

¿QUÉ SE HA ESCRITO DE LA INFANCIA EN EL CINE?

El interés por la infancia ha ido aumentando progresivamente entre quienes se alejan de la visión simplista de los niños (entre 0-14 años) como un estorbo, como adultos pequeños, objetos, esclavos y propiedad de los adultos; especialmente desde la segunda mitad del siglo XX. Ese interés es mayor si se atiende al conocimiento que ha nacido de las dimensiones sociales, políticas, culturales y económicas del fenómeno llamado infancia. Desde hace casi más de cincuenta años, los diferentes campos en las ciencias sociales han mostrado el valor y la importancia que tiene la infancia en la sociedad; el desafío que implica su involucramiento y participación en la sociedad. Este hecho se debe en gran parte a los abordajes y lecturas diversas en temáticas, dirigidas a diferentes tipos de públicos desde los acontecimientos, imágenes, valores, emociones y representaciones capturadas y reproducidas por la filmografía del cine universal.

Antecedentes y tipologías encontradas en la filmografía universal

Esta parte que se ha titulado ¿Qué se ha escrito acerca de la infancia en el cine? nace del afán por avanzar en el conocimiento de los niños a partir de los filmes recreados en el contexto europeo y latinoamericano. No se pretende, por imposible, la exhaustividad en particularidades y temas aquí abordados, sino presentar los que al parecer son o han sido los de mayor significación, teniendo en cuenta que hace falta abonar mucho más en los estudios entorno a la manera en que el cine ha construido o construye la infancia en un determinado contexto.

Basado en lo anterior, los antecedentes aquí presentados se refieren fundamentalmente a cuatro categorías. En la primera parte, se esboza una perspectiva de los textos que se encuentran generalmente en la red (sitios webs), donde el niño escasamente ocupa un 20% del tiempo de rodaje, privilegiando otra diversidad de temas (autobiografías, desigualdades sociales, conflictos, transiciones). En los siguientes apartados se realizó un recorrido por lecturas que ponen en debate a la infancia como un fenómeno universal, sin diferencias; fuentes secundarias que reflexionan sobre las diversas versiones de ser niño, y un fenómeno anudado entre lo cultural, lo social y lo familiar. También se analizaron las aportaciones de fuentes no académicas (podcasts, videos en YouTube o audios en redes sociales) y estudios realizados por entidades gubernamentales tales como el Ministerio de Cultura MINCULTURA

y el Departamento Administrativo Nacional de Estadísticas DANE, que desvelan la manera en que los niños son consumidores audiovisuales (del cine) en formatos como la animación, los cuentos de hadas, los superhéroes, la homogenización de género; llegando inclusive a generar propuestas para el uso pedagógico del cine en ellos.

Narrativas infantiles en segundo plano

De acuerdo con Daniel Muñoz (2017), las escenas de niños en el séptimo arte son reproducidas por primera vez en *Repas de bébé* (1895), cortometraje de menos de un minuto de duración filmado en Francia por Louis Lumière en el que aparecen su hermano Auguste y su esposa, sentados a la mesa en el jardín de su casa, alimentando a su hijo. Este momento marcará el inicio de nuevas lecturas sobre la infancia y el lector infantil, entendiéndose como una propuesta para entretener de manera artística al lector que buscará a menudo crear una competencia lingüística, narrativa, literaria o ideológica.

Desde el contexto europeo, la mayoría de narraciones cinematográficas se van a convertir en modelos de lecturas para quienes deseen conocer la vida diaria e íntima de los niños y busquen aproximarse a sus imágenes que, aunque parciales, sean lo suficientemente humanas para entender la complejidad del fenómeno que se ha llamado infancia: en *Cero en conducta* (Vigo, 1933), por ejemplo, la historia comienza con el reencuentro de dos niños compañeros de colegio, Caussat y Bruel que tras regresar de sus vacaciones se encuentran en el vagón de un

tren; *Alemania, año cero* (Rossellini, 1948) filme en el que converge la ciudad de Berlín al término de la Segunda Guerra Mundial y la vida de Edmund, un niño de 13 años quien después de envenenar y matar a su padre, termina suicidándose arrojándose al vacío porque la desesperanza se apodera de él; *Los cuatrocientos golpes* (Truffaut, 1959) que recrea la vida de un chico de 13 años que vive con su madre y su padrastro quienes apenas le hacen caso y no se preocupan por su desarrollo emocional, y en títulos como *La infancia de Iván* (Tarkovski, 1962) que representa el retrato de un niño y las devastadoras consecuencias de la Segunda Guerra Mundial; se encuentran los casos más representativos.

Una situación bastante similar se percibe con los clásicos del cine latinoamericano: en *Los olvidados* (Buñuel, 1950), un retrato de los jóvenes víctimas de la miseria de la sociedad; *Crónica de un niño solo* (Favio, 1965) que describe la infancia marginal, a través de un niño solitario, y su vida a medio camino entre su barrio pobre y el reformatorio, y *Pixote la ley del más débil* (Babenco, 1981) que ambienta la historia de un niño de la calle. Todos estos títulos a menudo basados y protagonizados por niños, enmarcados en diferentes épocas, formatos y géneros van a consolidar un conjunto de publicaciones especializadas (en el campo de la historia, sociología, psicología, medicina) y en colecciones de literatura infantil y juvenil, y que por tanto, el editor y el comprador deciden que lo es. En otras palabras, así como el cine en su práctica produce discursos de y sobre el sujeto llamado niño o niña, la literatura sea de carácter científico o de entretenimiento también lo hace.

Si bien en el cine un niño ocupa mucho menos tiempo en el rodaje –no siempre– que un adulto; los creadores (directores, actores, técnicos) han aprovechado sus acordes, tonadas, matices, colores, modelado y pinceladas para evocar la historia del sujeto. Sea real o imaginaria, la historia que se cuenta busca la comprensión (en el espectador) de las diversas formas de relación que tiene con el mundo y las transformaciones que tiene al pensarse más allá de lo físico y material. No obstante, desde las publicaciones o literatura que se encuentra generalmente en la red, a través del uso y apropiación de las Tecnologías de la Información y la Comunicación TIC, ocurre un fenómeno diferente.

Sin lugar a dudas, la red o más bien redes en el espacio cibernético juegan un papel fundamental porque permiten acceder a información (textos, imágenes, sonidos) disponible en cualquier servidor mundial, así como interconectar y comunicar a ciudadanos alejados temporal o físicamente. Así, el cine valiéndose de la primera virtud ha posibilitado una riqueza narrativa sobre los actores sociales y situaciones en los que se desenvuelven: en lo económico, lo político y lo social. Para el caso de la infancia, este hecho no resulta ser muy favorable, casi siempre los materiales terminan privilegiando otros temas a los que conducen esas dinámicas frente al propio individuo, es decir, al niño.

