

La constitución del cine colombiano como objeto de estudio: entre los estudios cinematográficos y los estudios culturales¹

Jaime Correa

Candidato a Doctorado del Institut Charles V, Université Paris Diderot
Pontificia Universidad Javeriana
Bogotá, Colombia.

Un objeto de estudio elusivo

El cine colombiano² es un objeto de estudio elusivo. La etiqueta misma es problemática y parece esquivar continuamente la mirada del analista. ¿Existe realmente un “cine colombiano?” ¿No sería más apropiado hablar de películas hechas en Colombia? Estas preguntas remiten al problema de la “unidad” de eso que solemos llamar “cine colombiano,” entendido a la vez como práctica cultural, institución y objeto de estudio.

Según David Bordwell, la existencia de un texto fílmico aislado o único es imposible, pues toda película debe pertenecer a una clase mayor que la película misma para poder ser inteligible. Así, en todo proceso de interpretación, es necesario que el espectador esté en capacidad de reconocer un esquema o modelo preexistente que le permita asignar una identidad genérica a un texto fílmico particular (146). Por eso, cuando vemos una película, todos pasamos por varios procesos de “encuadre” (*framing*), imprescindibles para la interpretación de la misma. Por lo general, estos procesos se llevan a cabo mediante una serie de preguntas: ¿Se trata de una obra argumental o documental? ¿Es una película hollywoodense, de algún país europeo o asiático? ¿Estoy viendo “cine comercial” o “cine arte?”³ ¿Son los protagonistas de esta película estrellas de la pantalla grande o no? ¿Quién es el director de esta obra? ¿A qué género pertenece?

Entre todas las categorías que determinan los procesos de “encuadre” hechos por el espectador, el crítico o el teórico, el

género ocupa un lugar fundamental. Éste es, por lo general, el aspecto que más influye en la conformación del horizonte de expectativas del público. No es lo mismo ver una película de acción que una comedia, una película de terror que un melodrama, o una película pornográfica que una de ciencia ficción. El espectador y el estudioso no esperan lo mismo de ellas y, por lo tanto, no las ven ni las interpretan de la misma forma. Aunque las categorías que movilizamos al interpretar una película no son el tema principal de este artículo, es importante tenerlas en cuenta ya que sin los procesos de “encuadre” que éstas permiten no es posible participar plenamente de la experiencia cinematográfica ni comprenderla.⁴

Volvamos al problema del cine nacional. Entre todas las categorías que hacen que una película sea inteligible, la que nos interesa particularmente aquí es aquella que permite determinar de dónde viene, en qué país fue realizada, cuál es la nacionalidad de sus realizadores y de sus intérpretes y, por qué no, de dónde salió el dinero para su financiación. Es en este terreno donde se ubica la etiqueta “cine colombiano,” la cual ocupa un lugar central en los procesos de “encuadre” necesarios para la interpretación de las películas hechas en Colombia. De hecho, cuando se trata de interpretar películas nacionales, esta categoría puede llegar a pesar más que la de género. A este respecto, llama la atención que en las tiendas de DVD la producción nacional suela ser agrupada bajo la etiqueta “cine colombiano,” mientras que las películas extranjeras se clasifican más bien

por géneros. En este caso en particular, vemos cómo, para fines prácticos, la categoría “cine colombiano” termina siendo equivalente a categorías genéricas tales como “comedia,” “acción” o “terror.”

La utilización del epíteto “colombiano” para caracterizar un tipo de producción cinematográfica no supone mayores problemas en contextos no especializados. Así, en una conversación informal, este adjetivo gentilicio denota principalmente la procedencia de las películas en cuestión, la nacionalidad de sus realizadores e intérpretes y, en algunos casos, ciertas recurrencias temáticas o estilísticas. Sin embargo, aquel que se da a la tarea de reflexionar seriamente sobre la producción cinematográfica del país no tarda en encontrar una serie de obstáculos relacionados con la utilización del adjetivo “colombiano.”

Estos obstáculos remiten al contexto general del cine nacional, el cual desempeña un papel importantísimo en la interpretación y en el estudio de las películas que se producen en Colombia. ¿Cuál es este contexto? En lo económico, el cine del país se caracteriza por un desarrollo irregular, una producción inconstante y la omnipresencia de grandes dificultades de producción y distribución. En lo estético y en lo narrativo, saltan a la vista la inconsistencia de sus temas, la fragilidad de sus sistemas formales, tanto narrativos como estilísticos, y las fallas dramáticas de sus guiones. A esto se suman la ausencia de “autores,” la falta de “estrellas”⁵ y la precariedad de los géneros cinematográficos nacionales. Finalmente, en lo que concierne a la historia, la teoría y la crítica del cine en el país, la situación también es delicada. La disciplina de los estudios cinematográficos aún no ha entrado en la academia colombiana y, por consiguiente, carecemos de una literatura sólida en este campo. A pesar de algunos ejemplos interesantes —cuyo mérito principal es el hecho de existir— la historia del cine colombiano no ha sido objeto de investigaciones profundas, articuladas entre sí.⁶ Asimismo, la reflexión teórica y crítica es incipiente y se enfrenta al problema de la falta de un corpus ordenado a partir del

cual establecer un canon, o al menos ciertas premisas, que permitan hacer avanzar la cuestión. En otras palabras, pensar el cine colombiano es tan difícil como hacer cine en Colombia.

No obstante, la situación actual no es nada desalentadora. Gracias a la revolución digital, a la creación de numerosos programas universitarios de realización audiovisual en todo el país y a la puesta en funcionamiento de estrategias estatales de promoción de la industria audiovisual, el cine colombiano da muestras inequívocas de mejoramiento a todo nivel. Este contexto dinámico permite prever un aumento cuantitativo y cualitativo de la reflexión teórica y crítica sobre el cine del país. El investigador debe preguntarse entonces dónde hay que situarse para abordar la cuestión, cuál es el marco teórico indicado para estudiar el cine colombiano y qué unidad debe asignársele para que pueda constituirse como objeto de estudio.

Aunque a primera vista los estudios cinematográficos parezcan la disciplina indicada para encuadrar esta reflexión, un examen cuidadoso no tarda en poner en evidencia las limitaciones de este campo en el caso que nos ocupa. Las categorías de análisis tradicionales de los estudios cinematográficos —géneros, autores, problemas estilísticos, narratología, psicoanálisis, periodos históricos, cines nacionales, teorías postestructuralistas, entre otras— resultan poco pertinentes para estudiar el cine colombiano si se utilizan como herramientas autosuficientes. Para salir de este apuro, se hace necesario abordar el asunto dentro de un marco teórico más amplio que permita considerar las interacciones y configuraciones múltiples —no sólo cinematográficas sino también históricas y socioculturales— que han determinado la forma y el desarrollo del cine en el país. Desde esta perspectiva, los estudios culturales se perfilan como el mejor aliado —quizás incluso como la única garantía de viabilidad— de los estudios cinematográficos en el contexto colombiano.

