

UNIVERSIDAD DE NAVARRA
Facultad de Comunicación

Jerónimo León Rivera Betancur

El viaje del protagonista en el cine colombiano:
Contexto, gobierno e industria en una narrativa antiheroica.

Tesis de doctorado dirigida por la
Prof. Dra. Ruth Gutiérrez Delgado

Codirectora

Prof. Dra. Maritza Ceballos Saavedra

Pamplona, 2018

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	1
1. FACTORES CONTEXTUALES DEL CINE COLOMBIANO: UN ENTORNO PARA EL PROTAGONISTA 19	
1.1 La identidad colombiana y su representación en el cine nacional.	19
1.1.1 Origen, desarrollo y evolución del cine nacional.	22
1.1.1.1 Pioneros y primeros años.....	22
1.1.1.2 Crisis del cine de ficción.....	27
1.1.1.3 La generación de los “maestros”.	32
1.1.1.4 Fomento del Estado a través de Focine.	36
1.1.1.5 Crisis por políticas neoliberales.....	45
1.1.1.6 Nuevo marco legal para el cine colombiano.....	48
1.1.2 Posición del cine colombiano en relación con las tres cinematografías líderes en América Latina (2004-2013).	52
1.1.2.1 Producción.....	55
1.1.2.1.1 Producción del cine colombiano.	55
1.1.2.1.2 Producción países líderes.	59
1.1.2.2 Exhibición.....	68
1.1.2.2.1 Exhibición del cine colombiano.....	68
1.1.2.2.2 Exhibición países líderes.....	72
1.1.2.3 Distribución.	82
1.1.2.3.1 Distribución del cine colombiano.	82
1.1.2.3.2 Distribución países líderes.	84
1.1.3 Marco legislativo y políticas públicas del cine colombiano.	93
1.1.3.1 Marco legal.	95

1.1.3.2	Incidencia de la legislación en los procesos de producción.....	97
1.2	Hitos históricos y movimientos cinematográficos internacionales con influencia en el cine colombiano.....	111
1.2.1	El neorrealismo italiano.....	113
1.2.2	La nueva ola francesa.....	116
1.3	Hitos históricos y movimientos cinematográficos latinoamericanos con influencia en el cine colombiano.....	117
1.3.1	La edad de oro del cine mexicano.....	118
1.3.2	Cine de ficheras y chanchadas.....	124
1.3.3	Cinema novo brasileño.....	127
1.3.4	Cine militante y una tercera mirada.....	130
1.3.5	Nuevo cine argentino de los años noventa.....	137
2.	NARRATIVAS DEL CINE COLOMBIANO	143
2.1	El cine latinoamericano y la realidad.....	143
2.2	El cine colombiano y su relación con la realidad.....	152
2.2.1	Realidad y realismo en el cine colombiano.....	153
2.2.1.1	Kracauer y Bazin: dos visiones sobre el realismo. .	155
2.2.2	La realidad como tema de las películas colombianas.	158
2.2.3	Narrativas de la realidad en la ficción.....	165
2.3	Narrativas del cine colombiano: algunas pistas de la identidad del cine nacional.....	173
2.3.1	Géneros recurrentes en el cine colombiano.....	174
2.3.1.1	Comedia: buscando el público masivo.....	176
2.3.1.2	Drama y melodrama.....	187
2.3.1.2.1	Drama de la marginalidad y la violencia.....	189
2.3.1.2.1.1	Antecedentes históricos.....	191
2.3.1.2.2	Drama televisivo.....	196
2.3.1.2.3	Drama existencial.....	201
2.3.1.3	Thriller y terror.....	206
2.4	Temáticas narrativas del cine colombiano.....	209
2.4.1	La “colombianidad”	213
2.4.2	El narcotráfico	218

2.4.3	El conflicto armado	229
2.4.4	La marginalidad.....	239
3.	LAS MISIONES DE LOS PROTAGONISTAS DEL CINE	
	COLOMBIANO: METODOLOGÍA, CONCEPTO Y ANÁLISIS	
	247	
3.1	Metodología y descripción de las películas estudiadas	247
3.1.1	Títulos estudiados.....	247
3.1.1.1	Filmografía total del cine colombiano.....	248
3.1.1.2	Películas colombianas más premiadas.....	251
3.1.1.3	Películas colombianas más taquilleras.....	253
3.1.2	Elección de las películas de la muestra	255
3.1.3	Técnicas e instrumentos de análisis.....	256
3.1.4	Naturaleza de las películas elegidas	257
3.1.4.1	La sangre y la lluvia (2009).....	258
3.1.4.2	Los colores de la montaña (2011).....	259
3.1.4.3	Paraíso Travel (2008).	261
3.1.4.4	Sumas y restas (2005).....	263
3.1.4.5	Rosario Tijeras (2005).	265
3.1.4.6	La pasión de Gabriel (2008).	266
3.1.4.7	El paseo (2010).	268
3.1.4.8	Bluff (2007).	269
3.1.4.9	Roa (2013).	270
3.1.4.10	Soñar no cuesta nada (2006).....	272
3.2	Entre el protagonismo y el heroísmo: diferencias conceptuales y aplicación en el drama audiovisual colombiano..	273
3.2.1	Aproximaciones al heroísmo.....	276
3.2.1.1	El héroe clásico.....	276
3.2.1.2	Re-definiendo el héroe.....	279
3.2.1.3	Algunos rasgos del héroe y su misión heroica.....	282
3.2.1.4	Distinciones entre héroe y protagonista.....	285

3.2.2	El viaje del héroe	288
3.2.3	El viaje del protagonista	297
3.3	Análisis de las películas de la muestra	303
3.3.1.1	¿Quiénes son y qué hacen los protagonistas de las películas?	303
3.3.1.2	¿Cómo es su mundo?	306
3.3.2	¿Cuál es su relación con la autoridad?	315
3.3.2.1	Entre la legalidad y la legitimidad.	317
3.3.3	Las misiones: ¿Qué buscan los protagonistas?.....	329
3.3.3.1	Objetivos y motivaciones.	329
3.3.3.1.1	La búsqueda del amor	331
3.3.3.1.2	La búsqueda de orden y justicia	334
3.3.3.1.3	La búsqueda de dinero y poder	336
3.3.3.2	¿Quién ayuda, quién se opone y quién se beneficia de las misiones?.....	339
3.3.3.3	Los métodos: entre lo permitido y lo prohibido	344
3.3.3.3.1	Legales	345
3.3.3.3.2	Ilegales	348
3.3.3.3.3	Criminales	349
3.3.3.4	Evolución y transformación de los protagonistas ...	350
3.4	El viaje del protagonista del cine colombiano: periplo, valor y objeto	354
	CONCLUSIONES	367
	ANEXOS	383
	BIBLIOGRAFÍA	412

INTRODUCCIÓN

Esta tesis surge de la pregunta por la naturaleza de las misiones emprendidas por los personajes de los largometrajes colombianos de ficción más representativos y relevantes, en virtud de sus logros en la taquilla o los reconocimientos, en los diez años posteriores a la expedición de la ley 814 de 2013, ley de cine, en Colombia. Aunque el objeto de este estudio no es la historia del cine colombiano ni la recepción del público frente a los productos audiovisuales, sí es importante hablar de las influencias, movimientos y tendencias como un marco de referencia para entender algunas pistas de identidad de la cinematografía nacional; así como comprender el tamaño de la industria y su comportamiento en el ámbito latinoamericano y la relación entre el Estado y los cineastas, dado que un alto porcentaje de las películas colombianas es financiado con dineros públicos. La financiación de proyectos cinematográficos en Colombia suele ser un asunto complicado que muchas veces impide que los realizadores hagan la película que quieren y deban conformarse con hacer la que pueden, situación que es común a la mayoría de cinematografías del mundo¹, como plantea Bahia, hablando de cine brasileño, “Sem estratégias públicas de fomento, regulação e fiscalização, o cinema nacional na região se torna inviável como projeto e instrumento democratização cultural”. (Bahia, 2008:17).

Aunque algunos realizadores logran establecer un equilibrio entre la aceptación del público general y del especializado, cada vez es más amplia la brecha entre películas taquilleras y poco valoradas vs

¹ La investigación “Narrativas audiovisuales: Personajes, acciones y escenarios”, realizada entre 2005 y 2007 en la Universidad de Medellín, encontró que muchas veces el guion de las películas es alterado en el momento del rodaje por dificultades en los permisos para las locaciones, logística de transporte o aspectos similares relacionados con asuntos económicos. De esta forma, se hace necesario considerar estos factores en su influencia en la narrativa.

películas premiadas, que poca gente ve y a veces ni son programadas en las salas.

En esta discusión se pone en evidencia, igualmente, el tipo de cine que se espera que se haga en Colombia. De acuerdo a la tradición, suele ser un cine con contenido social; un cine de periferias distante a los géneros más comerciales propios de la industria de Hollywood o de temática profunda, de Europa.

