

El cine cucuteño como un laboratorio en crecimiento bajo las teorías de Brecht, Godard, Bresson  
y Fassbinder

**Modalidad de trabajo de grado:** Producción de medios – Audiovisual

Joan Sebastián Ascanio Paba 1095825256

Orlando González Gómez

**Director de trabajo de grado**

Universidad de Pamplona

Facultad de Artes y Humanidades

Programa de Comunicación Social Ampliación Cúcuta

2021

## **Capítulo I Problema**

### **1.1. Contextualización**

El cine es una industria en crecimiento que con la reciente pandemia del COVID-19 ha demostrado ser un entretenimiento que ayuda a la salud mental de las personas en confinamiento, pues, a manera del mito de la caverna de Platón, permite ver a través de una pantalla una transposición de la realidad maquillada para el disfrute de los espectadores la mayoría de las veces. En América Latina, el cine se utiliza frecuentemente como escapismo, como forma de hacer posible y mostrar al público la posibilidad de realidades a las que normalmente no tienen acceso o, de las que, en el mejor de los casos, no son conscientes por estar imbuidos en ellas.

El cine en Colombia, en consonancia con el devenir latinoamericano, se caracteriza por producir comedias que reflejan las pequeñas banalidades de la burguesía o satiriza los comportamientos de clases bajas y delincuentes a fin de satisfacer los clichés de los que el público colombiano es consciente por influencia de la televisión: el cachaco es gomelo, el santandereano es bravo, los antioqueños son vivos, los costeños son perezosos, los llaneros hablan muy rápido y con acento marcado; además de caracterizar la población afro a través de la música y el baile.

El cine en Cúcuta, a semejanza del que se realiza en el resto del país, se caracteriza por brindar muchos recursos a las comedias, teniendo en cuenta que la mayoría de las obras que entran en el término se caracterizan por tener un final feliz, algo correspondiente a la concepción clásica del término desde los antiguos griegos hasta el Renacimiento. Las producciones independientes presentan temas como la inmigración, la vida de los jóvenes, los conflictos urbanos entre clases y principalmente el terror.

Según el boletín de Proimágenes (2021), el 2019 registró más de 70 millones de espectadores a salas de cine, año después del cual se registró una estrepitosa caída hacia un poco más de 12 millones en el país por motivo de la pandemia. A pesar de esta catastrófica situación, es importante recalcar que el público tiene mayores facilidades de ver cine hecho en el país gracias a plataformas de internet como Mowies, la cual se caracteriza por brindar a creadores la posibilidad de subir ellos mismos sus obras y quedarse con un enorme porcentaje de las ganancias.

Según la revista Semana (2021), Cine Colombia ha perdido 239900 millones durante la crisis del COVID-19, esta cifra puede ser ilustrativa para reflejar el negocio de las distribuidoras del cine del país, pues Cine Colombia se caracteriza por ser de las pocas salas de cine comercial en las que puede verse cine colombiano independientemente de su atractivo para las masas. A estos datos hay que agregar los que proporciona El Tiempo (2021), en los que resalta que de los más de 70 millones de asistentes a salas de cine apenas un poco más de 2 millones escogieron ver una película colombiana de las 48 que se estrenaron en el país aquel año.

A raíz del desconocimiento que la mayoría de los espectadores tienen del cine hecho en el país y particularmente en Cúcuta, la investigación sobre la forma cómo la filmografía de varios de los cineastas de la región utiliza recursos de Brecht, Godard, Fassbinder y Bresson puede contribuir a que se revaloricen las obras de estas personas o al menos quede para la posteridad las características temáticas y la forma como la cinematografía mundial influyó en la primera generación de directores de cine de Cúcuta.

Aunque el cine en Cúcuta es reciente, pues la primera película se realizó apenas en 2015 (El último aliento), existen numerosos cortometrajistas cuya historia también es influyente dentro del sector artístico; de esta manera, en 30 o 50 años se podrá estudiar a esta generación con la misma seguridad con que los historiadores de cine pueden hacerlo en otras partes del mundo

## **1.2. Descripción del problema comunicativo**

En Cúcuta no existe una difusión mayoritaria del cine, ni participación para la promoción del mismo, pues Cúcuta experimenta un interés entre los jóvenes que quieren realizar cine; por esta razón es importante conocer cuál es la teoría implícita en los trabajos de ellos y de qué manera refleja la tradición de Brecht, Godard, Fassbinder y Bresson en los detalles de la cinematografía, de esta manera, se puede revalorizar todo el trabajo de una generación a la que no se le presta mucha atención por su edad y porque este cine difiere de las concepciones comerciales a las que está habituado el público cucuteño.

Según La Opinión (2021), antes de la pandemia un promedio de 500000 personas asistía a los cines en Cúcuta, pero luego de las medidas de restricción la mayor parte de los cinéfilos se refugió en los autocinemas, de los cuales sólo sobreviven 2: Autocinema 33 y Autocine Cúcuta; el primero de ellos se ubica en el barrio Los Patios mientras que el segundo está en La Riviera. Justamente, en uno de ellos, tuvo lugar el estreno de la película cucuteña El Cumpleaños de Carla de Efraín Vásquez Corinaldi a finales del 2020, la cual cuenta la historia de dos hombres solos que preparan una cabaña para la celebración del cumpleaños de la esposa de uno de ellos al tiempo que reciben la visita de tres mujeres con las cuales tendrán relaciones sexuales producto de una borrachera nocturna. Esta obra fue grabada en 2019 y está basada en las experiencias vistas y vividas por el director en la misma cabaña en que transcurren los sucesos del filme.