Sin embargo, esta alianza académica inspira desconfianza entre algunos de los

miembros de ambas disciplinas. Para unos el acercamiento “culturalista” pone en riesgo el carácter estético de la obra cinematográfica. Para los otros el acercamiento “estético” presupone la existencia de un cine aislado dentro de un tubo al vacío, lo cual perjudica su estudio y la comprensión de su dimensión social. Aunque ambas posiciones tengan algo de razón, su principal problema es una desconfianza exagerada en la otra disciplina. Esta aprensión se basa en un desconocimiento mutuo. ¿Por qué los estudios cinematográficos y los estudios culturales habrían de ser disciplinas mutuamente excluyentes?

Deseo explorar algunas soluciones y pistas de trabajo que se podrían vislumbrar si se estableciera un diálogo crítico (pero constructivo) entre las dos disciplinas. Este diálogo me parece la manera más fructífera de constituir un objeto de estudio tan elusivo como el cine colombiano. Con este fin, examinaré primero algunos de los acercamientos que, desde la perspectiva de los estudios cinematográficos, se presentan al investigador deseoso de estudiar el cine del país. Por supuesto, los ejemplos que daré no constituyen una lista exhaustiva de los acercamientos posibles, pues una lista semejante es imposible de hacer. Como lo veremos más adelante, este panorama de los estudios cinematográficos no tardará en llevarnos al territorio de los estudios culturales, ya que las fronteras entre las dos disciplinas son a veces bastante tenues.

Imaginemos a un investigador con una sólida formación en estudios cinematográficos que decide aplicar las categorías de análisis con las cuales está familiarizado a un corpus de películas hechas en Colombia. Tres grandes paradigmas que caracterizan la teoría cinematográfica de los últimos sesenta años —identificados por Francesco Casetti en su libro *Les théories du cinéma depuis 1945*— se presentan como igual número de acercamientos posibles.⁷ Estos tres paradigmas son: las teorías ontológicas, las teorías metodológicas y las teorías especializadas.

Teorías ontológicas

Las teorías ontológicas giran en torno a la famosa pregunta que guía la reflexión del célebre teórico francés André Bazin⁸: *¿qué es el cine?* Como anota acertadamente Casetti, a las primeras teorías cinematográficas de la posguerra les conviene más el calificativo de “ontológicas” que el de “estéticas” porque se preocupan más por definir claramente qué es el cine que por identificar los problemas intrínsecos de esta manifestación artística. Este acercamiento hace hincapié en dos cosas importantes. Por un lado, pone en evidencia “la existencia de ciertos axiomas preliminares que fundan la investigación, como la idea de que el cine es un objeto identificable en sí mismo, que se puede aprehender directamente, etc.” (18). Por otro lado, la pregunta “¿qué es el cine?” nos lleva a “concentrar nuestra atención en la naturaleza misma del fenómeno estudiado, más allá de las diversas facetas bajo las cuales éste se presenta” (18). De esto último se desprende un interés particular por aquellas características del fenómeno que, a los ojos del investigador, son fundamentales o esenciales.

En nuestro caso particular la pregunta sería: ¿qué es el cine colombiano? Esta pregunta nos ubica dentro del paradigma ontológico, pues al hacerla estamos dando por sentado que el objeto de estudio “cine colombiano” puede ser identificado, delimitado y aprehendido. El investigador que se hace esta pregunta se preocupa más por la naturaleza del fenómeno que por sus facetas. Por consiguiente, su objetivo fundamental es revelar la *esencia* del cine hecho en el país.

Para Casetti, tres elementos se desprenden del interés de las teorías ontológicas por la búsqueda de una esencia. Primero, en lugar de articular el fenómeno o de revisarlo de manera sistemática, este acercamiento tiende a la elaboración de una *gran definición* del cine. Segundo, una teoría ontológica busca expresar una idea de conjunto del cine basada en “una armonía tácita entre presupuestos y adquisiciones, capaz de imponerse con una suerte de instantaneidad.” Para lograrlo, este acercamiento debe

tener, como punto de partida, una serie de conocimientos globales del fenómeno. Finalmente, las teorías ontológicas se basan en la certeza o, en otras palabras, escogen la *verdad* como punto de referencia (Casetti 18-19).

Utilizar una perspectiva ontológica para pensar el cine hecho en Colombia causa problema, sobre todo porque la búsqueda de una “esencia” que caracterice el cine del país y nos permita definirlo no es tarea fácil. ¿Qué hay en común, desde un punto de vista “esencialista,” entre películas como *El taxista millonario* (1979), *Agarrando pueblo* (1978), *Confesión a Laura* (1991) y *Buscando a Miguel* (2007)? Cabría preguntarse entonces si es verdad que el cine colombiano es fundamentalmente realista; y si éste fuera el caso, la pregunta debería apuntar más bien a determinar qué realidad —la de qué clases sociales— ha sido representada mayoritariamente por el cine nacional. También sería importante determinar de qué manera las películas hechas en Colombia reflejan el imaginario o los imaginarios de los colombianos, y si se puede hablar de recurrencias estilísticas en las producciones del país. ¿Existe algo que se pueda calificar de “estilo colombiano?” En teoría, de poder contestar a este tipo preguntas, seríamos capaces de llegar a la esencia del cine hecho en el país, lo que nos permitiría conocerlo globalmente.

Hay que anotar que los tres paradigmas identificados por Casetti corresponden también a tres generaciones diferentes de investigadores. En lo que concierne a las teorías ontológicas, debemos tener en cuenta que los teóricos de esta primera generación buscaban hacer entrar el cine, de manera definitiva, en el campo del arte y la cultura. Por eso, su procedimiento tendía a legitimar tanto la forma artística estudiada como el oficio teórico-crítico de aquellos que la estudiaban. Además, la producción cinematográfica que exploraban —el cine clásico— por estar fuertemente codificada, confería a su objeto de estudio un estatus certero (Casetti 22).