Para hacer este análisis, se han definido una serie de películas representativas del cine colombiano producidas entre 2004 y 2013. Nuestra intención es seleccionar películas con una alta visibilidad local e internacional partiendo de dos criterios específicos: su presencia y éxito en festivales de primer nivel (premios) y la aceptación del público (por su éxito en la taquilla). Suele suceder que aquellas películas que logran un gran reconocimiento de parte de la crítica especializada y de los jurados de festivales de cine no suelen obtener el favor del público en la taquilla ni la confianza de exhibidores y distribuidores para su presentación en las salas. Ese desequilibrio demuestra que Colombia vende una imagen de sí que quizás dista de la realidad o solo la demuestra parcialmente.

Respecto a la presentación de la investigación, esta tesis está dividida en tres capítulos. En el primero se presentan algunas características del contexto de producción del cine colombiano, cuya influencia es determinante para el producto final. Se evaluará la historia del cine colombiano, considerando sus hitos fundamentales con el objetivo de entender el presente a la luz de la evolución del campo cinematográfico en el país y proponiendo así las tendencias estéticas que se han consolidado.

Partiendo de la escasa tradición de esta cinematografía, se comparará el tamaño de la industria colombiana con el de las tres industrias más importantes de América Latina: Brasil, Argentina y México y se mencionarán las principales influencias de movimientos y

tendencias mundiales en la narrativa de las películas colombianas. Considerando la relación estrecha que existe entre la financiación del cine colombiano y los apoyos estatales, se estudia, igualmente, la legislación cinematográfica vigente en Colombia, pues el vínculo entre temáticas y leyes es estrecho.

En el segundo capítulo se evalúa la relación entre el cine colombiano y la realidad del país como una marca diferenciadora y general propia del cine latinoamericano que se hace presente en la cinematografía nacional, adquiriendo sus características propias. A partir de ahí, se exponen las principales tendencias y géneros narrativos que emergen históricamente en el cine colombiano y que se confirman en el período escogido.

Por último, en el tercer capítulo, se propone la metodología específica de análisis de las películas, consistente en el decoupage de diez de las películas más taquilleras y premiadas de la década inmediatamente posterior a la puesta en marcha de la nueva ley de cine colombiana con un doble objetivo: el de estudiar la caracterización de los personajes protagónicos y definir la naturaleza de sus misiones. Todo se recoge en una propuesta de categorías y un modelo del viaje del protagonista del cine colombiano, inspirado en el modelo del viaje del héroe de Joseph Campbell, pero entendiendo las profundas diferencias culturales representadas en la narrativa del cine colombiano, que no permiten hablar de un heroísmo en los personajes, debido a la situación de caos presente en las historias desde el status quo, la imposibilidad de elegir o aceptar la misión y la necesidad de utilizar recursos moralmente cuestionables para lograr las misiones y la derrota o victoria parcial que es recurrente en este tipo de narrativas..

Las características del mercado audiovisual en América Latina condicionan generalmente la recepción cinematográfica y existe una fuerte competencia entre el cine extranjero y el local. La mayor parte de la oferta, que constituye el 90% de lo exhibido, corresponde a productos extranjeros, en especial provenientes de Hollywood. Este

factor no permite que el público establezca relación de recepción con otras cinematografías. La mayor parte de las películas colombianas cuentan con una tibia o fría recepción por parte del público nacional y una escasa o inexistente distribución en el mercado internacional. A esto se suma el hecho de que, a pesar de que la ley de cine promueve la producción cinematográfica nacional, de facto no tiene mecanismos legales de presión para que los exhibidores difundan el cine nacional en buenas condiciones de visibilidad y permanencia.

Algunos casos como *No se aceptan devoluciones* (Derbez, 2013) y *Nosotros los nobles* (Alazraki, 2013) de México, *El secreto de sus ojos* (Campanella, 2009) en Argentina y *Diarios de motocicleta* (Salles, 2004), coproducción de Argentina y Brasil) se han constituido en grandes éxitos de taquilla en sus países y han logrado traspasar fronteras con gran aceptación por parte del público latinoamericano y mundial. Paradójicamente, el mercado estadounidense ofrece excelentes posibilidades a las escasas películas latinoamericanas que llegan. Por ejemplo, el censo norteamericano de 2008 indicó que 46,7 millones de su población es hispana, dato que lo convierte en el segundo país más grande de habla hispana del mundo; incluso se prevé que para el 2050, el 30% de los residentes en Estados Unidos será de origen hispano. Sin embargo, aunque la acogida es favorable, son pocas las películas procedentes de América Latina que consiguen distribuirse allí; y, conscientes de este gran público, los grandes estudios han elaborado una estrategia: hacer películas con estrellas hispanas o realizar coproducciones o acuerdos de distribución de contenido especialmente pensados para ese público (con alta influencia del melodrama).

Aunque se ha insistido en que lo que denominamos “cine colombiano” no es más que un conjunto de películas hechas en el país y que estas presentan entre sí más diferencias que similitudes, usaremos este término con fines académicos y nos limitaremos al período de diez años comprendido entre el año 2004 y el año 2013, un momento muy importante para el país como punto de partida de una nueva cinematografía nacional a raíz del impulso dado por una nueva

legislación pública cultural y cinematográfica. Este período representa el resurgimiento del interés por materializar políticas de apoyo a la cinematografía expresadas en nuevas leyes de cine y un aumento inusitado en la cantidad y calidad de proyectos, después del declive de la producción que experimentaron muchos países de la región en la década de 1990.

En Colombia, dos nuevas leyes de cine fueron puestas en marcha en los últimos 15 años: La ley 814 de 2003 y la ley 1556 de 2012. La primera, también llamada “ley de cine”, tiene como objeto dictar “normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia” y la creación de un fondo de desarrollo cinematográfico (FDC) alimentado por una contribución parafiscal denominada “cuota para el desarrollo cinematográfico” financiada por los aportes de productores, exhibidores y distribuidores de cine en el país. Si bien no establece una cuota de pantalla, sí exonera de su pago a exhibidores y distribuidores que presenten cine colombiano y ofrece beneficios adicionales a quienes proyecten cortometrajes colombianos. También fomenta la producción mediante la asignación de certificados de inversión deducibles de impuestos a quienes apoyen el cine nacional.

La segunda ley surge en 2012 se ha denominado “ley de filmación”. A diferencia de la 2003, tiene como objeto el fomento del territorio nacional como escenario para el rodaje de obras cinematográficas. Esta ley no ha sido promovida por el Ministerio de Cultura si no por el de Relaciones Exteriores y el Viceministerio de Turismo y no está encaminada a fortalecer la producción nacional; sino a convertir a Colombia en un gran estudio de producción audiovisual, aunque sí se espera que afecte positivamente al desarrollo de la industria.

Otro de los objetivos de este trabajo ha sido encontrar algunas marcas de identidad nacional y cultural. Por ejemplo, en la cinematografía de los países latinoamericanos, y Colombia no es la excepción, el papel del Estado es crucial y necesario. Se ha comprobado

en distintos momentos históricos que cuando el cine es poco apoyado o carece de apoyos gubernamentales, la producción cae dramáticamente (como se verá más adelante). Si la existencia del cine latinoamericano dependiera exclusivamente de las leyes y dinámica del mercado, solo las tres cinematografías más sólidas de la región (México, Argentina y Brasil) podrían sobrevivir, aunque con dificultades. Según Fuertes y Mastrini:

Desde el advenimiento de las industrias culturales a finales del siglo XIX, la cultura ya no es una actividad exclusivamente basada en la producción artesanal y única, financiada por mecenas, o bajo la tutela directa del Estado, sino también constituye un área clave en el proceso de acumulación de capital, donde el Estado ha quedado limitado a actuar, en ciertas ocasiones, como promotor, regulador y, algunas veces, cofinanciador. (Fuertes y Mastrini, 2007:11)

Roque González señala que, a pesar del incremento en la producción de filmes, en ningún país latinoamericano se puede hablar como tal de una industria cinematográfica, sino sólo de

Un ecosistema fragmentado en el que conviven algunas pocas empresas profesionales con innumerables micro-emprendimientos sin sustentabilidad, atomizados e inconexos, con el peso puesto –tanto desde el sector público como en el privado– en la producción mas no en la comercialización de los filmes nacionales. (González, 2015: prólogo).

El dominio del cine de Hollywood en las últimas décadas, los altibajos en las políticas estatales de cultura y la discusión entre las dos vías dominantes (Europa y Estados Unidos) o una tercera vía (defendida en su momento por el movimiento cine liberación de Argentina) son ejes que atraviesan la problemática del cine latinoamericano.

En la actualidad, las tres cinematografías más productivas de América Latina- y por supuesto las del resto de la región- enfrentan una

desventajosa competencia. Pese a que sus balances en términos de producción de películas lucen aceptables, les aqueja un yugo ejercido por las poderosas firmas estadounidenses en el que persisten políticas y aranceles preferenciales para éstas y que obstaculiza el que una industria filmica local pueda consolidarse. (Rodríguez, 2015:299).

Sin importar el período ni el modelo de producción, las cifras de América latina demuestran una debilidad estructural que no ha permitido superar la precariedad de sus condiciones y a esto se suma la baja inversión que desde el Estado se destina como apoyo para la producción de películas.

De Andrade apunta que muchas de las industrias locales trabajan con el presupuesto de una sola película de Hollywood y que “el modelo dominante de Hollywood también se universalizó como un modo correcto de filmar, como un modo correcto de ver”. (1982:344). Esta situación es desventajosa para el cine latinoamericano y colombiano, porque se adopta el modelo de producción cinematográfica de los líderes del mercado, teniendo en la mayoría de los casos menos del 1% del presupuesto de uno solo de sus proyectos.

