



CARACTERISTICAS DEL CINE SUBJETIVO PARA PENSAR OTROS MODOS EN EL AUDIOVISUAL

EDWIN MATEO ARISMENDY LEON



Características Del Cine Subjetivo Para Pensar Otros Modos Dentro Del Audiovisual

Edwin Mateo Arismendy Leon

Asesor:

Néstor Noreña

Requisito para optar al título de:

Licenciado en Artes Visuales

LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

FACULTAD DE BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL

Bogotá Colombia

2020



**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL**

Educadora de educadores



FRAGMENTO "EL PUTO AMO DE LA ANARQUIA"

AGRADECIMIENTOS...

A mis padres por la paciencia y el incondicional apoyo, hacen que esto valga aún más. A mi familia por el amor y la confianza; a mis amigos y compañeros quienes sin duda dotaron de alegría, camaradería y compinchería este camino. A mí tutor, por la paciencia, pero mucho más por el interés desde el inicio. De igual forma los demás profesores que me acompañaron en mayor o menor medida en este proceso y a cada una de las personas, compañeros, conocidos o curiosos que se tomaron la molestia de preguntar: - ¿y cómo va la tesis?

Tabla de contenido

Introducción.....	19
Planteamiento del problema.....	22
Pregunta de investigación.....	30
Objetivos.....	30
Objetivo general.....	
Objetivos específicos.....	
Justificación.....	31
Marco conceptual.....	37
El cine subjetivo, elementos fundamentales, fuente del debate.....	37
<i>Documentar en el Cine subjetivo.</i>	
<i>Una mirada al trabajo de Jonas Mecas.....</i>	<i>39. La</i>
<i>cultura visual.....</i>	<i>43</i>
<i>Cultura visual y pedagogía.....</i>	<i>45.</i>
Metodología.....	47
El análisis de contenido en documentos audiovisuales.....	48
Lenguaje cinematográfico, aportes para acceder al contenido del cine subjetivo.....	51
ANÁLISIS.....	58

Categorías emergentes.....	71
1.Objetividad esencial.....	71
2. El uso libre de la naturaleza.....	72
incluyendo el hombre como materia virgen	
3.Prima el registro del momento, la importancia de documentar.	
La calidad de la producción pasa a un segundo plano.....	73
4.Deja en evidencia el medio dentro cómo se hace”	
(errores, mirar a la cámara, etc.)	73
5.El realizador le da la cara al espectador, entra en pantalla, da	
su opinión, interviene en el	
desarrollo.....	74
INTERPRETACIÓN.....	75
Documentar lo subjetivo, relatos de intimidad.....	76
Zoo Piece y la interpelación al espectador.....	79
Mirar en contexto, desentrañar las realidades cercanas.....	86 Cruces
entre el audiovisual del cine subjetivo	
y la formación sobre cultura visual.....	91
CONCLUSIONES.....	96
BIBLIOGRAFÍA.....	99



GLOSARIO :

Cine de Argumento: producciones cinematográficas tradicionales en las cuales se lleva a cabo el desarrollo de una historia o trama en donde el principal fin es el entretenimiento, como la gran cantidad de producciones que llegan a nuestros televisores y salas de cine.

Lenguaje Cinematográfico: Códigos y modos de la realización cinematográfica que se han desarrollado a lo largo de la historia de esta práctica convirtiéndose en un lenguaje con sus normas, elementos y maneras de comunicar.

Realizador: Hace referencia a la persona o grupo de personas encargadas de hacer o realizar alguna producción audiovisual en este caso.

Fotograma: Imagen producto de un fragmento de cualquier documento audiovisual.

Introducción

Este proyecto de investigación hace un recorrido que parte de la compilación de material audiovisual de mi acervo personal como espectador en donde tras un proceso de selección fueron elegidas cuatro producciones audiovisuales que no responden propiamente al lenguaje, estándares y formatos utilizados en la gran mayoría de producciones audiovisuales, tanto en el cine, la televisión e incluso los nuevos contenidos generados a través de las diferentes plataformas online. Estas son las cuatro producciones que serán objeto de análisis :



Así, lo que encontrarán a continuación, es la búsqueda de los elementos, gestos y características que, dentro de las cuatro producciones seleccionadas (El puto amo de la anarquía, Terapia del pelo, El azote noroccidental y Zoo piece;), construyen una valía en relación al sentido que pueden tener para la subversión del lenguaje cinematográfico, que, al distanciarse de la preocupación primaria por las reglas de juego de las que se compone el lenguaje cinematográfico estandarizado respecto del uso del uso de los planos, las elipsis, las secuencias, el récord o el punto de quiebre, que en conjunto constituyen un lenguaje preconcebido con unos códigos estandarizados, permiten, en la forma del Cine Subjetivo dejar de lado “la necesidad inherente” del uso de esos recursos, para dar paso a otras relaciones no menos ricas en contenidos y modos de hacer tanto en la producción como en la postproducción del audiovisual.

Estas producciones hacen parte de mi historial como espectador, papel desde el cual construyo un bagaje de producciones que, por sus cualidades particulares, lograron hacerme repensar la realización audiovisual y que esperaba ver cuando consumía cualquier tipo de producción audiovisual desde películas, documentales, series, programas e incluso contenidos como los que encontramos en YouTube y otras plataformas, Es desde este punto de partida en donde surge la idea de que, pensar el papel del espectador es apostar a la construcción de una mirada crítica y consciente en cuanto al medio audiovisual.

Visibilizando posibilidades o maneras de entenderlo, verlo y producirlo, abriéndonos también a nuevos formatos de este medio pensándolo también como una práctica artística y no solo como una herramienta de producción al servicio de otras disciplinas como el teatro y la literatura por ejemplo, preguntándonos por las otras posibilidades que nos puede brindar este medio y que normalmente no tienen las mismas posibilidades de visibilizarse en comparación con producciones que se desarrollan dentro de lógicas narrativas a las que estamos acostumbrados, pues las encontramos comúnmente en las salas de cine o frente a al televisor.

Que se cobijan bajo la categoría de “Cine de argumento”, una tradición cinematográfica en donde el principal propósito es el entretenimiento.

En esta investigación se convoca a una reflexión en torno al lenguaje cinematográfico, el cual cuenta con características que a lo largo de su historia se han llenado de elementos dentro del montaje como los planos, encuadres o la composición que además de enriquecer a la práctica audiovisual también la instauran una a manera de hacer producciones en donde el contenido o la historia se privilegian antes que la forma.

La pregunta respecto del punto de vista del espectador está al tanto del desarrollo de la trama, mas no de la “forma”, es decir, de cómo se arma la historia es fundamental, porque dentro del cine tradicional se juega a invisibilizar el medio, es decir que quien ve, no puede darse cuenta de que aquello que ve fue filmado con un montaje detrás.

La cámara es casi un testigo omnipresente e imperceptible para los protagonistas, es por esto que ignoramos mucha información de la imagen o de la forma del audiovisual, y tendemos a obviar y estandarizar el tipo de contenido o imagen que se debe ver y hacer dentro de este medio.

Este proyecto aborda la problemática epistemológica de un acercamiento hacia la comprensión del audiovisual en los espacios formativos, no sólo en la perspectiva de la formación de espectadores cuyo sentido crítico se alimente de una mirada más amplia, sino con el propósito de reflexionar acerca de la potencia de la producción documental, de la reivindicación del lugar del realizador y el registro de lo cotidiano, entre otros elementos, para la formación de realizadores con sentido estético y contemplativo en un mundo contemporáneo en el que las imágenes inundan la vida material y virtual.

Planteamiento del problema

Cuando pienso en el asunto esencial que permite el desarrollo de este trabajo de grado no puedo evitar pensar al tiempo que este parte de una pregunta sobre la riqueza del audiovisual en sus diversas "formas de hacerse", pensando también en mis propios acercamientos a este oficio. es decir, el problema que quiero explicar aquí encuentra su origen en mi experiencia como espectador/realizador. Se trata del tránsito de estas experiencias al terreno "formal" de producción del audiovisual pensado en función del proceso y no en la obtención de un producto final (aunque obtengo uno después de todo).

Esta perspectiva del audiovisual y los modos en que este se produce o puede hacerse, nos lleva a hablar sobre un viejo debate sobre el cine como el "séptimo arte".

Esta tendencia general de la industria del cine como séptimo arte deja entre ver como por medio de formas narrativas tradicionales, deudoras del teatro y la novela tienen un peso enorme en el desarrollo del cine de argumento como lo menciona Richter, H en " El film, una forma origina del arte, así a costa de su propio agotamiento,

"configura un proceso de vaciamiento progresivo cuyas consecuencias en la serialización de productos estigmatizados por la banalización de la imagen se ven más y más claramente desde la década del 80. Con la repetición abusiva de fórmulas, estereotipos y mecanismos, la imagen cine corre el riesgo de extraviar la eficacia de su función, de opacar su valor expresivo bajo el peso de lo trivial y su consecuente afirmación en el automatismo perceptivo. (Galuppo, 2010, págs. 152-153)

Esta percepción de la relación entre la industria y el cine la comparto y comprendo desde mi lugar de espectador, He sentido que frente a la pantalla grande de cine que, pese a los grandes efectos, explosiones y las novedades tecnológicas, se sostiene ese modelo tradicional del cine de argumento. Así, el problema que describo se distancia del cine formal y

se interesa por una forma más libre que se relaciona con la historia de resistencia de otras formas de realización audiovisual que ya desde principios del siglo XX se planteó la pregunta por los modos de desafiar los formatos estandarizados y "construir un territorio donde destacan la idea de la conciencia reflexiva de la imagen, la libertad creativa, y la noción de autor." (Galuppo, 2012, pág. 153).

El impresionismo francés, la escuela Rusa, en menor medida las vanguardias históricas y la escuela de la Nouvelle Vague y sus aspiraciones de libertad en la expresión y la técnica, configuran los antecedentes o el camino de exploración con el que se abre la posibilidad de existencia de estas otras formas de pensar que continúan teniendo gran potencial, si tenemos en cuenta la cercanía y facilidad con la que podemos producir hoy en día, desde la misma cotidianidad.



Hiroshima, mi amor, Alain Resnais/1959
Un perro andaluz, Luis Buñuel/1929
Los 400 golpes, François Truffaut/1959

El "cine subjetivo" como forma alternativa de realización, es descrito por Laura Rascaroli (2014) como una "intersección del documental; el cine arte y las prácticas de vanguardia"

cuenta con unas características que aunque escasas y difíciles de identificar como "comunes" a todos los filme- ensayo, diario y/o autorretrato, corresponden a un grupo de ricos modos de hacer, ver, y editar en el audiovisual, una de las características fundamentales del cine subjetivo tiene que ver con **la articulación de un punto de vista subjetivo y personal**, en donde hay una figura autoral definida que permite la aparición del realizador quién abiertamente construye opiniones parciales sobre la realidad; un ejemplo relacionado con el cine autobiográfico es el trabajo de *Jonas Mecas* quien:

"(...) deja ver sus modos de asombrarse, acercarse e indagar en relación con lo que está registrando; la cámara funciona como un lápiz que delinea las sensaciones e impresiones.
" (Cortés, 2011, Pág. 238)

"Yo filmo mientras paso por la vida. Filmo los momentos que me rodean. Lo que yo veo, sabes. A mis amigos." (Mecas, 2013) y que en sus propias palabras (las de Mecas), no hace más que el "registro de su paso por la vida." , esto de **filmar lo que pasa** en la vida, se convierte en otra de las características fundamentales en el cine subjetivo, que me inquietan para el planteamiento del problema de esta investigación, pues es ese preciso interés por el hecho de documentar dentro del espacio de intersección, que, como lo explica Rascaroli citando a Bill Nichols(1994), donde encontramos el escenario fértil para la reflexión en torno a las imágenes que registramos de nuestro entorno parcial e inacabado:



**JONAS MEKAS FRAGMENTO ENTREVISTA
"ENFILME" 2013**

“Tradicionalmente, la palabra ‘documental’ ha sugerido completitud y acabado, conocimiento y datos, explicaciones del mundo social y de sus mecanismos de motivación. Últimamente, sin embargo, el documental ha empezado a sugerir lo incompleto y la ausencia de certeza, recolección e impresión, imágenes de mundos personales y sus respectivas construcciones subjetivas” (Nichols 1994: 1).

Entendido así, la manifestación de este interés por documentar en el sentido de la apreciación de Nichols, desde lo incierto, valorando la impresión y el mundo personal, constituye el punto de inflexión que me permite empezar a enlazar este tipo de valoración de la realidad externa con los modos en que vemos y producimos el audiovisual en tiempos en los que no sólo el documental se ha "relativizado" sino que responde a la valoración de Rascaroli (2014) sobre el momento actual en el que vivimos, la fragmentación y la liquidez son las constantes de la vida, pero, en contraposición, este tipo de relatos autobiográficos nos permiten recuperar la esperanza de crear unidad. Yo iría más lejos, no sólo a partir del hacer, sino a partir de la descomposición de los elementos que nos permiten volver a mirar el afuera y nuestras propias vidas en contexto con profundo interés.

Es importante rescatar estas características básicas (que se desarrollarán a profundidad en el marco teórico) porque son el enlace con el problema que aparece cuando pienso en la necesidad de hacer un aporte, que, aunque parte de intereses y gustos personales (mi lugar como espectador, los filmes que me gustan), está enfocada en la recuperación de estos modos experimentales para desnaturalizar aquello que acostumbramos "ver" de modo mecánico.

Mis intereses, al igual que los del filme- ensayo no dejan de fijarse en el entorno como un eje fundamental a valorar en el mundo contemporáneo saturado de imágenes que provienen de la industria, que nosotros mismos consumimos y ayudamos a reproducir en el medio virtual con poco sentido crítico, en el que tal como lo refiere Fernando Hernández (2005) desempeñamos un papel importante:

"El consumidor es el agente clave en la sociedad capitalista postmoderna. El capital ha modificado todos los aspectos de la vida diaria, incluyendo el cuerpo humano e incluso el proceso de mirarse a sí mismo." (Hernández, 2005, pág. 21)

De allí que a partir de este proceso pretendo profundizar en estos elementos singulares de la realización audiovisual identificados en cuatro producciones audiovisuales¹ concretas, con el fin de pensarlas en función de sus posibilidades como aporte a la educación en la realización y la apropiación de la cultura visual ¿por qué hacer un giro tan radical? La aproximación a la cultura visual su problematización de la mirada y la experiencia del ver como un acto social, además de la reflexión alrededor de las máquinas de las que nos servimos para esto, hacen parte de algunos de los puntos clave que tomar del amplio campo de estudio que constituye lo que se denomina como "cultura visual".

Así, de las características identificadas en las producciones audiovisuales y su especial relación con la noción de documentar dentro del cine subjetivo, y del cruce de estas características con lo que tiene para decir la cultura visual sobre el papel de la imagen en el mundo contemporáneo rescato uno de los propósitos más llamativos de hacer un estudio en la perspectiva de aportar a la cultura visual anunciado por Hernández (2005) cuando cita a Moxey

¹ a saber, 1)El puto amo de la anarquía, 2) Terapia del pelo, 3)el azote noroccidental, 4) zoo piece.

(2005) reflexionando alrededor de la cultura visual como " (...) una forma de praxis para dotar y construir con los ciudadanos formas de resistencia ante el dominio de nuevas formas de representación homogeneizadoras y hegemónicas de la realidad y de uno mismo que genera las nuevas visualidades." (Hernández, 2005, pág. 13).

Con todo lo anterior propongo que a partir de este punto puedan quedar enunciados algunos elementos que llevados al espacio educativo puedan ayudar a construir el sentido crítico, a alentar la exploración del ser individual en contexto, a profundizar en los modos no estandarizados (de la industria del cine y de los medios de comunicación) de pensar y producir audiovisual con lo que está a mano; de compartir aquello que nos rodea y que encontramos interesante.