El contexto cinematográfico colombiano actual presenta ciertas similitudes pero también ciertas diferencias con el contexto en el que se desarrollaron las teorías ontológicas. La principal diferencia, a mi parecer, es el estatus del objeto de estudio. A pesar de presentar bastantes características heredadas del modo de representación del cine clásico hollywoodense y europeo, el cine hecho en Colombia está lejos de poseer la estabilidad, codificación y regularidad de estas tradiciones cinematográficas. Del lado de las semejanzas, hay que resaltar que el teórico que desea estudiar el cine del país se enfrenta a un territorio prácticamente virgen. Como la generación que sentó las bases de los estudios cinematográficos en la posguerra, el investigador que escoge el cine hecho en Colombia como objeto de estudio debe justificar y legitimar las películas que estudia, así como su profesión. Es una suerte de pionero o explorador cuya responsabilidad es medir un territorio inexplorado y hacer mapas del mismo. Por esta razón, el acercamiento ontológico es tentador. Sin embargo, esta manera de proceder no es muy fructífera si no se combina con otras metodologías.

Un claro ejemplo de un acercamiento ontológico al cine nacional se evidencia en las reflexiones que hace Oswaldo Osorio en su libro *Comunicación, cine colombiano y ciudad*:

La realidad en Colombia es, pues, sinónimo de violencia; eso parece ser lo que la define. Los directores de cine, en su calidad de artistas y de humanistas, se ven tocados por ella y avocados a referirse a esa violencia y a esa realidad por medio de su arte, ya sea para reflexionar sobre ellas, para denunciarlas o simplemente para recrearlas y darlas a conocer.

[...] Narcotraficantes, milicias urbanas, sicarios y delincuencia común son los nuevos villanos del cine nacional; ya no los pájaros y los chusmeros. Los héroes y antihéroes son la gente de un barrio, empleados públicos aficionados al fútbol, publicistas de malas en el amor o detectives privados de apariencia *bogartiana*, resolviendo casos en plena Bogotá. Así que realidad, ciudad y cine es la ecuación que trata de resolver la mayoría de los directores colombianos con sus películas (11-12).

Para Osorio, el cine colombiano contemporáneo es, en esencia, un cine de la violencia urbana. Nótese en este fragmento la necesidad que tiene el investigador de identificar las propiedades decisivas o fundamentales que, a su juicio, permiten definir no sólo el cine colombiano, sino también la realidad del país. El problema es que el autor no explicita lo que entiende por violencia o por realidad. Estos fenómenos no existen en abstracto sino que son el resultado de una serie de configuraciones sociales, de mediaciones, de relatos, de redes de significación y de entrecruzamientos ideológicos. La pregunta clave aquí es cómo se ha configurado ese discurso de la violencia que, según Osorio, ha tocado a los directores nacionales y los ha obligado a hacer de la violencia urbana el aspecto más sobresaliente del cine colombiano. Además, habría que preguntarse cuál es la “realidad” de los directores en cuestión, a qué clase social pertenecen y desde dónde hablan. Todas estas preguntas ponen en evidencia las limitaciones del acercamiento ontológico.

Tratar de revelar la esencia de un objeto de estudio como el cine colombiano, cuya unidad y estabilidad son precarias, puede llevarnos a establecer definiciones monolíticas y simplistas del tipo: “el cine colombiano es esencialmente un cine de la violencia;” “es un cine de lo real o de lo real-maravilloso;” “un cine que refleja la esencia melodramática del ser colombiano;” por no nombrar más que algunas. Esto, en lugar de hacer avanzar la cuestión, puede retrasar aún más su consolidación y el despegue de una reflexión seria y madura.

Teorías metodológicas

Las teorías metodológicas se sitúan en un terreno de acción radicalmente diferente. En lugar de preguntarse: “¿qué es el cine como tal?,” los investigadores se preguntan ahora: “¿desde qué punto de vista se debe observar el cine y cómo aparece visto desde ese ángulo?” La metodología de la investigación pasa entonces al primer plano y

la teoría cinematográfica adquiere un carácter sistemático del que carecía antes. Lo que importa ahora, más que la *esencia* del cine es su *dispersión*. En otras palabras, el investigador ya no busca revelar lo que es esencial sino lo que es *pertinente*, utilizando herramientas de investigación que ya han sido probadas en otras disciplinas (Casetti 19).

Con las teorías metodológicas asistimos a una verdadera explosión del cine como objeto de estudio. Multitud de acercamientos son ahora válidos, acercamientos que corresponden a todas las disciplinas que decidieron ocuparse de la cuestión; es decir, la sociología, la psicología, el psicoanálisis, la antropología, la semiótica, los estudios literarios, entre otros. Este cambio de paradigma tiene consecuencias importantes en el desarrollo de los estudios cinematográficos. En primer lugar, surge un marcado interés por los *análisis* más que por las definiciones. Como lo que prima es la perspectiva escogida, ahora los investigadores se preocupan más por una recolección de datos coherente y completa que por el descubrimiento de la “naturaleza profunda del fenómeno.” En segundo lugar, se desarrolla un saber que se puede calificar de *prospectivo*: a partir de ciertas hipótesis alentadas por la perspectiva escogida, los investigadores formulan preguntas cuya pertinencia se verifica según la capacidad que tengan éstas de proporcionar bases sólidas para la elaboración de un modelo coherente del aspecto del cine examinado. Finalmente, los criterios de referencia de las teorías metodológicas son la verificación (más que la certeza); la posibilidad de probar (más que la evidencia) y la precisión (más que la verdad) (Casetti 20).

Las teorías metodológicas abren los estudios cinematográficos a las disciplinas de las ciencias humanas, lo cual crea un espacio para la teoría, la historia y la crítica del cine en la universidad. Para los académicos de esta segunda generación, el cine ya hace parte de la cultura y el arte. Por lo tanto, su procedimiento no busca justificarlo ni legitimarlo, sino más bien entender su funcionamiento interno y medir tanto su extensión como sus efectos.

El núcleo de los estudios cinematográficos tal como los conocemos actualmente viene de esta época. Gracias al trabajo de esta generación de investigadores la disciplina se “profesionalizó,” lo cual se manifiesta principalmente en el desarrollo de una jerga y en la entrada de los estudios cinematográficos a la universidad como programa independiente en países como Francia, Italia y los Estados Unidos.

Volvamos a nuestro investigador hipotético. Servirse de teorías metodológicas para estudiar el cine hecho en Colombia podría ser de gran utilidad para él, pero presenta también algunos inconvenientes. Si el investigador tiene una formación en ciencias humanas, es necesario que busque una formación complementaria en estudios cinematográficos, por ejemplo en lo que se refiere al análisis de secuencias (filmología) y a la historia del cine. De lo contrario corre el peligro de utilizar el cine como una reserva de ejemplos, como documento, o en el peor de los casos, como una mera ilustración de teorías o estudios pertenecientes a otras disciplinas. **En suma, se corre el peligro de servirse del cine sin prestarle ningún servicio.** Éste es el reproche que hacen comúnmente los profesionales del audiovisual —que en nuestro país vienen principalmente de escuelas de realización de cine y televisión— a los profesionales de las ciencias humanas.