La mayor falta de apreciación fue creer que la internacionalización era un concepto neutral. Ésta no significaba el libre flujo de ideas y materiales entre los países, sino más bien que el poder cultural era, en efecto, un instrumento de mercadeo, con Hollywood como productor y el resto del mundo como receptor. (King, 1994:95).

Desde hace más de una década, los costos de producción de las películas de los grandes estudios de Hollywood están teniendo dificultades para superar la inversión por medio de los ingresos por taquilla en su mercado local. De ahí que una estrategia fundamental para el sostenimiento y fortalecimiento de la industria de Hollywood sean las ventas internacionales que, en las últimas décadas reportan las mayores ganancias. Esta es una de las razones que hacen de América Latina un mercado estratégico para la sostenibilidad de la industria de

Hollywood y que ha llevado a que desde allí se ataquen las medidas proteccionistas de los gobiernos a las cinematografías locales. Al respecto, Fuertes y Mastrini afirman:

Son los ingresos generados por la venta de películas en el extranjero los que permiten explicar la enorme rentabilidad de Hollywood, al punto que el sector audiovisual representa el mayor generador de divisas para la economía norteamericana. (Fuertes y Mastrini, 2007:20).

La dificultad para la consolidación de industrias cinematográficas sólidas en América latina está relacionada con la idea que históricamente se ha tenido de que estimular desde el Estado la producción de películas es suficiente para el desarrollo de la industria. A este respecto, Bahia afirma que

O crescimento real de uma indústria não ocorre só quando ela é capaz de produzir mais, mas também quando ela é capaz de vender mais e melhor seu produto, a partir do qual aumenta a necessidade de crescimento de produção. (Bahia, 2008:22).

Schnitman (1984:109) corrobora que los objetivos de productores y exhibidores no concuerdan: mientras los primeros están interesados en la expansión y continuidad del cine nacional, los exhibidores suelen interesarse más en los aspectos comerciales de esta actividad y dependen de los distribuidores extranjeros. Según Schnitman, el Estado actúa como mediador entre estos grupos favoreciendo a alguno de ellos dependiendo de la orientación ideológica del gobierno de turno. Esta idea es fundamental para efectos de este trabajo, por cuanto el apoyo gubernamental suele influir en las temáticas abordadas por el cine nacional.

A diferencia de otras cinematografías con mayor tradición y fundamento, las latinoamericanas se debaten en la búsqueda de su propia identidad. Varios intentos por clasificar un “estilo” del cine latinoamericano han fracasado ante la diversidad de propuestas,

narrativas y estéticas derivadas de las películas de la región. Como se ha comentado, la relación entre el cine de la región y la realidad es estrecha e insoluble. Ruiz Muñoz afirma al respecto que:

En general, los cineastas iberoamericanos han demostrado a lo largo de los años un especial interés por contar historias propias, locales, incorporando escenarios, indumentarias, modos de hablar y otros elementos particulares de sus diferentes lugares de origen. (Ruiz Muñoz, 2011:193).

Cabe mencionar, igualmente, que las investigaciones relacionadas de manera directa con el heroísmo en el cine latinoamericano son escasas y parten del análisis puntual de películas. En 2011, Tiziana Bertaccini publicó el libro *Ficción y realidad del héroe popular*, en el que abordaba el tema de los héroes emblemáticos del cine mexicano, dedicando un capítulo a los arquetipos del “charro cantor”, el “héroe urbano” (personificado en Pedro Infante) y el “peladito” (representado por Cantinflas). En otro apartado habla de los héroes de la lucha libre (haciendo énfasis en el “Santo”) y en los héroes del boxeo. Sin embargo, el capítulo que más interesa para los fines de este estudio es el que aborda una tipología histórica del héroe popular en el cine mexicano.

Bertaccini plantea un modelo histórico y no sociológico del héroe popular para el período de su estudio (1940-1970) clasificándolos de acuerdo a su relación con la autoridad en dos categorías: Héroe normativo y héroe eversivo. A grandes rasgos, cada categoría podría definirse así:

1. Héroe normativo: Personajes que proponen o reproducen un modo de comportamiento social y político que se ajusta a parámetros institucionales. Estos personajes llegan a modificar su conducta y estilo de vida (como los migrantes campesinos que llegan a la ciudad) para adaptarse a su nuevo hábitat.

2. Héroe eversivo: Es aquel que se aleja de las concepciones tradicionales de familia, religiosidad, moral y política. Se trata de la representación de una visión crítica de la sociedad y el sistema.

Esta autora plantea una fuerte relación entre los personajes de la ficción y la situación política de los países latinoamericanos, en este caso México, cuando sostiene la influencia de los gobiernos de la revolución mexicana (primeros años del Partido Revolucionario Institucional PRI). Al respecto plantea que:

En México, la corriente de pensamiento dominante a partir de los años veinte readaptó las tendencias internacionales, irracionalistas y voluntaristas, al rechazar las corrientes positivistas que habían caracterizado el régimen liberal pre-revolucionario. El nuevo régimen se contraponía al viejo en el intento de la construcción de la nación, a partir, obviamente, del Estado, sobre la base de una pretendida esencia de lo mexicano², acudiendo a los mitos de su fundación. (Bertaccini, 2011:139).

En 2011, la revista mexicana digital “Razón y Palabra” dedicó su edición 78 al tema “personajes iberoamericanos dentro y fuera de la pantalla”. En la introducción del monográfico se afirma que:

El actual número de Razón y Palabra se pregunta por las múltiples relaciones entre personajes y espectadores, partiendo del concepto de héroes y villanos que aparece con fuerza en relatos míticos fundacionales y que ha sido glorificado desde el cine comercial. El héroe y el villano son la gran fuerza afectiva que mueve a los espectadores por identificación o rechazo en la mayoría de las historias y no han sido un capital exclusivo de las películas más taquilleras, pues Iberoamérica también se ha dado a la tarea de representar en muchos de

² Cursivas de origen.

sus personajes cinematográficos estas dos condiciones. (Rivera, 2011:2).

Esta edición, dirigida a encontrar tipologías comunes entre los personajes de las películas iberoamericanas, contó con artículos de autores provenientes de Colombia, México, España, Venezuela y Brasil. Aunque el tema de la edición era el de los personajes, el número contó con algunos textos que abordaron temas relacionados con la condición heroica de los personajes en el cine iberoamericano. Algunos de estos temas fueron: la representación de héroes, antihéroes y villanos en el western español, las heroínas transgénero en el cine de Herreros y la configuración del héroe cómico en las películas del director colombiano Dago García.

En 2012 se publicó el libro *Héroes y villanos del cine iberoamericanos* con la coordinación de la Red Iberoamericana de Investigación en Narrativas Audiovisuales (INAV) y la edición de Trillas. En este texto se incluyeron capítulos de autores provenientes de Colombia, Venezuela, Perú, México, España, Chile, Uruguay, Argentina y Brasil. El tema que articula cada capítulo dentro del libro es la relación entre los personajes de las películas de la región y su condición como héroes o villanos. En el prólogo del libro, Lorenzo Vilches enfatiza en que:

Las películas locales o nacionales con héroes nos dicen más acerca de sus sociedades que otro tipo de películas. Los héroes, como individuos excepcionales y dignos de admiración incorporan las cualidades que admiramos y deseamos tener como habitantes de un país y cuya iconografía reconocemos porque nos han enseñado a mitificar desde la escuela primaria (Vilches en Rivera, 2012:17),

Los textos están dirigidos al tema concreto del heroísmo en la cinematografía iberoamericana contemporánea, a partir de diversos enfoques y temáticas. En la introducción del libro, Rivera (2012:25) afirma que los héroes de las películas iberoamericanas, a diferencia de

los superhéroes de Hollywood o de los de la mitología griega, son seres de carne y hueso con problemas y dificultades y sin mayores armas que su voluntad y perseverancia.

El libro incluye análisis de películas concretas como *El secreto de sus ojos* (Campanella, 2009), personajes reales como Simón Bolívar (en sus representaciones del cine y la televisión) y ficticios como José Luis Torrente, del cine español. También se hace referencia a temas como las coproducciones entre España y América Latina y a la ética y la estética en la construcción de personajes colombianos del siglo XXI.

Comparten la edición algunos textos que analizan la representación del heroísmo en países como Perú, Chile, Colombia, México, Brasil, Perú y Uruguay; un texto sobre la representación del pueblo héroe y los villanos cuerpos de seguridad del Estado y otro sobre la migración de mexicanos a Estados Unidos. El libro presenta, pues, un panorama amplio sobre la situación de los personajes protagónicos del cine iberoamericano para concluir que ninguno de ellos obedece fielmente al concepto tradicional de arquetipo heroico y la mayoría de ellos ni siquiera pueden ser considerados como héroes. Algunos de los principales aportes de los capítulos que hacen parte de aquel trabajo serán recogidos a lo largo de estas páginas.

En 2013 la revista española “Área abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria” publicó en dos entregas un especial denominado “Visiones contemporáneas del héroe”. Aunque los textos iban dirigidos al análisis concreto de películas y series de televisión internacionales como *Lost*, *Carnevale*, *Homeland*, la saga de Jason Bourne y el cine de M. Night Shyamalan, constituye un importante estudio sobre el heroísmo contemporáneo.

