagen.

Ampliando este tema, me permitiré presentarles un breve recuento de las eras de la imagen, junto a su impacto en la cultura global occidental, que es nuestra herencia. Inclusive para situar cual es la era en la que se ubica la pregunta que intenta responder este proyecto.

El Régimen Escópico y La era de lo visual

“Dime lo que ves, y te diré para que vives y como piensas”

Regis Debray
Vida y Muerte de la Imagen (p. 182)

Después de una larga indagación analítica dirigida a la producción del artista como imagen cultural iniciada en el Renacimiento, es interesante llegar a estudios realizados por autores como Michael Baxandall, quien extiende y piensa los estudios de la recepción, entendiendo la obra de arte, ya no tanto desde la perspectiva del artista como genio productor, sino desde el espectador.

Aludiendo con sus reflexiones a la obra de arte como una expresión mediada por los hechos sociales, determinante de elementos visuales que definen al artista, que a su vez, al ser reconocidos y aceptados socialmente resultan en “el ojo de la época”, o sencillamente la cultura visual. Esa era que presentábamos anteriormente.

La obra de Bourdieu, H.R. Jauss, Cristian Metz y Martin Jay, por nombrar algunos autores que nutrieron la discusión acerca del análisis de la percepción de las imágenes desde el espectador, no solo nos señala la importancia educativa que empieza a adquirir la imagen en su masividad, sino la cultura que crea y ello como es percibido por quien lo mira.

Ese o esa que mira, es llamado espectador, que a su vez es receptor; entonces, la *percepción y la construcción cultural de la mirada* (Hernández, 2012), es nombrado por Jay a finales de los años ochenta como “*régimen escópico*”, entendido desde el significado que le dio Metz en el cine.

Este significado habla del “régimen escópico” como el modo “socialmente instituido” de mirar, “lo propio” de la mirada cinematográfica, a lo que Jay determina “lo propio”, pero de una época y su *modelo particular dominante* (Hernández, p. 35). Todas las transformaciones del término refieren a la visualidad como sinónimo del régimen escópico,

(...) régimen escópico es sinónimo del término “visualidad”, como aquello cultural que desplaza el modelo natural del estudio de la visión. (...) Un régimen escópico, pues, sería mucho más de un modo de representación o una manera de comprensión. Ha de ser entendido como el complejo entramado de enunciados, visualidades, hábitos, prácticas, técnicas, deseos, poderes... que tienen lugar en un estrato histórico determinado. (Hernandez, 2012)

En síntesis, el “régimen escópico” piensa lo visible en un momento histórico, sus circunstancias sociales y epistémicas, que promueven una serie de cosas que nos acostumbramos a ver, constituyendo un modo de ver determinado de una época, como lo teoriza John Berger en su famoso programa y libro *Modos de Ver*.

De ahí la importante tarea de la educación en artes visuales ubicada en el campo de la cultura visual. El arte hace parte de esta cultura y ha sido dirigido y emancipado. En relación a ello Regis Debray ha señalado tres edades de la mirada en su obra “Vida y Muerte de la Imagen”, que se despliega brevemente en este apartado para introducirnos en los antecedentes del régimen escópico y la actual era de lo visual.

Estas edades se caracterizan porque funcionan como medio o puente entre sí, de manera que, al superponerse, una era tiene rasgos de la otra, la más reciente de la más antigua y viceversa. Por ello el autor les llama “mediasferas”.

La primera edad es la “logosfera”, que sitúa la era de los ídolos desde la invención de la escritura hasta la imprenta; la “grafosfera”, ubicada desde la imprenta hasta la televisión en color llamada la “era del arte”, y finalmente, la “videosfera”, para nombrar la era de lo visual. (1994, p.176) entendidas así: “Cada época tiene su lengua materna. El ídolo se ha explicado en griego; el arte en italiano; lo visual en americano. Teología, Estética, Economía.” (Debray, p. 180)

Finalmente, tras toda esta teorización se logra evidenciar porque pensar en la mirada del espectador bogotano, en relación con el cine, que es lo que incumbe a este proyecto. La mirada del espectador

en tanto puede ser dirigida por ese poder que la caracteriza, necesita que sus imágenes se superpongan para dividir su mirada y afectar estética o narrativamente su mirada.

Además de situar la voz de un espectador común en una investigación, como aporte al acercamiento de la relación espectador-cine nacional en la investigación del cine en el país. Godard intuía que

“Hay una ciencia de la imagen, camaradas, empecemos a construirla. He aquí algunos puntos de referencia: materialismo / dialéctica, documental / ficción, guerra de liberación / guerra popular, vivido-emoción / trabajo político. Todos los films burgueses están a favor de lo vivido, de la emoción.” (Godard, 1976, p. 169)

La necesidad de situar al espectador como sujeto activo, es la mirada crítica, es el espectador emancipado y es la dialéctica a través del cine. Rancière acierta al resaltar con ímpetu en su obra el lugar de la voz del espectador, que juega el rol del alumno ignorante que debe acudir a su maestro para aprender.

De esta sentencia, el autor no solo sitúa en una línea horizontal y posible los saberes de maestro y alumno, intuyendo que “Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos” (Rancière, 2010, p.11)

Como lo nombra Daniel Bejarano con mucha razón de ser, enojándose cuando recuerda los letreros en las películas de los foros que dicen “Público general”. El cine no es para un público específico, es para el público, y como tal debe constituir una preocupación por el fortalecimiento de la mirada, pues ella en interacción con otros estímulos construye los sujetos de la sociedad.

No es necesario sectorizar al público, si bien unos con más pasión que otros se acercan al cine, no por ellos, los otros no tienen que decir. No está bien que encontremos la razón únicamente en el espectador de saberes especializados sobre cine. Quizá debamos preocuparnos más por escuchar al espectador y ver como forma su mirada, como lo expresa Julio Luzardo.

Debemos extender la pregunta al espectador primero, pues quizá, sea este el mayor problema de las producciones nacionales, que intentando y explorando, se quedan intentando. Si no hemos encontrado un camino aun, podría ser por este que surjan las ideas, cuestiones o vacíos para entender y asumir el cine colombiano, y por ende una producción que camine de la mano con su espectador.

Una línea horizontal, una dialéctica, donde cine no es el maestro y espectador el alumno ignorante. Donde dialogan y se construyen a sí mismos en una espiral que crece y se divide constantemente. Sin decir más mas que una cita adquiere modo de pregunta la siguiente sentencia.

La condena de Baudelaire en 1857 por algunos poemas de *Las flores del mal*; la obligación de los artistas soviéticos de hacer propaganda del régimen con sus obras; Woody Allen afirmando que “cuando escucho a Wagner durante más de media hora, me entran ganas de invadir Polonia”; o el mismo Jaques Rancière recordando su rechazo ante la imagen de una película en la que aparecen “torrentes de leche y una multitud de cochinitos mamando de una trucha extática”, una imagen que quería concientizar al espectador sobre los beneficios del comunismo y de la agricultura colectivizada...(Bassas, 2012, p. 145)

Nos encuentra ante una cuestión de la imagen que no hace parte únicamente de la actual era de lo visual. ¿cómo nos hablan las imágenes de nuestra cultura? Y ¿Cómo las leemos para dialogar con ellas?

Metodología

Enfoque Hermenéutico

Pretender hablar del sentido del cine colombiano, es lo que lleva a entender las características de las afecciones que quedan en la mirada crítica de los espectadores, es percibirlo como fenómeno y adentrarse en las dinámicas que suceden en el mismo. Ahora, percibir el hecho de ver cine como una dialéctica educativa es observar el conocimiento de la vida cotidiana, e incluirse en la pregunta sobre cómo se construye la realidad socialmente.

Sucede en el acto de ver y dialogar con la película. Esta realidad se ubicada en los relatos personales que quedan en la memoria de cada espectador y en el diálogo con los demás espectadores; a su vez estos relatos representan su experiencia dialéctica con el cine, intentando caracterizar esta experiencia cinematográfica desde la relaciones de la mirada crítica.

Hernández (2006: 693) expone citando a Van Manen (2003: 32), que el ser humano es significador en tanto da significado a las cosas del mundo: “las ‘cosas’ del mundo se experimentan significativamente y es sobre esa base que se plantean y tratan estas ‘cosas’.” De manera que, el significado que le damos a las cosas compone la mirada con que se percibe la realidad.

Creemos un campo donde observar y pensar las cosas que experimentamos, entendiendo desde allí el mundo. Esto sucede en la teoría del espejo de Jaques Lacan, o en la experiencia de sí que teoriza Jorge Larrosa, llamado por Lacan como el reflejo, y en Larrosa un desdoblamiento, que sucede en los dos casos, ante un estímulo o dispositivo que llama la atención de la mirada e interactúa o dialoga con ella.

Entonces, estas analogías donde resulta una experiencia significativa de una relación persona-cosa, experiencia de sí-dispositivo, ó yo-espejo definen el objetivo de este trabajo, que aunque se presenta desde el cine colombiano, se enfoca en el espectador y sus formas de aprehender la realidad política desde los largometrajes de ficción nacionales.

