

DE LA IMAGEN AL IMAGINARIO EN EL CINE COLOMBIANO

Sandra Jubelly García López¹

Resumen

El siguiente artículo surge de la investigación titulada *Los tres ojos del cíclope*, financiada por la Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.

En dicha investigación nos propusimos indagar acerca de la relación existente entre la violencia y el cine producido en Colombia a partir de los siguientes aspectos: 1) la relación existente entre realidad y ficción y la frontera cada vez más difusa que separa estos dos universos; 2) el lugar del cine en esa indeterminación o si se quiere en esa heterotopía; 3) ¿Puede el arte acercarnos a la realidad?; 4) ¿Qué resulta del contacto entre la cinematografía y el público y de qué modo esa mixtura contribuye a la configuración de imaginarios?

El presente texto indagará en el complejo entramado que constituyen los dos cuerpos que componen la experiencia cinematográfica: los espectadores y la cinematografía, en un intento de aproximación al sistema que da origen al imaginario sobre lo que se ha llamado Cine colombiano.

Palabras clave

Realidad, ficción, imaginarios, público, cinematografía colombiana.

Abstract

The following article is the result of an investigation entitled “Los tres ojos del cíclope” (the three eyes of Cyclops), in which we explore the existing relationship between violence and cinema produced in Colombia from the following perspectives: 1) The relationship that exists between reality and fiction and the ever-blurrer line that separates these two universes; 2) the place of cinema in this indeterminacy and if it desired in this heterotopia; 3) Can art bring us closer to reality?; 4) What emerges from the contact between cinematography and the public, and in what way can this blend contribute to the shaping of the popular imagination?

This text will probe into the complex framework formed by the two bodies that make up the cinematographic experience: the viewers and the cinematography, in an attempt to better understand the system which gives rise to the popular imagination regarding what has been called Colombian Cinema.

1. Introducción

En general se percibe en estos tiempos, cuando todo acto humano pasa por la espectacularización de los medios, una tendencia a la frivolidad de los hechos. Es en esta circunstancia en la que se impone la necesidad de entender de qué manera se tejen las tramas simbólicas que configuran imaginarios y confieren sentidos a las sociedades y el cine en Colombia se encuentra en un lugar importante en la construcción de dichos imaginarios.

En primera instancia, es necesario establecer la relación entre realidad y ficción en un presente en el que los medios de comunicación se erigen como canal de acceso a la realidad y conducto a la verdad del acontecimiento, y así determinar qué papel desempeña el cine en ese escenario. En segunda instancia, indagar en la relación entre realidad y arte, partiendo de la posibilidad de conocimiento, o si se quiere, de verdad que habita en el arte y de este modo plantear una alternativa al problema que nos presenta el cine colombiano cuando se aproxima a la realidad, en tercer lugar ver el delicado entramado que da lugar a los imaginarios para lo cual plantearemos un recorrido que nos permita entender su configuración y por último analizaremos la relación existente entre el público y la cinematografía colombiana para intentar discernir el modo en que esta relación se articula.

2. Realidad y ficción.

El hecho de que en la sociedad contemporánea el contacto con la realidad se constituya mayormente a través de los medios de comunicación nos hace pensar que asistimos cada vez menos a la realidad y más a su representación. El resultado de esta realidad mediada es en gran medida la frivolidad de los hechos y su espectacularización, convertidos en dispositivos generadores de rating.

Ya desde la aparición de la fotografía, en el momento mismo en que las condiciones técnicas le permitieron llegar a cualquier lugar del planeta, el uso principal de la fotografía fue la reportera gráfica, la fotografía al servicio del periodismo, de la noticia. En palabras de Susan Sontag:

“Ser espectador de calamidades que tienen lugar en otro país es la experiencia intrínseca de la modernidad, la ofrenda acumulativa de más de siglo y medio de actividad de esos turistas especializados y profesionales llamados periodistas. Las

guerras son ahora también las vistas y sonidos de las salas de estar.” (Sontag 2003: 13 – 14.)

Dicha funcionalidad de la fotografía presupone un principio de objetividad, no obstante, esa imagen que quiere informar con objetividad indefectiblemente sentará posición, afirmará, juzgará, re-significará o conferirá sentido. En otras palabras elaborará un relato a partir de un hecho. Por ejemplo, la nota al pie de la foto hace las veces de explicación o de falsificación según sea el caso; es así como a comienzos de las Guerras Balcánicas entre serbios y croatas circulaban las mismas fotografías de niños muertos en los bombardeos. Las mismas fotografías servían a unos y a otros para dar cuenta de esos niños como víctimas a manos del enemigo y justificar su guerra. Bastaba, entonces, con cambiar el pie de foto y la falsificación estaba hecha, efectivamente hecha. (Sontag 2003)

Desde la aparición de la fotografía la imagen se ha convertido en dispositivo hegemónico en términos de producción de información. La guerra civil española fue la primera en ser cubierta por fotógrafos, la guerra de Vietnam fue la primera en ser transmitida por televisión y *“desde entonces, las batallas y las masacres rodadas al tiempo que se desarrollan han sido componente rutinario del incesante caudal de entretenimiento doméstico de la pequeña pantalla”* (Sontag 2003)

Es así como paulatinamente la realidad se mezcla con la ficción al punto que en ocasiones es difícil establecer la diferencia, sobre todo en términos de apropiación de la realidad una vez ha sido mediatizada. Los medios de comunicación y todo su andamiaje informativo y especulativo, toda su sobreproducción de imágenes, de registros en tiempo real, la transmisión y retransmisión de los hechos, en su afán de registrar e informar sobre la realidad, tienen la facultad de depredarla, de digerirla y de vaciarla de sentido. Los hechos pasados por los medios dejan de *ser* y se convierten en simulacros de sí mismos. Esta indeterminación de límites genera entre otras cosas: confusión, niveles de incertidumbre y dificultades para dimensionar el valor de los acontecimientos. En general se percibe en estos tiempos, cuando todo acto humano pasa por la espectacularización de los medios, una tendencia a la frivolidad de los hechos. Así que la imposibilidad de ver, la ceguera, se extiende e invade todas las retinas, yuxtaponiendo imágenes unas sobre otras y reemplazando la realidad por su simulacro espectacular, o en palabras de Jean Baudrillard (1991):

“Esta guerra libera, gracias al poder de los medios de comunicación, una masa exponencial de estupidez, no la estupidez propia de la guerra, ya de por sí considerable, sino de estupidez funcional, profesional, de quienes pontifican en el comentario perpetuo del acontecimiento, de todos los Bouvard y Pécuchet de turno, de los falsos aventureros de la imagen perdida, de los individuos de la CNN, de todos los chantajistas de la estrategia y de la información que nos habrán hecho experimentar como nunca hasta la fecha el vacío de la televisión. Hay que decir que esta guerra constituye un test despiadado. Felizmente, nadie va a exigirle cuentas a tal o cual (experto o general, o intelectual de turno) por las tonterías o las sandeces que haya proferido el día antes, puesto que quedarán borradas por las del día siguiente. De este modo, todo el mundo queda amnistiado gracias a la sucesión ultrarrápida de acontecimientos falsos y de discursos falsos. Un lavado de la estupidez mediante la escalada de la estupidez, que restaura una especie de inocencia total, la de los cerebros lavados, limpiados, atontados no por la violencia sino por la siniestra insignificancia de las imágenes.”