## **Capítulo II Marco de Teórico**

### **Antecedentes internacionales**

El guionista, crítico de cine y director Paul Schrader escribió en 1972 el libro titulado *El estilo trascendental en el cine* en el cual analiza y compara las obras de Yasujiro Ozu, Robert Bresson y Carl Theodor Dreyer. En la edición de 2018 amplía el estudio a los directores Andrei Tarkovsky, Béla Tarr, Theo Angelopoulos y Nuri Bilge Ceylan. Todos estos cineastas tienen en común el uso de larguísima planos estáticos en los que no sucede nada en apariencia, pero cuyo encuadre pretende generar significancia a través de la contemplación prolongada de las imágenes en pantalla, además de buscar la presentación de temas en forma no literal a semejanza de la poesía simbolista del siglo XIX. Paul Schrader hizo este ejercicio con el fin de que el público y los espectadores puedan comprender mejor las obras de los citados cineastas, quienes antes de la publicación del libro eran vistos como cineastas experimentales y difíciles sin entender que la dificultad de sus películas radica en su innovadora propuesta argumental y no en los recursos usados, que son materia del cine desde que lo inventaron los hermanos Lumière.

André Bazin es uno de los críticos de cine más reputados de toda la historia y contribuyó a teorizar sobre el mismo en *Cahiers du Cinéma* (1951), revista especializada en cine que aglutinó a un grupo de jóvenes que serían conocidos como la Nouvelle Vague: Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Éric Rohmer, Jean-Pierre Melville y Jacques Rivette. Cada uno de ellos tiene un estilo diferente, pero creen en la “teoría del autor”, que fue descrita por primera vez en el artículo *Una cierta tendencia del cine francés* (1954) y que consiste en atribuir la autoría de la película al director y no al guionista como se hacía hasta entonces. Este cambio de paradigma provocó que la Nouvelle Vague propugnara cambios en la forma de grabar película, pues las decisiones del director tenían más peso sobre la película que las de sus colaboradores, que debían ser meros ejecutores de órdenes. De esta manera, *Cahiers du Cinéma* permitió que diversos

directores pudieran teorizar sobre su oficio y a través de esta sistematización de experiencias previas como las de Howard Hawks, Alfred Hitchcock y Orson Welles pudieran crear películas que marcaron un antes y un después en la cinematografía mundial como *Al final de la escapada* (1960) de Godard, *los 400 golpes* (1959) de Truffaut o *Hiroshima, mon amour* (1959) de Resnais.

Lars von Trier y Thomas Vinterberg crearon en 1995 el manifiesto *Dogma*, el cual incluyó una serie de reglas con la que pretendían hacer un cine más puro que el comercial. El resultado de esto es que decidieron despojar al cine de elementos artificiosos y en el proceso recurrieron a muchos convencionalismos de la teoría brechtiana sobre el distanciamiento. Un ejemplo de ello es la película *Dogville* (2003) de Lars von Trier en la que se aplica al cine todos los recursos que Bertolt Brecht ideó para el teatro épico: en *Dogville* los personajes viven en un pueblo del mismo nombre, pero en vez de casas, hay rayas pintadas en el suelo y letras que indican a quien pertenece cada una de ellas; además, no hay paredes, pero los personajes actúan como si existieran, por lo que en la escena en que el granjero viola a Grace, la protagonista, los espectadores de la película pueden verlo, pero los personajes no. Esta forma tan fría de mostrar los sucesos es una clara muestra de cómo las cinematografías de distintas partes del mundo pueden influirse en el transcurso del tiempo. Vinterberg, en cambio, suele aplicar mecanismos más convencionales para ofrecer al público novedad, el primero de ellos es la cámara en mano temblorosa con zoom, desenfoque y cortes erráticos que remiten al estilo de muchos documentales, pero también a cine de ficción como *Baal* (1970) de Volker Schlöndorff y a *¿Por qué le da un ataque de locura al señor R?* (1970) de Fassbinder, quienes a su vez aprendieron estos convencionalismos del estilo que Jean-Luc Godard desarrolló en *Al final de la escapada* (1960). De una manera puramente técnica se puede comprobar correlaciones entre generaciones de cineastas de distintas partes del mundo en este caso y cómo estas provocan mutaciones en las teorías preexistentes.

## **Antecedentes nacionales**

En 1977, Carlos Mayolo estrenó el cortometraje de falso documental llamado Agarrando Pueblo con el cual muestra la realidad de Cali y denuncia cómo sus colegas de oficio maquillan la realidad de forma tremendista y acuñó el neologismo “pornomiseria” como forma de describir tal práctica. El argumento de esta obra consiste en que un director de cine junto a un productor y un camarógrafo recorren las calles de Cali para grabar personajes marginales y escenifican escenas para realizar un documental de cinema verité con destino a Alemania.

Este cortometraje contiene la influencia de Bresson, Brecht, Godard y Fassbinder y me parece conveniente explicarla, pues el presente trabajo buscará revelar las mismas influencias en las obras de algunos de los cineastas cucuteños.