La mirada que se fija en los largometrajes *La sirga*, *El vuelo del cangrejo* y *Chocó*, los tiene como objetivo y en las divisiones estéticas y conceptuales Re-ven y Co-ven las películas construyendo una serie de relatos estéticos, conceptuales y sensibles, desde la película. Además exponen sus

Miradas hacia el cine colombiano que se chocan y se contradicen, desembocando en unos aciertos o problemas de estos largometrajes y del cine nacional.

Caracterizar la mirada crítica de los cuatro espectadores, se desarrolló desde estas categorías emergentes en la descripción y codificación de las conversaciones de los espectadores: Miradas y Relatos a tres Largometrajes sobre violencia en Colombia. Las miradas, se categorizan desde las nociones de cine Colombiano, los choques y contradicciones de los relatos.

Los relatos, se dividen también en estéticos, sensibles y conceptuales, que hablan de unos aciertos, desaciertos y significaciones de estos tres largometrajes para los cuatro espectadores. Estas categorías y subcategorías nos permitieron encontrar las significaciones, y en ello las afecciones de esas miradas políticas de los participantes.

Entonces, se comprende lo hermenéutico, en tanto se busca pensar este fenómeno desde la exploración de los relatos de los espectadores. Sparkes & Devís, plantean desde Denzin (2003, p. xi) que “Todo lo que estudiamos está dentro de una representación narrativa o relato, (...) asumiendo la condición humana en tanto un animal narrador de historias” (MacIntyre, 1981), y “un constructor natural de relatos” (Josselson, 2006), bosquejando la idea que la experiencia sucede a través de historias y relatos constituyéndonos como seres sociales y activos.

Aunque bien, antes de continuar, es necesario aclarar que la experiencia como la percibe Hernández en el texto que se ha citado, es la experiencia de la práctica artística investigativa, y que en este documento, y que para este trabajo, es una experiencia dialéctica educativa a través del cine.

Continuando, Murray (Murray, 1999, p. 53), señala que

(...) las narraciones no son, aunque lo parezca, manantiales que emanan de las mentes individuales de las personas sino que son creaciones sociales. Nacemos dentro de una cultura que tiene preparado un caldo de narraciones del que nos apropiamos y aplicamos en nuestra interacción social diaria.

Es decir, los relatos individuales de la gente son, al mismo tiempo, personales y sociales (Hernández, 2003) que como ya se ha resaltado antes, pensar el cine como una dinámica personal y social, conforma un aporte a la afinación de la mirada, en el marco de una cultura de la imagen, que debe estar en constante reflexión.

Grupo Focal

El grupo focal, al ser una técnica de recolección de información cualitativa, se definió para el proyecto como una primera recolección de los relatos, pues solo busca que emerjan los datos sin intentar dar respuesta a una pregunta específica por parte del grupo. Solo de dar cuenta de las miradas que realizaban los espectadores frente a las películas y sus relatos de su diálogo con ellas.

En su carácter de equilibrio entre la entrevista focalizada y el grupo de discusión, que eran técnicas que de alguna no brindaban total comodidad, se rescató la inclusión del debate, lo que ya no le hace una entrevista solamente, y tampoco le atañe la complejidad de un grupo de discusión, aunque manejó la direccionalidad, la espontaneidad y nivel de debate preciso para las ambiciones del trabajo.

La idea de un proceso sinérgico, donde la opinión del otro es “un espejo de confrontación para cada cual” (Domínguez & Dávila, 2008, p. 104) es lo que adquiere una estrecha relación para empezar a entender las afecciones de la mirada crítica de los participantes, pues en este proceso de conversación, confluyen la re-visión personal de cada espectador y la co-visión, al compartir la anterior con un grupo de informantes.

Aunque se atendió un poco la directividad del moderador, que propone el grupo de discusión, solamente se retoma el hecho de lanzar preguntas y responder en algunos casos, sin intervenir mucho en la duración de los momentos de diálogo, aunque sí, en los momentos de pérdida de rumbo en la conversación.

Se realizaba un guión aunque no era un espacio muy directivo, ya que, la idea era evocar una conversación cotidiana, un encuentro para conversar sobre algo sobre lo que podemos reflexionar, similar a las sesiones de un cine foro, donde sucede un encuentro y una conversación, que sin ánimo de encontrar una respuesta, expone sus relatos significativos sobre la película.

Así, el grupo focal se convirtió en el medio por el cual emergían los primeros relatos de los espectadores, para empezar a caracterizar las afecciones de la dialéctica entre espectador-película. El encuentro fue guiado pero que evoca la conversación cotidiana, para hablar de las afecciones en la mirada crítica de los cuatro espectadores invitados.

Fase I

Conversatorio Cine Colombiano

Estructura Conversatorio Cine Colombiano

La herramienta principal de recolección de datos en la primera fase fue el Grupo Focal, que se realizó a modo de encuentro conversacional, evocando las conversaciones de los cine foros, para proponer un ambiente cómodo y un poco libre ante los objetivos del proyecto. Se realizaba la proyección para después iniciar la conversación, permitiendo la participación libre, incluyendo la semi-dirección por medio de preguntas en torno a las intervenciones de los participantes.

Se realizaron cuatro sesiones. La primera de caracterización de la población, la segunda, conversatorio de la película *El vuelco del cangrejo*; la tercera, conversatorio de *Chocó*; y la cuarta, conversatorio de *La sirga*. La intención de conformar el grupo, fue, en un principio, consolidarnos también como grupo de discusión en diversos temas de interés personales de todos hacia el cine, pero este aspecto aún está pendiente.

El grupo inició con siete personas y finalizó con cuatro personas por asuntos personales emergentes en cada caso. En todos los encuentros se proyectó el largometraje y luego sucedía la charla, tras un café y unas galletas. Se fue configurando un ambiente cómodo que dio cabida a chistes y risas al hablar de las escenas de las películas, un ambiente de confianza reflejado más fuertemente en el cuarto encuentro.

La heterogeneidad del grupo se presenta en las disciplinas de estudios distintas al arte visual y sus afines, invitando espectadores que construyen su idea de mundo desde la filosofía y la química, para no redundar en el discurso. Buscando en la homogeneidad la comodidad de los participantes ante sus iguales, pero la divergencia en la heterogeneidad.

La conversación, inicia desde las preguntas no estructuradas, y a medida que se va avanzando, se introducen las preguntas semiestructuradas y estructuradas. Se partió en cuanto a lenguaje

cinematográfico, de una imagen o escena que llamó la atención de los participantes, basada en los postulados de dos técnicas de análisis del film en Jaques Aumont & Michel Marie (1990: Cap. 2).

Se conversa sobre el hilo conductor de la historia que narra la película, soportándose en una guía pre elaborada, de temas a poner en dialogo y posibles preguntas. Aunque también se permite proponer nuevas preguntas que devengan en la conversación; así como algún punto de vista de la investigadora.

Finalmente para el registro y sistematización de los conversatorios, se usó la grabadora de voz, fotografías en algunas sesiones y una bitácora personal (Anexo 3), que recoge la planeación, descripción, preguntas o acepciones que se hicieron notorios para la investigadora sobre lo sucedido durante las charlas.

El conversatorio tuvo una duración de un mes en la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional, divididos en un encuentro por semana durante tres horas. La discusión sucedía entre treinta minutos y una hora, contando con la participación de Carol Torres, estudiante de Lic. en Artes Visuales y mediadora del grupo, Angie Cárdenas Hernández, Mónica Paola Díaz, Lizeth Castro Ribon algunas estudiantes de la Licenciatura en Artes Visuales y una egresada de la Licenciatura en Artes visuales de la UPN, Ángela Ordoñez Velázquez. Miguel Yesid Torres Gómez, estudiante de la Lic. En Química, Hamlet Esteban Llorente, estudiante de la Lic. En filosofía de la Universidad Pedagógica Nacional y María Camila Pérez Duque, estudiante de fotografía de la escuela Zona Cinco.

Encuesta Escrita

La encuesta escrita es realizada por los participantes, para registrar, de manera similar a una bitácora las percepciones de cada conversatorio, y caracterizar en profundidad la formación informal, formal y académica de la población participante. La encuesta se realizó al final de los conversatorios con el siguiente formato elaborado por la investigadora. (Ver encuestas completas en CD anexo)

Nombre Completo:

Edad:

Ocupación:

- * ¿Qué experiencias de formación formal, no formal e informal ha tenido técnica o teóricamente en el campo audiovisual⁴?
- * ¿En que otros campos ha tenido formación formal, no formal o ha estudiado por interés propio o afición.
- * ¿Qué género o estética de cine les gusta ver⁵?

Antes de contestar, recuerden que este cuestionario pretende que ustedes describan cuál y cómo fue su diálogo y significación en la experiencia de ver estos films de ficción colombianos desde un relato personal.

De antemano, quisiera decirles que entre más alejada de estructuras académicas impuestas por las formas de enseñanza que hemos conocido en la vida, quisiera que escribiera el chico o la chica cotidian@; es decir, que no se compliquen para escribir, no importa el lenguaje que usen para narrar (estructurado o no), solo sean descriptivos y muy honestos, pues si la experiencia no fue tan significativa o lo fue mucho, (como les he dicho) eso no es bueno o malo, la idea es que sea cercana a lo que vivieron.