Cuando esto ocurre, aparecen estudios del tipo “la pobreza en el cine colombiano;” “la violencia en el cine colombiano;” “la mujer en el cine colombiano.” Aquí basta escoger cualquier tema, añadir la preposición “en” y terminar con “el cine colombiano.” Este tipo de estudios suelen caer en un acercamiento meramente temático, donde lo cinematográfico se diluye y termina siendo un aspecto accesorio: así como se escogió el cine se habría podido escoger cualquier otro tipo de producción simbólica —la literatura, la televisión, las revistas, los periódicos, los noticieros— ya que la especificidad del medio juega un papel bastante reducido en la investigación.

El libro *La presencia de la mujer en el cine colombiano* (2003) de Paola Arboleda Ríos y Diana Patricia Osorio constituye un buen ejemplo de este tipo de acercamiento. He aquí el resumen de su contenido, presentado por las autoras al comienzo del volumen:

A partir de un trabajo de contextualización del proceso de incorporación de la mujer a la vida laboral, cultural y política del país, y mediante una investigación de tipo exploratorio, este trabajo examina la presencia y la participación de la mujer en el desarrollo del cine colombiano desde su llegada en 1897 hasta el 2000. Se presentan las condiciones de las producciones cinematográficas realizadas por mujeres, así como las características de su trabajo, y se incluyen todas las sinopsis encontradas de las películas dirigidas por colombianas (15).

Esta breve presentación del libro y de la metodología usada para su elaboración, pone en evidencia que el tema principal de la investigación no es el cine como tal sino las conquistas de la mujer en este campo profesional a lo largo del siglo XX. Se trata entonces de un acercamiento “externo” que privilegia el estudio de la presencia femenina detrás de cámaras pero descuida bastante los problemas relacionados con la representación de la mujer en las películas colombianas. Aunque las autoras se detengan a menudo en los personajes femeninos del cine nacional, sus análisis de los mismos son poco sofisticados e ignoran completamente los importantes avances teóricos y metodológicos aportados por la teoría cinematográfica feminista.⁹ A pesar de la profusión de datos históricos y anécdotas que llenan las 350 páginas del estudio, es inevitable sentir, a medida que se avanza en su lectura, que lo cinematográfico se diluye y termina convirtiéndose en un aspecto accesorio.

Cualquier perspectiva puede dar fruto, siempre y cuando las preguntas que genere sean pertinentes y nos ayuden a comprender mejor el cine del país. No hay que creer que porque las teorías metodológicas estudian la dispersión de lo cinematográfico en la cultura, eso nos autoriza a prescindir del aparato teórico desarrollado por los estudios cinematográficos a través de los años. Si bien este acercamiento

se desarrolló gracias a profesionales que venían de disciplinas diferentes, su trabajo terminó sentando las bases de una nueva disciplina, con especificidades que no podemos ignorar.

Otro tipo de acercamiento, relacionado también con las teorías metodológicas, comienza a cobrar fuerza en Colombia. A primera vista, éste pareciera ser más compatible con los estudios cinematográficos. Sin embargo, en su afán de aplicar categorías de análisis importadas, también corre el riesgo de ignorar particularidades del cine hecho en el país. Como ejemplo podemos citar aquellos estudios que se concentran deliberadamente en lo textual, como reacción a las investigaciones que abordan el cine de manera contextual. Este acercamiento arrojaría investigaciones del tipo: “el espacio en el cine colombiano;” “la puesta en escena en el cine colombiano;” “el manejo del tiempo en el cine nacional.”

Tomemos el primer ejemplo: “el espacio en el cine colombiano.” Un investigador se concentra en un corpus de películas hechas en Colombia en los últimos diez años. Analiza la puesta en escena del espacio, sus funciones dramáticas, la manera como se construye e interactúa con los personajes, su papel en la narración fílmica. Aunque este tipo de trabajo pueda revelar cosas interesantes, puede también caer en enumeraciones que carecen de trascendencia; lo que ocurriría si concluyera con una lista de lugares representados o, peor aún, con frases como: “El 80% de las películas analizadas tienen lugar en las ciudades y sólo el 20% restante tiene por escenario el campo. Por consiguiente, se puede afirmar que el cine colombiano contemporáneo es esencialmente urbano.” Aunque esta afirmación sea cierta, aporta poco a nuestra comprensión del fenómeno. En todo caso, a esta conclusión se podría llegar sin gastar la energía, ni el tiempo, ni el dinero que requiere una investigación académica. Lo mismo puede pasar con cualquier otro análisis de este tipo: los géneros, la noción de autor, los actores-personajes, aspectos visuales y de puesta en escena (la fotografía, el vestuario, el montaje), o problemas narrativos, entre otros. Aislar estos elementos del contexto colombiano general no es un camino muy prometedor.¹⁰

Pensemos en la noción de autor: ¿qué tan útil sería estudiar la influencia de la “obra” de Jorge Alí Triana sobre la “obra” de Felipe Aljure? ¿O la de Camila Loboguerrero sobre las películas de Juan Fisher? Independientemente de que existan o no dichas influencias —y la verdad dudo que existan, sospecho además que los realizadores colombianos ven muy poco cine colombiano— cabe preguntarse si esta exploración puede llevarnos a descubrimientos estimulantes que nos ayuden a comprender mejor el cine del país. Permítanme dudar también. De hecho, la formulación de la pregunta ya está viciada porque ¿es acertado utilizar la noción de autor para referirse a las películas de los realizadores que acabo de mencionar? Volvemos entonces al problema de la pertinencia. El cine puede ser interrogado desde cualquier perspectiva, pero no todas abren rutas que valga la pena recorrer.

Las teorías especializadas

Las teorías especializadas comienzan en los años setenta. Las preguntas subyacentes a este paradigma son las siguientes: ¿Cuáles son los problemas que el cine pone de manifiesto? ¿Qué indicios particulares aporta para la consideración de dichos problemas? ¿Qué beneficios saca de todo este proceso? Estas preguntas revelan la existencia de “una suerte de diálogo entre el especialista y el objeto de sus trabajos” y, por consiguiente, también evidencian la “disponibilidad del investigador para estar a la escucha de los eventos” y la capacidad del cine para convertirse en un “verdadero campo de investigación” (Casetti 20). El método inductivo pasa entonces a un primer plano, ya que el estudioso da gran importancia a lo particular como punto de partida de sus reflexiones. Además, las teorías especializadas buscan discernir las cuestiones (las preguntas, los temas, los asuntos) que se relacionan de forma privilegiada con el cine e identificar el carácter ejemplar de algunos de los aspectos importantes de esta forma artística. Como nos lo recuerda Casetti, “lo que emerge no es ya una esencia, ni una pertinencia, sino

más bien un campo de interrogaciones, o si se quiere, una *problemática*" (20).