A continuación, encontrara la información técnica de las producciones seleccionadas para el proyecto y sus respectivos links de consulta para que pueda acceder al material objeto de nuestro análisis:

Links producciones seleccionadas:

01. **ZOO PIECE** <https://www.youtube.com/watch?v=v8ZIfU4XGeU>
02. **El puto amo de la anarquía**
<https://www.youtube.com/watch?v=VAOnLLH4jo4>
03. **El azote noroccidente**
<https://www.youtube.com/watch?v=7JK9z2x4X90>
04. **La terapia del pelo** <https://vimeo.com/17204635>



Nombre:	Genero:	Director/ Realizador :	País:	Año:	Duración:
Pieza de zoológico /Zoo piece	Video ensayo	Chris Marker	Francia	1990	00:02:48
El Puto Amo de la Anarquía	Documental -Interactivo	Zudaka Boy Martin Mejía Victoria Rivera Aura Guevara	Colombia (Cali)	2015	00:43:38
El azote noroccidente	Documental -interactivo	Muto MT	Colombia (Antioquia)	2014	00:31:58
La terapia del pelo	Documental-interactivo	Andrea Said	Colombia (Bogotá)	2000	00:25:57

Pregunta de investigación

¿Qué características propias del cine subjetivo identificadas en cuatro producciones audiovisuales seleccionadas, tienen potencial que aporte a la reflexión de la educación de públicos y la cultura visual?

Objetivos Objetivo

general:

Identificar características propias del cine subjetivo en cuatro producciones audiovisuales seleccionadas, que aporten a la reflexión y el desarrollo en la educación de públicos y la cultura visual

Objetivos específicos:

- Analizar 4 producciones audiovisuales: *El puto amo de la anarquía* (2015), *Terapia del pelo* (2000), *El azote noroccidental*(2014) y *Zoo piece*(1990); en busca de elementos característicos comunes.

-Problematizar los elementos caracterizados en relación con los estudios sobre la formación de espectadores y la cultura visual.

- Describir algunas de las aportaciones que podrían hacer los elementos identificados en perspectiva de la cultura visual en el escenario educativo.

Justificación:

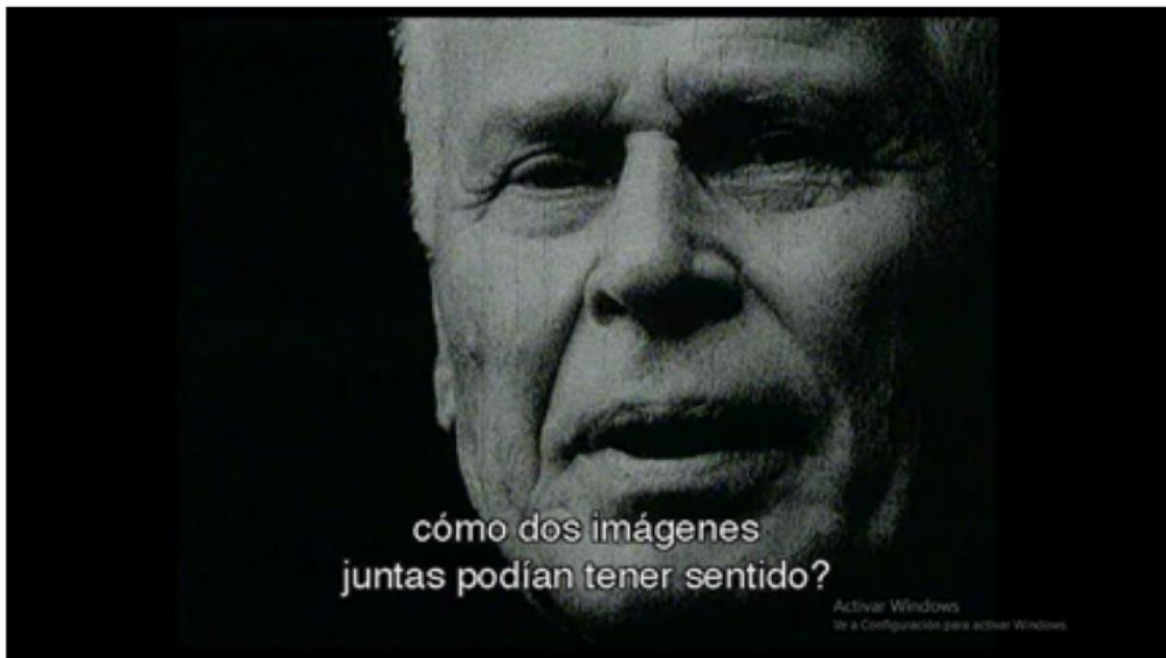
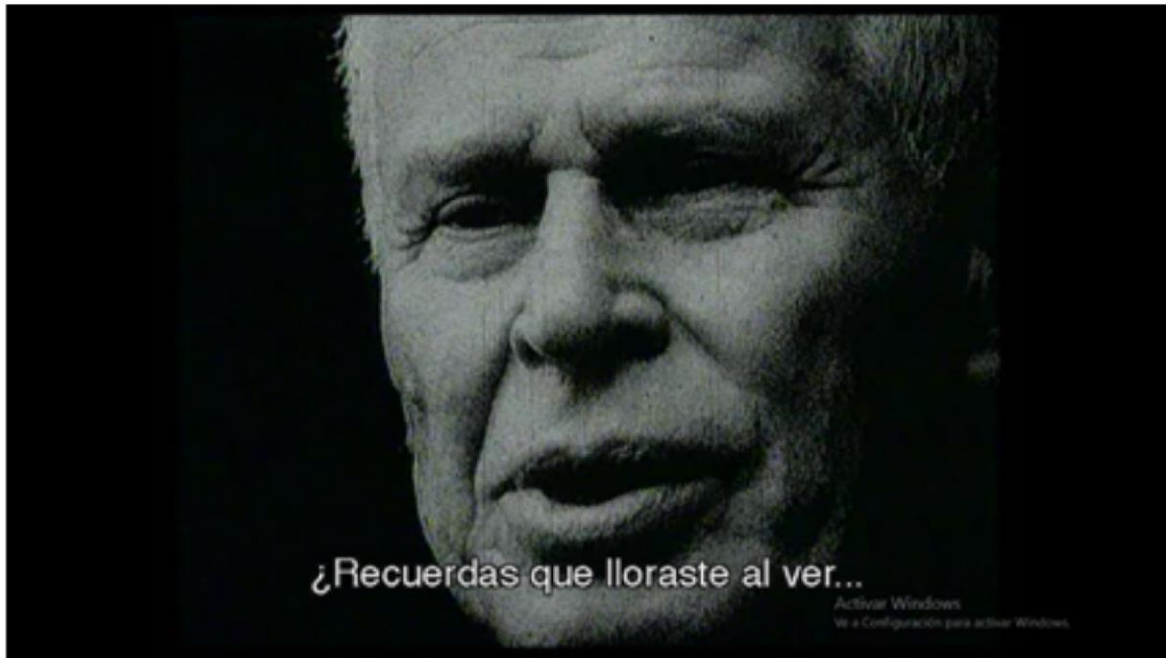
Vivimos la influencia de las imágenes que nos logran envolver por todos lados, siendo curioso sé que a pesar de que estamos mirando a cada momento imágenes, no siempre podemos hacer una lectura crítica de ellas. En el audiovisual es naturalizado que unas producciones sean construidas de acuerdo con un código, un lenguaje preestablecido que con el tiempo se ha ido sofisticando, un lenguaje lleno de formas de decir y expresar que, a pesar de no enseñarse de forma directa, aprendemos a entender y leer a la perfección dentro de una “cultura dominante” de la. “El espectáculo es capital hasta tal grado de acumulación que acaba siendo una imagen” (Debord, 1999, pág. 32); uno de los ejemplos más claros de este proceso es la vida autónoma que tienen algunos logotipos corporativos como el trazo de Nike o los arcos dorados de McDonald que son legibles en cualquier contexto en el que se encuentren.

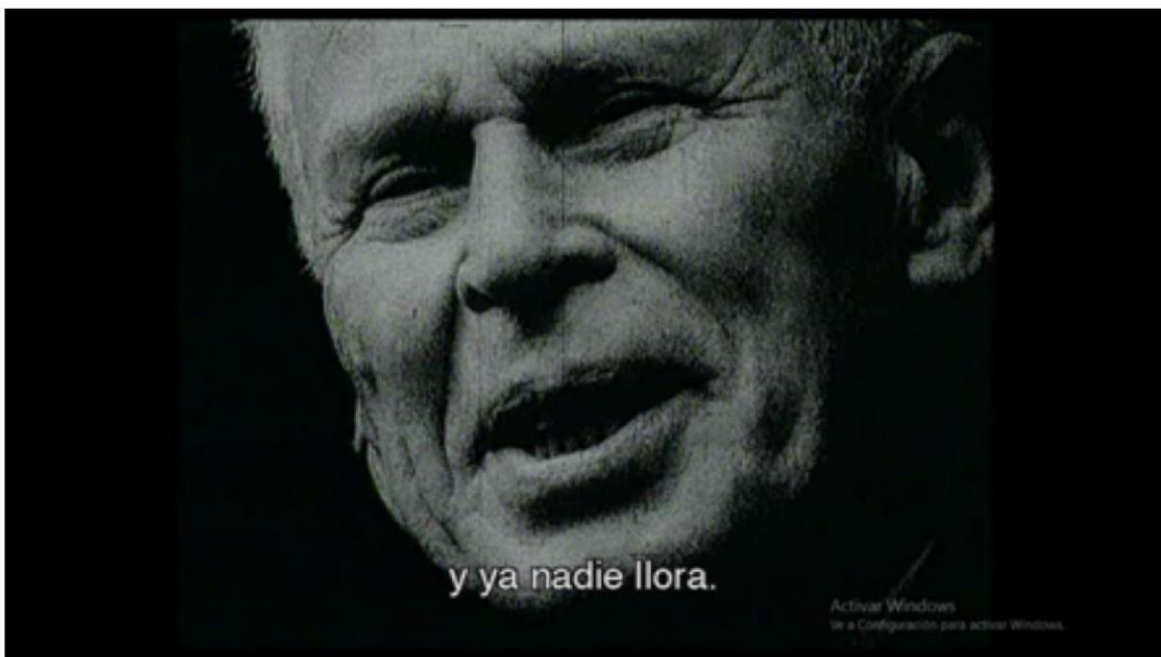
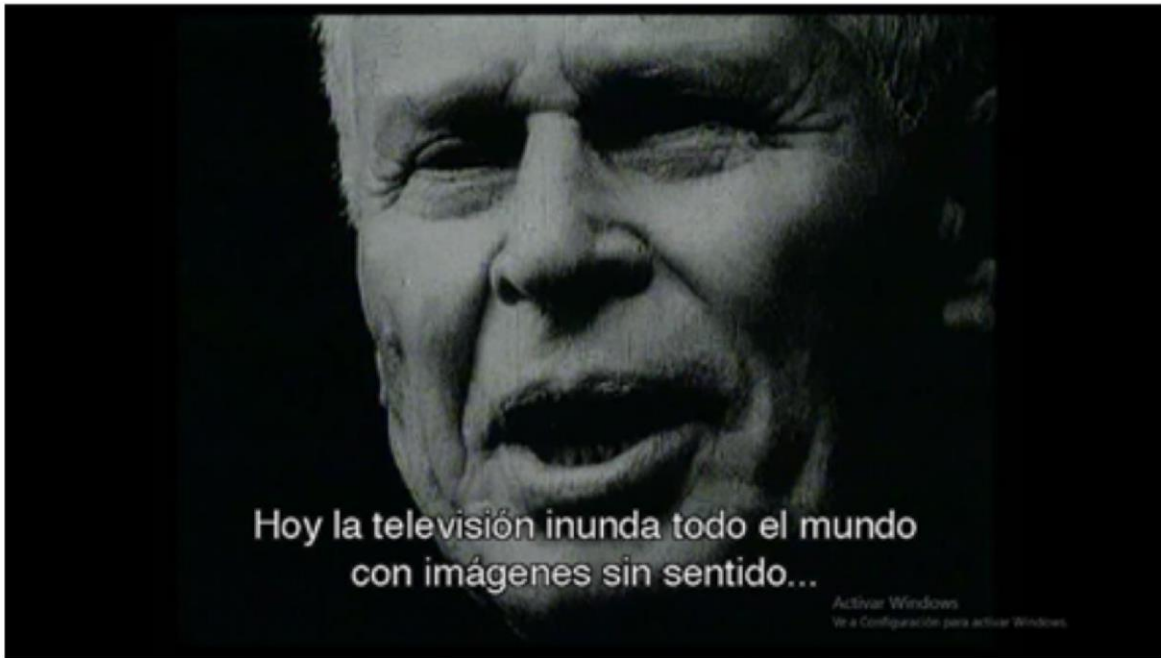
La conexión entre trabajo y capital se pierde en el deslumbramiento del espectáculo. Por eso, en la sociedad del espectáculo se nos vende más la imagen que el objeto. (Hernández, 2005, pág. 22), de allí que al pensar en el sentido de esta investigación tengo que nombrar principalmente la necesidad de pensar en una formación de espectadores que pueda analizar y descomponer si no todas, por lo menos las imágenes a las que accede.

Esto no sólo cuando es espectador decide ver un tipo de producción audiovisual, sino también viéndose reflejado en el criterio del que se sirve a la hora de producir sus propias imágenes de fotografía y video, aunque vale la pena señalar que antes de realizadores somos espectadores. Ya que la gran mayoría del tiempo incluso aquellas personas dedicadas al oficio audiovisual como bombardeados por imágenes pero puntualmente desde lo audiovisual tenemos acceso a gran cantidad de producciones de toda clase de formatos y temáticas, es por esto que como antes que nada espectadores un papel sumamente importante y que vale la

pena reflexionar sobre este y preguntarnos ¿qué tipo de espectadores somos? desde mi papel como licenciado ¿Qué clase de espectadores estamos formando?

El acercamiento a las producciones del cine subjetivo me llevó a pensar y a reflexionar sobre el papel que tenemos como espectadores y como formadores de espectadores en el rol docente del campo de las artes visuales. Ver y apreciar otras formas del audiovisual puede tener un potencial muy rico que podríamos aprovechar en la formación de públicos; pretendo con este trabajo indagar en producciones que tienen otro sentido y otro orden más cercano a nuestra cotidianidad, a aquello de lo que podemos o podríamos ser testigos en nuestro diario vivir. Es justamente desde la cercanía con lo cual podemos ver con nuestros propios ojos, y narrar de nuestra experiencia personal que podemos llegar a incentivar la formación de espectadores abiertos a otras formas del audiovisual en sintonía con un tipo de sensibilidad que pareciera estarse perdiendo, así lo deja ver Chris Marker en una breve entrevista a Alexandre Medvedkine en el “El último Bolchevique(1992)”:





**ALEXANDRE MEDVEDKINE , FRAGMENTO "EL
ULTIMO BOLCHEVIQUE" / CHRIS MARKER
(1992)**

En esta sociedad del espectáculo donde somos víctimas de un “automatismo” perspectiva cuando simplemente vemos sin llegar a preguntarnos por qué estamos viendo y mucho menos reflexionando sobre eso por lo cual, tiene aún más importancia hablar acerca del alcance de otras posibilidades que nos permite medio, puesto que también se trata de apostar por la creación de un lenguaje propio y no pensado en función de los intereses de la industria. Es por eso que resulta relevante citar este pequeño fragmento del “El último bolchevique” de Chris Marker donde se refleja la paradoja de la producción audiovisual en la relación: producción en masa/ sensibilidad del espectador.