Esta siniestra insignificancia de las imágenes a la que se refiere Baudrillard es responsable en gran medida de la configuración de imaginarios, y contribuye en la conformación de la idea que tenemos del mundo y de nosotros mismos. Pero también es necesario entender que en la edificación de estos imaginarios nos asiste una corresponsabilidad, dado que en la elaboración de sentidos intervienen los dispositivos mediáticos, los espectadores que los reciben y consumen, y aquellos que hacen la crítica a dichos dispositivos.

De igual manera ocurre con el cine, que partiendo de la ficción intenta reflejar y dar cuenta de una realidad de la que procede. Desafortunadamente, con excesiva frecuencia la explicación que se propone dar el cine a propósito de, por ejemplo el conflicto armado en Colombia, suele ser producto de la irreflexión y en esta medida suele parecerse a las ideas generalizadas que se tienen del conflicto pero que no lo explican. Es en esta circunstancia en la que se impone la necesidad de entender de qué manera se tejen las tramas simbólicas que configuran imaginarios y confieren sentidos a las sociedades, ya que el cine en Colombia se encuentra en un lugar importante en la construcción de dichos imaginarios.

3. La verdad y el arte.

Una de las características más notables del arte en el S. XX es la autonomía, pero curiosamente esta no es obtenida sino más bien endilgada. Con la entrada a escena de las vanguardias, el arte parece querer desligarse del ideal de realismo como máxima aspiración y fin último, sus preocupaciones ahora son otras, se declara libre, independiente, autónomo, pero según Gadamer esta autonomía, esta libertad, obedece más a una imposición que a un acto de la voluntad. El arte, al igual que las ciencias humanas, al no poder encontrarse satisfactoriamente en el dictado del positivismo y su método, es expulsado de este y confinado al lugar de la estética. Ahora el arte se verá a sí mismo desde su propia naturaleza, la estética será su logos y el arte será *sin por qué*.

Es así como la figura empieza a deformarse hasta desaparecer en tanto que referente y lo figurativo en el arte pierde valor o vigencia. El arte indaga en sí mismo y el auto referencialidad y lo subjetivo se erigen como posturas preeminentes excluyendo toda pretensión de realismo y toda posibilidad de conocimiento. He aquí la gran pérdida del arte que señala Grondin (2003):

“De esta manera, las categorías del genio y de la creación artística se impusieron en la estética postkantiana. Gadamer habla con razón de una verdadera apoteosis de lo genial y de lo creativo, que durante el siglo XIX llegan a convertirse en conceptos axiológicos universales. Van acompañados por un culto a la producción inconsciente y al irracionalismo: un culto que conduce tanto más claramente a separar el mundo del arte de los mundos del conocimiento y de la moral, en los que reinan las frías leyes de la razón y del entendimiento. El arte se obliga y se condena así a la irracionalidad y a marginarse del conocimiento y también de la sociedad. (p.61).

Esta radicalización del arte en su subjetividad ha traído consigo y popularizado la idea del arte como impensable, como algo que se resiste a la razón, pero no sólo a la razón por fuera de sí mismo, sino en sí mismo. La irracionalidad del arte de la que habla Grondin no sólo lo condena a marginarse del conocimiento y de la sociedad sino que traza un divorcio irreconciliable entre la ciencia y el arte, en el que las dos partes pierden. Según estas posturas la creatividad es exclusividad del universo del arte, y la razón de la ciencia. Cosa que priva a la ciencia de creatividad y al arte de razón, lo cual va en detrimento de la una y del otro.

Contra esta hegemonía de las ciencias básicas que ha excluido no solo a las artes sino también a las ciencias humanas del territorio del saber, se han alzado muchas voces que señalan lo constreñido de su universo, al punto de que hoy asistimos a una puesta en crisis del positivismo como única vía de acceso al conocimiento. Los modelos y métodos que hasta ahora han regido las ciencias buscan ser reemplazados.

En este concierto surge Gadamer, quien siguiendo a Heidegger propone la destrucción de la estética kantiana y al arte como un modo de conocer. El arte como enunciado, como advierte Grondin (Ibíd. p. 45)

“También el arte dispone de un asombroso poder enunciativo, que es propio de él, oponiéndose a su traducción a otro médium. La manera de contemplación estética tiene plenamente su legitimidad, pero no debe hacer que se le olvide que la obra de arte encarna, ante todo, una experiencia de verdad. Así sucede en el Rey Lear, que nos enseña en qué consiste la ingratitud. O en el cuadro de Goya que pinta la ejecución de campesinos, y que nos enseña realmente lo que fueron las guerras napoleónicas en España.”

Para nosotros resulta claro que el pensamiento científico es altamente creativo y que el arte responde no exclusivamente al ingenio y al talento sino que en él interviene también la razón, por lo que el acto artístico es también un ejercicio intelectual. En medio de esta discusión encontramos el fenómeno estético fundamental de la historia reciente: el cine.

Desde sus orígenes el cine se debate en dicotomías: el entretenimiento, la industria y el arte. Naciendo en el seno de las vanguardias artísticas, en la convulsión de la burguesa sociedad parisina, haciendo parte de la larga lista de descubrimientos e inventos que configuran la modernidad y en medio del entusiasmo que imprime la fe en el progreso, el cine toma varios rumbos: el del documental y el de la ficción, pero también el del espectáculo, la feria, el entretenimiento y el del arte.

Mientras los hermanos Lumiere y Geroge Melies convirtieron el cine en espectáculo, René Clair lo enmarcaba en la punta de lanza del arte de la época con el film *Entre acto*. Esta ha sido durante años la oscilación del cine que en contadas ocasiones ha logrado una simetría entre su carácter industrial y artístico. Pero en este periplo el cine de una u otra filiación, ha recurrido continuamente a fenómenos sociales, políticos e históricos para configurar sus

relatos. En América latina podríamos decir que la referencia a lo social es recurrente y en Colombia aún más, la tendencia a privilegiar los temas del conflicto social en Colombia, sobre otros temas, es creciente. Lo que habría que ver es si en esta referencia continua a lo que suele denominarse “*realidad nacional*”, para el caso del cine colombiano, existe la posibilidad de verdad que se espera del arte.

4. Imaginarios

Castoriadis (1988, p. 68) los refiere como un magma de significación que produce una relación simbiótica pero también de tensión entre lo instituido y lo instituyente.

El proceso de construcción de imaginarios es sumamente complejo y no es en modo alguno una imposición unilateral del poder, ni tampoco se generan exclusivamente por condiciones materiales o económicas. Para Castoriadis si bien estas juegan un papel importante no son determinantes o constitutivas de los imaginarios.