Es importante advertir que los niños se han desvelado como un sujeto social al igual que los adultos, que requieren ser contrastados no solo con las historias que se cuentan, sino con la realidad actual. En otras palabras, no deben ser analizados como he-

chos aislados. En este sentido, desde la filmografía del cine universal ha sido común, mediado por el interés de los directores y creadores, narrar los acontecimientos y pedir la aprobación de un guión a partir de personas que vivieron en una época determinada (autobiografías); se trata de imágenes que no pueden anteponerse a la búsqueda de la verdad o falsedad de los hechos, debido a que lo importante es la visión que de esos hechos posee el narrador o la resignificación que el propio narrador da a su historia y al modo de contarla (Martino y Gregorini, 2013).

Basándose en la anterior situación, una producción de textos sobre la infancia deja a un lado su papel como estructura permanente de la sociedad, así como las relaciones que puede establecer en ella y en todo periodo histórico; para centrarse en los procesos que van desde el nacimiento, la vida adulta y quizás su muerte. Si bien las autobiografías son narraciones verídicas que expresan ideas o sentimientos de una persona, terminan por desvirtuar esta categoría que debe ser pensada más allá de un periodo biológico de la vida.

En la misma línea se encuentran trabajos que aluden a temas como las desigualdades sociales, los conflictos armados e inclusive la transición del niño a adolescente. Los tres, anudan elementos que intentan mostrar una determinada realidad (pobreza, violencia, vida adulta), pero el niño termina ubicado en segundo plano. Los autores que se han interesado en esta línea sientan las bases para los críticos de la *pornomiseria* (tipo de cine en Colombia que combina pobreza, miseria y desesperanza) que ven en el género una estrategia, un oportunismo mediá-

tico para obtener reconocimiento y dinero, especialmente en Europa; y así, escudarse en un falso compromiso social (Ramírez, 2012, citado por Díaz y Hamman, 2012). Más adelante se hablará de ello.

Esbozos para la generalización del niño descontextualizado

Estamos acostumbrados a leer diversos estudios realizados acerca de un buen número de individuos, algunos de ellos, sin que sean colocados en consideración de un contexto, es decir, en un espacio y un tiempo específico y concreto. El espacio que se refiere a los lugares donde hombres y mujeres llevan a cabo las etapas del desarrollo evolutivo y en medio de ese proceso pueden establecer relaciones con otras estructuras generacionales. El tiempo que se refiere a un periodo particular durante el cual surgen esas experiencias, condicionadas por las situaciones sociales, económicas y culturales. Así, se han publicado trabajos que no realizan un análisis longitudinalmente y en un determinado momento; creando la visión de un sujeto universal, homogéneo y con una identidad irreal.

En el caso de la infancia, ha sido común emplear la forma cómo los niños descubren el mundo adulto; un descubrimiento que les obliga a modificar su forma de mirar y de habitar el mundo. Se trata de la *inocencia* (Villasol, 2018). No obstante, esta condición debe ser directamente proporcional a las experiencias y/o vivencias puestas en situaciones como por ejemplo en las guerras y en la pobreza. De lo contrario la sociedad pasará a clasificar, separar y dividir la realidad de sus compartimentos, es decir, a

los niños como buenos y malos, los justos y los injustos, los útiles y los inútiles; sin que existan otras opciones para la comprensión de su realidad. En este sentido, se hace preciso hablar de las infancias, y no de una sola infancia.

En función de lo anterior, un primer grupo de fuentes bibliográficas lo constituyen estudios sobre cómo el cine mira a la infancia; aquellos que analizan sus gestos y movimientos pero no conocen o llegan a comprender su exterior, es decir, la realidad. Al respecto, Jorge Larrosa siguiendo a Bazin plantea que el cine pone de cara a cara con la infancia y por tanto de un tiempo y un comportamiento. El tiempo de la infancia no corresponde “con el tiempo exterior, con el tiempo medido, con el tiempo abstracto, sino con el tiempo interior, con esa temporalidad vivida” (Larrosa, 2007). Por su lado, el comportamiento se encuentra ligado “con su movimiento, con su corporeidad, con su gestualidad propia; que solo puede ser conocida desde el exterior, que solo puede ser vista pero no comprendida” (Larrosa, 2007). Una conjunción de ambos no limita la comprensión de los rostros, los gestos y las acciones de un niño en determinado título; ni mucho menos sus sentimientos, sus pensamientos y sus emociones.

En la misma línea encontramos a Marino (2004), para quien la temática de la infancia (o niñez como él subraya) en el cine desde el contexto latinoamericano es insoslayable, ya que son muchos los títulos que han hecho hito en el sector cinematográfico. El autor plantea en su análisis tres ejes fundamentales como punto de partida para vincular esos *films* y los sujetos que involucra la categoría infancia: la brutalidad del

poder y su tratamiento cinematográfico en América Latina; el cine de los desposeídos que engendra una estética latinoamericana y un recorrido por el desamparo de los niños a partir de su representación simbólica en el cine latinoamericano (Marino, 2004).

El primer eje se refiere a un abuso por parte del poder, que proviene de las instituciones y recae sobre los seres más débiles: los niños. Marino, explica que esa indefensión, a su vez, se presenta de dos maneras: inicialmente se instala en lo físico, dado que se trata de cuerpos pequeños, frágiles, debilitados por el hambre y la mala alimentación; la otra, se enquista en lo intelectual: la falta de instrucción, tanto familiar como escolar. El segundo eje es posible contrastarlo con un film colombiano, *La vendedora de rosas* (Gaviria, 1998). Dicho título a partir de su protagonista, Mónica, encarna luchas por sobrevivir, sueños que no se cumplen y hasta engaños. Es una historia en la que confluyen una serie de retratos individuales y verídicos de unos setenta chicos que habitan la ciudad de Medellín.

Finalmente, en el tercer eje encontramos el desamparo de los niños a partir de representaciones simbólicas. Así, cuando un niño mira en silencio o los niños se mueven sigilosamente entre las sombras y someten a otro hasta lastimarlo y desmayarlo del dolor construye lo que el autor denomina niñez testigo; si un niño realiza una contraofensiva por algo malo que le hicieron aparece una niñez venganza. Desde las películas latinoamericanas se construye un análisis que deja ver a la niñez sin futuro, condicionada por sus acciones buenas o malas; la niñez que lucha, alborotada y robada. Todas en aras

de colocar sobre relieve el trabajo de realizadores del cine latinoamericano.

Estéticas de la infancia

Otra parte de la lectura que se ha consolidado desde títulos basados y protagonizados por los niños proviene de blogs, portales como Wikipedia y revistas digitales. Estas herramientas le dan a la literatura la posibilidad de desarrollar textos abiertos a la intervención activa del lector sobre los temas de cine e infancia y tratarlos de la siguiente manera:

Películas como *El niño con el pijama a rayas* (Boyerne, 2008) que representa la vida de Bruno, un niño de 9 años en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y los campos de exterminio nazis durante los años de Adolf Hitler y el Tercer Reich Alemán; de *Machuca* (Wood, 2004), historia que representa a dos mundos, el de Gonzalo Infante y Pedro Machuca que viven en Santiago de Chile: el primero en medio de comodidad y el segundo en la humildad de un poblado ilegal; de *Andrés no quiere dormir la siesta*, *Kamchatka* o *Voces inocentes*, recreados en medio de guerras civiles latinoamericanas; han supuesto un conjunto de estudios monográficos realizados en posgrado, algunas publicadas en memorias de eventos y encuentros académicos que en su particularidad trabajan las temáticas ya en mención. En su conjunto tienen un importante poder socializador, aportan a la capacidad formativa y generan una influencia en la configuración de los imaginarios sociales.