Actualmente somos testigos de innumerables contenidos audiovisuales que podemos encontrar en distintas plataformas, es por eso que me pregunto por el tipo de espectadores que estamos formando y dejando de formar, porque como lo nombra también Hernández refiriéndose al espacio de la cultura visual en la escuela, puede que estos saberes estén llegando a la escuela muy tarde por la velocidad y facilidad con la que nuevas generaciones tienen acceso a todo tipo de audiovisual en contraste con la lentitud con que la escuela formal modifica sus contenidos para atender a los rápidos cambios del mundo contemporáneo.

“Hablar de cultura visual a estas alturas es algo que, como sucede con otros temas y problemas debatidos por los saberes contemporáneos, está llegando demasiado tarde a la escuela, que debería ser una institución que ayudara a reflexionar, a dar sentido a los fenómenos emergentes conformando con ello subjetividades y miradas alternativas”
(Hernández, 2005 pág. 18)

Aunque no se trata de hacer un juicio de valor sobre el cine de argumento, ni de hacer a un lado el lenguaje cinematográfico (porque de hecho son sus elementos y estándares, los que me ayudan a comprender por contraste los elementos diferenciadores del cine subjetivo); si pienso que se trata de tomar distancia de lo que está a mano para detenerse en otro tipo de producciones que por la sencillez de las máquinas de que se sirve y a su vez la complejidad que ofrece respecto a su sentido crítico sobre el cine o la vida misma, es ideal para hablar de un tipo de formación orientada al fortalecimiento de espectadores atentos y críticos pero también de realizadores con sensibilidad hacia su contexto.

Marco conceptual:El cine subjetivo, elementos fundamentales, fuente del debate.

El cine subjetivo es por definición heterodoxo, es esta quizá la característica fundamental que reúne diferentes manifestaciones del mismo: por un lado encontramos aquí al filme- ensayo, cuyo sentido general puede entenderse como el resultado de un proceso de reflexión del autor sobre un problema, y en él, lo que encontramos es el acto de compartir con el espectador aquello que se ha reflexionado, el diario, presenta registros (de sentimientos, eventos, e impresiones) experimentadas por el realizador; el Notebook, que funciona a la manera de diario de apuntes de ideas y sucesos que necesitan recordarse en función de un tema o proyecto más amplio, y finalmente dentro de esta gran categoría está el autorretrato, en donde el realizador hace una representación de sí mismo como podemos evidenciar en la definición de cine subjetivo propuesta por Laura Rascaroli en "El cine subjetivo y el ojo de la cámara, Revista Cine documental, número 10, Venezuela, 2014, p. 145".

Como expliqué de manera superficial en el desarrollo del problema, las características compartidas, aunque pocas, constituyen un corpus interesante que trataré de explicar a continuación, esto, porque de la comprensión de estos elementos puede desprenderse una mirada más compleja, con la capacidad de identificar las estructuras retóricas esenciales para comprender el funcionamiento interno (variado de uno a otro), a través del que el realizador intenta involucrar al espectador.

En las producciones audiovisuales mencionadas, hay una manifestación clara del interés por hacer presente la mirada subjetiva del realizador o de las responsable de la creación del producto audiovisual ; y aunque esta no es tanto una tendencia particular, como una manifestación de la época contemporánea en la que los medios, la televisión (y los reality Shows de "Realidad), el cine (y la creciente producción de no ficción subjetiva).Explicados en la

perspectiva de Bruzzi, citada por Rascaroli (2014): dentro del marco de la evolución del documental observacional se señala que el "creciente descontento con la transparencia y la pasividad observacionales clásicas, la ausencia de una voz autoral y la abstención de cualquier medio manifiesto para demostrar la presencia del realizador" (2006: 121), (Rascaroli 2014, Pág. 6); es de otra naturaleza la respuesta del cine subjetivo, pues lo subjetivo aparece en voz de un enunciador presente y su búsqueda de otros modos de "conectar" con el espectador. En el espectador la apertura hacia lo personal, la parcialidad sobre la realidad hace posible la exploración de otros modos que aunque impredecibles o difíciles de codificar, son la esencia de este tipo de filmes en los que las manifestaciones del autor en la grabación pueden determinar su aparición explícita, o incluso señalar su presencia a través de estrategias como el uso de la cámara subjetiva². En cualquier caso, hay un interés constante por declarar presencia:

"Los enunciadores subjetivos de los filmes en primera persona habitualmente se dirigen a los espectadores de modo directo, a veces mirando a la lente de la cámara, o hablando con ellos, o simplemente presentando su discurso como una confesión, una reflexión compartida, o un argumento persuasivo." (Rascaroli, 2014, pág. 22)

También están las otras decisiones que demarcan la presencia del realizador en la selección de las imágenes, el tratamiento (poco o mucho) del registro, el uso de la cámara, los planos, el sonido; todos elementos pertenecientes a un lenguaje cinematográfico. Desde el cine estándares de argumento ya desde principios del siglo XX, nos permiten desentrañar lo que se encuentra en los márgenes de lo que se considera "mal hecho" por lo menos en dos sentidos: primero porque responde a la variedad de intereses y herramientas con las que se puede

² También llamado "plano PDV". La cámara nos muestra lo que ve el sujeto, como si la cámara estuviese en sus ojos. se intenta meter al espectador en la piel del sujeto.
tomado de: https://www.solosequenosenada.com/misc/tipos-de-planos-cine/302_plano_subjetivo.php

volver a la realidad y hacer registro de ella para crear un discurso reflexivo y personal, segundo porque despreocupado de responder a una estructura narrativa preestablecida deja en evidencia estrategias de construcción de ese lenguaje propio: se busca una especie de camino de la experiencia del proceso de descubrimiento de lo registrado y del proceso intelectual que permite la elaboración del discurso en el que se convierte el registro. Así este tipo de búsquedas guardan estrecha relación con el uso que hace el cine experimental o el video, en el que Galuppo (2012) ratifica esta presencia del camino de lo hecho:

"todo video, en cierto sentido, rinde cuentas del proceso a través del cual fue concebido, de allí la huella, el trazo, la marca, el testimonio autorreferencial de un proceso pensado durante el trabajo mismo." (Galuppo, 2012, pág.156)

Esa huella, aunque personal, no deja de tener raíz en la realidad y la relación entre el registro, el autor y lo que le acontece en el espacio la desarrollare con detenimiento en el siguiente apartado.

Documentar en el Cine subjetivo. Una mirada al trabajo de Jonas Mecas

Entre los tipos de films que dan cuerpo al cine subjetivo hay una estrecha relación con el cine documental y con la intención más primaria por documentar, aquí trataré de desarrollar algunas cercanías entre esta acción y las posibilidades de comprensión que puede ofrecer la etnografía experimental. La etnografía experimental es entendida por Catherine Russel (1999) citada por Peirano (2008) en el marco de una "nueva forma de hacer documental, donde el documentalista se asume como una parte fundamental de la obra" (pág., 32). Es así como surge el interés por en el trabajo de Jonas Mecas³ en relación a esta definición contemplando

³ De origen Lituano, nacido en 1922, fue prisionero en un campo de trabajo forzado en Alemania durante la segunda guerra mundial, en el período de posguerra, siendo sobreviviente llega a nueva york en condición de refugiado, allí se establece y da inicio a un trabajo constante en el movimiento de filme americano de vanguardia (Avant-Garde); aunque su trabajo se relaciona estrechamente con la escritura,

de la posibilidad de representación de la "realidad" que elaboran este tipo de trabajos, dando una mirada especial a la valoración de los procesos de registro que lleva el filme- ensayo.

¿Por qué recurrir a la mirada de la Etnografía? Porque, aunque en sus modos convencionales comparte con el documental la lógica que valora el registro en función de la construcción de "(...) un artefacto discursivo audiovisual que simule la objetividad empírica y el alejamiento del sujeto" (Peirano, 2008, pág. 35). A través del uso del audiovisual, en un sentido descriptivo, privilegia la observación distante y participación presente pero limitada del realizador (o Etnógrafo) ofreciendo sus interpretaciones antropológicas apenas con su voz en off. Bajo la noción de lo experimental ofrece un tipo de valoración distinta sobre la riqueza del filme- ensayo:

“el cine de ensayo constituye una exposición del propio universo personal del realizador y Asimismo supone la documentación fílmica de comportamientos, actitudes, culturas o experiencias humanas, representadas y reinterpretadas. Así, la “realidad” filmada, no es una realidad disociada de la experiencia subjetiva, sino que está mediada por ella, e incluso en su principal poco de atención.” (Peirano, 2008, pág.32)

Hay aquí dos asuntos clave, uno tiene que ver con la posibilidad de separar lo real de lo objetivo para permitir la entrada de una serie de pequeñas manifestaciones de la vida, la apertura al detalle y los intereses particulares del realizador en situación de extrañamiento sobre su propio quehacer, alimentando de su mundo cotidiano y familiar la creación de una

habiendo sido fundador de la revista "film cultura" de amplia difusión en los años 50, teniendo un veintena de obras publicadas, es su trabajo alrededor del diario fílmico, el que le da amplio reconocimiento a nivel mundial, con un trabajo continuado de más de 50 años, películas como Walden (1969), Lost, lost, lost (1975) y Reminiscences of a journey to Lituania (1972) en donde recoge sus llegadas a Brooklyn y narra sus impresiones a la vuelta a su país natal, tras 27 años de ausencia, sobre esto él mismo afirma "Durante mi vida no he hecho otra cosa que intentar capturar la intensidad de aquellos momentos" en (E. Fernández-

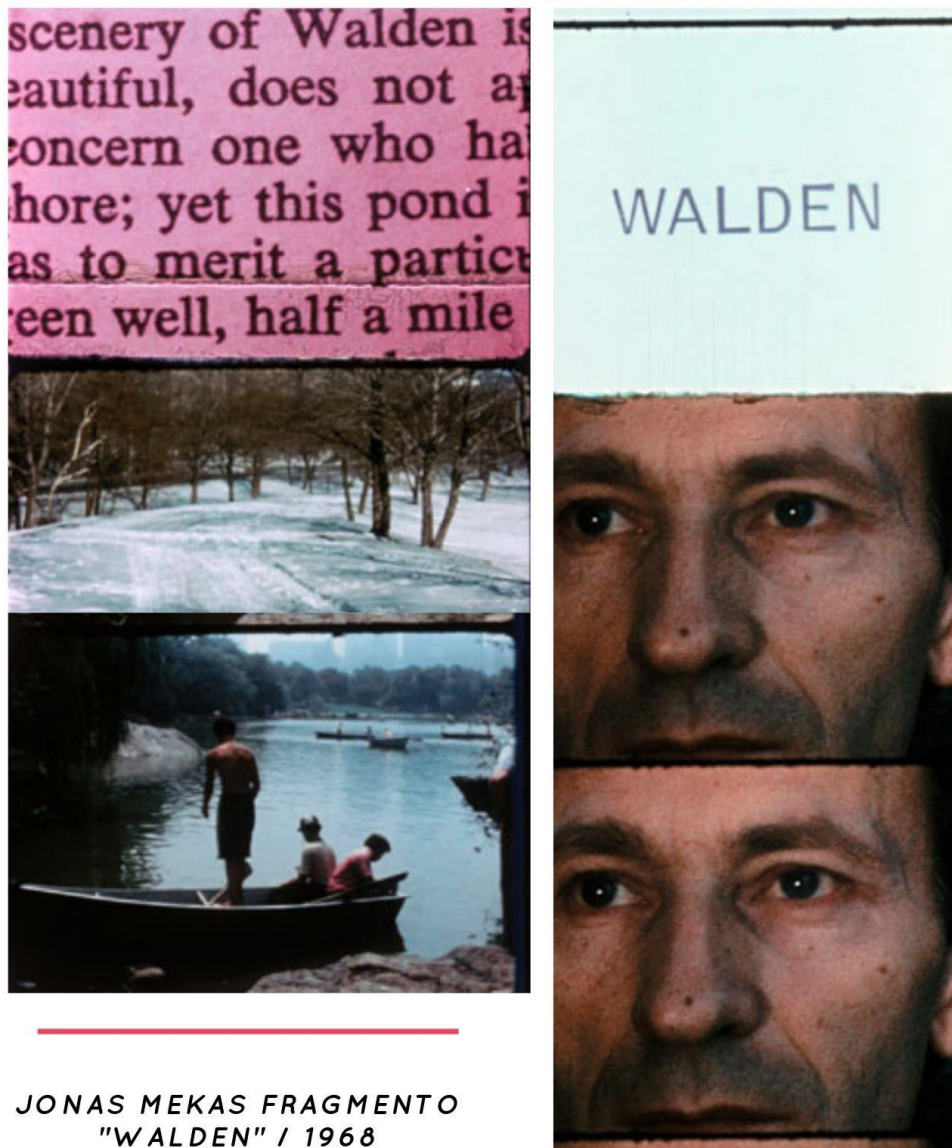
Santos, "El guardián del cine libre cumple 90 años", *El País*, 24-12-2012) son icónicas de su trabajo en el cine.

Datos recuperados de <http://jonasmekas.com/bio.php>
especie de collage, un lenguaje desprovisto del intento por retratar mundos unificados y coherentes en función de la construcción de un discurso explicativo con un sentido completo, sino en función de resaltar aquello que lo interpela de forma directa, lo que encuentra valioso, rico en contenido o digno de registrar, estableciendo un tipo de cercanía encarnada en la que se ve afectado/tocado por lo que documenta y que a través de su selección de registro, de lo que captura, de la exploración de la manipulación del dispositivo, y el descubrimiento de distintas formas de proceder sobre la marcha, a fuerza de prueba y error, va configurando un lenguaje que presentado en su carácter exploratorio no por ello menos dicente que interpela también al espectador.

La existencia de estas otras formas narrativas, lo obliga a buscar el modo de descifrar los códigos específicos de lo que ve y acercarse a la "realidad" del otro al operar bajo lógicas distintas de las que tiene para ofrecer el documental de carácter explicativo y secuencial.

Por otro lado, vale la pena pensar con mayor detenimiento el modo en que se implica el realizador en todo el proceso de creación en el cine subjetivo y para ello la revisión del trabajo de Jonas Mekas resulta sumamente útil, ya que él es uno de los realizadores de mayor reconocimiento en lo que al diario fílmico se refiere, atravesado por su condición de migrante, refugiado en Estados Unidos desde el período de pos II Guerra Mundial, el trabajo de Jonas Mekas, en palabras de María Paz Peirano (2008):

" constituyen collages de fragmentos vitales, experiencias cotidianas que él mismos ha tornado significativas mediante su inclusión, tratamiento y montaje. Fragmentos de belleza armados en un sutil tono poético, trozos de cotidianidad. Su obra constituye una expresión fundamental de su propia situación de migrante, en una ciudad constituida de otros como él. (Peirano, 2008, Pág. 35)



Volver a esta idea de lo subjetivo en este escenario es importante porque es necesario buscarle un sentido más allá de lo pretensioso que pareciera ser el hecho por el cual el realizador tome tanta relevancia dentro del cine subjetivo. En un sentido más profundo lo que

Mecas hace es ofrecer a su manera el flujo de su pensamiento, sus reflexiones, la intensidad de sus sentimientos en un registro que lo encarna no sólo en el lenguaje del que se hace para narrar al espectador, sino dejando al descubierto el andar de su pensamiento, manifiesto en las decisiones formales (lo que registra, ángulos, tomas, sonido), en lo que narra y su aparición frente a la cámara, lo que hace a través de su proceso es asumir que su mirada "con cámara o sin ella, está mediada por la subjetividad" (Peirano, 2008, Pág. 44)

La cultura visual

Aunque es campo extenso cuando hablamos de la cultura visual dado que existen múltiples aproximaciones a este campo emergente, tal y como lo afirma Fernando Hernández (2005), cuando se refiere a la cultura visual como un "rizoma" "que va viendo crecer de forma continua un complejo sistema bajo la tierra." (Hernández, 2005, pág.10), para referirse a la multiplicidad de perspectivas de estudio que se derivan de las diferentes aproximaciones que se pueden hacer desde los estudios culturales. Reconocer que si bien puede hablarse de una base común, la multiplicidad de conexiones que pueden hacerse a partir de la cultura visual son amplias; así, esa multiplicidad de relaciones posibles influyen también aquello que se comprende por cultura visual y su campo de estudio, por eso, aquí me propongo referenciar una comprensión sencilla de lo que entiendo de ella y lo que me interesa estudiar o enlazar del amplio espectro que comprende en función de la posibilidad de aplicarla (al menos de forma teórica) al saber pedagógico.