Las teorías especializadas se caracterizan entonces por la puesta en evidencia de la relación entre el observador y el objeto observado, así como por el establecimiento de un diálogo entre teoría y cine (entre teóricos y cineastas). La formulación de "preguntas correctas" o pertinentes se hace aún más apremiante que en las teorías metodológicas. Se abandona el análisis frío en favor de problemas reveladores tanto de las preocupaciones del teórico como del carácter sintomático del cine. Éste se concibe ahora como un fenómeno revelador de los rasgos de una cultura, es decir, se reconoce que el cine es portador de un saber que excede los límites de lo cinematográfico. Como es apenas lógico, en este contexto la búsqueda de la pregunta estratégica es decisiva. Sin embargo, lo anterior no implica un descuido del análisis textual. De hecho, la atención que se les presta a los textos concretos —a las películas en su particularidad y en su individualidad— se acrecienta. Los caminos que abre este nuevo paradigma son numerosos: algunos investigadores se interesan por los modos de representación, otros se preguntan por la posición y el papel del espectador, también hay quienes estudian el valor político del cine y no faltan aquellos que se dan a la tarea de reconstruir su historia (Casetti 20-21).

Conviene resaltar algunas de las consecuencias del paso de las teorías metodológicas a las teorías especializadas. Como ahora priman la relación del investigador con el cine y la identificación de una problemática, los estudiosos tienen que estar alertas a todo aspecto capaz de abrir nuevas vías de exploración que sean prometedoras. Esto exige una disposición a abandonar los modelos teóricos rígidos y a interesarse por las "intersecciones," los intersticios, las anomalías, "las particularidades," "las líneas de fuga" y "los agujeros negros" (Casetti 23). Los profesionales del área ya no buscan formular definiciones inamovibles ni producir análisis correctos u objetivos. Lo que guía su trabajo es el placer de la exploración y el

gusto por la investigación. Dado que en este contexto la interpretación juega un papel fundamental, la práctica sistemática de los análisis textuales —que son en gran medida interpretaciones— se convierte en una competencia imprescindible del investigador.

El tipo de conocimiento que se elabora dentro de este paradigma también se diferencia claramente del que promueven los paradigmas anteriores. En efecto, se trata de un conocimiento de especialistas, compartido sólo por aquellos investigadores que tienen intereses afines. Visto así, el saber que generan las teorías especializadas puede parecer demasiado circunscrito o localizado, aunque esto no implica necesariamente que los trabajos de investigación producidos tengan que ser crípticos o herméticos. A pesar de la gran especialización de los proyectos de investigación, este paradigma teórico promueve una explosión del cine como objeto de estudio mucho más radical que la que produjeron las teorías metodológicas: los temas de investigación, los grupos de investigadores y las metodologías disponibles son múltiples y variados. "Esto produce un conocimiento que ya no es global ni prospectivo sino *transversal*" (Casetti 21). Aparecen entonces preguntas e inquietudes que sobrepasan los límites tradicionales de las disciplinas, lo que prueba que la autosuficiencia de estas últimas es precaria. Por último, hay que considerar cómo se mide la efectividad de las teorías especializadas. Según Casetti, "el criterio de discriminación entre un buen acercamiento y uno malo ya no está ligado a la verdad de las afirmaciones ni a la precisión de la investigación, sino a la calidad de las preguntas que se le hacen al cine y a la densidad de las respuestas que este último da" (21).

El libro *Miradas esquivas a una nación fragmentada: reflexiones en torno al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la colombianidad* (2006)¹¹, de Nazly Maryith López Díaz, es un buen ejemplo de una investigación desarrollada dentro del marco de las teorías especializadas. Formada como politóloga y como realizadora audiovisual, López hace una

indagación en la que confluyen sus intereses por ambas disciplinas. En lugar de preocuparse exclusivamente por el valor estético de las películas que estudia o por encontrar una definición esencialista del cine colombiano de los años veinte, esta investigadora decide preguntarse por la forma en que se manifiesta la puesta en escena de la “colombianidad” en las cintas escogidas.¹² Su problemática tiene entonces que ver con la relación entre cine y nación en un contexto histórico específico. En la primera parte de su ensayo, que lleva el sugestivo título “Cine y nación: dos actos de fe,” López presenta claramente las premisas de su investigación:

Un hecho artístico y uno político confluyen de modo insospechado en un mismo fin: dar materialidad a ideas, narrar una sociedad. Así como en el cine la pantalla atrapa y materializa la existencia impalpable de los reflejos y rayos luminosos lanzados al espacio por un proyector, la nación genera un espacio en el que confluye la comunidad, la cual se imagina, idealiza y proyecta, recogiendo en sí las imágenes mentales, creencias y representaciones a través de las cuales una colectividad social y política se autodefine. En esta relación ambivalente se encuentran cine y nación para revelarse mutuamente y manifestar que así como en el cine se refleja una época, la idea de lo nacional pervive en la creación artística de un país (19).

En este párrafo se identifican sin dificultad las características principales de las teorías especializadas. Es evidente que existe un diálogo serio y complejo entre el investigador y su objeto de estudio: López trae una serie de preguntas que, aunque se originen en las ciencias políticas, permiten abordar el cine como un terreno de exploración fértil. Desea indagar cuáles son las “imágenes mentales, creencias y representaciones” a través de las cuales la colectividad social y política colombiana se autodefine. Sin embargo, esta indagación no se hace en abstracto, o estudiando diversos aspectos de la sociedad colombiana de la época, sino que se concentra exclusivamente en el cine y en la manera en que éste se apropia de dichas “imágenes mentales, creencias y representaciones” para recrearlas,

“materializarlas” y ponerlas en escena. Lo que prima aquí es el carácter sintomático del cine, su capacidad de revelar rasgos —visiones de mundo, creencias, líneas de fuerza, tensiones— característicos de una sociedad y de un momento histórico específicos. Este acercamiento *transversal* al cine colombiano no compromete en absoluto la calidad de los análisis que propone López: sus reflexiones sobre los aspectos visuales, estilísticos y narrativos de las películas escogidas son oportunas, satisfactorias, sugestivas y reveladoras. El ensayo llama la atención por su seriedad y por la madurez de las reflexiones de su autora. El criterio de evaluación de las teorías especializadas propuesto por Casetti corrobora esta afirmación: si el acercamiento de López es bueno, esto se debe a la calidad y a la pertinencia de sus preguntas y, sobre todo, a la densidad y complejidad de las respuestas que el cine colombiano de los años veinte está en capacidad de dar cuando se le interroga desde esta perspectiva.