En su conformación juega en gran medida lo que se podría llamar potencia creativa de las sociedades. De modo que el imaginario social tiene tres niveles: 1. Creativo instituyente, 2. Legitimador que da lugar a las instituciones y 3. El del disenso o la resistencia que garantiza un potencial cambio social o de statu quo. Pero no se debe entender en el orden planteado el proceso de producción de imaginarios, pues los imaginarios sociales toda vez que crean e instituyen un orden social, son a la vez creados e instituidos por ese mismo orden, generando a un tiempo simbiosis y tensión entre lo instituido y lo instituyente.

Es cierto que una vez instituidos los imaginarios, estos dan lugar a las instituciones y estas mantendrán y justificarán un orden social y harán circular la ideología que, mostrará pero también ocultará una realidad social, de modo que todo aparato ideológico instituido hará visibles y privilegiará unos regímenes de verdad consensuados y ocultará otros que generalmente son minoritarios.

De modo que lo que en un momento originario funciona como la institución al servicio de la sociedad se convierte, luego de instituirse y legitimarse, en la sociedad al servicio de la institución.

A pesar de que, como hemos dicho, los imaginarios y en consecuencia la ideología responde a un consenso y circula legitimado por una mayoría social, existe un intersticio por el que se filtra el disenso, la resistencia, la autonomía, o la alteridad, a propósito de la autonomía Castoriadis hace la siguiente invitación: “deriva el imperativo práctico, deviene autónomo... y contribuye en todo lo que puedas al devenir autónomo de los demás” (Castoriadis, 1990, p. 78).

De modo que por instalado que esté un aparato ideológico siempre estará potencialmente amenazado, amenaza a la que generalmente las instituciones responden con violencia. Para entender un poco mejor esto quiero centrarme en la alteridad, en lo otro, en lo diferente que pone en crisis el orden instaurado en la norma, en otras palabras en lo anormal.

5. La alteridad y el orden

Michel Foucault en el prefacio de *Las palabras y las cosas* (1968, p. 1) nos refiere un texto de Borges según el cual en cierta enciclopedia china los animales se clasifican en: a] pertenecientes al Emperador, b] embalsamados, c] amaestrados, d] lechones, e] sirenas, f] fabulosos, g] perros sueltos, h] incluidos en esta clasificación, i] que se agitan como locos, j] innumerables, k] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l] etcétera, m] que acaban de romper el jarrón, n] que de lejos parecen moscas.

Esta extraña clasificación además de producir risa, genera un cierto malestar y es a este malestar al que quiero referirme. El malestar que entraña el desorden. Todo aquello que se sale de la norma, amenaza el orden mismo, amenaza el estado de cosas e incomoda a quienes lo habitan cómodamente.

El hombre ha intentado dominar la naturaleza y para lograrlo ha tenido que entenderla, para lo cual ha ideado toda suerte de clasificaciones, de órdenes que le permitan el control, el control de sí mismo y de todo cuanto le rodea. Así en todas las culturas se establecen órdenes políticos, sociales, morales, etcétera. Ordenes que cambien según los tiempos y en respuesta a las tensiones que en todo caso crean todas aquellas cosas que en su alteridad se resisten a ese determinado orden o que el mismo orden segregue.

Basta con ver, por ejemplo, cómo se relacionaba la sociedad medieval, fundamentalmente en la Baja Edad Media con la enfermedad. En principio y para entender la relación con la

enfermad es necesario mirar la relación con el cuerpo. El cuerpo era fundamentalmente algo desdeñable, despreciable y que debía combatirse. En el cuerpo se configuraba el pecado, de este se servía el Satanás para arrebatar al hombre del camino de la salvación, el cuerpo era un obstáculo para la santificación. Veamos como refiere el cuerpo, por ejemplo, San Francisco de Asís:

“... La carne debe ser mortificada y despreciada, tenida por vil y abyecta... odiamos el cuerpo con sus vicios y pecados porque el diablo quiere que vivamos carnalmente... hagamos de nuestros cuerpos objeto de oprobio y desprecio... es el enemigo mediante el cual se cometen pecados” (Admoniciones, 10, 2).

En el imaginario más extendido de la época el hombre era un ser imperfecto, proclive al pecado, cuyo fin último era llegar a la santidad. El deber ser del hombre era alcanzar la salvación y esta se obtenía siguiendo cuidadosamente unos preceptos que estaban en contradicción con las inclinaciones del cuerpo.

Pero aparece una primera dicotomía en relación con el cuerpo, si bien el cuerpo era obstáculo de la salvación, era en cierta forma también el vehículo para lograrla en la medida en que si se lograba domesticarlo mediante la mortificación, someterlo a los principios morales, se estaría más cerca a la santificación.

De modo que el sufrimiento era en cierta medida necesario. Así pues la relación con el cuerpo fluctuaba en dos extremos por un lado el cuerpo visto como obstáculo para la santificación y por otro, como vehículo, pero en ambos casos habría que verlo con desdén o por lo menos con no demasiado apego.

Y ¿qué ocurría entonces con la enfermedad? Otro tanto. La enfermedad fluctuaba también en dos extremos: por un lado era la maldición de Dios al hombre por sus pecados o los de sus padres y por otro era una prueba divina que había que soportar con paciencia, como ocurrió por ejemplo con Job. Pero en ambos casos, maldición o prueba el hecho concreto es que Dios se había separado del enfermo. No olvidemos que Job es abandonado por Dios y dejado a merced del Satanás quien es el que le inflige todos los males, de modo que en uno u otro caso el enfermo está en estado de maldición. Esta sociedad explica, pues, la enfermedad como una maldición y el enfermo la mayoría de veces es segregado y expulsado del corpus social, confinado en hospitales o simplemente aislado.

Lo que me interesa señalar en este punto es la relación del orden, que para el caso es la salud, con el desorden que representa la enfermedad. Es decir la relación entre lo normal y lo anormal, para decir que el poder le teme enormemente a aquello que se sale de la norma, a aquello que evade sus categorías por varias razones pero por una muy poderosa: porque lo anómalo amenaza con arruinar el orden, porque lo interroga, lo cuestiona, lo hace vacilar en sus cimientos y en esa medida atenta contra él. A este respecto Stuart Hall nos dirá: “las fronteras simbólicas son centrales a toda cultura. Marcar la “diferencia” nos conduce, simbólicamente, a cerrar rangos, apoyar la cultura y estigmatizar y a expulsar cualquier cosa que se defina como impura, anormal. Sin embargo, paradójicamente, también hace poderosa la “diferencia” y extrañamente atractiva precisamente porque es prohibida, tabú, amenazante para el orden cultural.” (2010, p. 421)

Ahora habrá que preguntarse ¿Qué figura representa con mayor elocuencia el temor a la enfermedad que esa que la emparenta con un poder superior, infinito, incuestionable, e implacable? ¿Un poder supremo contra el que nada puede el hombre en su insignificancia?