Cuando las emociones se presentan fríamente, es decir sin efusividad y los personajes hablan y actúan en forma seca o cruel, se utiliza el distanciamiento brechtiano; Bertolt Brecht también propuso romper la cuarta pared como recurso para provocar la reflexión en el público. Esto ocurre al final del cortometraje, en el que el director entrevista al vagabundo que actuó en el cortometraje como sí mismo y le pregunta que piensa de su personaje, en qué se parecen y en qué se diferencian. Además, en el cortometraje se muestra a unos actores a los que les pagan para hacerse pasar por una familia de escasos recursos, un recurso típico de Bertolt Brecht que también usará Godard y Fassbinder. Del primero pueden hallarse influencias en las escenas en las que el director se salta el eje al momento de grabar a prostitutas y marginados en las calles de Cali con cámara al hombro a similitud de la escena en que Jean Seberg escucha a Jean Paul Belmondo en el auto en Al final de la escapada (1960) , del segundo hay una clara referencia en el momento en que se nos muestra la habitación del director de cine y en un plano estático

general él recibe a los actores que fingirán ser pobres, entra al baño, abre y cierra puertas y dialoga con ellos por más de dos minutos continuos, algo que Fassbinder practicó mucho en *Liebe ist kälter als der Tod* (1969) y *Katzelmacher* (1969).

Finalmente, la influencia de Robert Bresson se manifiesta en la forma como el camarógrafo que graba la supuesta casa donde viven los actores que fingen ser pobre retrata la marginalidad de ellos en planos en los que sólo se muestran objetos mientras suenan los diálogos de los actores en off, en clara referencia a la filosofía del realizador francés, quien solía utilizar este recurso para que el público estableciera conexiones entre las palabras de los personajes y su entorno como puede apreciarse en *El dinero* (1983).

En la actualidad, Ciro Guerra es el mejor cineasta del que dispone el país en consonancia con unos filmes cada vez más ambiciosos en la técnica y en el argumento. Desde su primera película se nota una constante influencia y expansión de las ideas de Werner Herzog (viajes interiores y exteriores), Sam Peckinpah (violencia estilizada, aunque fuerte), Martin Scorsese (el crimen, la traición y la amistad como algo inherente a los seres humanos) en cada una de sus tramas.

Adicionalmente, en *Pájaros de Verano* pueden encontrarse planos detalles simbolistas muy como los de Bresson en las escenas donde se muestran los pies de una garza caminando en la arena del desierto varias veces y la elipsis que se da en el momento de la muerte de Peregrino, la cual ocurre fuera de pantalla.

Finalmente, Víctor Gaviria es el caso más paradigmático del cine en Colombia, tanto para críticas como para alabanzas. En repetidas ocasiones su cine se ha clasificado como neorrealismo o pornomiseria según los humores del año; aunque sería fácil emparentar la *Vendedora de Rosas* (1998) con *Ciudad de Dios* (2002) y *Amores Perros* (2000) como parte de una corriente de cine urbano latinoamericano de principios del nuevo milenio, lo cierto es que el cine de Víctor Gaviria tiende más al análisis sociológico propio del naturalismo de Émile Zola que a la descripción

costumbrista de Brasil que hace Fernando Meirelles en Ciudad de Dios y el relato fragmentado de González Iñárritu en Amores Perros. Este naturalismo es una prolongación del estilo de falso documental de Carlos Mayolo en Agarrando Pueblo y la crudeza de imágenes de Ciro Durán en Gamín, la continuación de estas historias es Rodrigo D. No Futuro (1990), en la que la marginalidad del centro de las ciudades se traslada a la periferia de las mismas, a los barrios marginales de Medellín, a los que se muestra como refugio de una juventud destruida como la que muestra Rossellini en Alemania Año Cero (1948) pero con nihilismo punk y furia metalera; Rodrigo D. es tan desesperanzadora que el centro de Medellín sólo aparece al momento de secuestros, crímenes y reproches contra los protagonistas. Desde esta película, Víctor Gaviria carga el sambenito de aprovecharse de las desgracias de personas en situación de vulnerabilidad para mostrarlas en el cine de manera no reivindicativa, pues sus protagonistas pierden al final. Barbet Schroeder, reputado cineasta galo, incluso lo imitó en la Virgen de los Sicarios (2000), adaptación de la novela de Fernando Vallejo; por lo que puede afirmarse que el cine del antioqueño es una mezcla del más puro neorrealismo con la estética del hambre propugnada por Glauber Rocha en Brasil en los años 70, la cual propugnó que la técnica del cine debe supeditarse a argumentos que reflexionen sobre las sociedades latinoamericanas, una forma de hacer cine totalmente influida por Brecht, Godard, Bresson y Fassbinder pero adaptada a las realidades de cada país del continente.

### **Antecedentes locales**

Jhon Jairo Tenjo y Efraín Vásquez Corinaldi son dos cineastas que han hecho cine de género usando cámaras réflex (Canon T6 en el primer caso y 5D en el segundo) basándose en dos antecedentes europeos: el giallo italiano en el primero y Éric Rohmer en el segundo. Según testimonio de Tenjo, Operación Agramón (2019) tiene elementos de películas como Seis mujeres para el asesino (1964) de Mario Bava y Suspiria (1977) de Dario Argento, ambas pertenecientes

al género giallo, el cual se caracterizó por presentar una paleta de luces multicolor, asesinos que atacan a sus víctimas en forma elaborada y misterio policíaco, elementos que fueron aplicados en la ópera prima de Tenjo en forma consistente durante toda la película. En el caso de Efraín Vásquez Corinaldi, la influencia de Rohmer se evidencia en el uso de amplios diálogos, planos con el eje del horizonte recto y situaciones cotidianas que podrían considerarse banales pero que están allí para revelar la psicología de los personajes, al igual que obras como *La coleccionista* (1967) o *Pauline en la playa* (1983).