La “pornomiseria”

Para críticos del cine, la “pornomiseria”, que para el caso colombiano apareció en los años setenta del siglo XX, catalogándolo como un género propio; era una estrategia, un oportunismo mediático (de los agentes del sector cinematográfico) para obtener reconocimiento y dinero, especialmente en el viejo continente.

La pobreza, la miseria y la desesperación a lo largo del tiempo han sido factores sociales sin resolver, sin embargo, hoy constituyen elementos y temas que han inspirado un conjunto de textos y generado un análisis de la creatividad de muchos jóvenes desde industrias culturales como el cine. Muchos de ellos se encuentran en la búsqueda de nuevos géneros, y además cuentan historias diferentes a las recurrentes. Se trata de la realidad latinoamericana y específicamente la colombiana que ha influido fuertemente en la construcción histórica de la cinematografía colombiana y las representaciones sobre actores sociales, entre ellos, los niños.

En este sentido, películas como *El diablo de las minas* (Ladkani y Davidson, 2005) en Bolivia, *Palo ma de papel* (Aguilar, 2003) en Perú, *Gamín* (Durán, 1977) y *La vendedora de rosas* (Gaviria, 1998) para Colombia, y *Los niños del barrio rojo* (Briski y Kauffman, 2004) en India; aunque pueden estar comprometidos con causas políticas y realidades marginales, exponen el deseo de trabajos monográficos desde una posición política. Por ejemplo, la película *Gamín* exhibía a un grupo de niños que vivían en la calle, historia que si bien lanzó a la pantalla grande cintas que querían ir en contra del concep-

to de la pornomiseria, como la película *Agarrando pueblo* (1978) de Luis Ospina y Carlos Mayolo; han generado estudios de los niños enmarcados en una perspectiva de derechos humanos.

Los espacios de socialización

La familia y la escuela se constituyen en marco referencial imprescindibles para la incorporación de un nuevo ser humano a la sociedad; las dos construyen un entorno privilegiado para el encuentro e interacción constante en el día a día entre adultos y niños. Es por ello que gran parte de las fuentes consultadas para el trabajo de cine e infancia remite a dichos elementos relacionales como significativos y trascendentales más de lo que se suele creer.

El tema de la familia, la escuela y la relación entre ambos se puede abarcar desde los planos epistemológico y sociológico. El primero, las asume en función de una visión compleja que fija la atención en cómo se producen múltiples intersecciones entre ellas. El segundo, como parte de la interacción entre sociedad e individuo y sus mediaciones; en particular, se asienta en la comprensión del proceso de socialización (Campoalegre, 2016). Visto de esa manera, películas como *Las llaves de la casa* (Amelio, 2005), *El sueño de Valentín* (Agresti, 2002), *La otra familia* (Loza, 2011), *Estación central de Brasil* (Salles, 1998), *El globo blanco* (Panahi, 1995), *Los coristas* (Barratier, 2004), *Buda explotó por vergüenza* (Makhmalbaf, 2008) y *Ni uno menos* (Yimou, 1999); han consolidado una lectura del niño a partir de dos instituciones sociales históricamente determinadas, en las que se destaca la capacidad de agen-

cia como actores del proceso de socialización que se expresa en las funciones sociales que cumplen.

Lo culturalmente invisibilizado

Desde películas como *Los colores del cielo* (Damodaran, 2012), *El color del paraíso* (Majidi, 1999), *Abel* (Luna, 2010) y *Mi vida en rosa* (Dalcan, 1997); han aparecido estudios que conducen a una nueva mirada sobre temas que incluyen las necesidades especiales, las discapacidades (ceguera, falta de voz por ejemplo) y las sexualidades (identidad sexual y diversidades) en función del objeto de esta investigación, la infancia. No solo porque proponen reflexiones para hacer más perceptibles imaginarios y estereotipos que se construyen del “otro”, sino porque colocan en evidencia defectos físicos o simplemente demuestran para ciertos grupos, inestabilidad emocional de los actores sociales.

Una de ellas tiene que ver con el asunto de la anormalidad, puesto que estas “condiciones” equiparan a individuos sin agencia, invisibles, frente a otros que tienen y expresan autoridad, control y liderazgo. También de aquellos que se ponen en los zapatos del “otro”, es decir, entienden y comprenden estas “condiciones”. No obstante, estos trabajos nos remiten a una diferencia (y a su significado) que se construye y debe ser excluida o expulsada en tanto irrumpe o molesta la normalidad de los demás. Hecho que se explica para el caso de los locos, los enfermos, los criminales, los desviados, los niños y los pobres.

La sexualidad, por su lado, no se reduce a investigaciones sobre las necesidades biológicas o de la

causa de la vida sexual. Incorporar a la infancia con un sistema que separa a uno y otro sexo, sus modos de ver, de sentir y actuar constituye un intento por desvelar las relaciones de dominio y opresión. Por ejemplo, el tema de la homosexualidad se construye como una práctica que la cultura va a separar por ser no apropiada e inmoral, frente a la heterosexualidad que es apropiada. No obstante, se busca deconstruir la normalización y el reglamento que la cultura ha impuesto a las relaciones heterosexuales y que se han idealizado.

Crítica cinematográfica de lo evidente

En los últimos tiempos, para el tratamiento de las novedades cinematográficas a nivel nacional e internacional a partir de las representaciones de la vida cotidiana y sus actores sociales se recurre a espacios de farándula. En otras palabras, fuentes bibliográficas no académicas, no especializadas. Aunque poco o nada alcanzan a profundizar en aspectos teóricos y conceptuales sobre la industria o el sector cultural de un contexto determinado y del sujeto niño, aportan al conocimiento sobre ello.

En este orden de ideas, se destacan las reseñas, que si bien son reconocidas en la academia, el hecho de no ser publicadas en revistas indexadas o universitarias desvanecen su título de agentes informativos; las listas o conteos que tienden a clasificar de la peor hasta la mejor película, el papel de los protagonistas o realizadores; las entrevistas a los directores, generalmente colgadas en blogs y periódicos nacionales y locales, y estudios de taquilla que analizan el impacto del cine a partir de los dineros

recaudados en las salas nacionales. Estos últimos, además visibilizan o auguran los éxitos de las películas sean de acción, ficción, drama o animación por colocar algunos ejemplos.

Entre los blogs más representativos encontramos *El tiempo del cine* a cargo de Jerónimo Rivera. En dicho portal las reseñas responden a críticas de una persona especializada en temas de imagen y cultura, aún más, porque Rivera es aficionado al cine; sin embargo, muchas veces los análisis que abordan el caso de la infancia se quedan cortos. En el trasfondo del asunto se malgasta espacio en devaneos que pueden aportar a la comprensión de percepciones que se construyen del sujeto-objeto desde los tiempos modernos y las transformaciones que permiten captar mejor sus significaciones actuales.