En 2016, Hall realiza un estudio de los superhéroes del cine latinoamericano, escasos en la cinematografía de la región que, a diferencia de los de Hollywood, no son muchas veces tomados en serio y aparecen más como una parodia o burla del género canónico de los

personajes con superpoderes. Este autor toma películas como *El man* (Trompetero, 2009) de Colombia; *Chinche-Man* (Padilla, 2015) de Honduras y *Mirageman* (Díaz Espinosa, 2007) de Chile para plantear que el género del superhéroe contemporáneo latinoamericano se caracteriza por reciclar la narrativa y estética de sus homólogos norteamericanos en tono de parodia o crítica de la relación entre Estados Unidos y Latinoamérica y señala que:

The masked protagonists in these films are a narrative key for opening the gates into plurivalenced issues of cultural, social, political, and economic anxieties that are both idiosyncratic to the local (citywide, regional, national) context, and to the Latin American position within global geopolitics. (Hall, 2016:271).

Hall plantea que el énfasis en la parodia como una forma de narrar al superhéroe latinoamericano es predominante. Como ejemplo, cita a dos personajes fundamentales en la tradición audiovisual latinoamericana, ambos mexicanos y con bastante influencia en la cultura popular desde hace décadas: *El santo* y *El chapulín colorado*.

El santo, también denominado *El enmascarado de plata*, es uno de los héroes populares más importantes de Latinoamérica. Un luchador de lucha libre que se enfrenta contra villanos sin revelar jamás su verdadera identidad. Se trata, además, de un luchador de la vida real que pasó del ring a la pantalla y que traía consigo un manifiesto político sobre la realidad de su país (México) y, por extensión, de América Latina.

El chapulín colorado, por su parte, es una serie de televisión muy popular en casi todos los países de América Latina y ha impactado aun en países culturalmente tan disímiles como los de Europa del Este. En Latinoamérica su éxito es tal que aún se sigue emitiendo en repeticiones de su versión original, a pesar de haberse terminado de grabar hace casi cuarenta años y se ha reencauchado recientemente en versiones animadas. Tomando como referente los personajes de comics de Marvel

y DC, el Chapulín colorado es un hombre común sin superpoderes, pero con un par de accesorios que le brindan una ventaja realmente pequeña frente a sus oponentes. Aun así, enfrenta valientemente a los villanos. En entrevista para el periódico El Tiempo, Roberto Gómez Bolaños, su creador e intérprete, afirmó que su personaje no es un antihéroe sino un superhéroe capaz de enfrentar sus misiones sin ningún poder y lleno de miedo, pues el heroísmo no implica carecer de miedo sino superarlo:

Si Superman es capaz de detener en vuelo en el espacio un asteroide que va a chocar con la Tierra, no es un héroe. Es que quien puede hacer eso puede hacer lo que quiera, puede enfrentarse al problema físico que quiera. Ese no es un héroe. Es una caricatura de un ser inexistente e imposible. El Chapulín, en cambio, es un ser humano que enfrenta todas las crisis, incluyendo el más humano de todos los problemas: el miedo. El Chapulín siente un temor enorme, pavor a todo, pero lo vence. ¡Derrota su miedo y ahí se convierte en héroe! No es héroe el que carece de miedo (Gómez Bolaños, 2009:pp).

Hall establece una importante diferencia entre los superhéroes de Hollywood y los latinoamericanos afirmando que mientras los primeros defienden el *status quo*, los segundos se resisten a hacerlo y luchan contra las injusticias y el mismo sistema. Esta conclusión se relaciona con las ideas sobre la justicia en Colombia y América Latina, que serán expuestas en el capítulo 2.

En el caso del cine colombiano, es muy poco lo que se ha escrito al respecto. Como se ha mencionado, entre 2005 y 2007 se desarrolló en la Universidad de Medellín una investigación sobre personajes, acciones y escenarios en el cine colombiano³. El proyecto consistió en una indagación de las narrativas del cine colombiano representadas en

³ “Personajes, acciones y escenarios en el cine colombiano 1995-2005”. Investigadores principales: Jerónimo Rivera y Ernesto Correa. Co-investigador: Mauricio Vélez.

los personajes que desarrollan las acciones y los contextos en los cuáles se desenvuelven.

Con respecto al tema de la presencia de héroes y villanos en el proyecto, se concluyó que:

La ausencia de villanos en el cine colombiano de este período está dada por la ausencia de héroes. En la clara relación que existe entre el héroe y el villano, debe haber una oposición de fuerzas en la que cada uno es obstáculo para los deseos del otro. (Rivera, 2007:112).

Es importante retomar estas conclusiones para contrastar si la situación es diferente en un período inmediatamente posterior (2004 a 2013) en el que, a pesar de la proximidad temporal, las condiciones de producción son sustancialmente diferentes.

En el caso de la narrativa colombiana, el prócer de la independencia, Simón Bolívar, emerge como un personaje fundamental y, aunque su mayor desarrollo se ha hecho en obras históricas y literarias, hay algunos desarrollos audiovisuales importantes como las series de televisión *Revivamos nuestra historia*⁴ (1979-1987), *Crónicas*

⁴ Producida y emitida en la televisión colombiana entre 1979 y 1987. Con una emisión semanal, esta serie constaba de miniseries alrededor de personajes y situaciones de la historia de Colombia (particularmente de la independencia y los primeros años de la república). Con una gran inversión para la época, esta serie fue un importante refuerzo a la historia oficial contada en los colegios. Uno de los capítulos que más éxito tuvo fue Bolívar, el hombre de las dificultades, dirigida por Jorge Alí Triana y protagonizada por Pedro Montoya. En el capítulo anterior hicimos referencia al caso personal del actor Montoya y su conflicto psicológico al interpretar el personaje de Bolívar.

*de una generación trágica*⁵ (1993) y *Las Ibañez*⁶ (1989). En el cine se destacan las películas *Bolívar soy yo* (Triana, 2001) y *Bolívar, el héroe* (Rincón, 2003). Un referente importante es la película *Bolívar soy yo*, que parte de la historia real del actor Pedro Montoya, quien sufrió de desórdenes mentales después de interpretar a Simón Bolívar⁷ en la miniserie *Bolívar, el hombre de las dificultades*. Esta anécdota se usa para contar una fábula sobre la historia de Colombia y criticar a los distintos grupos armados, legales e ilegales, en un juicio de responsabilidad política. Villamil (2010:253) compara la narrativa de esta película con la de novelas como *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez y *El último rostro* de Álvaro Mutis, para concluir que todas tienen en común el sentimiento de que parece no haber salida, poniendo en escena la ruina de un segundo sueño bolivariano que termina con una muerte real o simbólica del ideal de Bolívar. Los tres relatos comparten la evidencia del fracaso y la amargura del personaje central.

⁵ Relacionada con el período conocido como “La patria boba” en el que, después del grito de independencia que expulsó al virrey de Santafé de Bogotá, inició la primera guerra civil de Colombia (llamada entonces Nueva Granada) entre federalistas y centralistas.

⁶ A partir de la historia de las hermanas Nicolasa y Bernardina Ibañez se traza una historia de intriga política y sentimental que involucra a algunos de los más importantes próceres de la independencia, especialmente a Francisco de Paula Santander y Simón Bolívar.

⁷ Sobre la historia real que dio pie a la película, el director Jorge Alí Triana afirmó: “El actor tuvo un grado de identificación muy grande con el personaje, el personaje lo persiguió, y él no se volvió a quitar el uniforme, iba a la Quinta de Bolívar, a San Pedro Alejandrino y en general a los espacios de Bolívar. Pero eso no era lo más grave, lo más grave era que el país lo tomaba como tal, lo invitaban a campañas políticas con fines demagógicos, lo llamaban a coronar reinas de belleza, a desfiles militares y la gente le pedía cosas, y no se sabía si se las pedían al actor popular o se las pedían a Bolívar. Para mí, por lo menos en lo que me interesaba dramáticamente, creo que se las pedían a Bolívar” (Triana en Mora, 2008:3).

Entender las misiones de los personajes, lo que los motiva, a quienes beneficia, los métodos elegidos y sus obstáculos es clave para entender los imaginarios representados en este corpus de películas que emerge como una muestra canónica de lo que es el cine colombiano de esos diez años (2004-2013). Esta indagación, no obstante, va más allá de la caracterización de unas películas, pues gracias a la fuerte relación entre cine colombiano y realidad, se permite también entender la representación de algunos temas desde la ficción de los largometrajes nacionales.

Las cuestiones que se plantean son: ¿Es posible que los protagonistas de las películas triunfen en las misiones que emprenden sin sacrificar sus principios personales?, ¿puede el público sentirse identificado con los protagonistas de las películas a pesar de que sus métodos sean ilegales o moralmente cuestionables?, ¿es posible mantenerse fiel a los principios fundamentales en un contexto de valores sociales invertidos?. Probablemente esta tesis no llegue a responder completamente estas preguntas, pero éstas constituyen el horizonte que la motiva: entender la posibilidad o no de desarrollar misiones altruistas haciendo uso de recursos válidos, legales y legítimos⁸.