- * ¿Qué se le ocurría mientras veía la película?
- * ¿Qué sensaciones⁶ causo el film y por qué momentos, escenas u otros aspectos sucedió esto?
- * Describa la escena que más le gustó.
- * ¿La película impactó su perspectiva cinematográfica⁷, social o política en alguna medida?
- * ¿Que vio después de la charla con el grupo que no había visto antes?
- * ¿Hubo algún aspecto o reflexión personal que emerge en el momento de ver la película?
- * ¿Algún aspecto, sea del lenguaje técnico o de los diferentes diálogos que pudo hacer tenido con la película, trascendió o transformó su actual forma de pensar o hacer en lo que lo compone a usted como la persona que es?
- * ¿Cuáles cree que son las apuestas o desaciertos de estas películas al cine colombiano?

⁴ Cursos, talleres, encuentros, cine clubes, clubes relacionados con lo audiovisual, charlas, grupos comunitarios, estudios técnicos o profesionales, investigaciones o búsquedas personales.

⁵ Con estética me refiero a un Conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor o movimiento artístico.

⁶ Preocupaciones, sentimientos, actitudes, memorias. (indignación, alegría, tristeza, compasión, malgenio, impotencia, aburrimiento)

⁷ Lo referente al lenguaje y concepto cinematográfico propio.

Fase II

Análisis de las películas

El análisis de los largometrajes se realizó basado en la *Descripción de las imágenes del film* (de característica descriptiva), que expone Jaques Aumont & Michel Marie en su Análisis del Film (1990), articulado a las necesidades del proyecto y elaborado en su estructura inicial por el asesor disciplinar del trabajo y la investigadora.

La *Descripción de las imágenes del film* solo es una de las técnicas para abordar un análisis de la película, y por supuesto, no es un análisis lo que se pretende en este apartado, sino una técnica descriptiva de ciertas escenas, para ilustrar al lector la estética y características de los relatos de los espectadores frente a las escenas de las películas.

Así pues, Aumont & Marie entienden la descripción de la imagen como una técnica pretende, más que describir “objetivamente” y de manera exhaustiva todos los elementos presentes en una imagen”, pues asumen que esta descripción siempre de “la materialización de una hipótesis de lectura, sea explícita o no.” (1990, p.74)

Se eligieron dos de los cuatro fragmentos elegidos por los espectadores como su imagen favorita de cada película, se presentan cuadro por cuadro, entendiendo el plano como aquellas imágenes que se encuentran entre corte y corte del montaje, articulados en continuidades, que son las escenas. Estas escenas son unidades de sentido espaciotemporal que se articulan y forman una secuencia, y estas secuencias unos actos.

La estructura descriptiva contiene el plano del fotograma, el ángulo, su duración, movimiento, sonido o descripción, definidos de la siguiente manera:

PLANO #	ANGULO	DURACIÓN	MOVIMIENTO	SONIDO	DESCRIPCIÓN
	Angulo del fotograma	Tiempo de duración del fotograma	Movimiento de la cámara en el fragmento	Ambiente o dialogo del fragmento	Acciones o sucesos del fragmento

Este análisis se hizo para puntualizar y focalizar al lector sobre la estética de la película, junto a los relatos de los espectadores. Se puede encontrar en el Anexo 2. Los dos primeros fotogramas y los dos últimos se colocan para contextualizar la escena anterior y la siguiente, del fragmento que se presenta.

Entrevista En Profundidad

La entrevista en profundidad nace en un primer análisis de lectura que se hace a las transcripciones de los conversatorios, pues se hace necesario un segundo acercamiento un poco más fino a estas miradas, relatos, problemas y cuestiones que emergen en el conversatorio del grupo focal. Es como si necesitáramos después de haber hecho un primer plano a esas voces, un plano detalle de las mismas.

Se hace uso de la entrevista en profundidad, para hacer un zoom en los relatos encontrados por los espectadores en su dialogo con los largometrajes de ficción. Esta herramienta adquiere sentido para el trabajo, pues coincide en el hilo conductor de los conversatorios y principio del trabajo, en tanto alude a un encuentro que evoque o se asimile a una conversación cotidiana, un encuentro para hablar algo que nos interesa pensar, el cine colombiano.

En su calidad de entrevista cualitativa, la entrevista en profundidad, se caracteriza por cobijar formas de entrevistar similares a “conversaciones informales, casuales” y está estrechamente relacionada con “la duración del encuentro conversacional” según cita Valles (1997) a los autores de *Field Research*, para ubicar algunas bases de la entrevista cualitativa.

Continua Valles, “Schatzman & Strauss (1973: 72) afirman que "el investigador de campo... entiende la entrevista como una conversación prolongada".” Entonces, tras esta postulado, se entiende y acoge la entrevista en profundidad, como elemento ampliador de esos relatos que componen las afecciones políticas de los espectadores bogotanos invitados, sin alejarse de la idea de encuentro conversacional más o menos cotidiano con el que inició el conversatorio.

El carácter abierto de la entrevista, permite no constreñir a los espectadores entrevistados a un guión de preguntas, sino a una entrevista a modo de encuentro, que busca un objetivo y es rigurosa en su estructura e intenciones, pero se abre a la libertad de la contingencia de la subjetividad de esas

miradas en ese momento, en ese lugar y frente a los detalles de esos relatos, miradas, cuestiones y problemas con los largometrajes nacionales proyectados.

El guión de entrevista que se consideró, cuenta con dos clases de temas y posibles preguntas. Las primeras son dirigidas a los cuatro personajes, pues corresponden al acercamiento personal al cine, la estética de la belleza como relación crítica, los cambios en la mirada durante y después de la proyección y los problemas y proyecciones del cine colombiano.

La segunda clase de preguntas, corresponden a relatos y preguntas puntuales de cada espectador, que tienen que ver con la particularidad de relatos que aparecieron en la mirada de los espectadores. Eso sí, las dos clases de preguntas encaminadas a detectar la significación y apertura a nuevos relatos, alternos a la narrativa y estética que propone la película.

En Valles (1997) se presenta el guión de la entrevista en profundidad, en concordancia con las características que ya hemos nombrado de la misma, de esta manera:

(...) El objetivo es crear una relación dinámica en que, por su propia lógica comunicativa, se vayan generando los temas de acuerdo con el tipo de sujeto que entrevistamos, arbitrando un primer estímulo verbal de apertura que verosímelmente sea el comienzo de esa dinámica que prevemos.

De manera que, el guión se hizo basándose en estas acepciones de la entrevista en profundidad así, (Ver entrevistas completas en CD anexo)

¿En tu educación básica y bachiller había algún tipo de educación audiovisual?

Cuéntame brevemente ¿cómo llego a gustarle ver cine?

El hecho de que puedas introducirte en la película y ver belleza en su imagen o que puedas relacionar esto con la historia, además del hecho de darte la oportunidad de ver una película colombiana; habla de tu mirada como una mirada que ha sido educada, afinada de alguna manera. Este potenciamiento de tu mirada ¿se da por la experiencia de ver cine, por formación no formal o formal en el tema o por otra razón distinta?

Cuales largometrajes significaron algo, estética o reflexivamente en ti, pensando en las tres películas que vimos? (independientemente si solo es por placer visual, belleza, por una evocación de recuerdos, introspección o relación con problemáticas sociales.) ¿Por qué?

Los sentimientos y sensaciones que te generó la película ¿aun los recuerdas? ¿Fueron significativos para ti?

¿Qué preguntas, sensaciones, pensamientos, ideas, evocaciones te deja cada largometraje?

¿Hay un cambio de mirada cuando trascendemos, no solo en la historia de la película sino también en la estética⁸? ¿Cómo es ese cambio?

¿Se afectó tu mirada social y política a través de alguno de los largometrajes que vimos?

El simple hecho de que una película detone la memoria de un problema que olvidamos coloquialmente, o que pasamos por alto, ¿podría catalogarse como un diálogo político entre espectador y película?

¿Cuál representación de la violencia en los tres largometrajes fue más significativa para ti?

Te gusta el cine colombiano? ¿por qué?

¿Cómo define al cine colombiano?

¿Cuáles son las características que hacen el cine colombiano malo o bueno?

¿Qué imagen hace falta proyectar desde el cine colombiano?

Miguel

¿Porque a veces parece que una película tiene influencias gringas?

Tú me contaste que te agradaba más el cine colombiano antiguo que el nuevo. Cuéntame, para tí ¿Cuáles crees que son las características que definen el cine colombiano nuevo y antiguo?

¿Hasta dónde aproximadamente para ti es el cine antiguo?

En el conversatorio 1 dijiste “hacen cine colombiano y parecen que no fuera” ¿Por qué a veces el cine Colombiano no parece colombiano?

¿Cómo te imaginas que podría ser una historia de violencia en el cine colombiano sin incluir demasiadas groserías o escenas sexuales?