Otro caso que llama la atención es con el blog *Universo alternativo* dirigido por Nicolás Rodrigo. Este espacio, si bien no es exclusivo para tratar sobre el tema o aspectos relacionados con la infancia, deviene en pensamientos que plasman historias de los niños en diferentes escenarios o los personajes en que se mueven. Sin embargo, para el tratamiento del asunto solo resultaría ser un sustrato de la vida del autor, que de manera diferente atiende al llamado de la escritura para darle forma a los personajes o a las historias.

La pajarera del medio, es otro de los blogs más dedicados y “serios” sobre cine colombiano en el que Pedro Zuluaga lleva años trabajando. Aunque constituye un pequeño ejemplo de las reflexiones que ha hecho un crítico y analista sobre el cine-infancia el camino por recorrer es bastante todavía.

Dado que sus análisis son de contenido, falta creación en las reflexiones en torno al sujeto-objeto creado, para poder crear un discurso y un cine sólido. De esta manera, se evitará aquella mirada entre sorprendida y escandalizada de los adultos sobre los niños.

Lo mismo sucede con *Cinépagos* de Oswaldo Osorio, comunicador, historiador, investigador y crítico de cine. Una mirada al texto que construye, por ejemplo, sobre la película *Los colores de la montaña* nos lleva por otros temas (conflicto armado, guerra), que no necesariamente remiten a la construcción del objeto infancia y a la configuración del individuo niño. También con *Espinof (Spin Off)*, que para referirse al trasfondo del asunto por medio de la película rusa *La infancia de Iván*, dedica buena parte del análisis al creador, es decir, Andrei Tarkovsky.

Pese a que los contenidos en un blog son fáciles de compartir, dan a conocer algunos temas de interés e incluso permite la adjudicación a las personas de un título “experto en” o “especialista en”, se debe tener en cuenta que para el caso que analiza este documento, las aproximaciones no solo buscan la descripción parcial o artificial de los elementos, sino más bien, exponerlas como experiencia del lenguaje que está en constante devenir.

Consumos cinematográficos de la niñez

Aunque este particular no hace parte de los intereses del presente estudio, se encuentran en Colombia trabajos realizados por entidades gubernamentales como MINCULTURA y el DANE acerca de la manera en que los niños son consumidores

audiovisuales (del cine) en formatos como la animación, los cuentos de hadas, los superhéroes; al mismo tiempo que generan propuestas para el uso pedagógico del cine en los niños.

Desde MINCULTURA se han elaborado anuarios estadísticos que registran el crecimiento del séptimo arte en el país. “Varios datos de dicha entidad demuestran un incremento (en 2016), en comparación con 2015, de 4,4% en el número de espectadores (61,7 millones), de 7,9% en el valor de la taquilla (\$530.991 millones) y de 71 nuevas salas de cine (para un total de 1.006)”, explica Katherine Benítez (2017) para el diario *La República*.

Aunque, año tras año, a partir de dichos registros se hacen los análisis de los contrastes del sector cinematográfico y de los impactos de la Ley de Cine, es válido mencionar que apuestan por el conocimiento de la asistencia del público en las ciudades principales, con aras a que otras ciudades intermedias y todos los sectores que componen la sociedad accedan a las distintas salas de cine del país. Así como las estadísticas nacionales, que de manera sistemática intentan dar a conocer la variación del empleo, el crecimiento de la actividad industrial o los gastos de energía; estos datos confiables sobre el consumo cultural, muestran lo que está sucediendo en el mundo simbólico de los niños hasta los más adultos.

El DANE, desde sus inicios se ha efectuado mediciones en relación con el sector cultural. De los estudios realizados desde las décadas de los sesenta y setenta (siglo XX), por ejemplo:

Se obtuvieron resultados nacionales y en algunos casos, como en cine, se lograron datos de carácter local. En ese entonces, se inscribían los datos de educación (alumnos matriculados, tipo de educación y número de instituciones educativas), los gastos en boletería, el número de funciones y de espectadores al año, el total de emisoras, los artistas presentados, el número y tipo de publicaciones periódicas. Así mismo, se hicieron algunos reportes sobre servicios específicos con datos nacionales, departamentales y locales como lo expone el documento. (MINCULTURA, 2009)

Hasta el 2016, año en que se realizó la última encuesta de consumo cultural en Colombia, es valioso destacar el papel que juegan estas experiencias para las prácticas culturales del país, pues se asocian no solo con el consumo de bienes y servicios ofertados por el sector cultural (cine, televisión, teatros), sino con el uso del tiempo libre que se plantean como nuevas dimensiones en la estructuración de la vida, tanto de los individuos como de los distintos grupos sociales.

Antes y ahora: cambios y dinámicas en la historia del cine colombiano

El año 2014 fue récord para las películas colombianas ya que 28 de ellas se estrenaron en las distintas salas de cine del país. Cifra que supera en 5 puntos el año 2013 y en más el doble (15) los estrenos del año 2008 (MINCULTURA, 2015). Este evento, sin duda,

es el resultado de un proceso complejo y dinámico de transformación por el que ha atravesado –y atraviesa por supuesto– la cinematografía nacional desde hace más de un siglo después de la aparición del cinematógrafo de los hermanos Lumière (1897); no solo por la técnica de producción que junto con la incorporación de lo digital ha abaratado los costos y democratizado la actividad; sino por el surgimiento de un conjunto de nuevos circuitos de inversión y de exhibición (festivales, coproducciones); la proliferación de las escuelas cine y facultades de comunicación y de artes visuales que están preparando mano de obra calificada y cuadros para casi la totalidad de los niveles que la producción cinematográfica requiere; y especialmente, por la promulgación de la Ley de Cultura (397 de 1997) y la Ley de Cine (2003). Estas condiciones de acuerdo con Andrés Tafur, “representan el esfuerzo mejor logrado en la elaboración de una política nacional de fomento del cine colombiano, tanto para la producción, exhibición y distribución, como para la divulgación del cine nacional” (Tafur, 2013).

Así, en lo que sigue de este documento se presentan algunos de los cambios y dinámicas que han acompañado la producción de películas colombianas, al mismo tiempo que abren posibilidades para la reconfiguración de las relaciones entre cine y sujeto de estudio: inicialmente, con los procesos económicos de concentración y extranjerización de la propiedad de los largometrajes que aquí se denomina Economía de la Comunicación, paralelo al desarrollo de las Tecnologías de la Información y la Comunicación TIC. Y segundo, con el proceso regulatorio y político en Colombia, y el proceso sociocultural de

los nuevos usos sociales del cine colombiano (de las salas, a la televisión, de las salas a las multiplataformas como *Netflix*).

¿Por qué estudiar el cine colombiano?

Violencia, malas palabras y narcotráfico son a menudo algunas de las imágenes que se vienen a la mente de los colombianos cuando critican o simplemente hablan de las películas nacionales. Si bien el cine se basa en la realidad, es importante advertir que no la sustituye; su poder de creación es inimaginable y modifica las situaciones haciéndolas diferentes. Por esa razón este “género” (cine colombiano) como se le ha considerado, va más allá de la representación de una imagen negativa del país, pues son muchos los títulos que no tratan dichos temas, que si lo hacen están motivados por nuevas formas estéticas y no por la difícil situación que ha atravesado el país.