Por tanto, la hipótesis que guiará el presente trabajo será: Estudiar si llevar a cabo misiones de carácter heroico o altruista se dificulta cuando el protagonista se encuentra en un contexto de valores invertidos. La misión se pone por encima de los principios morales y

⁸ Para hacer esta distinción me baso en la definición que la Real Academia de la Lengua Española hace con respecto a estos dos términos (*legal* y *legítimo*) que tienden a confundirse y cuyos significados podrían ser a menudo intercambiables. Si bien lo *legítimo* tiene que ver con lo que se establece conforme a la ley, también puede asociarse con lo justo o con “Cierto, genuino y verdadero en cualquier línea”, recuperado de www.rae.es el 30 de agosto de 2017.

Coincide en estas afirmaciones el diccionario ideológico de la lengua española, de Julio Casares, que plantea que que *legal* es lo prescrito por ley y conforme a ella y lo *legítimo*, además de conforme a las leyes, es lo cierto, genuino y verdadero.

el protagonista intenta por todos los métodos (legales e ilegales) lograr su objetivo. El mal en estos casos se vuelve relativo. Unido a esto está el hecho de: ¿es posible que la alta dependencia del Estado influya en perpetuar esta imagen de inestabilidad social?

Agradezco especialmente a mi familia, por su gran paciencia y comprensión amorosa durante el tiempo que duró este proceso. Gracias a la compañía y el apoyo fundamental de mi esposa Liliana y de mis hijos Sebastián y Laura, fue posible completar exitosamente este trabajo y no desfallecer en los momentos de crisis.

Agradezco también la buena guía, consejos y dedicación de mis directoras de tesis, Ruth Gutiérrez Delgado y Maritza Ceballos Saavedra, quienes supieron orientar mi trabajo y, a pesar de mi terquedad, hacerme ver los errores e imprecisiones surgidos a lo largo del proceso. Agradezco también a Pablo Echart por su acompañamiento en los primeros momentos de esta tesis y a Diego Bonilla por su generosidad durante mi estancia en la California State University de California en 2014.

Agradezco, finalmente, a mis compañeros, alumnos y directivos de la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Sabana.

A la exdecana Adriana Guzmán de Reyes por su apoyo decidido al proceso de realización de este trabajo, a los miembros de la Comisión de Facultad, en especial al Decano, Manuel González y la Directora de profesores e investigación, Ana María Córdoba, por su acompañamiento en este proceso. A mis colegas del Departamento de Comunicación Audiovisual por escuchar, discutir y ayudarme a ver claramente este proceso y a mis alumnos por retarme a continuar con mi formación académica para estar a la altura del reto de contribuir a formarlos con calidad.

1. FACTORES CONTEXTUALES DEL CINE COLOMBIANO: UN ENTORNO PARA EL PROTAGONISTA

1.1 La identidad colombiana y su representación en el cine nacional.

En este capítulo se han trazado como objetivos: comprender la idiosincrasia de Colombia representada en el cine colombiano; mostrar las relaciones entre el cine, la industria y el Estado en el país y explicar el cine reivindicativo y social en un contexto de mal relativo.

La primera pregunta que surge al abordar un proyecto de esta naturaleza es si existe el cine colombiano como tal y cómo definirlo. Estas preguntas pueden quedar sin respuesta al entender la complejidad de una industria como la cinematográfica en un país periférico, alejado de los centros de poder y prácticamente inexistente en las cifras de la industria cinematográfica mundial pues, aunque es relevante en América Latina, no forma tampoco parte del grupo de países que lideran la cinematografía en la región.

Varias veces a lo largo de la historia se ha planteado el advenimiento de un nuevo cine colombiano o el surgimiento de una industria cinematográfica nacional estable, como puede verse en el siguiente texto de Orlando Mora, otro destacado crítico de cine colombiano desde la década del setenta:

Desde mi punto de vista, creo que asistimos al proceso complejo, arduo, plagado de contradicciones, del surgimiento del cine nacional. Superadas las épocas en que este nacimiento se pregonaba siempre a raíz de la aparición aislada, insular, de alguna película, enfrentamos ahora la definición embrionaria de las estructuras industriales del cine colombiano. Naturalmente que este proceso no es unívoco, unidimensional, simple; no es ni puede serlo porque la industria

cinematográfica, donde quiera que exista, está cargada de tensiones y enfrentamientos. (Mora, 1976:2).

Luis Alberto Álvarez, por su parte, añade al debate un ingrediente importante, que va más allá de la producción y sus procesos industriales, cuando afirma que:

Desde la década de los veinte los esfuerzos para establecer una cinematografía nacional colombiana han sido incontables. Estos esfuerzos se han polarizado casi siempre hacia la creación de una industria y solo ocasionalmente han intentado ser aplicación de reflexiones sobre una identidad o expresiones de una posición estética. (Álvarez, 1992:23).

Recogiendo este debate, Zuluaga hace énfasis en los disensos con respecto a lo que puede y debe ser considerado como cine colombiano y a lo que críticos y espectadores del común construyen en su imaginario de cómo debería ser el cine colombiano:

En esta discusión la década de 1970 marca un punto muy alto, porque en esos años surge un fuerte voluntarismo en torno a la idea de fundar, al fin, una industria del cine colombiano, y por tanto desde diferentes tribunas se teorizó, se instó, se fustigó sobre el deber ser de este cine, que elementos habría de incorporar, en qué formatos se debería hacer y a qué público tendría que interpelar. (Zuluaga, 2013:31-32).

Arias, por su parte, advierte las dificultades para definir el cine colombiano cuando afirma:

El cine nacional más que un corpus de películas o una identidad trascendente e inmutable, es una categoría discursiva con significados cambiantes que debe ser interrogada en sus relaciones con prácticas sociales y teniendo en cuenta sus transformaciones históricas. (Arias, 2011:81).

El cine colombiano tiene una historia irregular, de más fracasos que éxitos, con políticas estatales que han ido desde el apoyo hasta el desconocimiento y un par de momentos fundamentales, con un profundo crecimiento en la productividad: La época de Focine (1978-1993) y el momento posterior a la ley 814 de 2003. Esta irregularidad en su trayectoria, no ha permitido aun consolidar un estilo de cine auténticamente colombiano o una industria cinematográfica estable y sostenible. Según Zuluaga:

Algo constante en la reflexión sobre el cine en Colombia es la conciencia de su producción vegetativa, discontinua y dependiente y el dogmatismo sobre como tendría que ser un “verdadero” o “auténtico” cine nacional. (Zuluaga, 2013:55).

Colombia, sin embargo, es la cinematografía con mayor crecimiento en América Latina en las primeras décadas del siglo XXI y esto se ha visto reflejado no solamente en las cifras de producción de películas, sino también en las de exhibición, distribución y participación en festivales de cine de primer nivel (obteniendo figuración y reconocimientos importantes).

Dada la diversidad de opiniones al respecto, en esta investigación se ha decidido hablar de cine colombiano como aquel que cumple con las condiciones que la ley de cine plantea para otorgar la nacionalidad a un producto cinematográfico, teniendo en cuenta lo limitada que puede ser esta definición. De allí que se establezca como criterio de clasificación la inclusión de las películas que hacen parte de las bases de datos oficiales del Ministerio de Cultura de Colombia (y tengan certificado de nacionalidad). Esta clasificación puede incluir algunos títulos rodados dentro y fuera del país por personal y productoras extranjeras y colombianas (vía coproducción) o excluir algunos proyectos que no son considerados como largometrajes nacionales por las fuentes oficiales.

Igualmente, se entenderá como cine colombiano a un conjunto diverso de películas con características desiguales en términos de género, producción, narrativa e intención, de modo que no se puede generalizar ni considerar al cine colombiano como un género en sí mismo. No es, por tanto, objeto de esta tesis la generalización alrededor del cine colombiano, sino la definición de algunos ejes temáticos que apunten a caracterizar el heroísmo (o su ausencia) en las películas colombianas más sobresalientes (en taquilla y premios) en un período de diez años después de la puesta en marcha de la ley 814 de 2003 (ley de cine).

1.1.1 Origen, desarrollo y evolución del cine nacional.

1.1.1.1 Pioneros y primeros años

Muy pocos años después de la fecha oficial de la invención del cine, 28 de diciembre de 1895, el cine llega a Colombia de la mano de camarógrafos europeos que registraron los paisajes colombianos como parte de un mundo exótico y desconocido para los habitantes del viejo mundo. El cine llega al país en un momento de fuertes discusiones políticas, y cercano al inicio de la guerra de los mil días (1899-1902).

Se ha asumido como fecha oficial el 13 de abril de 1897, cuando Gabriel Veyre, un camarógrafo de los hermanos Lumiere que venía de hacer un recorrido desde México, llega a Colombia. Veyre hizo proyecciones cinematográficas públicas en Colón⁹ y Barranquilla.