Juan Diego Aguirre escribió en 2014 un documento titulado *Observación al fenómeno de la drogadicción desde una perspectiva cinematográfica* que sirvió de base para la realización del cortometraje *El Canal* (2014), grabado en HD y cámara réflex en Cúcuta con actores naturales que se interpretaron así mismos o a personajes cercanos a sus realidades inmediatas; por lo que podemos decir que su obra no sólo abarca el cine sino la teoría detrás del mismo y podemos enmarcarlo dentro del cine social heredero de las teorías de Glauber Rocha sobre la estética del hambre y cuyo representante más notorio en Colombia es Víctor Gaviria, de quien Aguirre toma inspiración para la realización del cortometraje.

Respecto a la crítica cinematográfica, ésta puede citarse como un ejemplo de análisis comparativo en los artículos del periodista Renson Said y Celmira Figueroa, además de las columnas de opinión del guionista Iván Gallo. Los dos primeros tienen un enfoque expositivo para que el lector tenga la información del tema y juzgue por sí mismo la obra y el autor, mientras que el tercero suele entender el análisis de las obras fílmicas como algo inseparable de la vida del autor por lo que suele escribir en un modo apasionado y muchas veces políticamente incorrecto, pues su crítica se basa en mostrar sus convicciones personales.

## **2.2. Bases Teóricas**

### **De Europa, Estados Unidos a América Latina**

Bill Nichols es uno de los críticos y teóricos sobre cine documental más reputados del mundo; por esta razón, su sistema de clasificación de documentales repercute en mucha utilidad para la elaboración de este trabajo teórico y ayudó a dar forma al corto documental que complementa este escrito. En *Introducción al documental* (2013) menciona las 6 modalidades posibles para hacer un documental y dentro de ellas se utilizó como referencia la modalidad expositiva y reflexiva, las cuales están en consonancia con las teorías de Bertolt Brecht, Robert Bresson, Rainer Werner Fassbinder y Jean-Luc Godard. La modalidad expositiva se caracteriza por usar intertítulos, letreros e imágenes que ilustren el tema del documental; de esta manera se le da un carácter objetivo y se le permite al espectador formarse una opinión propio sobre lo que está viendo en pantalla. Complementario a esta, la modalidad reflexiva busca que el espectador sea consciente que el documental no es la realidad sino una representación o simulacro de la misma, por lo que se busca hacerlo consciente de que lo ve en pantalla es sólo un fragmento de algo mucho más grande; en este sentido, se utilizan recursos como presentar el momento en que se chasquea la claqueta como forma de expresarle al espectador que antes de que suene la persona en pantalla tiene una historia que puede o no ser diferente a la que verá luego de que ambos extremos de ella produzcan el ruido que se usará para sincronizar imagen y sonido, adicionalmente el montaje no es fluido, sino sincopado, las personas miran directo a la cámara para invitar al espectador a establecer un diálogo directo con las ideas y la música se utiliza en los momentos menos esperados para sacar al espectador de la hipnosis que produce la visualización continúa de imágenes. Estos recursos fueron utilizados profusamente por Godard en *La Chinoise* (1967).

Bertolt Brecht es uno de los dramaturgos y teóricos que más ha influido no sólo en el teatro sino en el cine dada la radicalidad de sus argumentos y puestas en escena. En *Breviario de estética teatral* (1963) se puede leer la siguiente teoría: “El tipo de recitado experimentado entre

la primera y segunda guerra mundial en el Schiffbauerdam-Theater de Berlín que trataba de lograr representaciones de este tipo se basa en el «efecto de extrañación». Llamamos así a la representación que, si bien deja reconocer al objeto, al mismo tiempo lo hace aparecer extraño. El teatro antiguo y el teatro medieval extrañaban sus personajes por medio de máscaras humanas y animales; el teatro aún sigue usando efectos de extrañación musicales y mímicos. Servían esos medios para romper el ensimismamiento del espectador, pero su técnica estaba basada en la hipnosis y en la sugestión en un grado aún mayor que la que trata abiertamente de ensimismar. Los objetivos sociales de estos antiguos efectos eran totalmente distintos de los nuestros”.

Verónica Bujeiro (2018) comenta que los conceptos de Bertolt Brecht sólo fueron llevados cabalmente al cine en la década del sesenta y de la mano de Jean-Luc Godard, que posteriormente serviría de inspiración a Fassbinder. Sin embargo, a juicio de quien esto escribe, la influencia de Brecht es patente también en Bresson, cuya fragmentada y manierista puesta en escena basada en usar muchos planos detalles parece una consecuencia directa del distanciamiento brechtiano; sustento esta hipótesis en que ambos nacieron a finales del siglo XIX y las primeras películas de Bresson son posteriores a las primeras obras de Brecht, destacando Baal, Tambores en la noche y La ópera de los tres centavos como obras de fama por toda Europa antes de 1930, mientras que el primer cortometraje de Bresson se rodó en 1934 y la madurez de su estilo sólo la alcanzó en Diario de un cura rural (1950). A todo esto, se puede añadir el siguiente fragmento de Notas sobre el cinematógrafo (1975), en el que el propio Bresson expone una característica que lo emparenta con Brecht: “Acercar las cosas que nunca se acercaron y que no parecían predisuestas a ello.” Fassbinder es uno de los directores más prolíficos que dio Alemania y ello se debe a su peculiar estilo: complejas secuencias que grababa para evitar demorarse en la sala de montaje, planos generales estáticos en los que ocurren muchas acciones, personajes que recitan sus diálogos en vez de interpretarlos (en consonancia con el distanciamiento de Brecht),

interpretaciones frías y cargadas de crueldad muchas veces (principalmente en melodramas), paleta de colores muy saturados, conflictos entre individuos vs sociedad y la normalización de las preferencias sexuales de los personajes (provocando que los personajes no se definan por las mismas, sino tomándolas como algo totalmente normal).