Teniendo en cuenta que hablas que el cine debe hacer partícipe al espectador, cuando hablas de Mississippi en llamas y de Historia Americana X ¿Alguna de las películas que vimos, te hizo sentir que participabas o que te apaciguabas?

Las escenas de la selva en el vuelco, los niños jugando al tractor en choco, y el barquero comunicándose con el otro barquero en la sirga ¿detonaron algo más que belleza o placer visual en tu mirada?

¿Qué opinas de esa división del territorio, las figuras de poder que notaste en el conversatorio del vuelco del cangrejo?

Ese montaje lento, confuso y un poco raro por los actores naturales y demás, en el vuelco y la sirga ¿qué te genera? Es decir, te incomoda, te agrada, lo consideras un problema una ventaja...en fin.

¿La música del vuelco del cangrejo como te afecta?

⁸ Aquello que tiene que ver con la apreciación de la belleza, el placer estético o con un Conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor o movimiento artístico.

Mónica

¿Porque a veces parece que una película colombiana tiene influencias gringas?

¿Cómo te imaginas que podría ser una historia de violencia en el cine colombiano sin incluir demasiadas groserías o escenas sexuales?

Para ti, ¿Cómo es una película bien pensada desde el montaje?

¿Cómo sería una buena copia de una película?

¿Porque es una historia rosa para ti la sirga?

¿Significo algo en tu mirada estéticamente ver la sirga y chocó? ¿por qué?

¿Ante la insistencia de las tres películas al hablar de violencia, cuál es tu posición?

¿Por qué la estética del Cartel de los sapos te interesa más que una como la de Víctor Gaviria? ¿Cómo se muestra la violencia en cada uno de estos casos?

Angie

¿Qué tipo de historias son las que más te gusta cuando ves una peli? Por ejemplo las historias de vida, las historias de ficción, las historias de animales, las historias de terror. Etc

¿Qué tanto te gusta ver películas por admirar la belleza de sus imágenes?

¿Te parece un aporte de los largometrajes, la belleza que ves en las imágenes de La sirga y El vuelco?

¿Cómo percibes las representaciones del territorio y de la gente en el caso de chocó y el vuelco del cangrejo?

¿La música del vuelco del cangrejo como te afecta?

¿Cómo la impotencia, la tristeza y la rabia ante las diferentes formas de violencia a la mujer que se presentan en chocó afecta la mirada crítica?

¿Qué elementos fueron los que más te gustaron de choco?

¿Con que objeto compartirían esta película con otras mujeres o personas?

Ángela

¿Por qué crees que a veces como espectadores decimos “uy para ser cine colombiano es bueno”, que era la pregunta que dejabas a los del conversatorio en el primer encuentro?

¿Por qué no te gustan las películas de la estética del cartel de los sapos?

¿Crees que la mirada crítica de los largometrajes se ubica en la historia y también en lo técnico? O solo en uno u otro

¿Te parece un aporte de los largometrajes, la belleza de los paisajes que ves en las imágenes de La sirga, El vuelco y Chocó?

¿Cómo percibes las representaciones del territorio y de la gente en el caso de chocó y el vuelco del cangrejo?

¿Cómo la impotencia, la tristeza y la rabia ante las diferentes formas de violencia a la mujer que se presentan en chocó afecta la mirada crítica?

¿Qué elementos fueron los que más te gustaron de chocó?

¿Con que objeto compartirían esta película con otras mujeres o personas?

¿Porque el documental te parece más fuerte políticamente que la ficción?

Las entrevistas completas se presentan para su lectura y revisión en el Anexo en CD. Su respectivo análisis e interpretación lo presentamos a continuación, articulando las interpretaciones de los conversatorios, diarios de campo y análisis de los largometrajes de ficción.

Análisis Interpretativo

La fase de análisis e interpretación de los conversatorios y de las entrevistas en profundidad se realizó por medio de las Tablas 1, 2 y 3 para cada conversatorio (Anexadas en CD por su volumen en páginas). Entonces, aquí se presenta un apartado que da cuenta del análisis realizado en las tablas y la interpretación de las codificaciones.

Así, confluyen en el análisis interpretativo, las encuestas, las bitácoras realizadas por la investigadora de los conversatorios, así como el análisis de dos de las escenas que de cada película impactaron a los espectadores. Después, la sistematización y codificación de los conversatorios y las entrevistas en profundidad.

A partir de las categorías y subcategorías se pretende iniciar la caracterización de las cercanías y lejanías de la mirada crítica del espectador después de la proyección de los largometrajes. Las categorías se dividieron por colores y códigos para hacer más ágil su citación en los cuadros (tabla. 1). También se optó por codificar los nombres de los participantes por petición de los mismos.

Espectadores

El primer conversatorio sirvió como contextualización de la mirada cinematográfica de los espectadores, a la vez que, para plantear las características de su mirada crítica y los preceptos, que del cine colombiano ya tenían estas miradas.

Ángela aunque es Licenciada en Artes Visuales, asume su formación audiovisual desde el acercamiento al video experimental y el video como registro. Además se ha formado desde el arte escénico. Sobre su estilo de cine preferido escribe:

El género de películas que más me gusta es el drama o la tragicomedia, en cuanto a técnicas me gusta la animación y las propuestas experimentales que le dan otro lugar al espectador. Me gustan las películas de suspenso, y en particular casi siempre busco películas españolas o argentinas, prefiero ver las películas en el idioma original, o con subtítulos, las traducciones a veces me parecen incómodas y le quitan peso a la historia y la misma actuación.

Tabla 1. Tabla de Categorías

¿Cómo se afecta la mirada crítica de un grupo de espectadores bogotanos, durante un grupo focal, tras la puesta en escena de los largometrajes de ficción colombianos: *Chocó, El vuelco del Cangrejo y La Sirga*?

Objetivo General

Caracterizar las afectaciones que suceden en la mirada crítica de un grupo de espectadores a través de los largometrajes de ficción colombianos: *Chocó, El vuelco del Cangrejo y La sirga*.

Código Categoría	Categoría	Sub-Categoría	Definición
C1	Miradas Espectador	Nociones cine colombiano (a)	Ideas o conceptos contruidos y constituidos en la mirada de cada espectador sobre el cine colombiano.
		Choque (b)	Lecturas que cuestionan, incomodan, chocan con la mirada del espectador.
		Contradicción (c)	Lecturas que sitúan dos polos opuestos o en cuestión en el relato del espectador.
C2	Relatos	Estéticos (a)	Relatos que aprecian la belleza, el placer estético o resaltan elementos estilísticos de la película.
		Sensibles (b)	Los relatos que tienen que ver con una afección de evocación sensorial o sentimental (asco, temor, tristeza, alegría,

			estimulo del oído o el gusto).
		Conceptuales (c)	Los relatos que hablan de ideas, pensamientos y preguntas acerca de la lectura que hacen de la película.
C3	La violencia en los Largometrajes de ficción	Aciertos (a)	Unas características o elementos que hablan de lo positivo que perciben los espectadores en los largometrajes de ficción.
		Problemas (b)	Elementos que son incómodos y se perciben como problemas o críticas en/a los largometrajes de ficción.
C4	Significaciones		Nuevos caminos que teje el espectador desde las anteriores sub categorías.

Tabla 2. Codificación Espectador

Espectador	Código Espectador
Mónica	M1
Ángela	A1
Miguel	M2
Angie	A2
Lizeth	L

Tabla 3. Primera parte Tablas de Análisis por conversatorio

(Ver tablas completas en CD)

Conversatorio 1 Viernes 5 de Julio - 2 pm a 4 pm Encuentro para conversar sobre Cine colombiano, Reunión de Bienvenida y caracterización de la población. Analista: Carol Torres		
C1- Miradas Espectador C2 – Relatos C3 - La violencia en Largometrajes de ficción		
Cita	Codificación	Análisis
<p>Mónica: Bueno yo quiero hablar de una película, que se grabó en Bogotá. No sé si la vieron, <i>Al final del Espectro</i>. Eh, me genera la duda si el director es colombiano, creo que es gringo...(C1-a)</p> <p>Miguel: Es que ahí, hay unas que...sí. Hacen cine colombiano, pero parece que no fuera. (C1-a)</p> <p>Mónica: (...) Si, además digamos que la lectura que me dio esa película fue como la mala copia de <i>El Aro</i>; tal vez, casi que con los mismos efectos (C2-a) y toda la vuelta. Entonces... ¡pero no me parece mala!. Digamos que para ser Colombiana o para que hayan actores colombianos, no es mala porque tiene buenos efectos, por eso digo que de pronto ahí hay mano gringa en el video.</p> <p>Miguel: Influencias gringas...(C1-a)</p>	<p>Mónica:</p> <p><u>Nociones cine colombiano:</u></p> <p>-Coproducción estadounidense</p> <p>-Copia</p> <p>-Buenos efectos</p> <hr/> <p>Miguel:</p> <p><u>Nociones cine colombiano:</u></p> <p>-Elementos característicos del cine colombiano.</p> <p>-Influencias cinematográficas</p>	<p>M1 y M2 ¿Qué caracteriza al cine colombiano?</p> <p>M2¿Por qué a veces el cine colombiano, no parece colombiano?</p> <p>M1 ¿Cómo es una película bien pensada desde el montaje?</p> <p>¿Por qué se detectan sospechas de intervención extranjera?</p> <p>¿Cómo sería una buena copia?</p> <p>M2 parece reflexionar y caer en razón con M1 que si hay</p>

Estadounidenses

influencias gringas.