Como en otros países de la región fueron inmigrantes italianos quienes trajeron las primeras máquinas de proyección y exhibición, así

⁹ Panamá aun formaba parte de Colombia.

como fotógrafos y artistas de clases pudientes interesados en explorar la nueva tecnología. Según Tamayo:

El cine se convierte en esos momentos, en un aparato tecnológico importado por la élite, que crea, tanto en su inconsciente como en el del pueblo, un imaginario de desarrollo y de progreso que ayuda a entender que nuestro país va de la mano con las nuevas tecnologías mundiales que aparecen a finales del siglo XIX, y es el primer instrumento cultural que históricamente se conoce como creador de la transnacionalización y globalización, teniendo en cuenta que ha sido también determinante para la formación de identidad social y cultural (Tamayo, 2005:45).

Sin embargo, fueron los hermanos Vincenzo y Francesco Di Doménico, inmigrantes italianos, los que asumieron con mayor seriedad los procesos de producción, distribución y exhibición de películas en Colombia, siendo los principales pioneros del cine colombiano. Como muchos de los pioneros del cine, los Di Doménico empezaron rodando documentales, pero muy pronto incursionaron con pequeñas ficciones y fueron recursivos e innovadores en la técnica, llegando a presentar noticieros (que exhibían antes de las películas) el mismo día que habían sido filmados. Según Tamayo,

La llegada del cine a Colombia pone de manifiesto la manera como se abordó el proceso de modernización en nuestro país; lo importante era tener el avance tecnológico (el cinematógrafo), sin tener en cuenta la ideología (proceso social de modernidad). (Tamayo, 2005:49).

Otra familia de pioneros que es relevante en la historia del cine colombiano fue la de Acevedo e Hijos (Arturo Acevedo Vallarino y sus hijos Gonzalo, Álvaro y Armando), que entre 1920 y 1955 intentaron construir la primera industria cinematográfica colombiana abarcando todas las etapas de la producción, exhibición y distribución, por medio de una labor completamente artesanal.

A pesar de su trabajo durante tantos años no lograron un apoyo significativo ni consolidar una industria cinematográfica en Colombia y terminaron dedicándose a la producción de noticieros cinematográficos.

A inicios del siglo XX la cantidad de salas de cine era considerada como prueba de progreso y modernidad. Es por eso que la creación del Salón Olympia en Bogotá constituyó un hito en la exhibición colombiana. El ritual de la exhibición cinematográfica difería bastante del actual y constituía un reflejo de las diferencias sociales de la época. La sala era un híbrido entre sala de cine y teatro tradicional y el telón estaba ubicado en la mitad de la sala, lo que obligaba a quienes pagaban la boleta más barata a ver la película al revés y llevar espejos para poder leer los subtítulos.

Muy pronto las películas italianas y francesas, que entonces eran las más distribuidas en las salas de cine del país, perdieron terreno frente a las procedentes de Hollywood (Una de las posibles causas se relaciona con que estas películas no reflejaban el estilo de vida, problemáticas e idiosincrasia de los colombianos). Después de la Primera Guerra Mundial, el cine norteamericano llegó con más fuerza a las pantallas colombianas, pero el cine colombiano seguía copiando al cine europeo, alejándose del gusto del público.

En un intento por competir con un cine plagado de divas italianas y de las estrellas de Hollywood, los cineastas nacionales se volvieron sobre temas deliberadamente nacionales y nacionalistas. Aparecen películas que reivindican el alma campesina como *Alma Provinciana* (Rodríguez, 1925), *Allá en el trapiche* (Saa, 1943), y *Flores del valle* (Calvo, 1941). En el período de 1922-1942 se realizaron veinte películas en Colombia, algunas de las cuales ni siquiera fueron exhibidas, y en ellas fue recurrente la mirada idealizada, romántica y algo ingenua sobre el país con un notorio subdesarrollo técnico, si se tiene en cuenta que, a nivel mundial, el lenguaje cinematográfico mostraba ya un alto grado de madurez y riqueza visual hacia 1925 en la

época del cine silente y en países como Chile, por ejemplo, se produjeron 15 largometrajes en 1925 y 11, en 1926.

El primer largometraje colombiano del que se tiene registro es *El drama del 15 de octubre*, filmado por los Di Doménico, una historia de realidad reconstruida que representa el asesinato del caudillo liberal y General de la guerra de los mil días, Rafael Uribe Uribe, ocurrido el año anterior en Bogotá. Lo interesante de esta primera producción es que los realizadores pagaron a Galarza y Carvajal, verdaderos asesinos de Uribe Uribe, para que aparecieran en la película reconstruyendo el homicidio, antes de ser ejecutados. Esta decisión generó gran polémica en el país y llevó a que se prohibiera su exhibición en algunos teatros. La película, además, incluye escenas reales del funeral del general y una reconstrucción de la cirugía con la que intentaron salvar su vida.

Resulta significativo que sea la violencia la que defina el tema y el tratamiento de la primera película colombiana, pues ésta ha estado presente a lo largo de la historia del cine colombiano. Es curioso, igualmente, la gran afinidad entre esta película y la mexicana *El automóvil gris* (Rosas, 1918), que sigue los pasos de una banda criminal de la ciudad de México e incluye tomas reales de la ejecución de varios de sus miembros. En ambos casos se trata de la reconstrucción de crímenes de la vida real, con dosis de violencia y sin tomar posturas políticas o morales. Es de resaltar que la violencia, como en el caso colombiano, es parte fundamental de la narrativa de las películas mexicanas.

De la mayoría de aquellas películas no quedan más que fotogramas o referencias y sólo dos, *Bajo el cielo antioqueño* y *Alma provinciana*, se conservan casi completas. Como en otros países, la inspiración de algunas de estas primeras películas fueron las obras literarias nacionales, como *María*, de Jorge Isaacs y *Aura o las violetas*, de José María Vargas Vila. De este período merecen una mención especial las películas *Bajo el cielo antioqueño* (Acevedo, 1925) y *Garras de oro* (Jambrina, 1926).

Bajo el cielo antioqueño fue una iniciativa promovida por Gonzalo Mejía, millonario antioqueño, quien convocó a socios del club Medellín para que aportaran capital a una producción que exaltara el progreso de Medellín y los valores de la alta sociedad medellinense. La producción no utilizó actores profesionales y fueron los aportantes, o sus familias, quienes interpretaron los distintos roles de la película, proporcionalmente a su aporte económico a la misma.

A inicios de la década de 1920 ya había cierta infraestructura de exhibición y los exhibidores pensaron en empezar a producir películas nacionales para hacer contrapeso a la gran oferta europea y norteamericana. El primer largometraje de ficción fue *María* en 1921, producido por el español Máximo Calvo (quien trabajaba para la Fox) y dirigido por Alfredo Del Diestro. La película tuvo gran aceptación por parte del público, lo que motivó a otros realizadores a hacer películas. Esta película, basada en la obra homónima del escritor colombiano Jorge Isaacs es un buen reflejo de lo que sería el cine colombiano de los primeros años: un cuadro costumbrista y romántico de un país fundamentalmente rural.

A pesar de la considerable cantidad de películas de este período, que llevó a que algunos críticos hablaran de una “edad de oro” del cine colombiano, la pobre recepción del público frente a películas como *La tragedia del silencio* (Acevedo, 1924) llevó a que los Di Doménico y los Acevedo se desanimaran y cambiaran de rumbo hacia los noticieros y la exhibición. La empresa de exhibición fundada por los hermanos Di Doménico, Sicla (Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana), fue vendida al grupo de empresarios antioqueños que participó en la producción de *Bajo el cielo antioqueño* y este fue el germen de Cine Colombia, la más importante compañía de exhibición hasta nuestros días.

Por último, la primera referencia histórica importante al cine colombiano aparece en la teoría del cine mundial de Georges Sadoul (1967) en su edición en francés, revisada y aumentada en 1967.

La información allí consignada es bastante vaga y llega hasta 1964 reseñando que el país había producido una docena de largometrajes sobre los que no se tiene ninguna información. Un par de textos canónicos han formado parte de las referencias obligadas de los investigadores de cine en el país: *Historia del cine colombiano* de Hernando Martínez Pardo (1978) y *Crónicas de cine colombiano 1897-1950* de Hernando Salcedo Silva (1981). Solo en las últimas dos décadas ha aumentado la producción de libros dedicados a la historiografía, narrativas y temáticas del cine colombiano, gracias a autores (la mayoría de ellos críticos de cine) como Pedro Adrián Zuluaga, Oswaldo Osorio, Luis Alberto Álvarez y Juana Suárez¹⁰.

1.1.1.2 Crisis del cine de ficción.

En el largo período entre 1926 y 1941, la producción de cine colombiano se limita a noticieros y a algunos documentales.

Se fundan empresas con grandes planes de filmaciones que se reducen a algunos cortometrajes, insistencia en los noticieros, antes de desaparecer por mala situación económica y, sobre todo, por delirante desorganización debida a falta de conocimiento sobre el cine, repitiéndose, pero agravadas, las mismas fallas de las películas mudas. (Salcedo Silva, 1978:147).

La llegada del sonido fue un duro golpe a la producción colombiana. En 1929 se hicieron las primeras proyecciones sonoras,

¹⁰ Algunos textos de estos autores como *Cinembargo Colombia* (Suárez, 2009), *Realidad y cine colombiano 1990-2009* (Osorio, 2010), *Las muertes del cine colombiano* (Osorio, 2018), *Páginas de cine* en sus tres volúmenes (Álvarez, 1988, 1992 y 1998) y *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes* (Zuluaga, 2013) han sido fundamentales para abordar el objeto de estudio de esta tesis.

pero la producción de películas sonoras colombianas fue casi inexistente (aun los noticieros eran silentes). El primer material sonoro se llama *Primeros ensayos del cine parlante nacional* de los hermanos Acevedo y Carlos Schroeder¹¹. El período sonoro del cine colombiano se inaugura con *Flores del Valle* de Máximo Calvo de 1941.