En Estados Unidos las enseñanzas de los directores europeos fueron recogidas por los integrantes de la generación conocida como Nuevo Hollywood, la cual se caracterizó por apostar por realizar tramas más cercanas a los jóvenes y utilizar los recursos anteriormente mencionados. De todos ellos, el más destacado es Martin Scorsese, quien aún hoy en día utiliza el distanciamiento en obras tan famosas como *El Lobo de Wall Street* (2013) y que trabajó con el director de fotografía de Fassbinder, Michael Ballhaus, quien imitó el estilo del realizador teutón en *After Hours* (1985) y *La edad de la inocencia* (1993), películas de estilo similar a *El asado de Satán* (1976) y *Effie Briest* (1974) ; por otra parte, Woody Allen ha mostrado desde sus inicios un carácter muy europeo como *Interiores* (1978), en la que imita conscientemente el cine de Ingmar Bergman y en la paródica *Annie Hall* (1977) en donde utiliza muchos diálogos a lo Godard y en donde rompe la cuarta pared varias veces.

En Hispanoamérica, Almodóvar continúa con el estilo recalcitrante y colorido de Fassbinder en sus melodramas más famosos como *Todo sobre mi madre* (1999) y *Átame* (1989), películas en las que aparecen personajes marginales, transexuales y tramas turbias como las de Fassbinder; además, Almodóvar se declara admirador del director alemán y está totalmente influido por él. En Brasil, Glauber Rocha fagocitó la influencia de Godard y buscó representar la esencia de los marginados con la estética del hambre, una suerte de decálogo en la que proponía que la solución al estancamiento del cine latinoamericano era recrear en pantalla los conflictos sociales, políticos y económicos de los pueblos en vez de presentar los entretenimientos calcados de las comedias europeas y estadounidenses; para ello utilizó el distanciamiento brechtiano mezclando personajes

de diferentes épocas y haciéndolos convivir en un mismo espacio geográfico en obras como *Antonio das mortes* (1966), *Dios el diablo en la tierra del sol* (1964), en las que utilizó un montaje caótico como el de Godard y en el que es frecuente que los personajes comuniquen sus pensamientos directamente al espectador o miren directamente a la cámara.

En Colombia, estas influencias convergieron en el grupo de Cali, de donde salió Carlos Mayolo, quien en obras como *la Mansión de Araucaima* (1986) y principalmente *Agarrando Pueblo* (1977), aplica todos los conceptos teóricos a historias que mezclan el terror y la novela gótica con el realismo, el falso documental, la parodia de géneros y constantes referencias a la idea de que lo que el público ve en pantalla no es real, mostrando cine dentro del cine.

## **Capítulo III Propuesta de Producción**

### **3.1. Presentación de la propuesta comunicativa**

Producción para medios de comunicación: Audiovisual

Se quiere hacer este trabajo desde la experiencia en el cine de la región conociendo a la mayoría de directores y técnicos. A cada uno de ellos, pues son los principales, entrevistarlos, analizar sus palabras e interpretar sus respectivos estilos en cine bajo las teorías de Brecht, Godard, Bresson y Fassbinder.

Se presentarán los resultados obtenidos a través de la investigación en un corto documental de 15 minutos en el que los propios directores de cine darán opiniones sobre sus respectivos filmes y analizarán nuestras influencias y el alcance e impacto de nuestras obras al reflejar esas influencias y la cultura de Cúcuta.

### **3.2. Objetivo**

Analizar los trabajos cinematográficos hechos en Cúcuta bajo las teorías de Bertolt Brecht, Jean-Luc Godard, Robert Bresson y Rainer Werner Fassbinder.

### **3.3. Público objetivo**

Este proyecto de grado está dirigido a los usuarios de redes sociales de 15 años en adelante, rango de edad que se ha discriminado empíricamente dadas las cifras de visualización del canal de YouTube y página de Facebook El Sacroprofano, cuyos visitantes suelen tener tales edades y cuyo tema principal de contenidos es el cine.

### 3.4. Cronograma de producción

Actividades	Tiempo	Abril				Mayo			
Problema									
Marco Teórico									
Propuesta de producción									
Revisión del documento escrito									
Guion									
Grabación									
Edición y Montaje									

### 3.5. Etapa de preproducción

#### 3.5.1. Selección de temas y fuentes a consultar, según la producción seleccionada

Fuente	Oficio	Perfil
Rigoberto Ortegón	Secretaría de cultura	Encargado de gestiones gubernamentales respecto al cine en Cúcuta.
Mario Navas	Ingeniero de sonido	Dueño de La Guardia Estudio, negocio que presta los servicios de mezcla,

		grabación de sonido directo y doblaje para cine.
<b>Efraín Vásquez Corinaldi</b>	<b>Director de cine</b>	Hizo la segunda película de Norte de Santander, El Cumpleaños de Carla, en el 2019.
<b>Rosa Hernández</b>	<b>Directora de cine</b>	Dirigió el cortometraje Premonición Suicida (2019).
<b>Wilson Quintero</b>	<b>Director de cine</b>	Posee la productora Tarántula Films en la que ha realizado varios cortometrajes en la región.
<b>Lucía Palacios</b>	<b>Actriz de doblaje</b>	Participó en La Maldita Navidad de Agramón y Don Tibio, cortometrajes de Joan Ascanio
<b>Jhon Jairo Tenjo</b>	<b>Director de cine</b>	Hizo la primera película de terror de Norte de Santander, Operación Agramón, en 2018.
<b>Andrés Carvajal</b>	<b>Director de cine</b>	Cinéfilo y realizador de varios cortometrajes