-Parecido con otras estéticas.

Ángela:

Angie:

Lizeth:

Ángela es una espectadora que sabe bien lo que quiere visualmente y es muy detallista cuando ve una película, además de observar con profundidad la historia, encuentra detalles técnicos o inmersos en la película que pueden promover su gusto por dicho estilo, o dejarlo por un buen tiempo o definitivamente.

Mientras que Angie, se caracteriza por no tener ningún tipo de formación empírica o formal. Define su gusto por el cine, como un gusto amplio, pues más que un género o un estilo gusta de historias que le parezcan interesantes. Aunque a veces suele sentirse un poco ignorante durante por su poco manejo técnico en el tema, es quizá, una de las opiniones más valiosas por su lejanía con un lenguaje cinematográfico estructurado.

Angie escribe:

“Creo que no me identifico con ningún género en particular, me gusta ver más las historias, independientemente del género y las técnicas, creo que disfruto de películas de acción, drama, suspenso...”

Ella también es licenciada en artes visuales y afirma no tener otro campo de formación distinto a este.

Mónica, es la espectadora que más formación tiene respecto a lo audiovisual, pues escribe en su encuesta que tiene conocimiento sobre "el manejo técnico total del audiovisual". Sobre pre-producción y post-producción. Además de esto, antes de su formación como licenciada en artes visuales, tuvo formación técnica en manejo de cámara fotográfica y de video y trabajo en un canal de televisión.

Ella es bastante sincera y a veces un poco tajante en sus opiniones, pero tiene una perspectiva muy clara sobre el cine colombiano tanto en su aspecto técnico como en la historia que desea narrar. Sobre su estilo cinematográfico cuenta que, "Me gusta las películas de zombis, de terror y de animación (infantiles)"

Finalmente Miguel por interés se ha formado en talleres y lecturas informales sobre fotografía, ha asistido a cine clubes y le gusta leer sobre cine, también ha hecho talleres de pintura. Es estudiante de Licenciatura en química, pero encuentra un gran interés por el arte y la educación no formal y popular, por lo que en su trabajo comunitario se ha capacitado en diversas áreas de aporte al mismo. También tiene estudios no acabados en mecatronica y control ambiental.

En su encuesta, refleja una posición muy marcada hacia el cine independiente cuando escribe su lista así:

“Comedia (cine independiente), Drama (cine independiente), Suspense (cine independiente)”

Los relatos y miradas de los espectadores frente a los largometrajes

Ahora bien, de primera mano, los espectadores manifestaron recordar películas como *Rosario Tijeras*, *Al final del Espectro*, *Pena Máxima*, *Golpe de Estado*, *Es mejor ser rico que pobre*, *Los colores de la montaña*, *La vendedora de Rosas*, *La Sirga*, *La estrategia del Caracol*, *El taxista millonario*, *Paraíso Travelling*, *Como el gato y el ratón*, *Del amor y otros demonios*, *Los viajes del viento*, *Satanás*, *El cartel de los sapos*, *El Carro*, *El paseo*, *Diástole y Sístole*, *Los actores del conflicto* y los cortometrajes de Martha Rodríguez.

También se evidenció una fuerte herencia de la televisión, pues varias veces la conversación se desvió a series como *Walking Dead* y *Los Simpson*. Suelen también, confundir de vez en cuando una película extranjera creyendo que es colombiana. Ellos indican parte de su formación visual y la básica atención a los sucesos del cine nacional.

Los espectadores no han tenido una formación formal o académica en cine, a excepción de Mónica que realizó estudios tecnológicos de televisión. En general todos adquieren una experiencia visual como espectadores que ven cine constantemente y trascienden la mera satisfacción del ocio. Mónica tiene un lenguaje técnico y su mirada siempre se traduce en opiniones sobre color, planos, angulaciones etc., los demás lo hacen aunque en diferentes términos y se fijan más en la trama de la película, lo que no le sucede ella.

Los cuatro espectadores consideran al cine colombiano como un cine malo, y aunque consideran algunas producciones (*Al final del Espectro*, *Pena Máxima*, *Es mejor ser rico que pobre*, *Los colores de la montaña*.) como regularmente buenas, las tildan de ser ideas o coproducciones extranjeras, como lo nombra Mónica

Bueno yo quiero hablar de una película, que se grabó en Bogotá. No sé si la vieron, *Al final del Espectro*. Eh, me genera la duda si el director es colombiano, creo que es gringo...(...) Si, además digamos que la lectura que me dio esa película fue como la mala copia de *El Aro*; tal

vez, casi que con los mismos efectos (C2-a) y toda la vuelta. Entonces... ¡pero no me parece mala!. Digamos que para ser Colombiana o para que hayan actores colombianos, no es mala porque tiene buenos efectos, por eso digo que de pronto ahí hay mano gringa en el video.

De todo esto, se puede decir que no hay una referencia de cine colombiano muy marcada, por decirlo así, no hay mucha memoria, además es baja la calificación del cine colombiano respecto a películas internacionales. No les gusta a Mónica y Miguel el contenido y lenguaje violento y Ángela encuentra el sonido del cine colombiano una mala pasada para su cinematografía:

Yo pienso que las películas colombianas todas todas, las nuevas y las viejas, todas tienen un gran problema y es que el sonido es perverso, y muchas veces uno se aburre por eso, porque no escucha y no se entiende ¡NADA de lo que dice!, me parece que es muy mala la producción de audio de las películas colombianas, entonces eso también lo aburre a uno, porque entonces, qué dijo?, o súbale y bájele, entonces es muy cansón verlos, pero por ejemplo las últimas películas.....esta que he visto, *La Sirga*, *Los colores de la montaña*, me han parecido muy bonitas.

Ángela y Mónica resaltan como algo positivo del cine, los temas donde se incluyen a los animales y a los niños, junto a la inclusión de actores naturales en las películas. En general sus gustos se sitúan en las películas de zombis, la estética e historias argentinas y españolas, el misterio, suspenso y de variedad amplia.

Mónica sostiene que la coproducción estadounidense o internacional le resulta una imagen incomoda, pues es ver otra estética reflejada en el cine nacional, a lo que Miguel empieza a asentir y termina hallando la razón. Especialmente ella insiste en que un cine así no trasciende para ella diciendo:

No. Es que ya solo el hecho de que las películas Colombianas, independientemente del director, ya las caracteriza algo, y es que en una frase son diez groserías, entonces eso ya también raya, porque pues nosotros generalmente no nos tratamos así.

Al logra encontrar una reflexión respecto a los modos de hablar del cine nacional: ¿Uno porque hace ese comentario? y ¿porque siempre habla del cine colombiano? Uno ve una película que le gusta y dice “uy para ser cine colombiano es bueno”.

Mónica expresa el cansancio por el cine que solo habla de narcotráfico y la comedia mala que le precedía, aunque aquí se halla una contradicción, pues su serie y películas predilectas son *El cartel de los sapos*. Por su lado Miguel presenta una reticencia al cine de Hollywood:

(...) suspenso es bueno, pero el buen suspenso, es que no me gusta la película ya predecible, esa película donde uno sabe ya que va a pasar: chao, la película de Hollywood: chao, no me gusta ya, aunque a veces es bueno mirarlas pero solo para criticarlas, es decir, una crítica sobre esa película sería bueno, pero hay películas que son muy aburridas, como esas que sacan... Jack el no sé qué....

De las películas del 25 de Diciembre todos dicen odiarlas, las comprenden como una comedia mala que ridiculiza a la gente; Miguel dice:

A mí me parecen muy malas. Osea es que el argumento va hacia, como te digo, a las personas que no saben de ese cine antiguo, bueno, sino ese cine que están acostumbrados a que les dice todo, porque digamos uno en el cine lee muchas cosas por los objetos y las acciones que hace cada uno, entonces uno está acostumbrado a ver ciertos objetos y que te están diciendo algo.

En el caso de *La sirga* fueron varias las contradicciones y choques en su mirada, pues los agredió esta historia, asumiendo un cine deshonesto y poco investigativo en comparación con el documental. El cine cuenta historias que no son propias según Mónica

Es que yo digo que el éxito como tal de una película colombiana debería estar en que, tanto el que la escribe como el que la dirige debe ser consciente que lo que van a contar es lo que realmente le paso o le vivió, si me hago entender? Osea no contar lo que a otro le paso, porque no fue lo mismo, no fue la misma vivencia, sino más bien, si yo voy a contar una historia por ejemplo de un paseo, entonces mostrar lo que realmente me paso a mí, y lo que yo sentí en ese paseo y no lo de otro, porque es diferente. Yo creo que ahí es donde está la falla del Cine colombiano.