El campo de la cultura visual "suele pensarse formado por dos elementos próximos:

- 1) las formas culturales vinculadas a la mirada y que denominamos como prácticas 'visualidad'.
- 2) el estudio de un amplio espectro de artefactos visuales que van más allá de los recogidos y presentados en las instituciones de arte." (Hernández, 2005, pág.13)

Aunque existen perspectivas más complejas, me interesa esta primera que se refiere a las prácticas de la visualidad, pues es el terreno en el que se abre la posibilidad de relacionar el acto de ver con las prácticas sociales, Es a partir de la descomposición de aquello que quiero ver en sentido profundo (cuatro producciones audiovisuales pertenecientes al cine subjetivo) que pretendo pensar en estrategias posibles para problematizar en sentido crítico el acto que tiende a darse por sentado de "ver".

Son las prácticas de la visualidad las que me permiten además situar en contexto este ejercicio, pues las producciones seleccionadas guardan por un lado un profundo sentido de subversión al lenguaje tradicional que yo mismo identifiqué en mi lugar de espectador (luego a mayor profundidad con el análisis de contenido),

Por otro lado estas prácticas requieren una revisión detallada para lograr el enlace entre el contexto y su contenido más allá de mi propia percepción intuitiva, todo en suma un camino que permitiría la posibilidad de identificar elementos para la formación de la mirada crítica en el lugar de espectador activo.

Aún falta camino por recorrer para llegar a esos elementos, sin embargo, es importante desde este momento asumir la cultura visual con una perspectiva política al modo de Mirzoeff (referente fundamental durante el proceso de interpretación), pues es él quien en su estudio permite considerar "como una estructura interpretativa fluida, centrada en la respuesta a los medios visuales, tanto de individuos como de grupos" (Mirzoeff, 1999a, p. 4).

Esto me permite desarrollar una juiciosa exploración del posicionamiento y entender de mejor la importancia que toma la visualidad en la vida moderna, siendo un antecedente fundamental que ofrece un contexto amplio sobre el tema llevado a la vida cotidiana.

Cultura visual y pedagogía.

Sobre el sentido que tiene este análisis pensando en construir un aporte para la pedagogía del audiovisual, Fernando Hernández también nos ofrece una consideración sintética a partir de la cual puedo presentar una problematización concreta:

"de encontrar una aproximación que tenga en cuenta que, como educadores en el campo de las artes visuales, estamos relacionados con artefactos que son, en primer lugar, representaciones visuales y, en segundo lugar, que constituyen provisionalidades y discursos, a través de actitudes, creencias y valores, es decir, que median significaciones culturales."

(Hernández, 2005, pàg.12)

La aproximación que busco hacer aquí no sólo está interesada en desentrañar las representaciones visuales que componen la selección de producciones audiovisuales, La construcción de un lenguaje cinematográfico rico y separado del cine tradicional, es efectivo no sólo en función del realizador, sino de aquello que busca decir y de las herramientas de las que dispone para ello. No se puede ignorar el hecho de que casi cualquier persona puede acceder a una maquina (de mayor o menor calidad), que con conocimientos mínimos le permite no sólo acceder a un tipo de registro cotidiano y hoy común frente a casi cualquier aspecto de su vida, sino editar esa imagen en un tipo de manipulación casi plástica que permite con cada vez más facilidad modificarla al antojo, convertirla en un producto artificial que no siempre se identifica como tal, y en la perspectiva más experimental construir un estética propia o, a la manera de las redes sociales, responder a un sin fin de estándares cada vez más especializados. Bajo este panorama, estos procesos creativos posibles a bajísimo costo (en comparación con la inversión que implica un tipo de producción audiovisual especializada), convierte este "dominio de lo visual" en un campo de relaciones de poder, estándares y tensiones que van mucho más allá de lo que alcanzamos a percibir. De allí que encuentro tan importante la relación hasta

ahora no revelada de los discursos que se construyen entre las formas de narración del cine subjetivo y lo que esta demanda del espectador.

Metodología:

“Modos de hacer, elementos del Cine subjetivo para pensar la cultura visual desde el audiovisual.” Se construye a partir de un enfoque cualitativo que supone no sólo la descripción,

en este caso, la desarticulación de los elementos formales que componen 4 piezas audiovisuales (descritas en la matriz de recolección de información básica pág. 26), sino también, la comprensión del sentido de estas en la perspectiva de la cultura visual pensada para la formación de espectadores y realizadores. Así, este enfoque permite plantear claramente, que este proceso de esclarecimiento de las cualidades y aplicabilidad formativa de las características del cine subjetivo es un proceso de esclarecimiento progresivo que se traduce en, como lo enuncia Briones cuando se da a la tarea de describir los rasgos epistemológicos comunes a las distintas modalidades de investigación:

“ (...) la necesidad de adoptar una postura metodológica de carácter dialógico en la que las creencias, las mentalidades, los mitos, los prejuicios y los sentimientos, entre otros, son aceptados como elementos de análisis para producir conocimiento sobre la realidad humana.” (Briones, 2002, pág. 34).

Lo que, para el tema que nos convoca, se traduce en la necesidad de abordar las maneras en que el material que constituyen los “datos”, puede ser susceptible de un análisis que contemple lo emocional contenido en la forma, los contrastes en relación al cine de argumento, lo vital y esencial en el lugar del realizador y a los ojos del espectador juicioso, en este caso, de quién se da a la tarea de investigar; esto último en concordancia con una de las características más sonadas del enfoque cualitativo, me refiero a la reivindicación de “(...) la subjetividad como espacio de construcción de la vida humana” que junto con la “reivindicación de la vida cotidiana como escenario básico para comprenderla realidad socio-cultural” (Briones, 2002, pág. 40) recogen el sentido profundo de esta

investigación en donde los universos particulares son muestra de contextos compartidos y aquellos encuentros en lo común son posibles en los escenarios de vida cotidianos registrados en el cine subjetivo.

El análisis de contenido en documentos audiovisuales

Los propósitos de esta investigación rondan la necesidad de identificar y desentrañar los elementos que hablan de las particularidades del cine subjetivo en contextos reales y cercanos, por esta razón simple pero fundamental, la selección de producciones audiovisuales (cuatro en total) que constituyen los datos de este proceso de investigación cuentan en su selección con tres producciones Colombianas y una del director Francés Chris Marker, considerado una de las figuras más representativas del documental subjetivo, y cuyo trabajo tomo en calidad de producción representativa del tipo de realizaciones que abordamos aquí; Aquí la Matriz de Recolección con la información básica de las producciones seleccionadas:

Nombre:	Género:	Director/ Realizador:	País:	Año:	Duración:
Pieza de zoológico	Cortometraje	Chris Marker	Francia	1990	00:02:48
El Puto Amo de la Anarquía	Documental - Interactivo	Zudaka Boy Martin Mejía Victoria Rivera Aura Guevara	Colombia (Cali)	2015	00:43:38
El azote noroccidente	Documental - interactivo	Muto MT	Colombia (Antioquia)	2014	00:31:58
La terapia del pelo	Documental- interactivo	Andrea Said	Colombia (Bogotá)	2000	00:25:57

En función de la necesidad enunciada al inicio, es el análisis de contenido la metodología que mejor se ajusta respecto al tratamiento que necesito implementar para el análisis de las producciones audiovisuales, a continuación, presento las nociones generales sobre lo que comprendo es el análisis de contenido y su relación con este proceso investigativo en función de la pregunta.

El análisis de contenido permite justamente “el análisis de la realidad social a través de la observación y del análisis de los documentos que se crean o producen en el seno de una o varias sociedades” (Aranguren, 1986, pág. 2), lo que de base, refiere al hecho de que las producciones a analizar, están sujetas a un universo contextual que debe tenerse en cuenta, puesto que, habla de la sociedad en que encontró su origen; por otro lado el análisis de contenido entraña una complejidad que refiere a la combinación entre la necesidad de observar para identificar de manera sistemática y objetiva las características específicas del material audiovisual, al tiempo que obliga al receptor del

mensaje o comunicación a hacer inferencias específicas a partir de los datos que observa a partes del entorno empírico –o contexto-de tales datos. (Aranguren, 1986, pág. 2), puesto que, los mensajes y comunicaciones que se sustraen para el análisis refieren a fenómenos no observados directamente.

En un sentido más específico, el análisis de contenido como técnica de investigación, permite hacer una lectura sistemática del contenido de un documento cualquiera sea la naturaleza de este (texto, imagen, video) tanto en su sentido directo y manifiesto, lo que incluye por lo menos dos aspectos fundamentales a saber: quién es el autor del mensaje (información ya identificable en la primera matriz de informaciones generales) y lo que intenta decir, es decir cuál es el tema central y los subtemas abordados (para lo que realicé una pequeña sinopsis de cada producción, así como un listado en donde se identifican temas y subtemas de cada una); como en su sentido latente, es decir de aquello que se encuentra implícito. Así lo que interesa fundamentalmente es "*el estudio de las ideas* comprendidas en los conceptos y no de las palabras con que se expresan. Estudia la comunicación o mensaje en el marco de las relaciones "emisor - receptor." (Aigeneren, 2000, pág. 4) Sin embargo, ¿si no es un texto al que nos referimos en este caso, cómo podemos abordar el estudio de las ideas si no hay "Conceptos" explícitos que abordar? ¿Cuál es el lenguaje que contiene el mensaje en el marco de las relaciones "emisor- receptor en un documento audiovisual?

Lenguaje cinematográfico, aportes para acceder al contenido del cine subjetivo.

La posibilidad de hacer una identificación sistemática y objetiva de características específicas se relaciona estrechamente con otro de los aspectos fundamentales del análisis de contenido es aquel que se pregunta por los medios a través de los cuales un mensaje trata de producir, o en efecto, produce una impresión, y es en este punto en el que los estándares tradicionales del cine de argumento ofrecen una luz.

El lenguaje cinematográfico se compone de una serie de convenciones que han perdurado en el tiempo y que ya desde principios del siglo XX conocieron un alto grado de desarrollo gracias a la exhaustiva indagación de sus mecanismos en manos de D.W Griffith (Franco, Fernando, 2018), con las que se genera en el espectador la ilusión de continuidad, es la guía del proceso creativo en lo que a decisiones técnicas se refiere; así hay una serie de elementos básicos que tener en cuenta para poder "acceder" a una lectura de este lenguaje.

En términos muy básicos el componente fílmico primario es el fotograma, de manera que el film está formado por una secuencia de fotogramas que contienen los fragmentos de acción y en conjunto configuran una "acción expresiva" a la que se le llama plano, "dado que los fotogramas son un recorte de "realidad" (entendiendo por "realidad" a lo que sucede delante de la cámara) definido por los cuatro bordes del encuadre; podemos entender entonces al plano como un recorte del espacio (definido por los límites del cuadro) y del tiempo (definido por el tiempo de duración)"⁴, aquí una clasificación breve de los planos:

1. Plano:

con el que se puede encuadrar la misma realidad de distintos modos a fin de "subrayar" de un modo específico aquello que es de interés. Aquí los distintos tipos de plano:

⁴ Tomado de: http://www.anep.edu.uy/ipa-fisica/document/material/primer/2008/espacio/02_leng1.pdf, dada la brevedad y claridad de la información fue tomada de este documento cuyo autor no me fue posible rastrear, sin embargo, la información fue comparada con al otros manuales más extensos y confirmada en su veracidad, queda en esta nota la constancia de que es una cita tomada del texto de alguien más.

-**Plano cerrado:** muestra una pequeña porción de espacio.

-**Plano detalle:** Se centra en mostrar una parte específica del sujeto.

-**Primer plano:** se centra en mostrar el rostro del sujeto.

-**Plano medio:** muestra al sujeto cortado a la altura de la cintura.

-**Plano medio medio:** A la altura del corazón. **plano medio**

cerrado: Apenas abajo de la línea de los hombros.

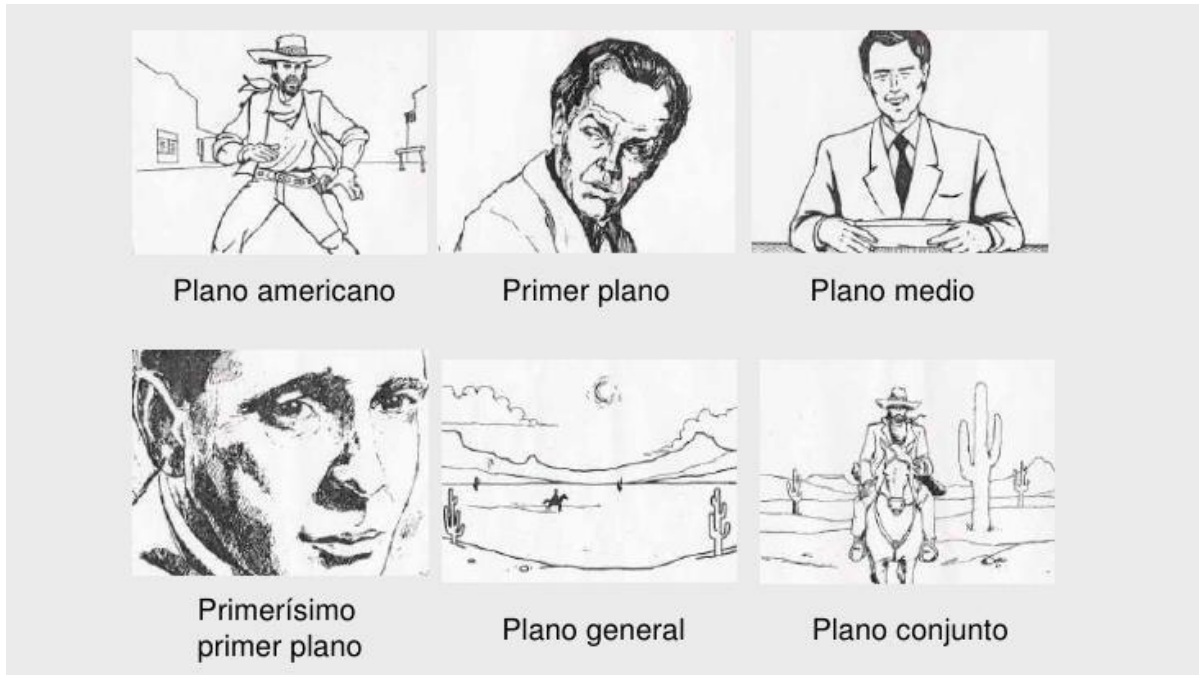
Abierto: abarcan amplio espacio.

-**Plano general:** importa más el paisaje que el personaje en sí, por ello la proporción del sujeto en relación con el espacio es mínima, puede incluso llegar a distinguirse apenas.