Se habla de cine colombiano porque las producciones han tratado de retratar el ser y sentir de sus habitantes; historias que en el devenir han capturado paisajes rurales y citadinos, la vida pública nacional y momentos de la vida diaria de hombres y mujeres. No obstante, los grupos de producciones cinematográficas que a lo largo del siglo XX aparecieron, hasta los que llegan a nuestros días deben pensarse como “una categoría discursiva con significados cambiantes que debe ser interrogada en sus relaciones con prácticas sociales y teniendo en cuenta sus transformaciones históricas” (Arias, 2011).

De acuerdo con cifras de MINCULTURA, de 1102 municipios colombianos, únicamente 55 cuentan con exhibición comercial, es decir, el 5% del territo-

rio nacional. Y el 30 % de dicha oferta, está concentrada en Bogotá (MINCULTURA, 2011). Es por ello, que uno de los grandes esfuerzos de dicha entidad (desde 2011) apunta a la exhibición alterna, así no solo cumple con una función de formar públicos, sino que es el circuito a través del cual se puede ver el cine colombiano que es el que tiene mayores dificultades para su circulación.

La concentración y extranjerización de los largometrajes

Los resultados alcanzados por la industria cinematográfica (desde la Ley de Cine) en el país han ido de la mano del desarrollo vertiginoso de ciertos elementos tecnológicos, de la Internet y nuevos dispositivos móviles (como tabletas, ordenadores portátiles, teléfonos inteligentes). Recordemos que en Colombia las realizaciones propias de películas tuvieron lugar hasta finales de la segunda década del siglo XX, proceso que junto a la exhibición y distribución en el territorio nacional fue intermitente. No obstante, la demanda (consumo) por parte de los espectadores (audiencia) fueron modificando las vías de explotación cinematográficas; y han dejado de ser vistos como procesos meramente económicos y utilitarios, para ser conceptualizados como procesos sociales. Además, son factores que hoy en día permiten “el surgimiento de iniciativas empresariales como los modelos de negocio en la distribución de contenidos basados en la posibilidad de consumir dichos contenidos bajo demanda, *Video on Demand –VoD–* a través de plataformas integradas a la Internet” (Labrada, 2015). En otras palabras, una o un conjunto de personas tendrán acceso a un

catálogo de películas por una suscripción mensual o podrán rentar cintas de forma individual.

Es importante destacar, para el caso colombiano, que las plataformas de distribución digital están proliferando de forma continua. El modelo *INDYON.Tv*, *Mimosa tv* y *online Colombia*, son algunas de las más representativas. La primera, valora y reconoce el concepto de cine independiente, promocionando y exhibiendo obras de alta calidad narrativa que por su audacia formal o de contenido, tienen poca difusión en el circuito comercial; creando así un canal donde el espectador tendrá acceso a contenidos interesantes, con temáticas que buscan propiciar no solo el entretenimiento sino también la reflexión. *Mimosa tv* y *online Colombia*, tratan de plataformas nacionales dedicadas a la producción independiente y de una reducida dimensión, tanto en cuanto a número de títulos como a número de suscripciones.

Los tres casos convergen en una realidad, facilitar el acceso de los usuarios a los productos cinematográficos, además, contribuir a la promoción y divulgación del cine, en todos los ámbitos del ocio, la cultura y la educación.

Recordemos que cuando se realizó la exhibición de las primeras funciones en el puerto de Colón de Panamá, Barranquilla, Bucaramanga, Bogotá, Medellín y Cali (en 1897); al mismo tiempo que se intentaba capturar paisajes o escenas inspiradas en la literatura denominada costumbrista; el cinematógrafo, el trípode, los soportes para el aparato y la lámpara, los carretes de madera y de metal, resultaban imprescindibles para el negocio cinematográfico.

co. Es por ello que en la historia actual del cine en Colombia y de las características de algunos *films* ya mencionados; pasando por los que han tenido la necesidad de vender lo nacional como algo bello, desarrollados en contextos especiales (barrios pobres, miseria, violencia) cabe destacar no solo la influencia del uso de mejores equipos; sino procesos económicos tales como la concentración y extranjerización de la propiedad de los largometrajes.

La producción cinematográfica como parte fundamental y significativa de los medios de comunicación, da pie a discusiones tan escabrosas como cuando se habla de la tierra en Colombia. Según explica Pablo Solana (2017), la tierra, como los medios de comunicación, están en unas pocas manos privadas que privan de derechos elementales a las mayorías. Los dueños de la tierra y los dueños de los medios se garantizan, así, los resortes estratégicos del poder económico, político e ideológico sobre el que edifican una estructura social desigual e injusta desde la raíz.

El abordaje sobre el concepto de concentración sugiere que va de la mano de acuerdo con la incidencia que tienen mayores empresas de una actividad económica en el valor de la misma (Labate, Lozano, Marino, Mastrini y Becerra, 2013). La concentración de los sistemas de medios implica que, en un determinado conjunto, tiende a aumentar las dimensiones relativas o absolutas de las unidades presentes en él. Por tanto, las cifras para la concentración de la tierra (1% de las familias ricas concentran el 60% de ellas para producir) pueden ser aplicables para los medios de comunicación. Solana (2017), apoya en informes como el de “Monitoreo de medios”,

realizado entre otros por *Reporteros Sin Fronteras*, establece que tres grupos empresariales concentran el 57% del total de los contenidos a los que puede acceder la sociedad tanto en radio, TV, internet o prensa: se trata de las organizaciones empresariales Sarmiento Angulo, Ardila Lulle y Santo Domingo.

De Charras (2013), propone que con la entrada en vigencia de las lógicas industriales en las grandes empresas de prensa, a finales del siglo XIX, ya se prefiguraba un modelo oligopólico en el que muy pocos competidores poderosos se repartirían tanto el mercado de anunciantes como el de consumidores. Por tanto, no solo ocupa la dimensión económica, sino política que abarca parte del análisis.

Este fenómeno desde perspectivas liberales no ha sido cuestionado salvo en casos de monopolio; puede constituir uno de los principales mecanismos del capitalismo para legitimarse e incluso desde posturas más críticas, reclama la participación estatal para limitarla. Un ejemplo para la comprensión de ello son las cadenas *Caracol* y *RCN* (menor porcentaje *Citytv*) quienes concentran un porcentaje muy elevado de inversiones (el 94% de la que se dirige a la televisión de ámbito nacional), sin embargo, es un hecho que da cuenta de los grandes contrastes que vive la economía colombiana junto con el asunto de la migración y el crecimiento de la población.

Frente a la industria cinematográfica colombiana encontramos que las pocas producciones nacionales, pese a las políticas de Estado para el fomento y protección de las mismas que se verán en la segunda parte, predominan los grandes estudios de Ho-

llywood en tanto pueden producir y distribuir más; realizan inversiones materializadas en la creación de modernos complejos de multi-salas o multiplex, pero sobre todo, sus estudios arrasan en la taquilla.