Ya en la entrevista Mónica, encuentra que las películas colombianas no serían colombianas si no tienen groserías y hablan de violencia, aunque reconoce que el contenido de lenguaje ya no está, o lo está de manera diferente en películas como *La sirga*, *La playa D.C* y *Choco*. Definitivamente odia al cine colombiano y cree fielmente que aún está muy mediado por un estilo como el estadounidense o los extranjeros, por la calidad de efectos y maquinaria que usan en ciertos casos, como *Al final del Espectro*.

Por su lado Miguel expresa que las películas como los colores de la montaña pueden ser un ejemplo de cine sin groserías, aboga por un cine que lo interrogue de manera dinámica, cosa que no hace el cine colombiano pero si el cine extranjero.

Angie y Ángela son quienes más aportes ven en los largometrajes, pero no les gusta la insistencia en la violencia como tema de representación. Ellas encuentran aportes

estéticos en los largometrajes, pero reconocen estar cansadas del mismo tratamiento del cine sobre violencia nacional. Pues adquieren un ritmo y se adhieren a él, además de tomarlo como un asunto novelesco en el sentido de victimizar a los personajes.

Cómo son afectadas las miradas políticas de los espectadores desde los tres largometrajes

En las miradas políticas de los espectadores se logran tejer algunos choques y contradicciones que hablan de la narrativa y estilo de la misma, pero sin duda, también algunos aciertos y problemas que los espectadores perciben en los tres largometrajes como problemas del cine colombiano.

Los relatos que devienen de estos choques y contradicciones, son agrupados en tres relatos, los estéticos, los sensibles y los conceptuales. Estos, a su vez unas veces logran significar algo en la mirada del espectador, las formas en que significa o no lo que ve, serán las características a presentar para responder a la pregunta de investigación.

Iniciaré con el largometraje *El vuelco del cangrejo*, 2010, Oscar Ruiz Navia.

Este largometraje *Ángela* ya lo había visto y Angie tenía grandes expectativas con el, mientras los otros aun no lo habían visto, pero habían escuchado de sus premios y de sus buenas apuestas como película.

En el caso de *Ángela* y *Angie* se sitúan relatos estéticos más acentuados que *Miguel* y *Mónica*. En los paisajes que presenta *El vuelco del cangrejo*, *Ángela* encuentra tranquilidad y un valor estético, pues antes tenía la idea de un pacífico “feo”, y encuentra, lo que ella llama denuncias de un “juego de poder” que se ejerce sobre “La Barra”. Este último asunto fue visible también para *Miguel*, que lo asume como un desplazamiento donde la comida es el poder sobre las dinámicas de vida de “La Barra”.

Angie, muy honestamente expresa que no se explica porque tenía tanto animo de verla, que no entendió algunas partes y dice “en ocasiones los paisajes me parecían evocadores, la canción que acompañó la película durante todo el tiempo me tenía cansada”

Quien mas se percibió chocado por la lucha de poderes por el territorio fue Miguel, quien expresa que le molestó mucho el papel del paisa, “rabia por la intromisión de el paisa en la comunidad (cuando empezó a poner los maderos para dividir los espacios)”

Respecto a *Chocó*, 2012, Jhony Hendrix Hinestroza, podríamos decir que fue la película que más relatos estéticos, sensibles y conceptuales causó en los espectadores. Angie dice que logra “un colorido perfecto” que suaviza la tristeza que genera la historia, también le llamaron mucho la atención los colores naranja de los atardeceres que se pueden ver del Chocó y las tonalidades cálidas que vio en el vestuario de los personajes y en el filme en general. Miguel y Ángela, por su parte, se dejaron encantar por el juego de dos niños amigos que en medio de la naturaleza encuentran una retroexcavadora y juegan e imaginan subidos en ella.

Precisamente, este momento llega a ser significativo en la conversación porque adquiere un choque entre la belleza y calidez observada por Angie, la conmoción de los niños jugando y la tensión de poder en el territorio que representa la retroexcavadora abandonada, junto a unos niños que recién salen de trabajar en la mina para conseguir dinero y ayudar en la precariedad que económica.

En esta película encontramos sobresaltado el choque la contradicción, pues además de incomodar y generar tristeza por la historia de la protagonista luchando por sus hijos, deja una intención en Angie y Ángela, de promover la visión de esta película para otras mujeres despertando los sentidos y la conciencia también en ellas.

Ángela, describe en su encuesta que la llena de tristeza e impotencia reconocer en esas imágenes las historias de otras mujeres que conoce, y que es triste la manera en que se naturalizan estas formas de violencia. Para Mónica *Chocó* “es la proyección y el muestreo de una realidad social y política de la cotidianidad de nuestros campesinos, de esa manera las sensaciones que transmite son de crueldad, de alguna manera genera en el espectador un lástima por la protagonista”. Además, cuenta que le gusto la escena de la violación de Chocó por parte de s esposo por su crudeza y la que le sigue, cuando ella lo hiere e incendia la casa, pues le causa curiosidad como hicieron el incendio.

La forma de violencia contra la protagonista por parte de su esposo fue bastante evidente para los espectadores, así como también, la tensión sobre los habitantes de la tierra y las empresas que las

explotan, habitantes que además trabajan para ellos para poder subsistir. Todos se vieron dolidos por la mujer violada, maltratada e ignorada por la gente y su marido.

Durante el conversatorio emergen temas de discusión sobre si la fijación por lo afrocolombiano es una moda, a lo que concluyen, es una apuesta del estado por contribuir a la restitución de derechos de poblaciones violentadas en Colombia, como la afrocolombiana.

Expresan que es la película que más les ha gustado, y Ángela nota que tiene un algo similar al vuelco del cangrejo cuando socializamos la relación de sus productores. Hablan un poco de la sirga valorando su propuesta en cuanto a fotografía.

De igual manera para Angie, “al igual que el vuelco del cangrejo maneja otros lenguajes para nombrar una problemática que no escapa del común de nuestro país, a pesar que de que se muestran diversas problemáticas, como: la pobreza, el maltrato a mujeres, el abuso laboral, etc. se logra manejar un buen tono para no caer en lo pornomiserico. Deja ver las realidades que de cierto modo nos tocan como seres individuales.”

Todos lograron comprender en la visualización de la película un miedo y una impotencia, por los males que de mas, le podrían pasar a Chocó, mientras Miguel se cuestionaba acerca de la decisión de la protagonista de resistir tanto maltrato y entregar su cuerpo por la felicidad de su hija con su torta el día de cumpleaños.

Podría decirse, que indirectamente, alcanza a haber reflexiones profundas respecto a la violencia y vicisitudes que pasa la mujer de la historia, asumiendo inconscientemente un acierto por parte de este largometraje a una mirada reflexiva y que trasciende, como lo nombran Ángela, Miguel y Angie de la película. A pesar de ello a Mónica, aunque es social y consiente, le parece una historia victimizante.

La sirga, de William Vega, 2012, fue una película de gran impacto estético, por la belleza en las imágenes que expresan Miguel, Angie y Ángela, pero de un choque tremendo para los relatos conceptuales de la mirada crítica de cada espectador, pues se sintieron agredidos, y aunque es de un

estilo parecido a los anteriores, según reconoce Ángela, se tornó repetitiva y les molesto mucho la historia.

Mónica, aunque intento ver sin prevención los largometrajes, desistió y manifestó que es una historia bastante victimizante y degrada las tragedias de las personas que has sido víctimas del conflicto armado en Colombia.

Angie, como siempre, continua resaltando las luces de vela que resalto en El vuelco del cangrejo y las de La sirga, que aunque eran mínimas en esta película, manifiesta que en vez de contrastar como en choco rayan y no complementan la historia trágica.

Miguel se aburrió y se precipito a decir que era muy lenta. Al igual que las chicas coincidió con el mal sonido del sonido para los pocos diálogos que tiene.

Ángela detecta una narrativa interesante al traer pocos diálogos, pero vuelve y reitera el gran problema del sonido de los diálogos y la importancia del sonido ambiente que lo sobrepasa. Así como la falta de investigación y de tratamiento de la película en este tema, pues se nota ficcionado.

Mientras terminan de decir que es una narrativa repetitiva inclusive en otras películas como La Playa D.C. y los colores de la montaña. Lo que observo es que hay una contradicción, que expresa que a Ángela, Mónica y Angie, les parece interesante ciertas formas de contar, ellas dicen que les parece una historia bonita Los colores de la montaña y Chocó en las sesiones anteriores, pero en este caso, evidencian que ya no es significativo ver las mismas narrativas tratadas de diferente manera.

Angie se permite decir que la historia no trasciende, se queda en lo que todos ya sabemos del conflicto, además de situar a la víctima en un lugar victimizante. A pesar de ello es la única que reconoce que esta estética que propone la película, es un buen paso para generar una conciencia que se salga de la mirada orientada al cine comercial.

Todas estas posturas terminan respondiendo que la razón de este problema es que el cine colombiano no es honesto con las historias que cuenta. Ángela expone que no hay un compromiso con la historia, falta investigación, a lo que Angie asiente. Mónica cree que ese tipo de historias las debe dirigir alguien que haya vivido el desplazamiento, que si no hay una investigación no se puede hablar de un tema como estos.