El período entre 1930 y mediados de los años cincuenta fue complicado para el cine colombiano.

Muchos factores incidieron para que no hubiera una continuidad en la producción de largometrajes y no se dieran pasos firmes para afianzar una cinematografía nacional. Entre los escollos es patente la ausencia de equipos y del personal capacitado para el desarrollo de las técnicas asociadas al cine sonoro, hecho que dio como resultado un cine en donde primaban las interpretaciones de canciones y bailes, en cambio de otros esfuerzos actorales, que por lo mismo ni argumentistas ni directores planteaban para sus narrativas fílmicas. (Patrimonio Fílmico, 2012:38).

En 1939 las familias Duperly y Crane fundan la empresa Ducrane películas sonoras colombianas, con la intención de apostar fuertemente por el cine sonoro, con una narrativa altamente influida por las comedias mexicanas de la época. Esta idea es planteada por King (1994:97), quien reconoce la influencia de las comedias musicales mexicanas en su narrativa y por Oswaldo Duperly, co-fundador de Ducrane, quien al hablar de *Sendero de Luz* (Emilio Álvarez, 1945), afirma: “El duelo, completamente mexicano, cada uno corta un árbol y el que caiga primero es el que gana, eso no es nuestro, lo nuestro es el machete y la ruana”.¹²

¹¹ Puede verse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=kvNIW9Kq1Wc>

¹² Entrevista realizada para el especial “Historia del cine colombiano” de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, cap. 5 “El segundo aire”, min. 16. Es importante anotar que en el contexto colombiano, oficios como el de arriero (hombre que lleva vacas de un lugar a otro) y agricultor están mucho más arraigados a nuestra historia

Lastimosamente, buena parte del material fílmico de la época se ha perdido por diversas circunstancias¹³. La falta de políticas estatales de archivo y conservación documental, que sólo tomaron forma en 1986, permitió que muchas de las primeras películas se perdieran o deterioraran en archivos familiares o personales y que hoy no se conserve ninguna copia de las mismas. Alzate pone énfasis en la importancia que ha tenido para Colombia la creación de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano cuando afirma que:

Sin desconocer la importancia del trabajo pionero de entidades como la Filмотeca/Cinemateca Colombiana durante tres décadas, a partir de los años cincuenta, y de la Cinemateca Distrital de Bogotá desde los setenta, hasta la creación de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, en 1986, no existió en el país un organismo encargado de preservar nuestra memoria visual. (Alzate, 2012:28).

En su libro, Alzate recoge una conocida cita de Louis Mallé sobre la condición efímera del cine: “En doscientos años de nuestro trabajo no quedará más que polvo” para concluir que, antes de la puesta en

que el de leñador y que en la vestimenta tradicional de los campesinos colombianos es usual ver ruanas o ponchos, machetes, carriel (pequeña cartera para guardar cosas) y alpargatas (calzado hecho de cabuya). Aunque similares, difieren del atuendo tradicional mexicano.

¹³ Algunos se perdieron definitivamente por incendios como el que arrasó los archivos de la Du crane Films; varios teatros fueron también reducidos a cenizas por el fuego iniciado en las cintas de nitrato. En otros casos, como el de Manolo Narváez, yerno de Máximo Calvo se trató de destrucciones voluntarias que ponen en evidencia la poca importancia que en Colombia se ha dado históricamente al concepto de patrimonio. En la serie de documentales de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano sobre la Historia del Cine Colombiano, Narváez cuenta cómo inició la destrucción de los rollos en nitrato del archivo de la Calvo Film Company en la terraza de su casa en Cali. Por fortuna, el calor que produjo el incendio lo persuadió de cortar y botar el resto de materiales, sin someterlos al fuego, como él mismo lo comenta. (Patrimonio Fílmico, 2012:44). Otras películas fueron “recicladas” para la fabricación de peinillas, esmaltes de uñas y cordones.

marcha de este organismo, en Colombia “se hacía poco cine y se olvidaba mucho” (2012:28).

Garras de Oro, por su parte, es un largometraje dirigido por PP Jambrina, seudónimo de un realizador del que no se conoce la identidad. La película fue objeto de censura y solo se conoció de su existencia hasta la década de 1980 cuando se descubrió que, en su momento, había sido embargada por el Departamento de Estado de los Estados Unidos, porque fue considerada peligrosa y nociva para los intereses norteamericanos¹⁴. La historia se desarrolla en 1914, fecha de la separación de Panamá del territorio colombiano y cuenta la historia de unos ciudadanos que se oponen a la intervención de Estados Unidos, defendiendo la soberanía colombiana. La película, restaurada en 2009, se refiere con sarcasmo al Tío Sam y a Yanquilandia como responsables de este episodio histórico.

El 9 de abril de 1948 es una fecha crucial para la historia de Colombia. El asesinato del líder liberal y candidato presidencial Jorge Eliecer Gaitán generó una protesta que se extendió por días, destruyendo parcialmente la ciudad de Bogotá y sentando las bases de grupos armados asociados a partidos políticos y lo que se conoce en la historia de Colombia como “el período de la violencia partidista”. Lejos de ser solo una referencia anecdótica, este acontecimiento marcó el inicio de un nuevo período, se convirtió en un referente de la historia social del país y ha tenido una influencia crucial en las narrativas sobre violencia en Colombia.

El cine colombiano siempre había encontrado dificultades para competir con las películas norteamericanas y mexicanas que dominaban

¹⁴ En años recientes, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano logró reconstruir una versión de 55 minutos (la película original debió haber durado alrededor de dos horas). El tema de la película era la separación de Panamá y su polémica gira alrededor de poner en tela de juicio a Theodore Roosevelt quien aparece como un villano que incumple los tratados. El misterio que rodea su realización es tal, que no hay certeza de que la película haya sido realizada en Colombia.

el mercado desde los años treinta: la producción fue esporádica y de calidad muy irregular. El polarizado clima político que siguió a la segunda guerra mundial, manifestado en el período conocido como La Violencia¹⁵, también afectó adversamente el trabajo en el área. (King, 1994:291).

En 1949 un grupo de intelectuales liderados por Luis Vicens Estrada creó el Cine Club de Colombia. El nombre de Vicens es clave en este período, en tanto que fue mecenas e impulsor de actividades artísticas y culturales en Barranquilla y Bogotá. Una de las más importantes iniciativas que impulsó fue la realización del cortometraje *La Langosta Azul* (García Márquez, Cepeda, Vicens y Grau; 1954), uno de los más importantes ejercicios de cine experimental en el país. Zuluaga reconoce la importancia de este cineclub al afirmar que:

En torno al emblemático Cineclub, cuya primera proyección correspondió a *Los niños del paraíso* (1945) de Marcel Carné se reunió un grupo de intelectuales de diverso origen, pero que coincidía en un interés y reconocimiento del cine como un arte autónomo y del presente, o que por lo menos iría elaborando esa conciencia. (Zuluaga, 2013:39).

Después del período de “la violencia”, los partidos políticos hegemónicos instauraron el frente nacional, un período que ponía en teoría fin a la violencia partidista sin hacer desaparecer los problemas de fondo. El cine fue fundamental en este período como herramienta de cohesión social y política, alrededor de la convivencia entre las ideologías de izquierda y derecha. Según Restrepo,

¹⁵ Período de transición entre las guerrillas liberales enfrentadas con grupos paramilitares conservadores que termina con la desmovilización de las guerrillas, el inicio del Frente Nacional (acuerdo entre los dos partidos dominantes para alternarse el poder) y el inicio de nuevos grupos guerrilleros de corte comunista (el más importante de ellos es las FARC).

Durante el frente nacional el cine colombiano, financiado por el Estado, reforzó la imagen de un país en transformación que respondía positivamente a la inversión de la Alianza para el Progreso y a los acuerdos del Frente Nacional. (Restrepo, 2015:64).

En este período el gobierno impulsó el cine con la intención de reforzar una imagen oficial que promocionara la gestión del gobierno (indirectamente o a través de la censura). Restrepo comenta que, no obstante, a veces la censura no era suficientemente efectiva como en el caso del documental francés *La Colombie, guerrilleros du Rio Chiquito* (Sergent y Muel, 1966) que hablaba acerca del origen y el estilo de vida de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) y que ganó el primer premio en el Festival Internacional de Evian de 1967. Las autoridades colombianas iniciaron una persecución contra las personas involucradas en la producción de la película y movieron a algunas de ellas al exilio.

1.1.1.3 La generación de los “maestros”.

Hasta entonces la formación autodidacta y la intuición hicieron parte del método para la realización de películas por parte de los pioneros del cine colombiano. Pero a mediados de la década de 1960 regresa al país un grupo de cineastas formados en escuelas de cine norteamericanas y europeas (italianas y francesas fundamentalmente) a quienes el crítico de cine Hernando Salcedo Silva denominó “los maestros”, nombre que se volvió el apelativo para realizadores como Julio Luzardo, Ciro Durán, Francisco Norden y Guillermo Angulo, entre otros. El nombre de “maestros” que, al parecer, surgió como un apelativo cariñoso, quedó como referente de una generación que no tenía en común más que la coincidencia de haber estudiado fuera del país.