-**Plano entero:** El personaje se muestra entero de pies a cabeza.

-**Plano americano:** propio del género Western, el sujeto aparece desde encima de las rodillas hasta la cabeza.

Aquí algunos ejemplos de los planos anteriormente nombrados:



Otros elementos básicos están determinados por la ubicación y movimiento de la cámara.

2. Angulaciones de cámara:

Espectro de posiciones en las que se puede tomar un plano

-**Angulación normal:** el objetivo de la cámara está paralelo al suelo, se retrata desde su misma altura.

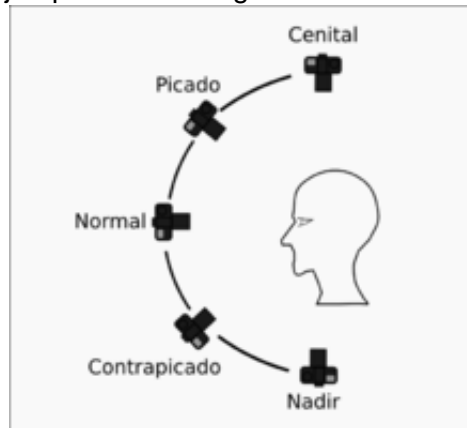
- **Picado:** la anulación del objetivo está por encima de aquello que se retrata, se mira desde arriba.

-**Contrapicado:** La cámara esta debajo de aquello que retrata. Apuntando hacia arriba

-- **Cenital:** La cámara esta perpendicular a lo que retrata (una especie de contrapicado extremo)

-- **Nadir:** La cámara esta perpendicular, justo debajo de lo que retrata.

Aquí algunos ejemplos de las angulaciones o anteriormente nombrados:



3. Movimientos de la cámara:

la cámara puede estar colocada en diferentes soportes y que cada uno es posible un movimiento y una serie de implicaciones expresivas en la imagen.

Movimiento de Rotación

-PANORÁMICA HORIZONTAL o PANEÓ: movimiento de giro horizontal de la cámara desde un punto fijo.

- PANORÁMICA DIAGONAL: la cámara se mueve sobre su eje en diagonal.

-Otras panorámicas: panorámica,

según la intencionalidad.

Panorámica de seguimiento o acompañamiento.

Panorámica de reconocimiento.

Panorámica interrumpida

Panorámica en barrido.

Movimientos de Traslación

La cámara se desplaza junto con su eje, no rota sobre él.

-TRAVELLING es el movimiento de la cámara, manteniendo la distancia al personaje. o

Lateral: hacia derecha o izquierda, de forma recta. o Diagonal: hacia derecha o izquierda y arriba o abajo. o Vertical: hacia arriba o hacia abajo, de forma recta.

-DOLLY: acercamiento de cámara. *(DOLLY IN) *(DOLLY OUT).

Tipos de soporte:

- **Soporte Humano:** no proporciona tanta estabilidad a la imagen, aunque se puede obtener un rango amplio de movimientos.

- **Soportes de maquinaria:** Existen hoy una amplia variedad de inventos que facilitan el anclaje y movimiento de la cámara: el trípode, travelling, Dolly, grúa, steady cam (el operador se mueve con la cámara por medio de un sistema de contrapesos enganchados a un arnés), y el llamado Cabeza Caliente (similar a una grúa, pero manejada por control remoto).

- **Movimientos de la lente, zoom, o Traveling óptico** permite el cambio de las dimensiones de la imagen en el cuadro posible por los objetivos de focal variable.

- **Zoom in:** movimiento de acercamiento.

-**Zoom out:** movimiento de alejamiento.

.

LA VISTA DE CÁMARA

una misma acción o imagen puede mostrarse de diferentes maneras en función del significado deseado. La vista de cámara tiene por objeto, principalmente, determinar el grado en que el espectador se verá involucrado en lo narrado.

La vista de cámara puede ser:

- **Objetiva:** la acción se ve a través de los ojos de un tercero u “observador invisible”.
compuesta por ángulos impersonales. Los personajes no aparecen conscientes de la cámara, no miran directamente a su objetivo.
- **Subjetiva:** un punto de vista personal. El espectador es colocado dentro de la acción observándola a través de los ojos de un personaje o de los ojos de un objeto. Se implica al espectador.
- **Punto de vista ó Referencial:** el espectador observa la acción desde un personaje determinado, pero no a través de sus ojos sino desde su punto de vista, como si estuviera a su lado.

4. Secuencia:

"Es lo que se conoce como unidad de acción espaciotemporal. Es decir, el fragmento de guion en el que ocurre algo en un espacio o un tiempo concreto. (Franco, 2018, pág. 16)

Es a partir de la lectura de estos elementos básicos dentro del lenguaje cinematográfico que considero posible el análisis de contenido de las 4 producciones seleccionadas, el objetivo a la manera de este tipo de metodología es lograr describir los contenidos en su fondo y su forma (Aigeneren, 2000) y clasificar en categorías los elementos o contenidos manifiestos en

un tipo de "mensaje" descompuesto en sus componentes primarios, descritos en sus propósitos internos y de relación con (en este caso) los estudios de la cultura visual.

Análisis:

Para descomponer en sus elementos los cuatro documentales⁵ he tenido que verlos una y otra vez; primero para acceder a su contenido de primer contacto, es decir a identificar su sentido general y sus subtemas. En función de la comprensión de quién lee, queda aquí la matriz básica en dónde puede encontrar los datos generales (título, realizador, duración y sinopsis), Temas y Subtemas.

Matriz de análisis No1

⁵ Aquí los links de acceso:

Links producciones seleccionadas:

ZOO PIECE <https://www.youtube.com/watch?v=v8ZlfU4XGeU>

El puto amo de la anarquía <https://www.youtube.com/watch?v=VAOnLLH4jo4>

El azote noroccidente <https://www.youtube.com/watch?v=7JK9z2x4X90>

La terapia del pelo <https://vimeo.com/17204635>

<p>Título (realizador, duración Sinopsis)</p>	<p>Tema general</p>	<p>Subtemas</p>
<p>La Terapia del Pelo:</p> <p>Andrea Said</p> <p>00:25:57 es un mediometraje documental en donde la realizadora busca a sus amigas para indagar acerca del amor y los imaginarios en torno a él, todo relacionado desde el principio con el cambio de estilo, hablándonos de como al cambiar de color el cabello y verse diferente puede</p>	<p>Las Relaciones de pareja</p>	<p>-El miedo a las relaciones</p> <p>-Los triángulos amorosos</p> <p>-El rompimiento de una relación</p>
<p>llegar a ser una terapia para algunas de ellas.</p>		<p>-El cambio de look como terapia</p>

<p>El puto amo de la anarquía:</p> <p>(Zudaka Boy, Martin Mejía, Victoria Rivera, Aura Guevara)</p> <p>00:43:38</p> <p>Es un medimetraje documental que relata la experiencia de "Trauma", un joven caleño que es invitado por Manu Chao para asistir al concierto que realizará en la ciudad de la salsa, es así como somos testigos de algunos encuentros culturales con la comunidad en torno a este evento realizados por un grupo de jóvenes caleños amigos de</p>	<p>El primer concierto de Manu Chao en Cali</p>	<p>-Trauma y su experiencia al conocer a Manu y ser invitado al concierto.</p> <p>Programación cultural al con la comunidad previa al concierto</p>
<p>Trauma que a su vez también son parte de esta historia.</p>		

<p>El azote noroccidente:</p> <p>Muto MT</p> <p>00:31:58</p> <p>Es un mediometraje filmado en Robledo (Medellín), un grupo de Jóvenes practican de manera precaria “Gravity” deporte que consiste en descender a altas velocidades por carretera con bicicletas modificadas para cortar viento y ganar mayor velocidad, ellos con los pocos medios que tienen a su alcance van modificando sus ciclas de manera artesanal y fabricando ellos mismos algunos implementos para practicar el “azote” como lo llaman ellos, el realizador también nos deja ver las opiniones de algunas</p>	<p>La practica de “Gravity” de manera aficionada</p>	<p>-La manera artesanal como modifican sus bicicletas.</p> <p>-Como suben jalados por los carros para luego hacer el “azote”</p> <p>-La problemática con la policía quienes decomisan la bicicleta</p>
--	---	--

<p>personas de la comunidad que no están muy de acuerdo por el riesgo al que se exponen, además por los accidentes ya ocurridos.</p>		<p>-La comunidad y su opinión de esta práctica y sus riesgos</p>
<p>Zoo piece / pieza de zoológico:</p> <p>Chris Marker</p> <p>00:02:48</p> <p>Es un cortometraje que muestra una experiencia cotidiana en lo que podríamos ver al estar en un zoológico, pero también, a través de las imágenes, entre más vemos, más notamos que algo no anda bien; nos lleva hacia un sentimiento que nos cuestiona lo que pasa en ese lugar.</p>	<p>Visita a un zoológico</p>	<p>-Los animales en sus espacios dentro del zoológico.</p> <p>-El cautiverio de estos animales en este lugar.</p> <p>- su soledad</p>

Luego de esta primera revisión, en la que logré identificar de manera intuitiva algunos elementos, me propuse el diseño de una matriz más específica con la cual acceder al lenguaje cinematográfico utilizado en la realización de las producciones, para esto estructuré una matriz

de análisis centrada ya no en lo general, sino en hacer una selección de escenas (indicadas en minutos y segundos dentro de la tabla), en las que primero determiné el tipo de plano, Angulación y movimiento de cámara (como recursos técnicos), y de allí los recursos narrativos en los que se traducían esas decisiones técnicas, notando por ejemplo, los momentos en los que aparece el realizador, sus acciones dentro de la producción, lo que se valora como "importante" de mostrar, a quién se graba, en qué momentos, todo teniendo en mente los elementos básicos desarrollados en el marco teórico sobre el cine subjetivo y clasificados en este primer intento apenas por números (del 1 al 5) indicando una correspondencia, (Todas las características enumeradas con 1 se parecen, los 2 con los 2...Así sucesivamente), hice así cuatro matrices en total, una para cada producción, identificando en todas por lo menos 3 de las 5 características.

Aquí un breve ejemplo con la primera parte de la matriz de "El azote noroccidente" (para encontrar las tablas completas revisar en carpeta de anexos, documento en Excel "[Matriz No2](#)")

El azote noroccidente: Muto MT. Duración: 00:31:58			
Selección	Descripción de la escena (explicito)	"A" puntos técnicos (Plano /	

		Angulación/ Movimiento de Cámara "	RECURSOS NARRATIVOS DISTINTIVOS (Enumerados del 1 al 5)	
00:02:37 - 00:02:45	Uno de los personajes del Documental le enseña una video desde su teléfono al realizador , el graba en detalle las manos del joven mientras busca el video en su celular y luego la pantalla de este	"Plano Detalle Frontal "	<p>3. La</p> <p>d d</p> <p>enr</p> <p>n de</p> <p>ticar</p> <p>uno</p> <p>mostrar ante la graba</p> <p>rime:</p> <p>videos que el</p> <p>ido</p> <p>ie ap</p> <p>lo que está</p> <p>com</p> <p>in</p> <p>ven</p> <p>identifica a los</p> <p>el fo</p> <p>ido r:</p> <p>policía y con su bicicleta,</p>	<p>práctica de"4El celular es el medio que usan</p> <p>gonistas para capturar parte de su</p> <p>ortiva, documentar sus</p> <p>hace parte de esa práctica, ese</p> <p>diovisual es usado en diferentes</p> <p>del documental. En esta escena</p> <p>ado el modo en el que se</p> <p>s diferentes sucesos tales como</p> <p>, accidentes, o en este caso el</p> <p>le la bicicleta por parte de la</p> <p>os registros se realizan con</p> <p>celular. El foco de la cámara va</p> <p>cia delante pasando por el que</p> <p>celular, luego el celular, lo que</p> <p>ro del celular y por último la</p> <p>l la cual se graba la escena, la</p> <p>l la que se graba esta escena se</p> <p>a pantalla del celular. "</p>

	<p>donde podemos ver un joven con su cicla forcejeando con dos policías quienes se la quieren quitar ,</p>			
	<p>podemos escuchar como el joven que grabo le grita "abrácela ,abrácela que eso lo suyo"</p>		<p>el audio completa la información y la intención del actor en denunciar el decomiso de la bicicleta."</p>	
			"3	"4 evidencia"5

<p>00: 03:15 - 00:03:19</p>	<p>Raper uno de los Jóvenes protagonistas le dice al realizador " Tu sabes David el azote" mientras frotas sus manos con emoción y se ríe.</p>	<p>"Plano Medio Corto Frontal "</p>	<p>de la escena, la p se Al allí presentefinal el e nte,</p>	<p>person El escena n cár también n que susti cá quedar eviden for realiz</p>	<p>El personaje mira y le ue porta la ote" e dice ""tú nombre del y da la ón de este rollo de la u papel coi ntrevistado</p>
-------------------------------------	--	---	--	---	--

Luego de esta segunda descomposición de elementos viene una tercera cuyo propósito es reagrupar y nombrar lo que en la matriz anterior se denominó como "características narrativas distintivos", esto a fin de:

- 1) Rectificar que en efecto hay correspondencia entre las características numeradas.
- 2) de buscar un nombre, concepto o idea central con el que nombrar lo que de allí en adelante de convertiría en una categoría de carácter inductivo.
- 3) Reagrupar los elementos comunes en estas cinco categorías con el fin de empezar a reflexionar sobre sus aportes al audiovisual y su enseñanza.

Aquí dedico tomare un tiempo para describir este momento del análisis, presentando un ejemplo de la Matriz No 3 aplicada para tomar por separado los fragmentos pertenecientes a cada una de las cinco categorías emergentes:

1. Objetividad esencial, la representación o documentación es mediada únicamente por la cámara. (Bazin, Vertov)

2. El uso libre de la naturaleza incluyendo el hombre como materia virgen. (Richter, Varda, Mekas)

3. Prima el registro del momento, la importancia de documentar; La calidad de la producción pasa a un segundo plano. (mekas).

4. Deja en evidencia el medio mostrando el " cómo se hace" (errores, mirar a la cámara, etc).

5. El realizador le da la cara al espectador, entra en pantalla, da su opinión, interviene en el desarrollo, etc. (Nichols, Varda)

(matrices que puede encontrar en los anexos, dentro de la carpeta "Matrices de Análisis")

En donde primero, podrá ver un ejemplo de la reagrupación de las " características narrativas distintivas" organizadas por la o las característica a las que pertenecen y no por producción , luego encontrará una breve descripción de lo que contiene y se entiende por cada una de las cinco categorías que encontraron su nombre gracias a los aportes de algunos realizadores y cineastas que se dedicaron a reflexionar sobre los elementos narrativos en el cine y sus sentidos.

Matriz No3

Ejemplo Categoría No 1: Objetividad esencial, la representación o documentación es mediada únicamente por la cámara.