A manera de conclusión

Con el advenimiento de las teorías especializadas ocurre una suerte de fusión entre los estudios cinematográficos y los estudios culturales. Los investigadores deben buscar ahora problemáticas pertinentes aunque esto les exija salirse de los límites del cine y, por ende, de la consideración de cuestiones meramente estéticas. Creo que en el contexto colombiano esta apertura es el único movimiento teórico que puede dar fruto y permitir que el cine se constituya como objeto de estudio. Como las nuevas problemáticas tienden a ser transversales, no basta poseer un conocimiento satisfactorio de la teoría cinematográfica o de la historia del cine para desempeñarse como investigador en este campo. También es importante tener claridad sobre las funciones sociales del arte y sobre el papel que tiene el audiovisual en el contexto colombiano actual.

Los estudios culturales —en gran parte gracias a su interés por el complejo entramado de discursos que se enfrentan o dialogan en las

sociedades contemporáneas— han permitido que el cine comience a ser considerado como un medio más dentro de la profusión de medios de comunicación existentes en el mundo de hoy. Definir con claridad qué son los estudios culturales es una labor prácticamente imposible. Además, carezco aquí del espacio para intentarlo. Me conformaré entonces con retomar algunas ideas importantes que servirán para caracterizar, de una manera bastante general, este campo disciplinar. Según Graeme Turner, considerar los estudios culturales como una disciplina, o incluso como “una constelación discreta de disciplinas,” sería un error. Para este autor, “los estudios culturales son un campo interdisciplinario donde convergen ciertas preocupaciones y ciertos métodos; la utilidad de esta convergencia consiste en habernos permitido comprender fenómenos y relaciones que no eran accesibles a través de las disciplinas existentes” (9). Aquí, la palabra clave es “convergencia,” concepto que complementa la idea de “conocimiento transversal” característica de las teorías cinematográficas especializadas. Los nuevos problemas deben ser abordados transversalmente y para lograrlo, es necesario servirse de los avances teóricos y metodológicos de diversas disciplinas. A mi parecer, el cine colombiano hace parte de esos “nuevos problemas.”

Como nos lo recuerda Stewart Hoover, los estudios culturales provienen de una preocupación por “la cultura como contexto vivido” (16). Esto implica un interés no sólo por la producción simbólica en su materialidad sino también por las consecuencias profundas que puede tener una configuración cultural específica en la elaboración, circulación, consumo e interpretación de dicha producción simbólica. A diferencia de otros acercamientos que tendían a estudiar la cultura primordialmente a través de sus productos —proponiendo categorías normativas para clasificar dichos productos, por ejemplo, como pertenecientes a la “alta cultura” o a la “cultura popular”— los estudios culturales adoptan una perspectiva antropológica, pues se preocupan por explorar cómo la cultura es

“practicada” y “experimentada” por la gente. Dado que en este contexto el “qué” se vuelve menos importante que el “dónde,” los medios de comunicación adquieren un papel diferente en la sociedad: ahora podemos pensar en ellos como algo “integrado a la vida” y no exclusivamente como algo capaz de ejercer una “influencia sobre la vida” (Hoover 16). Este cambio de paradigma, conocido como el “giro culturalista” (*culturalist turn*), nos permite tener una concepción mucho más compleja de lo cultural y de sus implicaciones sociales.

El “giro culturalista” nos ha ayudado entonces a superar las interpretaciones reductoras y simplistas según las cuales la comunicación de masas —y el arte popular difundido a través de ésta— no era más que un gran territorio de engaño y manipulación. Jesús Martín-Barbero resume muy bien todo este proceso:

Durante un tiempo el trabajo consistió en indagar cómo nos manipula ese discurso que a través de los medios masivos nos hace soportable la impostura, cómo la ideología penetra los mensajes imponiéndole desde ahí a la comunicación la lógica de la dominación. [...] Pero ya entonces —estoy hablando de hace diez años— algunos comenzamos a sospechar de aquella *imagen* del proceso en la que no cabían más figuras que las estrategias del dominador, en la que todo transcurría entre unos emisores-dominantes y unos receptores dominados sin el menor indicio de seducción o resistencia, y en la que por la estructura del mensaje no atravesaban los conflictos ni las contradicciones y mucho menos las luchas. [...] Fue así cómo la comunicación se nos tornó cuestión de *mediaciones* más que de medios, cuestión de *cultura* y, por tanto, no sólo de conocimientos sino de re-conocimiento. Un reconocimiento que fue, de entrada, una operación de desplazamiento metodológico para re-ver el proceso entero de la comunicación desde su *otro* lado, el de la recepción, el de las resistencias que ahí tienen su lugar, el de la apropiación desde los usos (xxvii - xxviii).

Uno de los más grandes beneficios teóricos del diálogo entre los estudios cinematográficos y los estudios culturales en el contexto colombiano, sería la incorporación del concepto de *mediaciones* que propone

Martín-Barbero al aparato teórico de los investigadores que se ocupan del asunto. El cine colombiano hace parte de las múltiples mediaciones que aglutinan el tejido social en nuestro país. De hecho, si llega a ser verdad que las producciones nacionales están viviendo un *boom* actualmente, es bastante probable que, por esa misma razón, el cine del país también esté adquiriendo un papel cada vez más significativo como mediador entre los sujetos y su entorno. Sin embargo, el cine colombiano no opera aisladamente en una suerte de nicho artístico, intelectual o comercial, sino que es parte integral de la compleja red de relatos y discursos que intentan construir y al mismo tiempo perpetuar, día a día, el concepto de “colombianidad.”¹³

¿Qué implicaciones puede tener todo esto para la constitución del cine colombiano como objeto de estudio? Antes que nada, es fundamental que en la naciente “disciplina” de los estudios cinematográficos colombianos haya un desplazamiento teórico similar al descrito por Martín-Barbero en el fragmento precedente: tenemos que “re-ver” el proceso entero del cine colombiano desde su *otro* lado. Una revisión de la bibliografía existente sobre el tema no tarda en poner en evidencia una preocupación constante de los investigadores por los realizadores —por sus aventuras, por la extrema dificultad de su labor— y, en menor medida (a menudo de manera deficiente) por ciertos aspectos estéticos y narrativos de las películas. Si se quiere, hasta ahora ha primado el acercamiento anecdótico al estudio del cine colombiano, un paradigma en el cual los espectadores han sido los grandes olvidados.

El “giro culturalista” debería llevar a los investigadores a preocuparse seriamente por el público. Cuando se adopta esta perspectiva, los contextos de recepción adquieren un gran peso. ¿Quién es el espectador del cine colombiano? ¿A qué clase social pertenece mayoritariamente? ¿Cuál es su cultura visual? ¿Cómo se integran el consumo de cine nacional y el consumo de los demás discursos en los que se halla inmerso dicho espectador? Preguntas de este tipo abren nuevas áreas de exploración bastante prometedoras.