No basta con incluir víctimas del conflicto en las obras, para sentir que con ello ya reivindicamos el lugar de las poblaciones desplazadas, dice Ángela. Coincidiendo en que el cine colombiano no es honesto ni sincero con sus conflictos.

Finalmente Mónica de una manera muy eufórica y chocante expresa que el cine colombiano es una industria que vende el dolor de los demás, y que además no da cabida a otras historias que no hablen del conflicto y la violencia. Para ella aquí si hay una industria en el cine colombiano y vende el dolor de la violencia que viven las diferentes poblaciones vulnerables.

Los largometrajes como significado en las miradas políticas de los espectadores

En general los espectadores no disiden mucho, quizá porque las tres mujeres coinciden en un rango de edad entre 25 y 30 años y Miguel en el de 19 años. Además de ellos, en Miguel se ve una mirada un poco más acelerada, pues observa y desespera con el ritmo lento que llevan los largometrajes, pero en Mónica, su mirada formada en el tecnicismo audiovisual, hace que un cine como el de estos largometrajes no le interese para nada a pesar que este en este rango de edad de Ángela y Angie.

Ángela y Angie, por su parte, logran mediar en los aciertos y problemas de los largometrajes, respecto a la representación de violencia, dando título a el tratamiento estético del color y la representación de los lugares del Chocó y de Pasto, pero evidencian incomodidades como el sonido, o la insistencia en un mismo estilo, que por cierto es interesante el disgusto, pues todos se encajan en estilos o géneros, y aunque este puede ser un estilo, indirectamente, hay algo que no funciona.

Angie contesta:

Me gusto de las tres películas que abordaron temáticas distintas al narcotráfico y esas formas de vender el cine colombiano. Lograr abordar historias más cercanas a los espectadores, desde una naturalidad, desde contextos específicos me parece que le da otra oportunidad a las producciones cinematográficas para hablar de país. (...) trata una temática que se podría asumir desde lo social, y político como lo son los conflictos territoriales, de este modo logra más que mi perspectiva cinematográfica logra generar otro tipo de lenguaje más poético para nombrar los conflictos cotidianos de la comunidad.

Ángela insiste: “Yo considero que la parte técnica, específicamente del sonido, sigue siendo una falencia que está presente en las producciones audiovisuales. Me parece un acierto apostarle a otros contextos y ha historias cercanas a otros públicos.”

Mónica se entiende así,

Mi objetivo principal para ver cine colombiano es la identificación del lenguaje visual, de cómo se emplean los planos en x escenas, si realmente el plano, el movi miento o la angulación apoyan, le dan fuerza o le quitan a la escena y si estos dos ayudan a comunicar algo, o por lo menos lo que el director quiere transmitir.

Dice Miguel que,

una apuesta clara es llevar a la tranquilidad o lentitud las escenas con el fin de que el espectador deduzca o analice mejor la película, pero no sé un desacierto sería el no contemplar mejores actores, que puedan entregar mejor el contenido de la película, es decir cuando estaban los afrodescendientes nativos hablando no sé entendía ya sea por el sonido o porque no vocalizaban bien

Hay unos relatos estético conceptuales, que perciben la música en *El vuelco del cangrejo* como complemento de la división del territorio, hay otros relatos conceptuales que coinciden que *Chocó* también es una reivindicación de lo afrocolombiano, como en el caso de Miguel, pero se contradice diciendo que la película es un poco novelesca, y a la vez que es impactante por el maltrato a la mujer.

Ahora, podríamos nombrar cuatro problemas que exponen fuertemente a los problemas de los largometrajes. En primer medida, el sonido poco claro, que permite distraer, o no comprender al lector perdiendo el hilo de la película. En segundo lugar, la pérdida del sentido de la película cuando siempre se trata con el mismo estilo y tema (en este caso la violencia en Colombia), pues se vuelve monótono. El cuarto, la falta investigación al largometraje, pues según Ángela el documental le lleva ventaja, pues la víctima representada se a veces se victimiza más.

Finalmente el quinto, la ausencia de una educación audiovisual desde niños, para valorar lo nuestro y entenderlo dice Mónica. De estos problemas, se desprende la idea que mencionaban en el último conversatorio sobre la deshonestidad del cine colombiano, mientras se enojaban y se lamentaban por él.

Finalmente, parece complejo satisfacer las necesidades visuales de estos espectadores, pues aunque no les gustan las que ellos llaman narco películas, les incomoda la violencia, a algunos les parece novelesco el tratamiento de la historia y ridícula la comedia colombiana. Tampoco saben, y quizá no sea el deber saberlo, como enmendar o como aportar a unas características del cine nacional.

La mirada crítica, se considera afectada en los choques que causaron sobre todo los largometrajes *Chocó* y *La sirga*, que plantean la historia de dos mujeres. En *Chocó*, una mujer que lucha por mantener sus dos hijos y es maltratada sexualmente, física y emocionalmente por su esposo, que es un vago y apostador; que fue el emotivo del trabajo de uno de los hijos de Chocó para ayudar a comprar la torta de cumpleaños de su hermana. Pero aún más el maltrato y la indiferencia de la gente del pueblo.

Tanto así, que las espectadoras Angie y Ángela aseguraban, que sentían la necesidad de promover la película a otras mujeres conocidas. Recordando a Javier Basas Vila (2010) en estas películas, las espectadoras se armaron su propia película. Pues aun con desdén pensaban en el futuro de Chocó después de la muerte del esposo, y se alegraban de la escena final donde Chocó deja que su esposo se quemara junto a su casa, se quedaban en silencio y recordaban otras historias; hacían reflexiones sobre las formas de violencia de sus propias familias y de las conocidas.

En el caso de *La sirga*, encontramos a una joven mujer que encuentra a violencia por donde va, pues después de ser desplazada y encontrar un lugar donde vivir, encuentra un entorno violento que le demuestra su fuerza sobre su cuerpo y la gente que la rodea, al ser violada y al ver asesinado el vecino que la pretende. Aunque en este largometraje los choques sucedieron por el disgusto de la forma en que se teje esta historia, que para los cuatro espectadores es deshonesto con las víctimas del conflicto armado colombiano, victimizándolas más y marginando la mirada hacia ellas. Ángela expone la necesidad de una investigación más profunda y junto con Miguel exponen que no por usar o hablar de víctimas se habla de más o mejor de un cine político. Angie por su parte, considera el problema, pero ve el aporte estético de los tres largometrajes, en cambio Mónica, perdió ya su fe por el cine nacional.

Finalmente, las significaciones que emergen de los tres largometrajes, especialmente, de *La sirga*, son relatos estéticos y conceptuales que señalan unos problemas en estas producciones y que poco a poco se van trasladando a un imaginario del cine colombiano como un cine reiterativo en el tema violento.

Estos problemas se sitúan desde una idea de los espectadores que encuentra el cine colombiano como un mercado de la miseria de las víctimas del conflicto y las diversas violencias. También asumen que en el largometraje se evidencia una falta de investigación, que si se hace notoria en los documentales. Técnicamente, la falta de un sonido claro en los largometrajes se señala como una de las razones que los dispersa y los hace aburrirse.

Finalmente, una convicción que propone una espectadora, es que estos problemas se manifiestan porque como colombianos, nos hace falta una educación sobre nuestro cine, para entenderlo, valorarlo y poder aportar visualmente al camino del cine colombiano.

Conclusiones

Intentando responder a la pregunta por las características del cómo se afecta la mirada crítica de cuatro espectadores de cine (Ángela, Angie, Miguel y Mónica) frente a los tres largometrajes *El vuelco del cangrejo* (2010), *Chocó* (2012) y *La sirga* (2012), como un acercamiento a las distancias y cercanías de unos largometrajes; podemos decir que si las afecciones son rupturas, choques, divisiones que generan reflexiones y diversos relatos respecto a la película en los espectadores se concluye que,

- I. Los tres largometrajes, abordan la división y desplazamiento del territorio y los diferentes conflictos que emergen de allí, formando un estilo similar, que además adquieren una función política al hablar de una situación con la que hay inconformidad, evadiendo las estrategias ineficaces del pasado del cine colombiano, como la pornomiseria y el narcocine, por citar las palabras de los espectadores. Las imágenes contemplativas que ofrecen los largometrajes, el manejo de la fotografía y de los colores, el lenguaje metafórico y la inclusión de los niños y su vida en el conflicto armado y de división de territorio, son las cualidades que convergen en los relatos estéticos de los espectadores como la potencialidad y aporte más grande de los largometrajes respecto al cine nacional.

- II. La mirada crítica de los espectadores que se choca y contradice con la forma de abordar las historias de víctimas de la violencia sobre todo en *La sirga* y *Chocó*, corresponde sin duda a un supuesto preestablecido hacia el cine colombiano, que se hace notorio sobre todo en la definición de un “cine abusivo, deshonesto, poco investigativo y repetitivo” en la forma de presentar las víctimas, por parte de los cuatro espectadores. Aunque los cuatro reconocen que ya es un gran aporte liberarse de una jerga de groserías en las películas, su mirada contiene fuertemente ideas erradas sobre las intenciones de los largometrajes, varios juicios de valor y reticencia a las demás propuestas del cine nacional, alegando que tenemos una comedia mala, un narco cine y un cine que cuando adquiere un estilo, continúa hablando de la misma forma, y únicamente de la violencia. Los espectadores crean una red de relatos conceptuales que juzgan y hablan de unas imágenes de cine colombiano que deben explorar otros géneros cinematográficos y narraciones distintas a la violencia.