<b>Iván Gallo</b>	<b>Guionista</b>	Escribió el guión de la primera película cucuteña: El último aliento (2015)
<b>Sibia Guerrero</b>	<b>Consultora audiovisual</b>	Directora de fotografía y miembro del Consejo departamental de cinematografía

### 3.5.2. Investigación requerida para la producción seleccionada

Se requiere de una investigación cualitativa de enfoque descriptivo a través de entrevistas y la visualización de las obras de los directores mencionados en las fuentes se realizarán análisis y se buscará encontrar puntos en común para poder crear un imaginario de lo que es el cine en Cúcuta a través del estudio de las obras y la forma en que los directores las crean. El análisis debe abordar varios elementos como se expone a continuación:

El film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico), y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe ser igualmente observada en el seno de la historia de las formas, los estilos y su evolución (Aumont y Marie, 1988: 8)

En este trabajo se contempla la obra del director quien plasma su finalidad en la creación del film. Se destacará la firma de su autoría en el uso de recursos expresivos y en otros aspectos lo concerniente a la realización técnica (López Rovira 2013. 11). Como se determina, el análisis se

hace a partir de la creación del director, pero bajo las teorías de Bertolt Brecht, Jean-Luc Godard, Robert Bresson y Rainer Werner Fassbinder, para reconocer el crecimiento del cine en Cúcuta.

Por esta razón, es fundamental no sólo analizar el lenguaje verbal sino poder interpretar gestos, colores, sonidos y todo el lenguaje codificado según el contexto de cada uno de los entrevistados. estas variables que definen el análisis se contrastan con la teoría de los autores ya mencionados.

Teorías Cineastas	Otros estilos	Godard	Brecht	Bresson	Fassbinder
<b>Efraín Vásquez Corinaldi</b>	Mucho diálogo como en las películas de Éric Rohmer, contemporáneo de Godard y también miembro, al igual que él, de la Nouvelle Vague.		Los personajes en El Cumpleaños de Carla hablan sobre qué personajes interpretarían en una película en una de las escenas de la película, aplicando comentarios metareferenciales, lo que provoca un distanciamiento.		
<b>Wilson Quintero</b>					En el cortometraje Soledad (2019), muestra un enfrentamiento entre las jóvenes y viejas generaciones en un asilo de ancianos. Los doctores representan la sociedad y la protagonista al individuo luchando contra las normas, algo que Fassbinder también puso en práctica en Todos nos llamamos Alí (1974), además de que en uno de los planos la protagonista es enmarcada en un

					plano general que evoca un teatro, algo típicamente fassbinderiano.
<b>Jhon Jairo Tenjo</b>	Giallo italiano de los años 60, David Cronenberg, Wes Craven.				
<b>Andrés Carvajal</b>	Cine de terror de serie B y Tarkovski.			Prolongados silencios a la manera de Bresson en El dinero (1983)	
<b>Rosa Hernández</b>	Terror psicológico a lo Darren Aronofsky en el Cisne Negro (2010) en Premonición Suicida (2019), cortometraje de 2019 con guión de Jhon Jairo Tenjo.	Cámara en mano y montaje rápido para generar mucho dinamismo.			
<b>Juan Diego Aguirre</b>	El estilo gánster de Fernando Meirelles en Ciudad de Dios (2002), la presentación de vidas marginales de Víctor Gaviria en La vendedora de rosas (1998) y el montaje abrupto de Gaspar Noé en Irreversible (2002).	Montaje trepidante de planos cámara en mano para generar angustia.			
<b>Joel Gómez</b>				En Pez Azul (2019), Joel Gómez utiliza muchos planos detalles, muchos silencios y narraciones en off a la manera de	

				Bresson, en un sentido muy simbólico. El contenido espiritual con desenlace devastador es típicamente bressoniano.	
<b>Joan Ascanio</b>	Michael Haneke en su teoría sobre presentar la violencia en forma fría y nada glamurosa para ocasionar una reflexión en el espectador como en 71 fragmentos de una cronología al azar (1994).		Presentación de conflictos emocionales en forma fría, ocasionando que los personajes parezcan maniqués que pronuncian un texto en forma mecánica. Esto se ve en la conversación entre Osvaldo y Pajarilla en Don Tibio (2020).		Uso del melodrama como forma de conectar con el público y presentar temas como el rol de la mujer en la sociedad y las relaciones entre seres humanos. Además de enmarcar a los personajes dentro de puertas en largos planos estáticos para simbolizar la opresión de la que son objeto en distintos momentos de la trama. Don Tibio (2020) imita conscientemente muchas escenas de Todos nos llamamos Alí (1974) de Fassbinder