<p>"1. Objetividad esencial, la representación o documentación es mediada únicamente por la cámara. "</p>		
Selección	Descripción de la escena (explicito)	OBJETIVIDAD ESENCIAL
<p>00:21:46 - 00:22:12</p>	<p>Aparece en escena la gente que va entrando a una fiesta por la música y la cantidad de gente que pasa frente a cámara, al parecer organizada por las protagonistas ya que se puede ver como una de ellas organiza el trago donde vemos varias botellas y pacas de cerveza, la otra está recibiendo dinero y otra está hablando con la gente que va entrando.</p>	<p>"1 En pantalla aparece gente entrando a un lugar y logramos también ver las amigas de la realizadora, una en la entrada y otras organizando unas cervezas y tragos al parecer son como las encargadas de esto en la fiesta, no se fijan o preocupan por que las estén filmando."</p>

<p>00:05:10 - 00:05:23</p>	<p>Trauma el personaje principal, podemos verlo en una sala de cine junto con unas personas al parecer esperando para la proyección de algún material, y él está cantando y levantando su mano sin que le importe mucho el lugar donde se encuentra, también vemos algunas personas también presentes en la sala en su mayoría mujeres a las que les causa gracia este gesto.</p>	<p>"1 Este fragmento es un momento donde en la sala donde se va a proyectar Trauma está cantando y alzando las manos mientras a algunos les causa gracia y el camarógrafo lo graba como un testigo más sin mayor influencia en lo que pasa."</p>
<p>00:05:45 -00:07:15</p>	<p>Se realiza una charla donde una de las participantes da su opinión acerca música de mano negra (banda de Manu Chao) y es interrumpida por Trauma quien parece no estar totalmente en sano Juicio y da su opinión particular acerca de lo que quieres transmitir la música de Manu Chao.</p>	<p>"1 Hubiera estado la cámara filmando o no es probable que esta situación hubiera pasado, la cámara solo es un espectador limitado."</p>
<p>00:16:02 - 00:16:22</p>	<p>Esperando a que llegue la hora de entrar al concierto a las afueras de donde se va realizar pasa una camioneta de algún medio de prensa y Trauma se atraviesa y les grita " ustedes llevan paila a la rebelión, sapos ustedes son sapos" .</p>	<p>"1 El cámara aprovecha para registrar sin intervenir en el momento algo tenso donde Trauma se le para en frente y grita a la camioneta de prensa que va pasando."</p>

<p>00:24:05 - 00:25:06</p>	<p>Podemos ver a Trauma cantando en coro " arriba la luna oea" con otras personas reunidas en una de las calles de Cali compartiendo con Manu Chao también Trauma ya al parecer algo tomado le dedica su "mejor poema" como el mismo lo nombra a Manu a lo que el responde al finalizar " hay que brindar por eso".</p>	<p>"1 Es un momento especial mientras en la reunión cantan en la noche una de sus canciones ""arriba la luna oea"" algunos ya perdidos por el trago, como trauma quien decide declamar un poema."</p>
<p>00:27:55 - 00:28:59</p>	<p>Dentro de la multitud que espera que Manu Chao salga a tarima Trauma grita " me colie , me colie" mientras algunas personas que están a su alrededor en su mayoría mujeres piden que lo saque hacia el otro lado de la valla contra la que se encuentra el , uno de los de logística acude a intervenir y le dice " suave , suave " ,Trauma intenta abrazarlo y pasar la valla pero este no se lo permite y continúan los gritos de las personad que quieren que lo saque.</p>	<p>"1 El momento de tensión entre Trauma y la Gente que lo abuchea por su comportamiento a instantes de iniciar a tocar Manu es filmado por el cámara quien únicamente es testigo de cómo incluso una persona de logística tiene que intervenir."</p>
<p>00:06:33 - 00:06:51</p>	<p>Un grupo de jóvenes van en sus bicicletas por la calle, podemos ver cuatro de ellos al frente que van adelantando un bus por los lados, podemos ver que quien graba lleva la cámara en la parte delantera de la bicicleta ya</p>	<p>"1 En esta escena se evidencia uno de los recorridos que ellos realizan, zigzagueando mientras bajan y esquivan carros a una velocidad moderada, la cámara está registrando un</p>

	que en la parte inferior vemos parte de la guaya de los frenos .	recorrido digamos ordinario o cotidiano, no está interviniendo directamente en la escena. "
00:13:56 - 00:14:12	En pantalla vemos un joven de chaqueta blanca hablando por celular diciendo " no sé a qué horas llegue porque hay mucho policía pa arriba" " y donde me quiten la cicla que " , se despide y les dice a sus a amigos y a quien tienes la cámara mientras se ríe "que disque no me diga mentiras , no me diga mentiras que usted está descolgando" contando lo que le acaban de decir por teléfono.	"1 Esta escena es la documentación de las llamadas que pueden recibir los jóvenes de sus padres, preocupados por su ubicación y su práctica deportiva extrema, la cámara no interviene en el desarrollo de la escena. "
00:14:58 - 00:15:32	Logramos ver con una calidad de video de baja resolución un camión que pasa, tras de este agarrado en su bicicleta , luego la cámara solo graba el suelo pero por el movimiento quien está grabando parece haber ido a alcanzar el comiendo para también agarrarse de este , entra en pantalla algunas partes de la bicicletas y finalmente al joven que ya venía detrás del comiendo que les dice "no le recomiendo que se peguen de acá " .	"1 esta es una de las escenas que hacen parte de sus prácticas de documentación, es un archivo cedido al realizador, la presencia de la cámara no interviene en el desarrollo de la escena puesto que es el registro de como se cuelgan de un automotor y sus dificultades. "

<p>00:27:00 - 00:27:29</p>	<p>Un grupo de jóvenes a orilla de la carretera le hacen el pare a un ambulancia para que socorra a uno de sus compañeros que acaba de accidentarse, la ambulancia no para y sigue derecho y escuchamos " Venga , venga , deje de ser gonorra".</p>	<p>" La cámara que está en una de la bicicleta sigue grabando el momento en el que ellos piden ayuda a una ambulancia, esta solo es un espectador de este suceso."</p>
<p>00:00:44 00:00:46</p>	<p>Vemos en unos barrotes, que al parecer son de la jaula o el lugar donde se encuentra encerrado un leopardo Al cual vemos recostado tranquilo dentro de ella.</p>	<p>"1 Las acciones del animal no se ven influenciadas por la cámara."</p>
<p>00:01:59 - 00:02:05</p>	<p>Es la sombra de un ave y también de los barrotes de la jaula, el ave abre su pico mirando hacia arriba.</p>	<p>"1 Es una imagen donde la cámara no tiene mayor relevancia o influencia en su desarrollo."</p>
<p>00:02:06 - 00:02:11</p>	<p>Un lobo en su jaula mirando hacia afuera por entre los barrotes, camina de lado a lado con una mirada triste.</p>	<p>"1 Un animal en cautiverio, con sus actos normales recorre de lado a lado esta pequeña celda, el realizador o la cámara ni es mirada por él."</p>

Categorías emergentes:

1.Objetividad esencial:

Esta categoría recibe su nombre por el texto de ontología de la imagen fotográfica de André Bazin, dentro de esta selección de escenas de las 4 producciones analizada entro a ver fragmentos donde desde mi papel como espectador sentía que no había un control por parte de quien realiza la producción con relación a lo que pasaba frente a la cámara, por el contrario a como logramos ver en la gran cantidad de producciones que encontramos en televisiones y cines, acá la cámara no es omnipresente sino por el contrario es un testigo con limitaciones y sin mayores pretensiones.

2. El uso libre de la naturaleza incluyendo el hombre como materia virgen.

Dentro de este segundo recurso encuentro como mencionan varios autores, al hombre, la cotidianidad, la naturaleza, como temática principal cargadas de lo que describe Richter como "volver a su origen" en estos fragmentos seleccionados de "El cine como arte original"

"Con el estilo documental el cine vuelve a sus fundamentos. Aquí tiene una base estética sólida: el uso libre de la naturaleza, incluyendo al hombre, como materia virgen. Por la selección, la eliminación y la coordinación de los elementos naturales, la forma cinematográfica desarrolla lo que es original y no está atado por la tradición teatral o literaria." (Richter, 1998, pág. 2)

"El cine documental es una forma cinematográfica original. Ha llegado a tomar con los hechos su nivel original. Abarca nuestra vida racional desde los experimentos científicos hasta el poético estudio del paisaje, pero nunca abandona lo real. Su propósito es amplio: sin embargo, es una forma artística original mientras mantenga el uso del material natural virgen en interpretaciones racionales." (Richter, 1998, pág. 3)

Así en este par de citas Richter recoge algunos de los elementos esenciales para comprender aquello que se considera como "original", por un lado en relación directa con lo

"real", y por otro, con el hecho de registrar y tratar poco la imagen, en ese sentido, toma sentido la expresión de Agnes Varda cuando enuncia en una entrevista hecha por "Documenta2" de España, que "a menudo el azar es lo que está en el origen de una película", pues también se trata de pensar la materia virgen en el sentido de que hay una manera azarosa en la que se aborda la realización, dejando de lado todo el protocolo de la preproducción, producción, y posproducción, con el que se rigen la gran cantidad de producciones audiovisuales; no se trata de que todo esto desaparezca, sino que al contrario es abordado de otra manera la dinámica de realización, la temática, y el mismo producto final, pues no son "sometidos" por estos pasos a seguir para hacer un film.

"Lo que a mí me gusta de ver lo real es que no es real, es decir, dentro de lo real sacar sorpresas, la belleza inesperada, el milagro de casi lo real eso es lo más interesante" (Varda, 2012)

3. Prima el registro del momento, la importancia de documentar; La calidad de la producción pasa a un segundo plano.

Ser cineasta es ser espigador por excelencia, aquel o aquella que recoge todo el trocito de lo real, las briznas de la realidad y que, después, tras el bricolaje operado por la cámara y el montaje debemos devolverlos. (Agnes Varda, 2012)

Escojo esta cita ya que da para hablar del hecho de documentar, lo que implica el registro más allá de la calidad de este, temo que este asunto dentro del audiovisual tiene mayor relevancia puesto dentro de las prácticas artísticas tiene la cualidad permitirnos de manera instantánea registrar un momento, de conservar un fragmento de tiempo.

4. Deja en evidencia el medio dentro cómo se hace" (errores, mirar a la cámara, etc.).

Esta categoría nos habla de esos momentos donde por diferentes aspectos dentro de la producción hay cosas que constantemente nos están recordando el "cómo se está haciendo" a lo que decidí llamar como ya he mencionado "evidenciar el medio", son fragmentos, como en "el puto amo de la anarquía" cuando se filma a trauma hablando por celular este se da cuenta mira la cámara y dice " Filmáme", con estos pequeños gestos o incluso podríamos llamarlos errores según el lenguaje cinematográfico evidenciamos como son transformado y cargados de otro significado para estas producciones

5.El realizador le da la cara al espectador, entra en pantalla, da su opinión, interviene en el desarrollo, etc.

Comparten sin embargo una cantidad de rasgos distinguibles. Metalingüísticos, autobiográficos y reflexivos, todos ellos plantean una figura autoral bien definida y extratextual como su punto de origen y de referencia constante, y articulan fuertemente un punto de vista subjetivo y personal.

Los modos en los cuales generan tal referencia y articulan cuestiones de autoría, enunciación, narración y comunicación varían significativamente.

Dentro de los anexos podrán consultar un video el cual es una selección de las escenas analizadas a modo de ejemplo organizado en el orden de las características anteriormente descritas que busca aclarar de manera más específica a que me estoy refiriendo con cada una de estos rescatados dentro del análisis.

Interpretación:

En el capítulo inicial están los elementos esenciales que permiten pensar que es posible poner la selección de documentales pertenecientes a la categoría de Cine Subjetivo en

perspectiva de aportar a un tipo de formación dentro del campo de la cultura visual, estos elementos, algunas veces compartidos, otras, específicos de una u otra producción constituyen la razón de ser de este proyecto y por ello merecen ser desarrollados en sus complejidades.

En los apartados siguientes encontrará un acercamiento a dos de los conceptos fundamentales del trabajo, el lugar del espectador y su papel en la comprensión del cine subjetivo y el acto de documentar en los contextos cercanos.



*FRAGMENTOS
"TERAPIA DEL PELO"*

Documentar lo subjetivo, relatos de intimidad

Desde el primer momento introduce la idea de que dentro del cine subjetivo como espacio creativo, hay un amplio campo de exploración en torno a variados momentos entre el registro, la narración, el montaje, dada la naturaleza misma de las producciones consideradas

justamente un "ensayo" para referirse al hecho no sólo de que son experimentales, sino que, a la manera literaria conjugan la reflexión sobre un tema y el mundo personal del realizador quedando así marcado el estilo personal del mismo (García Martínez, 2006). Esta demarcación del estilo personal no es sólo latente, sino explícita, en momentos en los que el autor toma parte y protagonismo en el desarrollo del discurso como en el caso de la "Terapia del pelo", en donde una de las primeras tomas aparece la realizadora grabándose a sí misma en un momento decisivo en el que corta a ras su cabello.

o como en "El puto amo de la anarquía" en la que los realizadores aparecen varias veces conversando con el protagonista, compartiendo, o expresando algún discurso explícito.

En esta primera parte quisiera centrarme en una cualidad que a mi parecer comparten las dos producciones y es la presencia de lo "intimo" entendido esto, como un aspecto retórico en todos los casos recurre al lenguaje hablado conjugado con la imagen que en medio de momentos de coyuntura (una ruptura, por un lado, por el otro la novedad del concierto de Manu Chao), logra componer una especie de apreciación de lo cotidiano.



**FRAGMENTOS " EL PUTO AMO DE
LA ANARQUIA"**

En ambos casos, la decisión de grabarse proviene del entorno de intimidad en el que se mueven los realizadores, la primera indagando sobre la relación entre "cambiar de look" y las penas de amor, mientras comparte con sus amigas cercanas y les pregunta acerca de sus experiencias en las relaciones amorosas; acudiendo a algunos de los elementos que Martínez identifica como característicos del relato autobiográfico en el cine -ensayo, cuando explica que tienden a asumirse "tonos solemnes y hasta "terapéuticos" cuando se ha de explorar en memorias personales y familiares signadas por dolores, secretos, vacíos, y confesiones, en orden a cumplir con la que según Lejeune es la "función reparadora" de toda empresa autobiográfica. (García Martínez, 2006, Pág. 72).

El segundo se desarrolla haciendo el seguimiento de la visita de Manu Chao a Cali en el 2012, tomando como protagonista a un amigo cercano "Trauma", que lo da todo por el artista. Recorre en el documental la expectativa previa al concierto, la asistencia, las presencias de algunos fanáticos y por supuesto el transcurrir de "trauma", sus acciones y conversaciones en torno a lo que significa la música de Manu Chao en su vida. Construyendo así un hilo conductor "entre las situaciones que el ojo no puede muchas veces apreciar, pero el cine sí." (Barros Bastida, C. y Barros Morales, 2015, pág. 30). Con lo que me refiero a la apreciación del significado del tal acontecimiento en una persona de a pie, o en varias, puesto que logra de algún modo hablar de un colectivo de ciudadanos reunidos para el concierto.

Para ambos realizadores, es el abordaje de ese universo personal el que los motiva a buscar un registro en el que prima dejar memoria de lo acontecido, conjugando la decisión técnica de grabarse y la narración de aquello que experimentan y sienten en relación

con la temática general, pero también en relación al proceso de grabar y grabar-se. Para el caso de este par de producciones si hay una especial atención por recoger en palabras el sentido y las reflexiones de lo que se experimenta, del momento que viven, y también del sentido de tales producciones, por lo que se privilegia el discurso en apoyo a la construcción de esa intimidad entre el realizador que cuenta y el espectador quien recibe.

Aquí el lugar del espectador es interesante en la medida en que se ofrece ante él una narración distinta de "lo real" a través de las emocionalidades y reflexiones del realizador, lo que en mi caso, me llevo a preguntarme por las decisiones del registro, es decir, por los momentos precisos en los que se apretó el botón aún cuando el enfoque no era ideal, o la presencia de la cámara pasaba totalmente inadvertida; posibilidad que como "actividad del espectador", " está asociada a esa potencia de traducción, que transfigura lo que se ve, lo que se está viendo, según un juego (sin reglas) de asociaciones y disociaciones, en el que cada cual trilla su propio camino, hace su propia experiencia, conforma, transforma o deforma las imágenes que lo movilizan. Pellejero, 2014, pág. 31), y que en mi caso me llevo a valorar esas acciones no sólo como el resultado del deseo de registrar sino como la manifestación de un aprendizaje que está sucediendo

Zoo Piece y la interpelación al espectador.