Dicho panorama no dista del periodo comprendido de 1924 hasta 1955, años en que tiene lugar un momento de la historia del cine en Colombia. Se trata del trabajo de la *Compañía Cinematográfica Colombiana*, fundada por Arturo Acevedo Vallarino y sus hijos Gonzalo y Álvaro, quienes pusieron en imágenes la actualidad y la memoria del país. Gracias a su trabajo, fue posible *El noticiero nacional* de Acevedo SonoFilms (1924-1948). Junto a este suceso, se produce una película que sumergió la población colombiana en la magia del sonido fue *De la cuna al sepulcro*, que cuenta los momentos de la niñez de Enrique Olaya Herrera y las ceremonias y homenajes realizados desde que su cadáver toca tierra colombiana en Buenaventura hasta su entierro en Bogotá.

Esta familia que junto con los hermanos Di Doménico posicionaron la industria del cine del país, son clave para la comprensión de la concentración mediática en Colombia y la forma en que los sectores de mayor consumo informativo y comercial se sitúan precisamente en los tres grupos económicos más fuertes del país. Plantea Delgado (2016), que esta concentración mediática no constituye en sí misma un problema y que, además, la intervención del Estado legislando o regulando supondría un riesgo para la libertad de expresión. El mismo autor sostiene que toda concentración mediática es, en sí misma, un atentado contra la democracia y contra el

pluralismo informativo, por lo que es necesario que se regule esta materia.

Ejemplo de lo anterior es cuando se encareció la producción nacional (en 1928) o se produjo el cierre de los laboratorios, después de la compra por parte de *Cine Colombia*, que restringió el campo de acción de sus competidores. Así mismo, en la actualidad nos encontramos ante grupos poderosos que producen más de 25 medios de comunicación en los sectores de prensa, televisión y medios digitales. Además, agrupan empresas e inversiones en distintos sectores de la economía; desde el sector financiero, agroindustrial, de energía y gas, pasando por la infraestructura, hotelería, minería e industria, construcción e inmobiliario. Dada la complejidad del tema:

Los países latinoamericanos se han enfocado en regular cuotas máximas permisibles respecto de las concesiones del espectro radioeléctrico en radio y televisión, dejando de lado las concentraciones en prensa, medios que no dependen del espacio radioeléctrico y, la más peligrosa de todas las concentraciones: la propiedad cruzada de medios de comunicación. (Delgado, 2016)

En este sentido, cuando la compañía de los Di Doménico absorbe las tradiciones familiares, la política comercial apuntará a otras actividades económicas como es la compra y construcción de teatros y no al fortalecimiento de una industria de producción colombiana. Así, aun cuando el cine colombiano sea muestra de dependencia económica y tecnológica de los capitales extranjeros respecto a

la distribución y exhibición, y de los Estados en la producción de contenidos cinematográficos se han dado pasos que confortaron la producción de películas desde 1941, año en que se realizó *Flores del Valle* de Máximo Calvo.

Posteriormente, entre 1943 hasta la década de 1950 se produjeron nueve películas, en pobres condiciones técnicas con las que buscaron la construcción de una estética cinematográfica y hacer películas con temáticas propias. Ejemplos de ello son los largometrajes *La gran obsesión* (1955) de Guillermo Ribón y *El milagro de sal* (1958) de Luis Moya, que combinan el melodrama con la mirada sociológica.

Los nuevos realizadores van a expresar sus inquietudes cinematográficas a través del celuloide (nombre comercial de un material plástico de nitrato de celulosa, que se obtiene usando nitrocelulosa y alcanfor, con añadidos de tintes y otros agentes), algunos de ellos extranjeros, pero que en general buscaban un cine para el consumo nacional junto con los procesos que involucraban cualquier actividad de una economía de mercado; es decir, la producción, circulación y distribución.

Más allá de la violencia, la pobreza, la prostitución y la narcocultura representadas en las pantallas de salas de cine nacionales en tiempos anteriores, se pueden tener en cuenta que las narraciones en Colombia, han buscado tomar otras historias para establecer su dramaturgia, de modo que el público no se queje o se aburra de la calidad del cine. Según explica Ortega (2016), el cine colombiano antes del 2003 era un verdadero acto de fe, o así se concebía

dentro de los amantes del mismo. No existía ningún tipo de apoyo estatal e iniciar un proyecto de este tipo generaba valores astronómicos que difícilmente eran recuperados al aparecer en una sala de cine.

En resumen, el cine como industria cultural ha sido pionera en el proceso de concentración que se remonta a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. No obstante, la conformación de los grupos tal y como se han mencionado, se gestan en tiempos más recientes, coincidiendo con el fin del periodo de crecimiento fordista de la sociedad de consumo. Por otro lado, con el desarrollo de las TIC se ha dado un nuevo salto en la concentración, basado generalmente en el crecimiento externo, relacionado con la adquisición o compra de activos ajenos ya instalados.

Paralelo a la concentración surge cuestionar el proceso de extranjerización ya que el dominio de la exhibición y distribución cinematográfica se encuentran en manos de producciones que se realizan fuera del país, tanto las distribuidoras y las exhibidoras generan mayores ganancias con las películas extranjeras de manera que invierten mínimamente o nada en la producción local, y en algunos casos pasan a ser propiedad de multinacionales. La extranjerización es una de las características de países de América Latina y el Caribe, entre los que se destaca Colombia.

Desde el objeto de estudio se puede observar que la mayoría de películas estrenadas en las distintas salas del país a partir de la década de 1920 existe una asociación de origen extranjero (por ejemplo *El niño y el Papa*, *Anina*, *El muro del silencio*). Serán las

cifras de espectadores y la recaudación las encargadas de mostrar una distribución menos equilibrada a favor de la producción extranjera. Los porcentajes mayores tienen que ver con que algunas producciones son en tercera dimensión 3D, las cuales tienen un precio de entrada más alto que las tradicionales contrastando con el de películas nacionales que es más bajo. En el 2009, la película *Los viajes del viento* (Colombia) recaudó un total de \$1.166.041.944 frente a *Up 3D* (Estados Unidos) con \$10.233.148.99 (MINCULTURA, 2009).

Analistas del caso argentino plantean que otra forma en la que se expresa la desigualdad de condiciones entre películas nacionales y extranjeras es a partir de la cantidad de copias que se hace de cada una. Así, las que provienen en su mayoría de países como Estados Unidos pueden tener un promedio mayor a las de Colombia (González, Barnes y Borello, 2014). No obstante, la extranjerización debe pensarse de cara a la globalización, proceso parcial y desigual aunque en ascenso cuyos efectos como el impulso de la mercantilización creciente, la desregulación, la concentración global y la aceleración tecnológica de la información, estarían transformando en “comunicación-mundo”, como vía sustancial de la “modernidad-mundo” (Bustamante, 2003).