Las implicaciones de “lo colombiano” en el cine nacional trascienden la representación de ideas, símbolos e iconografía de la “colombianidad” en las películas, y tienen que ver con problemas más amplios de construcción de sentido por parte de las audiencias. Esto genera preguntas sobre el rótulo “cine colombiano,” entendido como categoría intermediaria entre los productores, las películas y el público, así como sobre el papel que desempeña “la colombianidad” en esta mediación. Para responder a estas preguntas se hace necesario abordar el cine colombiano desde una perspectiva amplia que tenga en cuenta no sólo los textos fílmicos y sus modos de interpelación, sino también las respuestas que dichos textos esperan de las audiencias y, en la medida de lo posible, aquellas que obtienen. Por supuesto, esto exige la adopción de una metodología que sepa articular el bagaje teórico heredado de los estudios cinematográficos con acercamientos más etnográficos, observacionales e interpretativos. Éste es uno de los desafíos centrales que tendrán que enfrentar los estudiosos del cine nacional.¹⁴

En lugar de preguntarnos si el cine colombiano es esencialmente un cine de la violencia, podríamos interrogarnos sobre la manera en que la representación de este fenómeno ha circulado entre los diversos medios y formas artísticas nacionales. ¿Qué relación hay entre la representación de la violencia en el cine colombiano y su representación en el discurso de los noticieros, los periódicos, las revistas o las telenovelas? ¿Cómo cambia la percepción de la violencia por parte de los espectadores colombianos cuando ésta aparece en una película nacional y cuando lo hace en una película extranjera?

En lugar de preguntarnos por el espacio en el cine del país, podríamos explorar cómo su representación cinematográfica compite con las formas en que se percibe el espacio en la vida diaria de los colombianos (tanto en los medios como en el entorno cotidiano). Si nos interesa el estilo visual de ciertas películas, quizás encontremos preguntas más pertinentes si lo confrontamos con el estilo

visual de la publicidad (tanto en los medios impresos como en la televisión) que con el de otras películas colombianas. Por supuesto, este acercamiento transversal no excluye el examen de tradiciones culturales extranjeras como el cine o la televisión estadounidense o la producción audiovisual mexicana.

No hay que olvidar tampoco que el cine nacional se consume muy a menudo en el hogar, gracias a la edición de las películas en DVD —muchas veces pirateadas— o a través de la televisión y el internet. Este contexto de recepción que el cine colombiano comparte con otros medios, formatos, géneros, discursos y relatos —los cuales se superponen o se yuxtaponen en los procesos cotidianos de construcción de sentido gracias a la tendencia a la convergencia característica de los medios de comunicación contemporáneos— establece redes intertextuales que modifican

constantemente los horizontes de expectativas y las competencias de lectura de los espectadores.

Estos ejemplos y acercamientos posibles que he planteado no son más que algunas “provocaciones;” más en el sentido de incitar e inducir a la reflexión que en el de irritar y buscar causar enojo, por supuesto. A mi parecer, sólo un diálogo constante entre los estudios cinematográficos y los estudios culturales nos permitirá llegar a problemáticas pertinentes. Éstas nos ayudarán a interrogar el cine colombiano de una manera compleja y responsable que encuentre un buen compromiso entre los acercamientos textuales y contextuales. En suma, considero que la zona fronteriza entre las dos disciplinas constituye el terreno más indicado para empezar a constituir el cine colombiano como objeto de estudio.

Notas:

¹ Este artículo se deriva de una ponencia presentada en el congreso “Estudios culturales en Colombia: trayectorias, tendencias y perspectivas,” que tuvo lugar entre el 14 y el 16 de noviembre de 2007 y fue organizado por las Maestrías en estudios culturales de las Universidades Javeriana y Nacional, la Universidad del Cauca, el Instituto Pensar y Rednel.

² Por cine colombiano entenderé aquí los largometrajes argumentales —o, en menor medida, documentales— producidos con el objetivo de ser distribuidos en salas, sin importar su formato de realización (16 mm, 35 mm, video digital o video de alta definición). La mayor parte de estas películas son distribuidas también en DVD después de su exhibición en salas, lo cual añade un contexto de recepción que, a mi parecer, es tan importante como el contexto inicial y debe ser estudiado cuidadosamente.

³ Las categorías “cine comercial” y “cine arte,” populares no sólo entre el gran público sino también entre muchos estudiosos del cine, me han parecido siempre imprecisas y caprichosas, razón por la cual trato de evitarlas al máximo. ¿Acaso existen películas que no sean comerciales? ¿El arte mismo, por implicar diferentes tipos de intercambio y negociación, no es intrínsecamente comercial? Sin embargo, considero que estas dos categorías determinan uno de los procesos de “encuadre” más comunes en nuestro medio y, por lo tanto, deben figurar en esta lista de preguntas.

⁴ El concepto de género cinematográfico, por ser particularmente complejo, debe ser utilizado con cautela. La noción de género a la que hago referencia en este párrafo corresponde a una categoría de clasificación utilizada por los espectadores, por la prensa y por los distribuidores. Esta acepción de género no suele ser problematizada por aquellos que la utilizan ya que su función se limita a permitir que el público escoja una película entre el amplio abanico de posibilidades que ofrece el mercado.

⁵ Si existe un sistema de estrellato en la naciente industria del cine colombiano, éste depende fundamentalmente de las dinámicas y de las tendencias comerciales de la televisión, industria muy consolidada en el país. En efecto, la farándula de la pantalla chica provee las figuras de moda que podrían funcionar como “gancho” para atraer ciertos tipos de público. Sin embargo, el trabajo cinematográfico de estos actores tiene poca incidencia en el comportamiento comercial del cine nacional.

⁶ A este respecto, los “clásicos” de la historia del cine en el país siguen siendo *Historia del cine colombiano* (1978) de Hernando Martínez Pardo y *Crónicas del cine colombiano* (1981) de Hernando Salcedo Silva. A pesar de presentar bastantes deficiencias metodológicas, ambas obras constituyen todavía la mejor puerta de entrada a ese territorio opaco e inexplorado que es la historia del cine colombiano. En el caso de Salcedo Silva sorprende además su gran lucidez. Consciente de sus propias limitaciones, este autor esparce aquí y allá, a lo largo de todo el libro, pequeñas pistas y guiños de ojo dirigidos al “investigador del futuro.” Este investigador hipotético tendrá mejores herramientas, así como una perspectiva más amplia, para arrojar algo de luz sobre las inmensas zonas de sombra que Salcedo Silva no está en capacidad de dilucidar. Su lucidez consiste en saber qué consejos dar y qué indicios dejar a fin de facilitar la labor de ese “investigador del futuro.”