La brevedad y la sencillez con la que se construye "Zoo Piece", en apariencia no daría para un gran despliegue de ideas, sin embargo, es justamente en la sencillez de sus elementos en donde se esconde una gran riqueza en lo que a la efectividad de su "mensaje" se refiere; esta pieza de menos de tres minutos, en la que la variación de planos apenas va del plano general, al medio y al frontal, transcurridas sus tomas logra dejar una sensación de

incomodidad, de vacío que sería apenas perceptible entre los más distraídos, pero ¿De dónde viene es esa sensación, si en la filmación apenas se ven algunas tomas de animales haciendo realmente poco?

Hubiera podido hacer todo un despliegue sobre la sensación de encierro que manifiestan los animales, o sobre su letargo evidente, pero en realidad no hay mucho más allá de lo que estos fotogramas logran decir:



*FRAGMENTOS
"ZOO PIECE"*

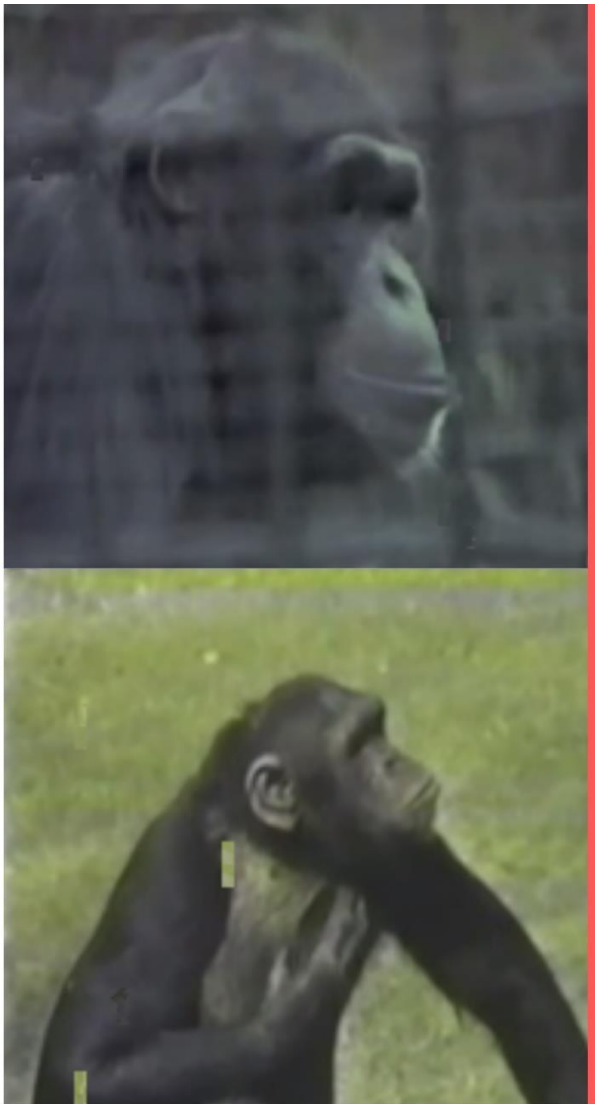
Es justamente la sencillez que nos obliga a ver con detenimiento lo que tenemos enfrente en lo que quiero enfocarme, porque, aunque Zoo piece no tiene textos, ni refiere un tipo de crítica explícita, es a través de la contemplación de lo que registran las tomas que nos obliga a reactivar en nuestro lugar de espectador aquello que tendemos a perder con la saturación de las imágenes: nuestra capacidad de afectación.

En medio de la "tiranía de la legibilidad total y de la satisfacción asegurada, que domina la cultura de nuestra época" como la nombra Eduardo Pellejero (2014) en la que podemos acceder a un sin fin de imágenes pre- digeridas en las que en medio de la inmediatez del acceso y la multiplicidad de opciones no vemos la necesidad hacer uso de nuestro sentido crítico, porque puede que la mayoría de las veces ni siquiera nos planteemos la necesidad de hacerlo a menos que la extrañeza de la imagen supere nuestra curiosidad, "devolver a la mirada la singularidad esencial de la imagen y el carácter eventual de toda situación visual es de una importancia política fundamental" (Pellejero, 2014, pág. 37), ¿por qué? porque lo que ponemos en juego son las habilidades de nuestra mirada, y en cierto modo nuestra capacidad de resistencia.

Si pensamos en el mundo contemporáneo y la importancia que ha tomado la visualidad, pocos dirían que se sienten analfabetos visuales, o que ven una imagen y no comprenden nada de lo que contiene, eso en parte se debe a que muchos de nosotros gozamos de las facilidades de los "Dispositivos magnéticos" que no sólo están a nuestro servicio y deseo, sino que tienden a establecer "la distancia, la disposición, la intensidad de nuestra mirada, el foco de nuestra atención y la forma de nuestra expectativa", por cuanto no sólo son el objeto con el producimos imágenes sino con los que accedemos a un sin fin de ellas. Este acceso perpetuo produce un tipo de homogeneización de nuestras subjetividades en cuanto a espectadores (Pellejero, 2014). No es sólo la capacidad de afectarnos con la sencillez de una producción como "Zoo Piece", o de comprenderla en sus "intenciones" o del deseo de querer "indagar más allá de

ella", sino que nos implica dejar de lado el hecho de que el problema de nuestra visión también pasa por nuestro deseo.

"Cuando nos encontramos ante una imagen siempre está en juego –antes incluso de que la imagen comience a tener sentido– una forma de ver, de sentir, de ser afectados (y también una forma de mirar, de reaccionar, de responder a lo que nos afecta)" (Pellejero, 2014, pág. 32)



*FRAGMENTOS
"ZOO PIECE"*

Puede ser que al ver estas imágenes en la vida real (en cualquier zoológico), como en la pantalla no lleguemos a sentir nada ni nos cuestionen. Frente a tal estado de adormecimiento en el que podemos simplemente ignorar aquello que no queremos ver, que nos "repele" como imagen, en este caso bien sea por la sencillez de las tomas, o por la aparente pasividad de las misma, es preciso abogar por un tipo de valentía que pareciera menor, pero que en el mundo contemporáneo constituye un ejercicio político de resistencia a la homogeneización del pensamiento, y con él, el de la mirada:

“una especie de coraje: coraje de mirar, mirar todavía (...). No hay imágenes que, en sí, nos dejarían mudos, impotentes. Una imagen de la cual no podríamos decir nada es generalmente una imagen a la cual no le dedicamos el tiempo (...) de mirar atentamente.” (DidiHuberman, “Inquietar-se diante de cada imagem” 2006).

Este coraje de mirar, más allá de lo que nuestros deseos (por lo bueno, lo bonito y lo bello, o por lo bizarro y extravagante) nos permiten, constituye un punto crucial en la pregunta inicial por el origen de la sensación de incomodidad que deja "Zoo Piece", puesto que esta pareciera ser el germen que deja "el primer vistazo" que asumido con entereza, podría ejercitar en nosotros la formación de un tipo de espectador emancipado, que pudiera ver el sufrimiento detrás de las tomas, percibir la sensación de encierro que causa el cautiverio, que podría cambiar la sensación de pasividad, la idea simple de que "no pasa nada" por la pregunta por el sentido de la vida de esos animales allí cautiverio.

Este coraje, y todas su preguntas posibles, por, como lo plantea Didi- Huberman, *dedicarle tiempo a la imagen*, se traduce en la necesidad de un verdadero adiestramiento de la mirada, un ejercicio atento y prolongado que ocupa la visión y la mente que lejos queda de la percepción de que mirar puede ser una actividad pasiva, sino más bien y en amplio sentido "irreflexiva" sino, tal y como lo plantea Pellejero(2014) en su interesante abordaje de las

posibilidades del espectador frente a la obra de arte en su texto "ver para creer. El arte de mirar y la filosofía de las imágenes":

"¿Por qué identificar 'mirar' y 'ser pasivo' –por ejemplo– si no por la presuposición acrítica de que mirar significa mirar una imagen, esto es, una apariencia, y eso significa estar separado de la realidad que está siempre atrás de la imagen?" (Pellejero, 2014, pág. 31).

El distanciamiento de la realidad (La del Zoológico,), no habla de una carencia de contenidos implícita, es decir, de que en verdad nunca hayamos tenido contacto con un zoológico (porque por el contrario, en mayor o menor medida, es probable que lo hayamos tenido) sino que refiere a una redistribución de los intereses en lo que miramos, lo que hace que (hayamos o no tenido una experiencia en primera persona de visitar un zoológico), nuestras referencias más inmediatas de relación con ese lugar no son negativas, sino que están mediadas: por el medio de comunicación que lo promociona, el zoológico y su publicidad, la promoción de la novedad, el disfrute del recorrido...Y así la mediación entre el escenario del zoológico y la existencia del animal no tienen nada que ver en apariencia así termina este escenario respondiendo a lo que describen Barros Bastida y Barros Morales (2015)

"Las imágenes de los medios de comunicación organizan y ordenan la visión del mundo y de los valores más profundos: lo que es bueno y lo que es malo, lo que es positivo y lo que es negativo, lo que es moral y lo que es inmoral (Barros Bastida y Barros Morales, 2015, pág. 2



FRAGMENTOS
"EL AZOTE NOROCCIDENTE"



Mirar en contexto, desentrañar las realidades cercanas.

Aquí, reflexiono en torno a la relación entre el interés por documentar y aquello que se documenta, que para el caso de "El azote noroccidente" y "El puto amo de la anarquía" corresponde a un interés que tiene una mirada particular sobre el contexto en el que se desarrolla: el contexto Colombiano, esta mirada, pasa en primer momento por el sentido que tiene acercarse a realidades locales a partir del reconocimiento de las historias de quienes hacen parte de ellas.

Mirar la realidad en la perspectiva del cine documental de carácter subjetivo, implica acceder a una serie de posibilidades experimentales que aunque parten de decisiones conscientes, son despreocupadas en la medida en que se desentienden de la búsqueda de la perfección técnica y narrativas tradicionales: de calidad del registro, del sonido, de enfoque, de la notoriedad de la existencia de los implementos de registro durante la grabación, de la construcción de un hilo narrativo en función de rescatar el momento, lo que se dice, lo que pasa, lo que se siente y se piensa, esto porque lo que se busca es registrar los temblores (deseo o temor) y sus propias consumaciones. (Didi- Huberman, 2013). Así, las producciones conservan una estética muy atrayente que no proviene sólo de su despreocupación, sino de la riqueza de lo contado, de su inmediatez en la descripción de las sensaciones y emociones, de las realidades manifiestas de quienes aparecen en el registro.

Tal atractivo, parte también de la cercanía con la que puedo entender lo que se narra, el uso tan local de las palabras, el acceso a esa intimidad colectiva que comparte este grupo de jóvenes que lo dan todo (sus energías, su fuerza, su creatividad), por el goce del deporte.

Los jóvenes del azote noroccidente de juntan para el descenso en la vía que sube al túnel de occidente, en robleado, un carretera propicia para practicar "Gravity Bike", pero al tiempo sumamente peligrosa por ser transitada por todo tipo de vehículos a altas velocidades; sin embargo, juntos comparten en el registro los descensos, las adrenalina, la noción de competencia y también de unión que los reúne en las tardes de "Azote", muchos pertenecen a las zonas más pobres de Medellín, y arman sus bicicletas a fuerza de creatividad. El documental, aquí brevemente descrito en el contexto que ofrece, da cuenta de los relatos de experiencia y de sus significaciones en el contexto, pues aborda además las muertes que la práctica de este deporte ha dejado entre los compañeros deportistas, la preocupación de la población por la seguridad de los jóvenes y en contraste, toda la felicidad y excitación que les produce a ellos.

Registrar el contexto en el caso de las realizaciones independientes como esta, depende mucho de lo que hay a la mano, existe justamente la necesidad de desligarse de grandes producciones o de la plata, todo en función de lo que se necesita contar y no de obtener una gran producción (aunque se logra, en otros sentidos). En esto hay una subversión de la mirada en varios sentidos:

primero es la presencia del realizador la que denota un cambio en la narrativa, ¿Cómo es esto? cuando es un foráneo quién se acerca a una realidad desconocida, sobre todo en el documental tradicional, hay una tendencia a objetualizar con el gesto de fotografiar o grabar se consigue "una realidad construida, cosificada, en la medida en que está desprovista de la experiencia del otro" y en ese caso "El etnógrafo, el investigador, el realizador, fija la realidad para representar al otro, exorcizándolo y, casi siempre, colonizándolo." (Hernández, Fernando. 201_, pág. 7), pero aquí lo que tenemos es, por un lado, la cercanía entre amigos, el realizador y los jóvenes se conocen.

Por otro, es evidente que las tomas no están hechas por una sola mano, la multiplicidad de registros enriquece la narrativa porque pasa la voz entre los que participan de la misma realidad, así, se construyen una compilación de experiencias, un registro variado de las prácticas, una mirada diversa de las realidades que se desprenden de la temática general.

Didi-Huberman (2013) habla de "cuando las imágenes tocan lo real", aquí Huberman propone que debiéramos pensar en las condiciones que han impedido su destrucción o su desaparición. Puesto que considera que la destrucción de ellas es fácil y habitual, pero a mí, me parece que debiéramos mejor preguntarnos por las condiciones materiales y de pensamiento que permiten la creación misma de esas imágenes que "tocan lo real", pues en ello se esconde su sentido más profundo.

*FRAGMENTOS
"EL AZOTE NOROCCIDENTE"*



La sensibilidad hacia lo real a la que permiten acercarse este tipo de producciones, invitan en un sentido inverso a "dejarse tocar", a acercarse, a valorar, y aún en menor medida a visualizar las expresiones cotidianas de la vida y reconocerse en ellas, de allí que la producción de este tipo de material es de suma importancia para la superación de las fronteras geográficas y sociales que nos fragmentan, para acceder a ese "mundo exterior" más allá de las fronteras físicas y de la visión.

Menciono las fronteras de la visión porque a este punto de la interpretación, es importante resaltar el hecho de que como espectadores en el mundo, volviendo al innegable hecho de que el acceso a las imágenes nos excede en cantidad y muchas veces en capacidad de análisis que, "generalmente nos hacemos a ideas superficiales del mundo que nos rodea" y que esa superficialidad pasa por los juicios de valor tan comunes hacia las zonas más vulnerables de nuestros contextos más cercanos (en referencia al país), superficialidad que nos deja impotentes para "conocer con profundidad la realidad de los hechos o el sentido verdadero de los pensamientos u opiniones" (Barros Bastida y Barros Morales, 2015, pág. 30) y es en últimas a este sentido verdadero al que nos acerca "El azote noroccidente" que desprovisto de pretensiones, nos coloca en un espacio de cruce y de encuentros, en el que podemos acceder a conocer lo local a través de las narraciones y el lenguaje de lo cotidiano.

Cruces entre el audiovisual del cine subjetivo y la formación sobre cultura visual.

“En tiempo de lo enorme, de lo espectacular, de producciones cinematográficas de cien millones, quiero hablar por los pequeños actos invisibles del espíritu humano.”