Los procesos regulatorios y políticos en Colombia

Los cambios más significativos en la historia del cine colombiano tienen relación con la aparición de políticas y procesos regulatorios que han permitido su producción, circulación, exhibición, distribución y

consumo. El crecimiento que ha tenido este sector en los últimos años, se debe en gran medida a los apoyos estatales que desde 1978 vienen implementando estas instancias. A partir de ese año, por medio de la creación de compañías como FOCINE se apoyará la realización de largometrajes nacionales.

MINCULTURA considera que FOCINE desempeñó el papel que generó sentido y disparó la producción del cine en Colombia, la aparición de nuevos directores y un desarrollo técnico. Dentro de este plan de promoción del cine colombiano a partir de FOCINE, aparecieron una serie de circunstancias en donde los cortometrajes se prestaron, de alguna manera, para cierto tipo de clasificaciones. No obstante, debe quedar claro que los primeros intentos de fomento al sector cinematográfico se remontan a la década de 1930. Luego de que el cine sonoro llegara a territorio nacional (en 1929) se creó la Oficina de Cine de la Sección de Cultura Popular del Ministerio de Educación, idea del ministro Jorge Eliécer Gaitán. Aunque contó con buenas intenciones y se trajeron equipos para impulsar la producción, no se realizó nada de valor permanente (Acosta, 2009).

Ahora bien, lo anterior se puede comprender con la inclusión de lo que llamamos cine, actividad cinematográfica y/o sector cinematográfico como parte de las actividades culturales que componen una determinada región. Esta tendencia junto con “la calificación de ser a la vez industrias, posiblemente se ve propiciada por el hecho de que en países, como Brasil, Argentina, México, España y Francia, este sector se desenvuelve dentro de la actividad industrial, no solo en cuanto transforma insumos en un producto

terminado a través de procesos tecnológicos, sino en cuanto es capaz de exponer una producción mantenida y creciente” (Castellanos, 2003).

Para el 2013, Colombia estrenó 17 filmes: 3 documentales y 17 largometrajes de ficción. La cifra se consolidó en un récord de participación nacional, no solo por los incrementos en la asistencia de público, sino por la participación de las mismas en festivales internacionales. Es por ello que el Estado mediante aportes directos o con base en un sistema de estímulos, en general, financiados con gravámenes a la boleta de cine o con contribuciones procedentes de los ingresos producidos por la televisión; hacen posible la realización y crecimiento de la llamada Industria del cine nacional.

En otras palabras, la evolución que ha tenido esta industria en el país se debe en gran medida a las acciones y omisiones del Estado en el campo cultural y de comunicación que, de acuerdo a las concepciones y legitimaciones de la sociedad y cada tiempo histórico, determinan u orientan los destinos de la creación, la producción, difusión y consumo de los productos culturales y comunicativos (Bustamante, 2003). Es por ello que tanto FOCINE como las nuevas regulaciones integrales de fomento que se plantean a partir de la Ley de Cine, son parte de lo que en este análisis se denominan políticas públicas de comunicación y en un marco más amplio se inscriben en las políticas culturales.

Bernadette Califano (2015), sostiene que la función básica de la política cultural y comunicativa de un país es la construcción de la cultura comunitaria

y societaria. Además, que el titular de la cultura es la sociedad, mientras que los creadores, las empresas productoras, los usuarios y la sociedad civil son agentes activos y artífices. En este sentido, los creadores y la audiencia se encargan del ordenamiento de los sistemas de comunicación, permitiendo un puente indisoluble entre comunicación y cultura.

Autores como Van Cuilemburg y McQuail (2003) plantean que estas políticas de comunicación deberían promover como fin último el interés público, en tanto trascienden el interés meramente individual. En otras palabras, corresponden a lo colectivo y por tanto no debe ser problema a la hora de determinar lo si lo es o no dentro de una determinada sociedad. De esta manera, siguiendo a Acosta (2009), los apoyos provenientes del sector público serán vitales para la realización de películas, así como sucede con la pintura, la fotografía, la literatura y otras disciplinas artísticas. Aun, cuando Acosta advierte que sin este tipo de recursos en el país no podrían realizarse, debido a que la actividad requiere de inversiones significativas y altamente riesgosas, es imprescindible pensar las políticas de comunicación aisladas de un conjunto de metas que persiguen, los valores, los contenidos y servicios de la comunicación.

En este sentido, si FOCINE fue uno de los intentos más destacados de los gobiernos colombianos para fomentar el cine nacional, ya que no solo se financiaron los costos de producción de los largometrajes con préstamos blandos y garantías hipotecarias; se crearon unas cuotas de pantalla, por lo menos para los cortometrajes nacionales, ordenando que se presentaran antes de la exhibición de pelí-

culas extranjeras y se dio pie a la primera escuela de cine en convenio con la Universidad Nacional; será hasta la aparición de la Ley General de Cultura (Ley 397 de 1997) en la que se estipula la creación de MINCULTURA principalmente, que el cine crecerá mucho más. Sumado a ello la Ley 814 de 2003, también llamada Ley de Cine.

Mediante esta última ley “se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia” (MINCULTURA, 2004). Desde este momento se ratificará la responsabilidad del Estado para impulsar la cinematografía nacional en tanto prevé tres mecanismos principales de fomento: primero, la creación del FDC por medio del cual se canalizan dineros recaudados a través de una cuota parafiscal por parte de los exhibidores, distribuidores y productores como resultado de la exhibición de obras cinematográficas en el territorio nacional; segundo, el otorgamiento de estímulos tributarios para inversiones y donaciones a proyectos cinematográficos, ya que los contribuyentes del impuesto a la renta, podrán deducir de su declaración el 125% del valor real invertido o donado (en caso de donación hay un límite del 30% de la renta líquida). Así, las empresas que aporten dinero a proyectos cinematográficos saldrán ganando, ya que por cada 100 pesos invertidos en cultura podrán declarar 125 en su próxima declaración de renta y reducir su carga tributaria (MINCULTURA, 2004). En otras palabras, favorecer la donación e inversión de particulares.

Y tercero, la titularización de proyectos cinematográficos, acción que les abre la puerta a directores, realizadores o creadores para llevar su proyecto al

mercado de valores y pueda ser adquirido a manera de acciones por compradores privados.

Sin embargo, las películas nacionales que han generado una forma de conocimiento socialmente elaborado y compartido sobre lo que en este estudio hemos llamado infancia muestran otro panorama, ya que si bien se han destinado recursos para este fin (del Estado), siguiendo a Bustamante (2003) cada vez tienen a abrir caminos a la mercantilización de la cultura, e incluso se impregnan en su propia actuación directa de las dinámicas del mercado, por la vía de la racionalización de costes y rentabilidades (Zallo, 2007).

Ahora, debe quedar claro que la infancia y los niños corresponden a sujetos con los cuales se intenta aprehender a un tipo de individuo, a alguien que compartiría características determinadas o condiciones que los hacen definibles como conjunto. Es decir, las representaciones. Sobre ellas se dirigen las políticas sociales generadas por las nuevas estructuras estatales desde muchas décadas antes del siglo XX en Colombia. Además, sus demandas tienen en cuenta las relaciones de contextos de diversidad cultural y social.