Veamos algunos textos bíblicos del Antiguo Testamento, que fundan estas ideas: Levítico. 26, 1-45: “...y si os refugiareis a las ciudades muradas, os daré peste...”; Deuteronomio. 24, 5-22: “... Guárdate bien de incurrir o de merecer la plaga o azote de la lepra...”; Deuteronomio 28, 1-68: “Hará el Señor que se te pegue la peste...”; Ezequiel 14, 19-20: “...Y si también enviaré Yo pestilencia sobre aquella tierra, y derramaré sobre ella mi indignación causando gran mortandad...”; Jeremías. 44, 11-14: “Y castigaré a los judíos que habitan en Egipto, como he castigado a los que habitan en Jerusalén, con la espada, con el hambre y con la peste...”

¿Y qué es la enfermedad sino esa cosa que se resiste al orden, que lo transgrede, que lo violenta, que lo interpela, lo señala y lo cuestiona? Es esa cosa amorfa que crece en forma de tumor, que deforma el cuerpo y lo corrompe.

La relación del poder con lo anormal o con lo que, dijéramos, pervierte la norma, suele ser violenta o traducirse en un uso desproporcionado de la fuerza y el orden o estado de cosas se mantendrá hasta que por la fuerza aquello que lo subvierte logre modificar el anterior o

instaurar un nuevo orden, cosa que confirmará siempre los temores del poder. Es de este modo como en el curso de la historia los subalternos han logrado hacer parte de la norma.

Pero así como el poder le teme a lo anormal y también le teme al subalterno, los requiere para autoproclamarse, para autodefinirse normal y hegemónico. Aquí conviene ver los dispositivos del poder para su dominación pues es pertinente observar como anota Hannah Arendt que no es posible un sistema de poder totalmente sostenido en la fuerza. Se requiere de la aquiescencia del oprimido para que el poder se sostenga. Por esto la efectividad de los dispositivos de poder dependen de la versatilidad de su implementación, es decir se extienden e implementan de manera versátil: en el discurso, en los sistemas de producción simbólica, en las imágenes, en los modos de representación, etc.

Es a partir de estos dispositivos que el poder se instaura y se mantiene configurando una especie de deber ser, de statu quo que permea la conciencia de los hombres.

La frigidez de las mujeres en la Edad Media para combatir efectivamente la lujuria, uno de los pecados capitales más obsesivamente señalados en la Edad Media, la frigidez, no se habría extendido tanto de no ser porque en la conciencia de las mujeres estuviera profundamente grabada su conveniencia.

Stuard Hall refiere un caso que ejemplifica esto. Se trata de una mujer africana que en 1810 fue llevada a Inglaterra, se la conocía como la Venus africana. Esta mujer fue utilizada para múltiples fines: se la exhibía como atracción en espectáculos de feria y fue objeto de estudio de naturalistas y etnólogos de la época. La razón su esteatopigia: Acumulación de tejido adiposo en las nalgas.

En otras palabras era una africana con un enorme trasero y con un alargamiento de sus labios vaginales producto de la manipulación. Esto que era apreciado y considerado bello entre los hotentotes de dónde provenía la mujer, pero en Inglaterra, fue la causa de su exotización. Sara, como la conocían, fue exhibida regularmente durante cinco años en una jaula y atada con cadenas. No obstante esto era una representación, un espectáculo al que al parecer ella accedía voluntariamente. De hecho alguna vez acudió a la corte en un juicio para protegerla de la sobre explotación y se declaró “bajo ninguna restricción” y “feliz de estar en Inglaterra”.

Sara estaba inscrita en ese Statu quo a pesar de que como refiere Hall: “Sara Baartman no existió como “persona”. Había sido desensamblada a sus partes relevantes. Fue fetichizada” (p. 436). De modo que ninguna opresión se mantiene por la fuerza pura, dado que depende de un sistema ideológico debidamente instalado incluso en el oprimido.

6. El espectáculo y los aparatos de circulación de la ideología

El hecho de que en la sociedad contemporánea el contacto con la realidad se constituya mayormente a través de los medios de comunicación nos hace pensar que asistimos cada vez menos a la realidad y más a su espectacularización. El resultado de esta realidad mediada es en gran medida la frivolidad de los hechos, convertidos en dispositivos generadores de rating.

Ya desde la aparición de la fotografía, en el momento mismo en que las condiciones técnicas le permitieron llegar a cualquier lugar del planeta, el uso principal de la fotografía fue la reportería gráfica, la fotografía al servicio del periodismo, de la noticia. En palabras de Susan Sontag:

“Ser espectador de calamidades que tienen lugar en otro país es la experiencia intrínseca de la modernidad, la ofrenda acumulativa de más de siglo y medio de actividad de esos turistas especializados y profesionales llamados periodistas. Las guerras son ahora también las vistas y sonidos de las salas de estar. ” (2003, p. 7).

Dicha funcionalidad de la fotografía presupone un principio de objetividad, no obstante esa imagen que quiere informar con objetividad indefectiblemente sentará posición, afirmará, juzgará, re-significará o conferirá sentido. En otras palabras elaborará un relato a partir de un hecho. Por ejemplo la nota al pie de la foto hace las veces de explicación o de falsificación según sea el caso. En palabras de Sontag: “Es así como a comienzos de las Guerras Balcánicas entre serbios y croatas circulaban las mismas fotografías de niños muertos en los bombardeos. Las mismas fotografías servían a unos y a otros para dar cuenta de esos niños como víctimas a manos del enemigo y justificar su guerra. Bastaba, entonces, con cambiar el pie de foto y la falsificación estaba hecha, efectivamente hecha.” (p. 13).

La imagen se ha convertido en dispositivo hegemónico en términos de producción de información. La guerra civil española fue la primera en ser cubierta por fotógrafos, la guerra de Vietnam fue la primera en ser transmitida por televisión y “desde entonces como dice Sontag, “las batallas y las masacres rodadas al tiempo que se desarrollan han sido componente rutinario del incesante caudal de entretenimiento doméstico de la pequeña pantalla” (p. 14).

Es así como paulatinamente la ficción se mezcla con la realidad al punto que en ocasiones es difícil establecer la diferencia, una vez la realidad ha sido mediatizada. Los medios de comunicación y todo su andamiaje informativo y especulativo, toda su sobreproducción de imágenes, de registros en tiempo real, la transmisión y retransmisión de los hechos, en su afán de registrar e informar sobre la realidad, tienen la facultad de depredarla, de digerirla y de vaciarla de sentido. Los hechos pasados por los medios dejan de ser y se convierten en simulacros de sí mismos, dando lugar a lo que Jean Baudrillard llamó hiperrealidad:

“De ahí la histeria característica de nuestro tiempo: la de la producción y reproducción de lo real. La otra producción, la de valores y mercancías, la de las buenas épocas de la economía política, carece de sentido propio desde hace mucho tiempo. Aquello que toda una sociedad busca al continuar produciendo, y superproduciendo, es resucitar lo real que se le escapa. Por eso, tal producción «material» se convierte hoy en hiperreal. Retiene todos los rasgos y discursos de la producción tradicional, pero no es más que una metáfora. De este modo, los hiperrealistas fijan con un parecido alucinante una realidad de la que se ha esfumado todo el sentido y toda la profundidad y la energía de la representación. Y así, el hiperrealismo de la simulación se traduce por doquier en el alucinante parecido de lo real consigo mismo.” (1978 p. 49).