⁷ Es importante explicitar lo que Casetti entiende por teoría cinematográfica. Para él, una teoría del cine es “un conjunto de tesis, más o menos organizado, más o menos explícito, más o menos apremiante, que sirve de referencia a un grupo de investigadores para comprender y explicar en qué consiste el fenómeno en cuestión” (Casetti 7). Cuando hablo de teoría cinematográfica en este artículo, sigo esta definición.

⁸ La vocación ontológica del trabajo de Bazin queda de manifiesto en el título de uno de sus ensayos más famosos “La ontología de la imagen fotográfica” (1958). Ver André Bazin (1958-1962) *Qu'est-ce que le cinéma?*

⁹ Sorprende que en la bibliografía de un estudio dedicado a la presencia de la mujer en una cinematografía nacional no figure ninguna de las autoras centrales de la teoría cinematográfica feminista. Esta corriente, inmensamente importante e influyente, ha teorizado problemas como la representación estereotipada de la mujer y de lo femenino en el cine; la predominancia de una retórica patriarcal y a menudo sexista en el cine norteamericano; la manera en que la diferencia sexual ha sido codificada en las estructuras narrativas clásicas hollywoodenses; la centralidad de la mirada masculina en la construcción del modo de representación institucional del cine clásico, entre otros temas. Ver, por ejemplo, Judith Mayne (1990) *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*; Mary Ann Doane (1987) *The Desire to Desire: The Woman's Films of the 1940's*; E. Ann Kaplan (1983) *Women and Film: Both Sides of the Camera*; Teresa de Lauretis (1984) *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* y el ensayo de Laura Mulvey (1975) “Visual Pleasure and Narrative Cinema.”

¹⁰ Ver Ruíz Moreno, Sandra. “Las narrativas urbanas del largometraje colombiano en la década de los noventa.” *Palabra Clave* Vol. 9 No.1 (2006): 111-142.

¹¹ Este proyecto ganó el “Premio de ensayo histórico, teórico o crítico sobre cine colombiano 2005” organizado por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo y la Alcaldía Mayor de Bogotá.

¹² López estudia las tres películas más representativas del cine colombiano de los años veinte: *Bajo el cielo antioqueño* (Arturo Acevedo Vallarino, 1925), *Alma provinciana* (Félix Joaquín Rodríguez, 1926) y *Garras de oro* (P.P. Jambrina, 1926).

¹³ Como no hay espacio aquí para reflexionar profundamente sobre la compleja noción de “colombianidad,” definiré someramente este término tomando prestadas las palabras que usa López en el fragmento de su libro citado anteriormente. La “colombianidad” sería entonces el conjunto de imágenes mentales, creencias y representaciones a través de las cuales la colectividad social y política colombiana se autodefine (López 19). Es fundamental, sin embargo, tener siempre en cuenta que si la “colombianidad” existe, no se trata de una noción estática sino más bien de una idea cambiante, objeto de negociaciones y punto de encuentro de visiones de mundo contradictorias e inestables.

¹⁴ Hay varios investigadores colombianos y extranjeros cuyos trabajos han logrado un balance satisfactorio entre los estudios cinematográficos y los estudios culturales. La mayor parte de estos trabajos, publicados en revistas académicas internacionales, abren caminos bastante prometedores para la constitución del cine colombiano como objeto de estudio. Juana Suárez, por ejemplo, lleva un buen tiempo elaborando una reflexión seria sobre la producción cultural colombiana y el discurso de la violencia. El artículo “Profiláxis, traducción y ética: la humanidad ‘desechable’ en *Rodrigo D. No futuro, La vendedora de rosas* y la *Virgen de los sicarios*” (2002), escrito por Juana Suárez y Carlos A. Jáuregui, constituye un buen ejemplo de un acercamiento transversal y culturalista al estudio del cine colombiano. Ver también los trabajos de Geoffrey Kantaris, Luis Duno-Gottberg y Jorge Ruffinelli.

Bibliografía:

- Arboleda Ríos, Paola y Diana Patricia Osorio. *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2003.
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma? 1958-1962*. París: Éditions du Cerf, 1994.
- Bordwell, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.
- Casetti, Francesco. *Les Théories du Cinéma Depuis 1945*. París: Armand Colin, 2005.
- Doane, Mary Ann. *The Desire to Desire: The Woman's Films of the 1940's*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Hoover, Stewart. *Religion in the Media Age*. Londres y Nueva York: Routledge, 2006.
- Kaplan, E. Ann. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. Nueva York y Londres: Methuen, 1983.
- Lauretis, Teresa de. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- López Díaz, Nazly Maryith. *Miradas esquivas a una nación fragmentada: reflexiones en torno al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la colombianidad*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2006.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998.
- Martínez Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Librería y Editorial América Latina, 1978.
- Mayne, Judith. *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Visual and Other Pleasures*. Londres: MacMillan, 1989. 14-26.
- Osorio, Oswaldo. *Comunicación, cine colombiano y ciudad*. Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2005.
- Ruíz Moreno, Sandra. “Las narrativas urbanas del largometraje colombiano en la década de los

noventa." *Palabra Clave*. Vol. 9 No.1 (2006): 111-42.

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

Turner, Graeme. *British Cultural Studies: An Introduction*. 1990. Londres y Nueva York: Routledge, 2003.

Filmografía:

Agarrando pueblo. Los vampiros de la miseria. Dir. Carlos Mayolo y Luis Ospina. Satuple, 1978.

Alma provinciana. Dir. Félix Joaquín Rodríguez. FélixMark Film. Intérpretes: Maga Dalla, Alí Bonel, Elisa Loebel. 1926.

Bajo el cielo antioqueño. Dir. Arturo Acevedo Vallarino. Compañía Filmadora de Medellín. Intérpretes: Alicia Arango de Mejía, Gónzalo Mejía Trujillo. 1925.

Buscando a Miguel. Dir. Juan Fisher. Intérpretes: Luis Fernando Bohórquez, Juan Sebastián Aragón, Marcela Carvajal. 20th Century Fox, 2007.

Confesión a Laura. Dir. Jaime Osorio. Intérpretes: Vicky Hernández, Gustavo Londoño, Maria Cristina Gálvez. Méliès Producciones cinematográficas, TVE, ICAIC, FNCL, 1991.

El taxista millonario. Dir. Gustavo Nieto Roa. Intérpretes: Carlos Benjumea, Rosa Gloria Chagoyan, Jacqueline Henríquez. Centauro Films de Colombia y Cinecolombia, 1979.

Garras de oro. The Dawn of Justice. Dir. P.P. Jambrina. Cali Films, 1926.