### 3.5.3. Diseño del esquema de la propuesta audiovisual

#### Guión del documental

**Nombre:** El cine cucuteño bajo lupa

**Producción:** Joan Ascanio

**Dirección y cámara:** Joan Ascanio y José Ascanio

**Edición y montaje:** Joan Ascanio

**Duración:** 23:21 minutos

**Guión técnico**

<b>Bloque</b>	<b>Tiempo</b>	<b>Contenido</b>	<b>Entrevistados</b>	<b>Lugar</b>	<b>Imágenes</b>
1	57:07 segundos	Introducción	Joan Ascanio	Casa de Joan	Joan Ascanio frente a una cámara.
2	De 57:07 Segundos A 2:26 minutos	Sobre el rol de la mujer en el cine.	Lucía Palacios	Casa de Lucía	Lucía Palacios frente a la cámara. Segmento de Palabras de una mujer enamorada de Joan Ascanio
3	De 2:26 minutos a 6:17 minutos	Los cargos relacionados con el cine que ha ejercido en la ciudad y la producción Chicas Pavor.	Rigoberto Ortegón	Pantallas de computador	Rigoberto Ortegón en una pantalla de computador y Joan Ascanio en esa misma pantalla haciéndole preguntas.
4	De 6:17 minutos a 8 minutos	Opinión sobre el cine cucuteño.	Lucía Palacios	Casa de Lucía	Lucía Palacios frente a cámara habla respecto a lo que representa para ella el cine

					<p>cucuteño y emite un juicio respecto a la película El Cumpleaños de Carla de Efraín Vásquez Corinaldi, a continuación, aparece un intertítulo en el que se explica lo que Lucía Palacios dice al respecto.</p>
5	De 8 minutos a 10:46 minutos	Cómo Cúcuta ve el cine que hace Jhon Jairo Tenjo.	Jhon Jairo Tenjo	Pantallas de computador	<p>Joan Ascanio frente a la cámara comenta lo que sabe del cine de Jhon Jairo Tenjo; luego, Jhon Jairo Tenjo habla respecto a cómo la ciudad percibe su obra y se inserta un</p>

					segmento de La Maldita Navidad de Agramón de Joan Ascanio.
6	De 10:46 minutos a 14:54 minutos	Sobre guiones y el cine que Cúcuta necesita.	Iván Gallo	Pantallas de computador	Iván Gallo en una pantalla de computador con contraplanos de Joan Ascanio haciéndole preguntas.
7	De 14:54 minutos a 16:57 minutos	Una breve explicación del cine de Wilson Quintero y Efraín Vásquez Corinaldi.	Joan Ascanio	Casa de Joan	Joan Ascanio frente a cámara.
8	De 16:57 minutos a 19:29 minutos	Experiencia de grabar El Cumpleaños de Carla con Efraín	Sibia Guerrero	Pantallas de computador	Sibia Guerrero dentro de una pantalla de computador.

		Vásquez Corinaldi.			
9	De 19:29 minutos a 21:20 minutos	Explicación del modo de entender y hacer cine de Andrés Carvajal.	Andrés Carvajal	Pantallas de computador	Andrés Carvajal y Joan Ascanio dentro de una pantalla de computador intercambiando preguntas y respuestas.
10	De 21:20 minutos a 23:11 minutos	Explicación de la forma cómo Mario Navas entiende la grabación de sonido directo y el doblaje en el cine.	Mario Navas	La Guardia Estudio	Mario Navas frente a cámara en La Guardia Estudio respondiendo preguntas de Joan Ascanio
11	De 23:11 minutos a 23:21 minutos	Créditos			

### **3.6. Etapa de producción (informe procedimental del desarrollo de la etapa)**

Del martes 27 de abril al domingo 2 de mayo se realizaron 9 entrevistas a distintas personas involucradas en el cine de Cúcuta a través de Zoom o de visita presencial y adicional a esto, Joan Ascanio, se grabó a sí mismo para comentar diferentes partes del documental.

#### **3.6.1. Grabación del material visual y sonoro**

La grabación de cada una de las entrevistas fue posible gracias a que Joan Ascanio tenía los números de celular de cada uno de los entrevistados y concertó con ellos una reunión por Zoom que fue grabada en un computador y posteriormente editada dado que en estos casos las personas vivían en lugares de difícil acceso o estaban en confinamiento por la pandemia del COVID-19. En el caso de las entrevistas a Lucía Palacios y Mario Navas, Joan Ascanio tuvo la oportunidad de ir a sus casas y grabarlos con una cámara DSLR Canon T6 el día viernes 28 de abril con la dificultad añadida de las lluvias torrenciales que asolaron la ciudad aquel día.

#### **3.6.2. Selección y análisis de material**

El material seleccionado para el corto documental El cine cucuteño bajo lupa es un fragmento de las más de dos horas de entrevistas que Joan Ascanio recopiló. Estos fragmentos constituyen las declaraciones más contundentes de los entrevistados respecto a sí mismos y al cine de Cúcuta según su experiencia y criterio. La mayor parte del documental es un diálogo entre Joan Ascanio y actores, guionistas o directores; las palabras de ellos son bastante técnicas y están dirigidas a los cinéfilos y a las personas del gremio, pensando en ellos se seleccionaron aquellos segmentos en los que la experiencia individual de cada uno de estos especialistas puede aportar conocimiento o consejo a los espectadores, ya sea que pertenezcan o no al mundo del cine.

### 3.7. Etapa de postproducción

#### 3.7.1. Edición y montaje de la producción audiovisual

Luego de clasificar el material en carpetas y dividirlo en archivos de sonido y archivos de vídeo, se editó cada uno de ellos por separado en Adobe Audition y Adobe Premiere respectivamente.