Esta indeterminación de límites genera entre otras cosas: confusión, niveles de incertidumbre y dificultades para dimensionar el valor de los acontecimientos. En general se percibe en estos tiempos, cuando todo acto humano pasa por la espectacularización de los medios, una tendencia a la frivolidad de los hechos. Así que la imposibilidad de ver, la ceguera, se extiende e invade todas las retinas, yuxtaponiendo imágenes unas sobre otras y reemplazando la realidad por su simulacro espectacular, o en palabras de Jean Baudrillard: “Esta guerra libera, gracias al poder de los medios de comunicación, una masa exponencial de estupidez, no la estupidez propia de la guerra, ya de por sí considerable, sino de estupidez funcional, profesional, de quienes pontifican en el comentario perpetuo del acontecimiento, de todos los

Bouvard y Pécuchet de turno, de los falsos aventureros de la imagen perdida, de los individuos de la CNN, de todos los chantajistas de la estrategia y de la información que nos habrán hecho experimentar como nunca hasta la fecha el vacío de la televisión. Hay que decir que esta guerra constituye un test despiadado. Felizmente, nadie va a exigirle cuentas a tal o cual (experto o general, o intelectual de turno) por las tonterías o las sandeces que haya proferido el día antes, puesto que quedarán borradas por las del día siguiente. De este modo, todo el mundo queda amnistiado gracias a la sucesión ultrarrápida de acontecimientos falsos y de discursos falsos. Un lavado de la estupidez mediante la escalada de la estupidez, que restaura una especie de inocencia total, la de los cerebros lavados, limpiados, atontados no por la violencia sino por la siniestra insignificancia de las imágenes.” (1991, p. 51)

No obstante esta siniestra insignificancia de las imágenes a la que se refiere Baudrillard es responsable en gran medida de la configuración de imaginarios, y contribuye en la conformación de la idea que tenemos del mundo y de nosotros mismos. Pero también es necesario entender que en la edificación de estos imaginarios nos asiste una corresponsabilidad, dado que en la elaboración de sentidos intervienen los dispositivos mediáticos, los que los reciben y consumen y aquellos que hacen la crítica a dichos dispositivos.

De igual manera ocurre con el cine que partiendo de la ficción intenta reflejar y dar cuenta de una realidad de la que procede. Pero con excesiva frecuencia la explicación que se propone el cine a propósito de, por ejemplo, el conflicto armado en Colombia suele ser producto de la irreflexión y en esta medida suele parecerse a las ideas generalizadas que se tienen del conflicto. Es en esta circunstancia en la que se impone la necesidad de entender de qué manera se tejen las tramas simbólicas que configuran imaginarios y confieren sentidos a las sociedades.

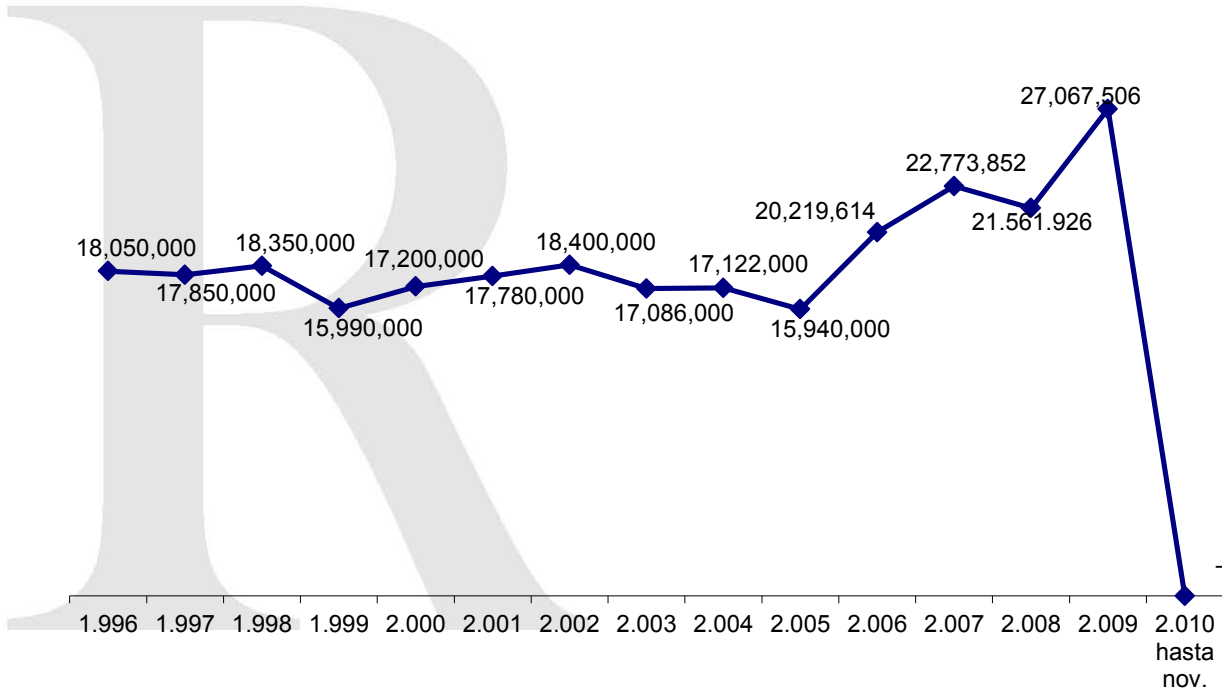
7. El público y la cinematografía colombiana

En Colombia como en el resto del mundo las decisiones en términos de financiación y producción de cine están determinadas en buena medida por el comportamiento del público expresado en la respuesta en taquilla, de suerte que el número de espectadores que asisten a las salas de cine resulta determinante en las decisiones y políticas de las productoras a la hora de financiar proyectos e incluso tanto los guionistas como los cinematografistas utilizan este termómetro para orientar en una u otra dirección sus esfuerzos creativos. Esta circunstancia

pareciera ofrecer un camino muy estrecho para aquel cine que quiere mantener independencia del dictamen comercial, no obstante esta cinematografía encuentra su público y posibilidades de circulación en varios escenarios que posibilitan su supervivencia como festivales de cine, salas especializadas, cineclubes y demás espacios a los que confluye el público que busca en el cine un dialogo, o una experiencia estética. A este cine se le ha denominado de diversos modos: cine arte, cine independiente, cine de culto, cine de autor, etc. Y la dificultad para nombrarlo guarda relación con la dificultad para clasificarlo ya que en él habita una intención de ruptura y exploración en muchos órdenes pero fundamentalmente en el estético.