Es así como la representación pasa a ser un diálogo institucionalizado que busca hacer presente el interés ciudadano en los espacios de toma de decisión pública. Esta idea parte de que la representación es un concepto formado por dos ejes. El primero, como un arreglo formal operativo que busca legitimar un sistema que, al definir a los sujetos de representación, relega a determinadas capas de la sociedad de los beneficios democráticos. La segunda, plantea

la posibilidad de visibilizar ciertos grupos que han sido desterrados del pacto democrático, dando voz y presencia a sus demandas a través de instituciones y demandas (Cardona y Bárcena, 2015).

Esta última, abarca partes del contexto que fue explicado al inicio del documento, pues los actores elaboran sus representaciones y las posiciones que ocupan dentro de la estructura de poder simbólico; los procesos de comunicación que permiten la interacción entre los actores y las prácticas simbólicas que establecen, y los objetos a través de los cuales los actores construyen las representaciones, transforman los objetos de conocimiento, interpretación y orientación de sus prácticas.

Así, cuando un grupo de espectadores (la audiencia) se proponen el consumo de objetos de arte (el cine), se inicia un proceso a través del cual los sujetos construyen las imágenes de sí mismo y la que desean proyectar. Al mismo tiempo, en el proceso de interacción social construye las representaciones de los otros.

Los procesos socioculturales de los nuevos usos sociales del cine colombiano

Sin lugar a dudas, el desarrollo de políticas públicas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia ha traído grandes beneficios a este sector. No solo por las grandes inversiones que desde años atrás están permitiendo la realización de proyectos en sus diferentes fases, desde escritura de guiones, producción y posproducción, así como para la internacionalización del cine, su preservación y la for-

mación de públicos en el país; sino porque supone el mejoramiento de condiciones que día a día han buscado dejar atrás el drama que significó hacer cine para las primeras generaciones de realizadores colombianos (desde la década de 1920), quienes empeñaban sus tesoros más preciados y luchaban por cinco o más años, hasta que por fin, lograban hacer la película que habían soñado, muchas veces en precarias condiciones técnicas y pérdidas onerosas.

No obstante, el papel que juega el Estado frente a la industria cinematográfica no es comprensible al aislar otros agentes o sectores tales como productores, distribuidores, exhibidores o cualquier otra persona que realice acciones similares o correlacionadas directamente con esta industria; ya que son ellos precisamente quienes le imprimen un sello característico a las políticas del sector cultural y a los procesos socioculturales que se dan un determinado contexto, de manera que puedan interactuar sus intereses, muchas veces contradictorios, en una dinámica de constante conflicto y negociación (Castañeda, 2011). Esta dinámica para el caso colombiano le apuesta para que agentes del sector cinematográfico identifiquen los desafíos que enfrenta la diversidad cultural a nivel nacional y para fomentar una experiencia que no debería concentrarse en manos de unos pocos.

Basado en lo anterior, encontramos con un mayor incremento que los realizadores integrantes de empresas en el sector cinematográfico del país combinan la producción de películas de ficción con otros productos audiovisuales como programas de televisión y comerciales para asegurar la recuperación en caso de que el proyecto filmico fracase y

que se debe a la inestabilidad del trabajo cinematográfico, afirma Castañeda.

Desde que nuestro mundo se trasladó a la red, no se hace necesario ir hasta una sala de cine o visitar una tienda de alquiler de películas. Hoy hace parte de la vida de muchas personas alquilar o comprar películas y shows de televisión en formato digital y acceder a ellos desde cualquier dispositivo, tableta, teléfono inteligente e incluso desde la consola de videojuegos. El cine colombiano para no ser ajeno de esta dinámica de transformación se está apoyando no solo de la famosa “caja mágica”, sino de multiplataformas y otros monstruos de la tecnología que compiten por llevar las mejores películas de la cartelera hasta la comodidad de nuestros televisores.

Un ejemplo bastante representativo es *Netflix*, plataforma que en su primera etapa, vendía productos físicos online, integrada a un amplio catálogo digital de productos, recomendaciones, ahorrando costos de almacenaje y gastos generales de puntos de venta. Labrada (2015), sostiene que *Netflix* es la “major” del DVD a nivel mundial, creciendo cada día tanto desde el punto de vista geográfico de su expansión como desde la oferta y amplitud de su catálogo. Así mismo, que la teoría del *long tail*² hace surgir a la

2 La teoría *long tail* sostiene que nuestra cultura y economía está pasando de estar concentrada en un número pequeño de “éxitos” (productos y mercados de amplia aceptación) en la cima de la curva de demanda, a dedicarse a una enorme cantidad de nichos especializados en la cola. Recuperado de https://elpais.com/tecnologia/2006/02/28/actualidad/1141118880_850215.html (05 de marzo de 2018).

nueva estrella del firmamento audiovisual: la distribución de contenidos bajo el concepto de *Video on Demand* cuya referencia más relevante es NETFLIX.

Según el mencionado autor, esta plataforma es uno de los modelos paradigmáticos en la distribución de contenidos audiovisuales, en tanto no ha cesado en aumentar sus suscriptores. Por ejemplo, en Estados Unidos ya ha superado los veinte millones de clientes, se estableció en Canadá en 2010 y el 6 de septiembre de 2011 lanzó sus servicios para cuarenta y tres países latinoamericanos y del Caribe.

No cabe duda entonces que las nuevas generaciones educadas visualmente, y grupos de presión en el país, investigadores e intelectuales le apuesten a nuevos portales de cine y de ficción que en la actualidad asumen un carácter global y con acuerdos con las grandes distribuidoras; al mismo tiempo que son competitivos, dominantes donde están, en expansión, mirando a extenderse a otros mercados y en plena adaptación dentro del modelo de explotación digital; su acceso no involucra un trabajo sino que se resuelve previo pago; lo promueven expertos en distribución de video en alquiler y expertos en tecnología; pero sobre todo cuentan con un catálogo que tiene carácter de exclusividad, en la mayoría de los casos.

A modo de cierre

En este capítulo se reflexionó sobre las lecturas que rescatan las voces de los niños en las investigaciones académicas, la red (reseñas y comentarios en blogs) y estudios no especializados, algunos de ellos publicados por entidades gubernamentales.

Aquí se planteó la necesidad de pensar en la voz infantil como un elemento susceptible para construir diversas narraciones dirigidas a diferentes tipos de públicos. A menudo, textos y discursos en los distintos campos del saber han tratado de explicar cómo los niños construyen su niñez y a la vez como construyen cultura, cuáles son y han sido sus perspectivas sobre la sociedad y sus problemas o cómo la niñez se convierte en un elemento que estructura la vida social o económica. No obstante, vale la pena advertir que corresponde a un camino dado en gran parte por la producción de imágenes en la filmografía universal ya que no solo traspasa formas, sino contenidos de la cultura propia en su representación del “otro”.

Independiente de los intereses que motivan a autores en la construcción de discursos y de documentos, estos permiten la preservación de las voces infantiles; así como la experiencia de compartirlos con la finalidad de que otras personas puedan reutilizarlos y reinterpretarlos, sugiriendo la construcción de archivos con documentos infantiles.