(Jonas Mekas, “Fragmento anti-100 años del cine”, 1997)

En el desarrollo del proyecto, parte del propósito, tuvo que ver con reflexionar sobre la formación de espectadores, punto neurálgico, pues hoy en día, prendemos la televisión y en como una caja de pandora, está llena de canales y variedad de programas, prendemos el teléfono celular y en él, tenemos acceso a una innumerable cantidad de material textual y visual; luego, vamos al computador y también ahí, podemos acceder a películas, series, documentales, novelas y todo tipo de contenido que abunda y aumenta en proporciones agigantadas en plataformas como YouTube, todos estos contenidos, poco a poco, se han configurado con características propias, pero a pesar de esta basta colección de material audiovisual allí contenido y al que tenemos acceso mientras haya luz e internet, no tenemos mucha consciencia sobre el lenguaje que como ya lo he explicado a lo largo de este proyecto se ha venido configurando con unos códigos y unas maneras de decir que han desarrollado unas reglas de juego para hacer audiovisual cargado de un objetivo de comunicación que se emite desde “un grupo élite dirigente con intereses particulares, hacia un grupo social o asentamiento humano.” (Bermúdez, 2010, pág.6) que como las “personas del común”, en riesgo de asumir aquello que se no muestra como real, obviando aquellos intereses que no están pensados en nuestro favor, tanto menos a nuestro servicio de manera gratuita. Cuando entramos a una sala de cine inconscientemente estamos esperando un tipo de audiovisual narrativo, con una forma similar que nos brinde algo de entretenimiento contenido en el lenguaje audiovisual preconcebido, sin embargo, aquella actividad, no carece de sentido

político, no es automática, tanto menos debe darse por sentada como una actividad de mero esparcimiento. Lograr si quiera hacernos conscientes de esto, es decir, lograr percibir a la “maquinaria” tras la pantalla puede que nos haga ver las producciones audiovisuales a las que nos acercamos de una manera diferente y tal vez fisure esa burbuja en la que estamos inmersos, en donde vemos y vivimos lo que pasa frente a la pantalla por “x” cantidad de tiempo como algo real y olvidamos todo lo que está tras bambalinas, aquellos hilos que hacen mover las marionetas.

Sin embargo, en este caso, poner en evidencia los hilos, poner en evidencia el medio no ayuda a acercarnos y volvernos más sensibles hacia otro tipo de audiovisual que no tiene cabida en una sala de cine o que muy pocos voltean a mirar, y que permiten no sólo ver distinto esas producciones audiovisuales sino el mundo mismo, pues como lo afirma Bermúdez (2010):

“La imagen, que mora en el pensamiento colectivo del grupo social, indica las características sobre el asentamiento humano, especialmente: su cosmogonía, sus creencias, su percepción del mundo como identidad visual uniforme, y ello se da si fue establecida por el grupo dirigente.”

¿Qué supone esta afirmación si la ponemos en relación con las imágenes a las que tenemos más acceso? A la publicidad desmedida, el cine de argumento, la hipersexualización de los cuerpos, los estándares de belleza, ¿la vida de consumo y superficialidad? Eso es lo que somos como cultura global quizás, y para los países de pequeñas industrias cinematográficas, de industria a menor escala, centralizada, aunque no menos globalizada, de cultura rural, campesina, ¿Qué nos queda? ¿Dónde aparecen los relatos en los que nos narramos? ¿Con los que podamos identificarnos? De ahí el papel fundamental de los aprendizajes que rondan la cultura visual para la descomposición de los elementos que componen las imágenes que

consumimos tanto en su mensaje, como en los contenidos formales y contextuales que las hacen ser lo que son y tener su lugar de preponderancia o invisibilidad.

“la cultura visual expone lo supeditado a la creación del mensaje visual y a su elaboración técnica y estética, a su (s) ejecutor (es) y al significado intencional que inserta un grupo dirigente emisor, con la difusión que llega a las personas comunes. En un sentido aristotélico, la cultura visual, además de analizar la imagen como plástica, la analiza como comunicación, determinando tres partes tácitas en toda imagen: un grupo élite dirigente como emisor; un mensaje, que es un objetivo de comunicación visual; y un receptor: individuos comunes” (Bermúdez, 2010, pág. 7).

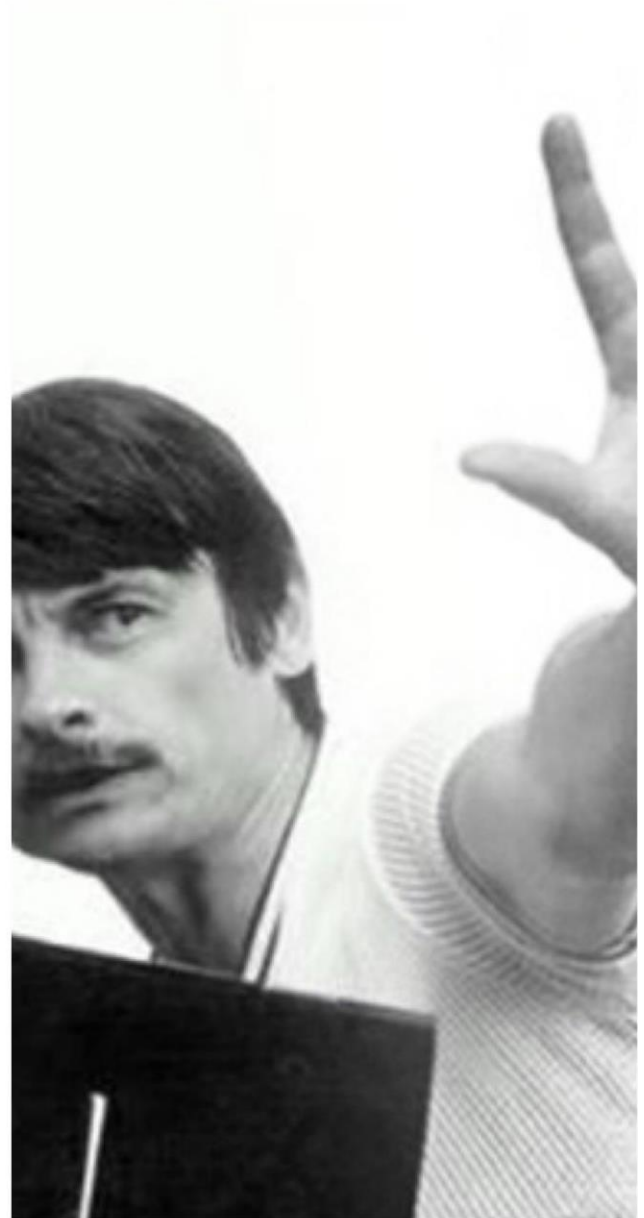
De allí que desde el videoarte el cine ensayo y otros formatos de audio visual que en este proyecto he nombrado cine subjetivo, formatos ricos en las cualidades que me di a la tarea de identificar y describir, se visibilizan una serie de modos de hacer y de ver, que, de ponerse en práctica dentro de escenarios formativos, podrían constituir una apuesta para la formación de espectadores que logren detenerse a mirar y apreciar los elementos que implican la producción de audiovisual y su lectura en el lugar de quien ve.

En mi infancia como la gran mayoría, inventaba mis propias películas y era el personaje, tenía el control de la trama pero no podía dejar de pensar que esos lugares, esos personajes con sus vestuarios e indumentaria que veía en pantalla y de los cuales me agarraba para jugar y crear ese imaginario, no se parecían a lo que yo tenía alrededor, cuando apagaba la pantalla mi realidad no era así, los personajes eran diferentes tenía otros problemas otras preocupaciones, de pronto, para la mente de un niño eran más aburridos, pero con el tiempo y también a lo largo de mi carrera he encontrado tanta belleza y tanto valor en aquello que nos rodea cotidianamente tanto heroísmo en aquellos

personajes que no están preocupados por salvar el mundo, que es desde ahí de donde parto para pensar que hace falta que las generaciones que vienen y se están formando se apropien de su cotidianidad, encuentren lo bello a su alrededor y puedan a su vez, mostrar un poco de la belleza y la vida que les circunda, un ejercicio que tiene que ver también con creer en lo que tenemos por contar, en su valía e interés, que también puede ser entretenido sin ser vacío; por esto, conocer el lenguaje audiovisual y entender que no es precisamente indispensable para producir audiovisual, nos enseña un camino para problematizar este medio, para emanciparlo de otras disciplinas como lo proponen desde mucho antes algunos realizadores insistiendo en que el audiovisual ha sido subyugado y delimitado en la gran categoría del séptimo arte.

“Por supuesto que es necesario dominar las leyes del montaje con la misma perfección que todas las demás leyes del oficio al que uno se dedica. Pero el trabajo creativo comienza en el momento en que se infringen y deforman esas leyes “

Andrei Tarkovski /
Esculpir en el
tiempo



Conclusiones:

La principal conclusión de este trabajo considero que ha sido corroborar la riqueza de estas otras formas de realización dentro del audiovisual que logran dotarlo de un sentido diferente o como diría Richter logra que este vuelva a sus orígenes. Pienso, es hermoso y útil en el acercamiento al audiovisual pensarnos este medio como algo más que una herramienta al servicio de otras disciplinas artísticas, y más aún lograr desglosarlo en su complejidad respecto de lo que implica producirlo y verlo, sin dejar de pensar que tanto uno como otro lugar requieren de actividad por parte de quienes participan de la creación tanto como de la observación.

Encontré, que si hay rasgos que caracterizan estas otras formas y que dichas características incluyen:

Del lado del realizador:

La cabida del mundo personal del realizador manifiesta en los modos en que resuelve los problemas formales de la producción y la elección de los temas, así como en su presencia explícita.

El lugar de lo íntimo retratado en la imagen y el uso del lenguaje hablado y audiovisual en donde se exploran las memorias personales enmarcadas en los contextos locales/ barriales.

- Libertad en el registro sin reglas de asociación en donde la exploración en el registro de las imágenes es amplia.

La sencillez que llama a la contemplación, la limpieza y pasividad de algunos registros obligan a la detenerse en la imagen.

Acercamiento a realidades locales en manos de quienes las viven a diario presente en la búsqueda por registrar lo que pasa, se siente, y piensa en una situación determinada evaluada como importante a criterio del realizador. Y que contiene la compilación de experiencias como registro de esas realidades.

Riqueza de lo contado en su inmediatez, en sus descripciones sensitivas y emocionales en conexión directa con las realidades manifiestas.

El uso de las herramientas a mano, tanto en la producción, como en la posproducción, el uso de teléfonos celulares, grabadoras de sonido de mano, y cámaras de uso familiar, constituyen herramientas sencillas a las que se puede sacar gran provecho y que, a su vez, modifican la calidad, el formato y las cualidades de la imagen poco tratada en la postproducción.

Del lado del espectador:

Se ofrece para él un tipo de narración emocional de tu a tu, con el realizador.

Libertad de lectura, esta cualidad se enlaza con la decisión del realizador de asociar imágenes con relativa libertad, permitiendo así mismo, mayor libertad a la hora de "leer" aquello que se está viendo en la producción final.

Mirar más allá de nuestro deseo, o necesidad de entretenimiento en la búsqueda de comprensiones más allá de nuestras expectativas particulares. Encontrarnos en la imagen.

Dar espacio a la contemplación y reflexión pues aquello que se nos presentan no está resuelto ni contiene un hilo narrativo constante.

Dejarse tocar de la imagen cargada de las expresiones cotidianas de la vida y con suerte, reconocerse en ellas.

Acceder al mundo exterior más allá de las fronteras geográficas, sociales y visuales (ya tan estandarizadas en el cine hollywoodense).

Todas estas cualidades contenidas en el cine subjetivo me han permitido adquirir herramientas tanto como formador y como espectador /realizador para aportar al tipo de profesional que anhelo ser apostando a otras formas de hacer audiovisual. Porque producir y ver en contexto no es sólo un ejercicio de creación emancipador sino político, que aboga por el derecho de reafirmar lo que somos en los escenarios locales, de contar desde nuestros lugares y con nuestra propia voz nuestras historias, con lo que tenemos a mano, con las herramientas de las que podemos hacernos en resistencia a la precariedad, echando mano de nuestras emociones y reflexiones sin que por ello, tenga menos valía o importancia aquello que producimos como ejercicio político de auto enunciación.



Fragmento "El azote noroccidente"

Bibliografía :

- *Barros Bastida, C. y Barros Morales, R. Los medios visuales y su influencia en la educación desde alternativas de análisis. Revista Universidad y Sociedad, Guayaquil, Ecuador, 2015.*
- *Bazin André, ¿Qué es el cine?, Ediciones Rialp, S.A, Madrid, 1966.*
- *Bermúdez Castillo, Jairo Alfredo. Cultura Visual. Universidad Pablo de Olavide. Revista Nodo No 8, Volumen 4. España, 2010.*
- *Didi- Huberman, cuando las imágenes tocan lo real, Editorial Círculo de Bellas Artes, Madrid, España, 2013.*



- Franco, Fernando, narrativa y lenguaje cinematográfico, Guía didáctica, (ECAM), Escuela de cinematografía y del audiovisual de la comunidad de Madrid, 2018.
- García Martínez, Alberto Nahum. La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual. Comunicación y sociedad Vol. XIX. Núm. 2, Facultad de comunicación de la Universidad de Navarra, Departamento de proyectos periodísticos, Pamplona, España, 2006
- Gustavo Galuppo, Video, el cine por otros medios en, Territorios audiovisuales: cine, video, televisión, documental, instalación, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos, La Ferla Jorge y Reinal, Sofía (compiladores), 2012, Buenos Aires (pág. 152- 168)
- Hernández Fernando, ¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?, revista educación y realidad, 2005, p9-34.
- Hernández, Fernando. Investigar con imágenes, investigas sobre imágenes: desvelar aquello que permanece invisible a la relación pedagógica, Universidad de Barcelona, España, 201_
- Peirano, María Paz, Reflexiones en torno a la obra de Mekas y el cine de ensayo como etnografía experimental, 2008, Chile.
- Pellejero Eduardo, ver para creer. El arte de mirar y la filosofía de las imágenes, AISTHESIS, Núm. 56, 2014, Chile, pp. 27-38
- Rascaroli Laura, El cine subjetivo y el ojo de la cámara, Revista Cine documental, número 10, Venezuela, 2014, p. 145

-
- RICHTER, H., El film, una forma original del arte, en ROMAGUERA I RAMIÓ, J. y ALSINA THEVENET, H. (edit.), Textos y manifiestos del cine. Madrid, Cátedra, 1998.

Andréu Abela, Jaime, las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada, Fundación Dentro de Estudios Andaluces, Universidad de Granada, V.10, N.2, PÁGINAS 1-34, España, 2011.

- Aigeneren, Miguel, análisis de contenido: una introducción, Centro de estudios de opinión, Universidad de Antioquia, Colombia, 1999.

- Ferrando García Manuel, Ibañez Jesús y Alvira Francisco (Compiladores). El análisis de la realidad social, Métodos y técnicas de investigación. Alianza editorial, Madrid, España, 1986.

-Planas Comerma, María Dolores, aspectos básicos sobre el análisis documental de los materiales audiovisuales, revista general de información y documentación, vol.5.n. 2. Universidad Complutense, Madrid, 1995.

- Sandoval Casilimas Carlos A. Investigación cualitativa. Instituto colombiano para el fomento de la educación superior, ICFES. ARFO Editores e impresores LTDA. Bogotá, Colombia, 2002.

Filmografía

- Entrevista a Agnes Varda, Realizada por Documenta 2, España, 2012.

<https://www.youtube.com/watch?v=3o238ISMjaM>

- Entrevista a Jonas Mekas, en el marco de la invitación al FICUNAM, Ciudad de

-
México, 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=kcjmaNKCOpl>

Entrevista a Bill Nichols, breve recuento de la historia del cine documental, Universidad Carlos III de Madrid, "How to make it history repeat itself: documentary reenactment" (Cómo hacer que la historia se repita: recreación documental), España, 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=NriIYZj6FQ>



**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL**

Educadora de educadores