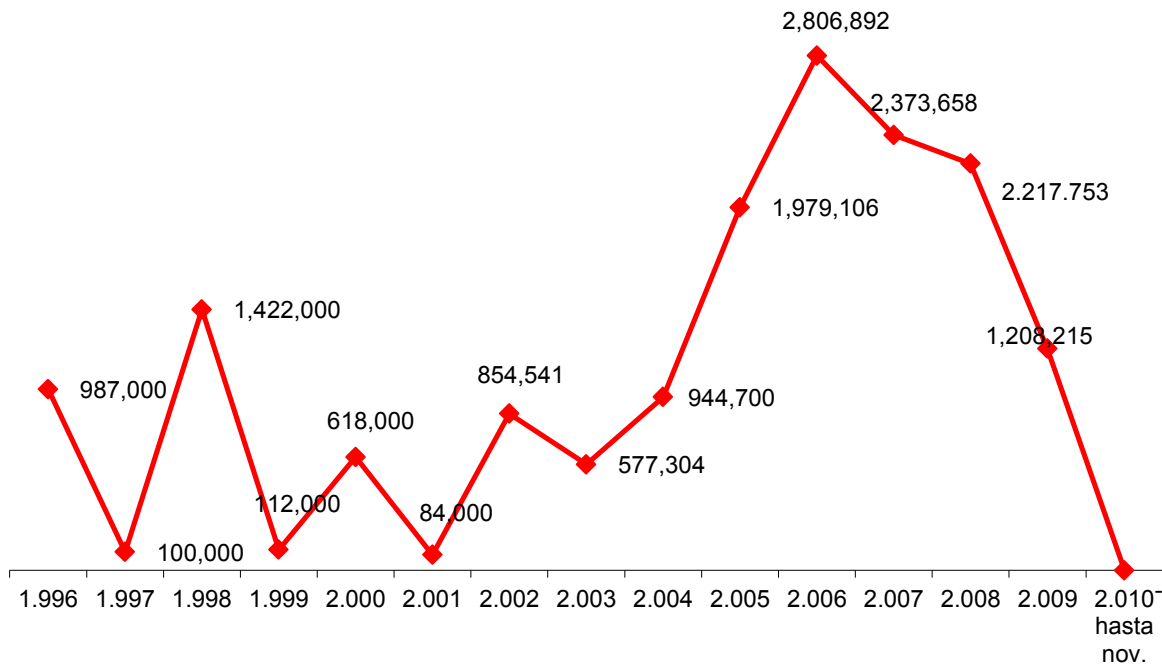
En este escenario aparece una línea que parecería separar el cine comercial, orientado al gran público del cine *independiente*, no obstante no todo lo que circula bajo el rótulo de *cine independiente*, realmente lo es, son numerosos los casos en los que producciones precarias y defectuosas (aclaro que esta precariedad no alude al presupuesto sino más bien a la pobreza imaginativa) que por su condición no logran persuadir al gran público e intentan mimetizarse en busca de otra oportunidad de circulación. Así como no todas las producciones exitosas en términos de taquilla son necesariamente ligeros divertimentos, existen no pocos ejemplos de películas que logran satisfacer a un tiempo al gran público, al público especializado y los intereses económicos de las casas productoras, de modo que esta división que separa un cine de otro es móvil, provisional, inestable. Sin embargo son innegables las tensiones que generan en el corpus cinematográfico (los cinematografistas, la crítica y el público) estas dos posibilidades de existencia o de producción cinematográfica. En general en los países en los que la industria cinematográfica es precaria o inexistente esta tensión se manifiesta de modos insospechados. En Colombia por ejemplo se produce una aparente simbiosis entre el público, los cinematografistas y las productoras, siendo en apariencia el público quien determina el curso de las producciones nacionales, pero observando la asistencia del público colombiano a las producciones nacionales notamos que el público colombiano acude a las salas de cine a ver cine colombiano en mucha menos proporción que a ver cine extranjero. En las siguientes gráficas se observa: la asistencia a las salas de cine (gráfica 1), la asistencia al cine colombiano (gráfica 2) y el porcentaje de espectadores a películas colombianas en relación con el total del cine que se exhibe (gráfica 3)

Número total de espectadores
1996 - 2010 (noviembre)



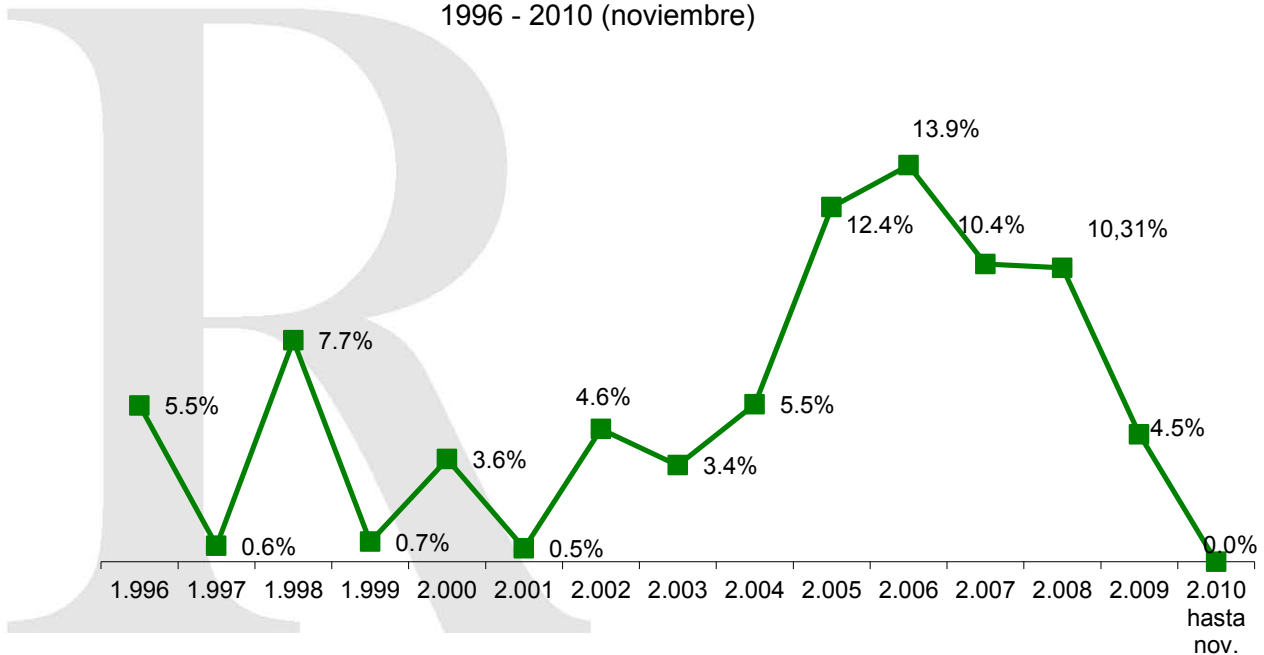
(Gráfica 1. Fuente: Proimagenes Colombia)