En el caso del sonido, se limpió el ruido de estática, se comprimió para permitir un flujo de diálogo constante y sin altibajos abruptos y se modificó la frecuencia de 44100 Hz a 48000 Hz, siendo esta última la frecuencia que se usa para sonido de vídeos. Esta modificación fue necesaria porque la grabadora de sonido registró el audio a 44100 Hz. En el caso del vídeo, se reencuadró el vídeo de las entrevistas de Zoom para ocupar una pantalla 16:9 de 1920x1080, se colorizaron las entrevistas realizadas a Mario Navas, Lucía Palacios y el segmento de Joan Ascanio y se exportó en la línea de edición la totalidad de los vídeos y posteriormente se sincronizaron con el sonido editado en Audition y se cortaron en pequeños fragmentos hasta completar la duración total del corto documental, que es 23:21 minutos; después de lo cual se exportó en formato mp4.

#### 3.7.2. Ficha técnica

<b>Ficha técnica</b>	
<b>Nombre de la producción</b>	El cine cucuteño bajo lupa
<b>Formato</b>	1920x1080
<b>Género</b>	Cortometraje documental
<b>Tema central</b>	Cine en Cúcuta
<b>Medio de emisión</b>	El canal de YouTube El Sacroprofano
<b>Fecha y hora de emisión</b>	3 de mayo de 2021 a las 4 de la tarde.

<b>Equipo de producción</b>	Joan Ascanio
<b>Sinopsis</b>	<p>El cine cucuteño bajo lupa es un cortometraje documental que retrata a actores, técnicos de sonido, directores y camarógrafos de la ciudad de Cúcuta y relaciona algunos de los productos fílmicos producidos en la ciudad con las teorías de Bresson, Fassbinder, Godard y Brecht.</p>

## **Capítulo IV Conclusiones y recomendaciones**

El cine en Cúcuta se encuentra en una etapa incipiente respecto a otras partes del mundo, por esta razón, el presente trabajo constituye una piedra angular para describir a la actual generación, la cual aún no termina de definirse. En el futuro, la presente investigación dará pie a trabajos académicos relacionados con el tema.

## **Bibliografía**

Aumont, J. y Marie, M. (1988). *L'analyse des films*. París. Nathan.

Aguirre, J. (2014). Observación al fenómeno de la drogadicción desde una perspectiva cinematográfica.

Bazin, A. (2021). *¿Qué es el cine?* Rialp.

Boal, A. (2009). *Teatro del oprimido*. Alba.

Brecht, B. (1963). *Breviario de estética teatral*. La Rosa Blindada.

Bresson, R. (1997). *Notas sobre el cinematógrafo* (2.a ed.). Ardora Ediciones, S.L.

Bujeiro, V. *Divertir a los hombres de la era virtual: Brecht y el cine del siglo XXI*. (s. f.). En *Casa del Tiempo* (1.a ed., Vol. 49, pp. 14-20). Desconocido.

Carvajal, O. (2021). *Así van los cines y autocines en Cúcuta*. 2021, abril 25, recuperado de La Opinión <https://www.laopinion.com.co/comunidad/asi-van-los-cines-y-autocines-en-cucuta>

Cock, A. (2006). *Retórica en el documental: propuesta para el análisis de los principales elementos retóricos del cine de no-ficción* [Trabajo de investigación]. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

El Tiempo. (2021). *Cine colombiano: crece el número de películas, pero no de espectadores*. 2021, abril 25, recuperado de <https://www.eltiempo.com/datos/las-cifras-del-cine-colombiano-numero-de-peliculas-y-de-espectadores-579251>

Guzmán, J. *Tesis: El cine de Rainer Werner Fassbinder y los mitos generados sobre su obra a través del Nuevo Cine Alemán* (Vol. 1). (2005). UNAM. <http://132.248.9.195/pd2005/0601640/0601640.pdf>

López Rovira, J. (2013). *El estilo cinematográfico y el concepto de autoría en el cine posmoderno: el caso de Fernando Meirelles* (Doctoral dissertation).

Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. UNAM.

Proimágenes. (2021). *Cine en cifras*.

Rocha, G. *La estética del hambre*. (s. f.). En *Dossier Glauber Rocha* (pp. 52-55). Desconocido.

Semana. (2021). Cine Colombia tuvo una caída en ingresos de \$239.900 millones por efecto de la crisis. 2021, abril 25, recuperado de <https://www.semana.com/economia/empresas/articulo/cine-colombia-tuvo-una-caida-en-ingresos-de-239900-millones-por-efecto-de-la-crisis/202120/>

Uzal, M. (2013). Las paradojas de la Nouvelle Vague. En *Cinema Comparat/ive Cinema* (2.a ed., Vol. 1, pp. 81-86). Desconocido.

## **Anexos**

### **Informe y Estadísticas de visualización del documental en El Sacroprofano**

El cine cucuteño bajo lupa se publicó en El Sacroprofano el 3 de mayo a las 4 de la tarde. Aquel día se visualizó 30 veces según las gráficas anexas. Posteriormente, las cifras cayeron a 0 y en ocasiones llega a 6 o a 3 vistas por día. Este resultado puede atribuirse a que el vídeo está en modo oculto en YouTube, lo que implica que sólo puede verse si se tiene el link, no aparece en el buscador de la plataforma si se pone el nombre del corto documental. Se tomó esta decisión porque el autor cree que el corto documental está incompleto y es sólo un esbozo de lo que debería llegar a ser un documental sobre cine en Cúcuta, la encuesta realizada a algunos de los espectadores, elegidos al azar, del corto documental, comprueba que es necesaria una versión extendida y analizar a profundidad la obra de todos los cineastas expuestos en vídeo y no sólo de algunos, en aras de plasmar con mayor fidelidad los diferentes estilos fílmicos de la ciudad. Sin embargo, el corto documental logró su objetivo: interesar al público por la vida y obra de quienes realizan cine en la ciudad.