- III. Los espectadores Angie, Ángela Miguel y Mónica son sujetos formados por las narraciones del conflicto y las diversas formas de violencia en Colombia, se forman en un espíritu del tiempo lacerado por la violencia, a la vez que el cine nacional les habla de su tiempo, pero al mismo tiempo el cine es un síntoma de su tiempo. Esta relación es recíproca, pero en sus diálogos con las miradas políticas que han formado los espectadores de la violencia en Colombia hay un desequilibrio. Primero, por parte de un cine que le habla a su público con un lenguaje muy “desarrollado”, y por otro lado un público al que este lenguaje no logra realmente acceder por parecer, lento, aburrido y repetitivo en su forma de representar las historias de violencia.
- IV. Entendiendo este estilo de cine, la actitud de los espectadores frente a los largometrajes y las cercanías y diferencias con este, se precisa una falencia o ausencia en la formación de los espectadores en el cine nacional. Encontramos reflexiones valiosas sobre la belleza estética, que Angie, Ángela y Miguel ven en los largometrajes, pero ellos detectan un problema muy fuerte, que es en parte lo que les aburre, y este es la baja calidad del sonido en las películas. Esto, redundando en una falencia de este estilo de largometraje en el camino de formar sujetos políticos, la relación recíproca entre cine y espectadores que se forman mutuamente se da de una manera dialéctica pero deforme, ya que el cine “aventaja” a los espectadores y la mirada que estos devuelven a este cine no alcanza a leer varios tejidos del largometraje.
- V. La falencia en formación de estos cuatro espectadores (Miguel, Ángela, Angie y Mónica), se refleja en que cuatro de ellos no tuvieron formación en el colegio ni en la universidad respecto al cine colombiano tácitamente, sus saberes visuales son parte de su experiencia e interés personal. Mónica tuvo formación y degusta todo el montaje de la película, pero definitivamente ya perdió la fe en las producciones de cine. Estas falencias en las miradas políticas de los espectadores, son un llamado al cine y a las apuestas pedagógicas por el cine como unidad educativa, en tanto dialoga con el espectador, pues las miradas se han quedado en el cine europeo y extranjero. Además que, a miradas como la de Mónica, no hay espacio que permitan entender o profundizar en el tema para alejarse o comprender más esta idea sobre el cine nacional. Los demás espectadores, se ven perdidos y como única opción sus propios pensamientos sobre cine, asunto que no es nocivo, pero hace falta esa *co visión*, no nos podemos quedar únicamente con la re visión personal de la película. Pero en academias, como formación imperativa u opcional, aun el cine nacional no tiene una voz fuerte, y es por esta razón no se promueve la reflexiones sobre él, pues espectadores que no están cercanos, o no muy seguidos a actividades de formación no formales (de las cuales hay muchas en Bogotá), se

pierden en las falencias del cine, se llevan algunas ideas degradantes del cine nacional, se decepcionan, pero pocas veces se reivindican con él, y no totalmente.

Referencias

Arcos-Palma, R. (2008). Jacques Rancière: Estética, ética y política. II Congreso colombiano de Filosofía. Cartagena de Indias. Recuperado el 4 de 05 de 2013, de <http://esferapublica.org/arcospalma.pdf> 4 de mayo de 2013.

Bazin, J. & Labarthes, A. (productores). (1964). Le dinosaure et le bébé, Dialogue en huit parties entre Fritz Lang et Jean Luc Godard. París.

Bejarano, D. (2013). Entrevista personal con el autor. Anexada en CD.

Cinemateca Distrital, (2008). Cuadernos de cine colombiano # 13, Investigación e Historiografía. Bogotá: Subdirección Imprenta Distrital.

Ceballos, M. (1998). La mirada y la imagen visual. Revista Signo y pensamiento N° 32. Bogotá: Universidad Javeriana, Departamento de Comunicación.

Debray, R. (1994). Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en occidente. España: Paidós.

El vuelco del cangrejo. (2013) Coloquio con Oscar Ruiz Navia. Recuperado el 4 de 11 de 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=aJatb7aS9cQ>

Fernández, A. (s.f). El cine de Carlos Raygadas o la paradoja del estilo. Recuperado el 28 de 12 de 2013 de http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/29_iv_mar_2010/casa_del_tiempo_eIV_num29_54_58.pdf

García, J. L. (2012) **“Chocó”, de Johnny Hendrix Hinestroza, formas de violencia y un lugar donde vivir.** Entrevista Recuperada el 9 de 11 de 2013 de <http://www.cinestel.com/pelicula-choco-entrevista-johnny-hendrix-hinestroza/>

Gaviria, V. (1987). Periódico El Colombiano, Medellín, septiembre 27 de 1987. Recuperado el 3 de 09 de 2013 de

http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=876:victor-gaviria&catid=30:documentos&Itemid=60

Gómez, M. Hernández, F. & Pérez, H. J. (2006). Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. Introducción: La necesidad de afrontar la actual situación de la investigación en el campo de las artes. Ministerio de educación y ciencia, Secretaria general de educación (Instituto superior de formación del profesorado). Madrid: Secretaría General Técnica.

Guzmán, C. F. (2010). Ensayo y error para espacios independientes. {{Em_rgencia}}. 04: (auto)gestión. Bogotá: Publicación ganadora del concurso distrital de publicaciones sobre artes plásticas y visuales de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Hendrix, J. (2012). Chocó. Antorcha films. 80 min. Bogotá, Colombia. DVD.

Herrera, M. (2007). Esbozos históricos sobre cultura política y formación ciudadana en Colombia: actores, sujetos y escenarios. *Parte de la investigación Cultura Política, Ciudad y Ciberciudadanías*. Bogotá: págs. 4 - 8

Jean-Luc Godard y el grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político. (1976). Anagrama: Barcelona

Kracauer, S. (1985). De Caligari a Hitler, Historia Psicológica del cine alemán. Barcelona: Paidós.

Larrosa, J. (1995). Tecnologías del yo y educación. Escuela, poder y subjetivación. Madrid: La Piqueta.

Liandrat, S. & Leutrat, J. L. (1994). En busca del arte perdido. España: Editorial Cátedra.

Melo, J. O. (s.f). Colombia Hoy. El cine en la última década del siglo XX: Imágenes colombianas. Banco de la república. Colombia: Biblioteca Luis Ángel Arango.

Mitchell, W. J.T. (2009). Teoría de la imagen. Madrid: Ediciones Akal.

Muñoz, A. (2012). Sobre la falta de imaginación en las películas de arte: 1) Manual para festivales. Iconica. Recuperado el 3 de 01 de 2014 de

<http://iconica.cinetecanacional.net/index.php/contenidos/ensayos/18-falta-de-imaginacion>

MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA, FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO, MINISTERIO DE CULTURA. Texto complementario de la exposición ¡Acción! Cine en Colombia en Octubre 18 de 2007. Bogotá: 28 de enero del 2008.

Osorio, O. (2010). Realidad y cine colombiano: 1990-2009. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Osorio, O. (s.f) El travelling de Kapo. Recuperado el 31 de 03 de 2013 de http://www.cinefagos.net/index.php?view=article&catid=30%3Adocumentos&id=442%3Ael-travelling-de-kapo&format=pdf&option=com_content&Itemid=60

Pecaut, D. (2003). Violencia y política en Colombia, Elementos de reflexión. Medellín: Hombre nuevo Editores.

PROIMAGENES COLOMBIA. (2012) Cine en cifras-Boletín Tercer boletín de estadísticas cinematográficas. Recuperado el 16 de 01 de 2014 de

http://proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/2012_2/espanol/informe-completo.html

Rancière, J. (2010). El espectador emancipado. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Rancière, J. (2012). Las distancias del cine. España: Ellago Ediciones.

Ruiz, O. (2010). El vuelco del cangrejo. Contravía Films. 95 min. Bogotá, Colombia. DVD.

Sorlin, P. (1985). Sociología del Cine. México: Fondo de Cultura Económica.

Stam, R. (2001). Teorías del cine. Barcelona: Paidós.

Suarez, J. (2009). Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura. Cali: Editorial Universidad del Valle.

Vega, W. (2012). La sirga. Contravía films. 89 min. Bogotá, Colombia. DVD.

Villamil, M. A. (2009). Fenomenología de la mirada. Revista Discusiones filosóficas, #14 Enero-Junio 2009, p 97-118.

Zuluaga, P. A. (2012). La nueva ley de cine, o el paisaje que seremos. Rescatado el 3 de 11 de 2013 de <http://www.razonpublica.com/index.php/econom-y-sociedad-temas-29/3153-la-nueva-ley-de-cine-o-el-paisaje-que-seremos.html#sthash.dnOnYzVO.dpuf>