Número de espectadores de las películas colombianas
1996 - 2010 (octubre)



(Gráfica 2. Fuente: Proimagenes Colombia)

Relación espectadores de películas colombianas
/ Total espectadores
1996 - 2010 (noviembre)



(Gráfica 3. Fuente: Proimagenes Colombia)

Como lo demuestran las cifras, los espectadores de películas colombianas en su punto más alto no superan el 13,9% lo que resulta alarmante teniendo en cuenta que ese pico es del 2006 y que desde entonces se ha reducido hasta llegar en el 2010 a un 4,5%, es decir que no solo es muy poca la asistencia de público al cine colombiano, sino que además decrece. Y otro elemento que nos invita a cuestionar la relación del cine nacional con el público es que mientras la asistencia a este decrece, del 2005 al 2010 la asistencia a las salas de cine en general aumentó cada año, siendo el pico más alto de todos el 2010 incrementando su público en poco más de cinco millones de espectadores.

Espectadores de Películas Colombianas Resumen 1996-2010					
Año	Número total de espectadores	Estrenos colombianos	Número de espectadores de películas colombianas	Promedio espectadores / película colombiana	Peso espectadores colombianos / total espectadores
1996	18.050.000	3	987.000	329.000	5,47%
1997	17.850.000	1	100.000	100.000	0,56%
1998	18.350.000	4	1.422.000	355.500	7,75%
1999	15.990.000	3	112.000	37.333	0,70%
2000	17.200.000	4	618.000	154.500	3,59%
2001	17.780.000	7	84.000	12.000	0,47%
2002	18.400.000	4	854.541	213.635	4,64%
2003	17.086.000	5	577.304	115.461	3,38%
2004	17.122.000	8	944.700	118.088	5,52%
2005	15.940.000	8	1.979.106	247.388	12,42%
2006	20.219.614	8	2.806.892	350.862	13,88%
2007	22.773.852	10	2.373.658	237.366	10,42%
2008	21.561.926	13	2.217.753	170.596	10,29%
2009*	27.067.506	12	1.208.215	109.837	4,46%
2010 (noviembre)	29.509.702	9	1.206.342	134.038	4,09%

Esta circunstancia invita a preguntarnos ¿qué ocurre con la aparente simbiosis entre el cine que se produce en Colombia y el público? ¿Más aún cuando un gran número de los cinematografistas y productores dicen estar haciendo un cine para la gente, un cine sin pretensiones con el que el público colombiano se sienta identificado?.

Queriendo encontrar respuesta a estas preguntas analizaremos los resultados obtenidos de una encuesta realizada en Bogotá a 1270 personas. El instrumento se diseñó en el primer semestre de 2010, se sometió a prueba en ese mismo año y luego de ajustarlo se implementó en el segundo semestre de 2011.

El propósito era indagar en los imaginarios que circulan entorno al cine en relación con: Percepción de calidad del cine nacional, grado de identificación del público con el cine colombiano, recordación, relación entre violencia, conflicto nacional y el cine colombiano.

Perfil de la población encuestada

Estratos: el 71% de la población encuestada está en los estratos 3 y 4.

Etiquetas de fila	Cuenta de Estrato	Porcentaje
1	17	1%
NR	17	1%

6	51	4%
2	113	9%
5	151	13%
4	411	34%
3	444	37%
Total general	1204	100%

Escolaridad: El 73% de la población encuestada es bachiller y profesional.

Cuenta de Nivel		
Etiquetas de fila	educativo	Porcentaje
TECNOLOGO	1	0%
NINGUNO	3	0%
NR	17	1%
POSTGRADO	19	2%
PRIMARIA	43	4%
TÉCNICO	240	20%
PROFESIONAL	358	30%
BACHILLERATO	523	43%
Total general	1204	100%

Edad: el 77% de la población está entre 15 y 30 años.

Etiquetas de fila	Cuenta de Edad	Porcentaje
14	1	0%
NR	28	2%
más de 50	52	4%
de 30 a 40	99	8%
de 40 a 50	101	8%
de 15 a 20	401	33%
de 20 a 30	522	43%
Total general	1204	100%

Un aspecto indagado en las encuestas fue el nivel de identificación del público con el cine colombiano, dada la poca asistencia a las películas colombianas en relación con la del cine extranjero. Este fue el resultado a la pregunta ¿se siente usted identificado con el cine colombiano?:

Etiquetas de fila	Identificación	Porcentaje
- No responde	23	2%
1 Muy identificado	67	6%
5 Nada identificado	175	15%
2 Identificado	219	18%
4 poco identificado	291	24%
3 medianamente identificado	429	36%
Total general	1204	100%

Como se observa los poco identificados y nada identificados suman un 39% mientras que los identificados y muy identificados 24%, de lo que se infiere que hay poca identificación del público con el cine colombiano, lo que plantea una contradicción con el propocito de reflejar la realidad nacional o hacer un cine que convoque al ciudadano corriente, expresado en muchas ocasiones por cinematografiatas colombianos.

Respondiendo a la misma inquietud indagamos en la percepción de calidad que tiene el público sobre el cine colombiano. Este fue el resultado a la pregunta ¿cómo es el cine colombiano?

Cuenta de ¿Cómo es el cine colombiano?		
Etiquetas de fila		Porcentaje
- No responde	18	1%
1 Muy malo	36	3%
5 Muy bueno	63	5%
2 Malo	145	12%
4 Bueno	326	27%
3 Regular	616	51%
Total general	1204	100%

Como se observa los que persiven que el cine colombiano es regular, malo y muy malo suman un 66%, mientras que a los que les parece bueno o muy bueno suman el 32%, de lo que se infiere que la percepción de calidad del cine colombiano es negativa.

Uno de los imaginarios en relación con el cine que se produce en Colombia sobre el que quicimos indagar es aquel según el cual el cine en Colombia privilegia el tema de la violencia (narcotráfico, delincuencia común, guerrilla, paramilitarismo, etc.) en sus narrativas, dicho imaginario en general se persibe como algo negativo.

Analizando la producción colombiana de 1990 al 2010 encontramos un escenario distinto al que circula en el imaginario, de las 78 producciones realizadas en ese periodo sólo 30 tienen por tema la violencia y 48 abordaron otros tópicos, dada la desproporción habrá que preguntarse que da lugar entonces a ese imaginario y la respuesta parece estar en la relación existente entre las producciones y el número de espectadores. A las 30 producciones entre 1996 y 2009 que tuvieron por tema la violencia acudieron 8.666.498 espectadores, mientras que a las otras producciones en el mismo periodo acudieron 4.115.586 espectadores, de lo que podría inferirse que el imaginario proviene de la cantidad de espectadores y no de la cantidad de producciones. El imainario aunque falso se funda en la circulación que tienen las películas que abordan la violencia que es muy superior a las demas no solo en Colombia sino en el resto del mundo.

Conclusión

Hemos identificado un divorcio entre el público y la cinematografía que se produce en Colombia y pese a que la escasa asistencia a las películas colombianas se concentra en el cine que trata temas de lo que común mente se llama *realidad nacional*, el público no logra identificarse con estas narrativas y por el contrario persiven el cine nacional como deficiente, esto quizá obedezca a que las narrativas no colman la necesidad que tienen las poblaciones de conferir sentido al hecho violento ya que ocurre con el cine que partiendo de la ficción intenta reflejar y dar cuenta de una realidad de la que procede que con excesiva frecuencia la explicación que se propone el cine a propósito de, por ejemplo, el conflicto armado en Colombia suele ser producto de la irreflexión y en esta medida suele parecerse a las ideas generalizadas que se tienen del conflicto. Es en esta circunstancia en la que se impone la

necesidad de entender de qué manera se tejen las tramas simbólicas que configuran imaginarios y confieren sentidos a las sociedades.

Dada la poca conexión entre el público y el cine colombiano quizá sería pertinente propender por lo que podría llamarse un cine urgente, entendiendo urgente a lo que surge de la necesidad. Con frecuencia como ya hemos señalado se escucha decir a los cinematografistas que ellos hacen cine para la gente, que su cine es popular y sin pretensiones, lo cual lo localiza inmediatamente en lo que Barthes llamó *el habla mítica*, esa impostura que simula, que imposta comunión con lo cotidiano con el propósito de persuadir a la mayoría, a lo que suele llamarse el gran público y quizá hace falta un cine, por lo menos en Colombia, que se oponga al lugar común, un cine que se erija como un acto de creación.

Referencias

- Baudrillard J. (1978). *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós, Barcelona.
- Baudrillard, J. (1991). *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Editorial Anagrama, Barcelona.
- Castroriadis, Cornelius (1988). *Los dominios del hombre, Las encrucijadas del laberinto*. Gedisa, Barcelona.
- Castroriadis, Cornelius (1990). *El mundo Fragmentado*, Colección Caronte Ensayos, Montevideo.
- Díaz del Castillo, Bernal. (1939). *Haciendo referencia a Francisco López de Gómara en la narración de la batalla de Centla en Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI Editores, S.A. Argentina.
- Grondin, Jean. (2003). *Introducción a Gadamer*. Herder Editorial, S.L.
- Hall, Stuart. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana. Instituto de Estudios Peruanos. Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Envió Editores (Primera edición). Bogotá.
- Sontag, Susan. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara, Bogotá.

Bibliografía

- ALVAREZ, Carlos. *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Universidad Nacional de Colombia 1989.
- ALVAREZ, Carlos. *Una década de cortometraje colombiano 1970-1980*. Bogotá, Borradores de cine, 1982.
- ALVAREZ, Luis Alberto. *Historia del cine colombiano*, en *Nueva historia de Colombia*, volumen VI: literatura y pensamiento, artes y recreación (director Alvaro Tirado Mejía) Bogotá, Planeta Colombiana Editorial, 1989.
- ARISTÓTELES. *La gran moral*. Recurso electrónico.

BAUDRILLARD, Jean. La violencia del mundo. Libros del Zorzal, 2005. Buenos Aires, Argentina.

BENJAMIN, Walter. (1991). Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV. Taurus, Madrid.

BENJAMIN, Walter (1971). Tesis de filosofía de la historia, Angelus Novus. Edhasa, Barcelona.

CORNBLIT, Oscar. Violencia social, genocidio y terrorismo. Fondo de Cultura Económica, 2002. México.

GUMUCIO Dagrón, Alfonso Colombia. Censura feudal, en Cine, censura y exilio en América latina.

JARAMILLO Morales, Alejandra. Nación y melancolía: Narrativas de la violencia en Colombia (1995-2005). Alcaldía Mayor de Bogotá, 2006. Bogotá, Colombia.

LAURENS, Mauricio. El vaivén de las películas colombianas (de 1977 a 1987). Bogotá, Contraloría General de la República, 1988.

LAURENS, Mauricio. El vaivén de las películas colombianas (de 1977 a 1987). Bogotá, Contraloría General de la República, 1988.

MARTÍNEZ Pardo, Hernando. Historia del cine colombiano. Editorial América Latina, 1978. Bogotá, Colombia.

OCAMPO López, Javier. [et al.] ; Historia de las ideas políticas en Colombia: de la independencia hasta nuestros días / prólogo de Guillermo Hoyos Vásquez. Bogotá: Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2008.

PETER, B. Schumann. Historia del cine latinoamericano. Buenos Aires, Editorial Legasa, 1987.

PIESCHACÓN, Fernando; Melguizo, María Clara; González, Paula. Estudio exploratorio de patrones culturales que contribuyen a la vinculación de niños, niñas y jóvenes a los grupos armados en Colombia. Investigación realizada por la Corporación Alotropía 2006.

SALCEDO Silva, Hernando. Crónicas del cine colombiano 1897-1950. Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1981.

SÁNCHEZ G, Gonzalo; Guerra y política en la sociedad colombiana. El Ancora Editores, 1991. Bogotá, Colombia.

SANCHEZ Méndez, Isabel, Comp. Cine de la violencia. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1987. Compilación de guiones colombianos (realizados y no realizados), que giran en torno al tema de la violencia política.

SONTAG, Susan. Ante el dolor de los demás. Alfaguara, 2003. Bogotá, Colombia.

SUAREZ Melo, Mario. Legislación cinematográfica colombiana. Bogotá, Suárez Melo, 1984. Útil recopilación de las diversas legislaciones colombianas en el campo del cine. Recopilaciones críticas.

URIBE Alarcón, María Victoria Antropología de la inhumanidad, un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia. Editorial Norma, 2004. Bogotá, Colombia.

V.A. Historia de Colombia, todo lo que hay que saber. Taurus, 2006. Bogotá, Colombia.

V.A. Largometrajes colombianos en cine y video. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2005. Bogotá, Colombia.

VALVERDE, Umberto. Reportaje crítico al cine colombiano. Cali, editorial Toronuevo 1978.

¹ Realizadora de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia y Magíster en Escrituras Creativas de la misma universidad. Docente investigadora en la Universidad Politécnico Grancolombiano. Sus áreas de interés son el arte, la filosofía y la historia. Investigaciones recientes: La violencia y sus configuraciones en el cine colombiano (2009) y Los tres ojos del cíclope: tres miradas al cine colombiano (2010). Hace parte de la Red Nacional de Investigadores de Cine. Ha participado activamente en procesos de gestión académica, así como en la formulación, gestión y realización de productos audiovisuales y culturales. Se graduó con tesis meritoria en la Maestría en Escrituras Creativas y obtuvo un premio en la convocatoria del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, en la modalidad *Escritura de guion para largometraje*.