Su llegada al país refrescó la narrativa de las historias e hizo evidente, como en otros países de América Latina, la influencia de movimientos internacionales como el “Neorrealismo Italiano”, la “Nueva Ola Francesa” y, más adelante, El “Cinema Novo Brasileño” en la cinematografía nacional. El cine colombiano de estos directores en las décadas de 1960 y 1970 se caracteriza por ser militante, comprometido con las causas sociales y de influencia marxista. Con preferencia por el documental, son frecuentes en el período las historias de denuncia, inspiradas en el conflicto interno colombiano y en necesidad por reivindicar políticamente la lucha contra las desigualdades sociales.

La llegada de los primeros directores de cine formados en el exterior permitió una renovación en la narrativa audiovisual del cine colombiano, sin que esto significara una aceptación o acercamiento por parte del público nacional. El cine norteamericano y, en menor medida, el mexicano y el argentino dominaban la taquilla. Esta situación llevó a que en 1967 la Junta Monetaria regulara el porcentaje de regalías que podían exportar a sus casas matrices los distribuidores extranjeros, lo que produjo airadas reclamaciones por parte de las distribuidoras norteamericanas y la suspensión del envío de películas a Colombia.

Después de un proceso de negociación en el que intervino también el gobierno, la resolución fue modificada con la condición de que los distribuidores norteamericanos radicados en Colombia aceptaran trabajar bajo parámetros y porcentajes más favorables para los exhibidores colombianos. Los exhibidores, sin embargo, dependían de la presentación de películas norteamericanas, ante la escasa producción nacional y la poca presencia del cine europeo, lo que los dejaba sin herramientas para negociar con los distribuidores norteamericanos. En la práctica, el dueño de la película (distribuidor) terminaba quedándose con el 90% de las ganancias.

Entre los aportes de maestros extranjeros que se residenciaron en el país se destaca la presencia del español José María Arzuaga (1930-

1987)¹⁶. Su interés por desarrollar una labor integral y participativa lo llevó a armar equipo con varios realizadores colombianos de esta época, entre los que se conocieron como «marginales»: Carlos Álvarez, Diego León Giraldo, Gabriela Samper y Luis Ernesto Arocha. Arzuaga llega en un momento en que el cine colombiano empezaba a desmarcarse del cine de rancheras, imitación del mexicano. Al igual que Buñuel en México, Arzuaga cumplió un papel importante en la presentación de una mirada crítica a la sociedad colombiana, poniendo en evidencia aquellos aspectos negativos que los realizadores nacionales no se atrevían a mostrar.

En su “historia del cine colombiano” Hernando Martínez habla de las películas *Raíces de piedra* (Arzuaga, 1961) y *El hermano Caín* (López, 1962), censuradas entre 1961 y 1963, respectivamente, por la voluntad de sus directores de hacer un cine político, enfrentado a las políticas estatales de apoyo y promoción del cine nacional. Este y otros casos llevaron a que muchos directores optaran por la autocensura en años posteriores. La convulsión política en el país en los años sesenta, protagonizada por fuertes movimientos estudiantiles y de educadores, no fue asumida (según Martínez Pardo) por el cine nacional que,

No estaba preparado para interpretar la realidad, ni para expresarla – lenguaje- de una forma que evitara la censura y atrajera al público, dos factores que condicionan la voluntad del autor. De ahí su

¹⁶ Arzuaga llegó a Colombia en 1960, hizo su primer trabajo como asistente de dirección en *Confidencias sobre nuestros hijos*, corto de Gonzalo Canal Ramírez. Su primer largometraje fue *Raíces de piedra*. Fue director de cortos comerciales y publicitarios para la empresa Cinesistema, la cual aparece como productora de su cortometraje *Rapsodia en Bogotá* (1963). Su segundo largometraje, *Pasado el meridiano* (1967), fue rodado durante los fines de semana de cinco meses consecutivos. Entre sus múltiples facetas Arzuaga, que era además pintor y poeta, fue el escenógrafo del largometraje de animación *La pobre viejecita* (1977), de Fernando Laverde. Arzuaga trajo al cine colombiano ideas diferentes, fue señalado de izquierdista y tuvo dos películas censuradas.

esquematismo, por una parte y su fracaso por otra. (Martínez, 1978:316).

En la década de los setenta, surgió en la ciudad de Cali otro movimiento muy importante para la historia del cine colombiano, que fue conocido posteriormente como el “grupo de Cali” (en tono de sorna, autoproclamado Caliwood). Conformado por realizadores, fotógrafos, escritores y críticos de cine, se destacan de este grupo los nombres de Luis Ospina, Carlos Mayolo y Andrés Caicedo. Con irreverencia y sentido del humor, el “grupo de Cali” puso en entredicho el *status quo* y se fue en contra de los mensajes institucionales y del cine de propaganda estatal. Su largometraje *Oiga, vea* (Ospina, 1972) se convirtió en la película “anti-oficial” de los Juegos Panamericanos de 1972, uno de los acontecimientos históricos más importantes de esa ciudad. En esta película, los realizadores presentan la Cali olvidada por la organización de los juegos, filmándola afuera de los escenarios deportivos y enfocándose en los excluidos de la celebración: las clases populares de Cali.

Igualmente, es importante resaltar su cortometraje *Agarrando pueblo* (Ospina y Mayolo, 1977) que, usando los recursos del falso documental, presenta a dos “documentalistas” intentando capturar con su cámara algunos personajes de la vida marginal caleña (prostitutas, indigentes y dementes) para huir minutos después de la escena, actuando (como ellos mismos afirman) como vampiros. Con este trabajo, los realizadores lanzan una fuerte crítica a algunos realizadores latinoamericanos del llamado “cine militante”, especialmente por lo que se ha denominado como “pornomiseria”, un tipo de cine tercermundista de estilo sensacionalista y destinado a generar lástima y compasión en los países europeos y que no aporta al país más que aumentar los estereotipos y prejuicios.

En su crítica, Ospina y Mayolo atacan también a algunos de los “maestros”, como Ciro Durán, autor de la película *Gamín* (Durán, 1977), coproducción colombo-francesa enfocada en la vida de los niños

indigentes de las calles de Bogotá. Sobre la película de Durán, Cristancho afirma:

Gamín construyó audiovisualmente las condiciones sociales de niños de la calle y de sus padres como víctimas de los conflictos recientes, pero se redujo a eso, dándole un estatus audiovisual a estos sectores marginados sin la capacidad de ir más allá, poniendo en evidencia la utilización de esas personas para fines lucrativos y de posicionamiento de los cineastas. (Cristancho, 2014:53).

La división entre los “maestros” y el “grupo de Cali” se generó, principalmente, como resultado de sus diferentes enfoques frente a la realidad representada.

Se trató, esencialmente, de una discusión entre forma y contenido y, fundamentalmente, sobre la forma como se hacía presente el contenido político. El grupo de Cali presentó su particular forma de ver el mundo concentrándose en la crítica social, el mundo de las drogas, la “rumba” y la vida hippie y bohemia de la ciudad, todo ello contado desde el punto de vista de la clase alta y sin incluir directamente una ideología política en sus películas, más allá de su natural irreverencia. Por ese entonces, buena parte de los realizadores colombianos (y latinoamericanos) hacían cine de denuncia; un cine en el que la forma pasaba a un segundo plano en virtud del contenido y, sobre todo, una fuerte llamada a la acción y a la revolución.

1.1.1.4 Fomento del Estado a través de Focine.

La relación entre el Estado y sus políticas frente al sector cultural ha sido históricamente fundamental para los países latinoamericanos y esta circunstancia quedó en evidencia en la década de 1970: “mientras

una ola de dictaduras militares recorrió el Cono Sur, sofocando muchas prácticas culturales, en Perú, Colombia y Venezuela los fondos estatales contribuyeron a crear por algún tiempo una vigorosa cultura cinematográfica” (King, 1994:19).

Al mismo tiempo que al sur del continente las dictaduras militares dismantelaban el aparato del cine y condenaban a los cineastas al silencio o al exilio, los países del norte experimentaban una ligera bonanza.

En 1978 surge la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine), el primer intento estatal serio de apoyar la incipiente industria nacional. Desde su surgimiento hasta su cierre en 1993 apoyó la producción de 45 largometrajes de ficción, 84 medimetrajes y 64 documentales y fue objeto de toda clase de polémicas por la promoción de la realización de películas en gran cantidad y la baja calidad de la mayoría de estas producciones.

Uno de los programas banderas de la compañía estatal fue el sobreprecio, que había sido establecido desde 1974 y que consistía en el cobro de un sobreprecio a cada boleta para el apoyo del cine nacional y la exhibición de un cortometraje nacional al inicio de cada película¹⁷.

Alzate revisa algunas características de este período, a partir de la expedición del Decreto 879 de 1971, posteriormente retocado por otras normas, se estimula la producción y exhibición de películas colombianas gracias a un sobreprecio en las entradas a las salas de cine. La norma se centra en los cortometrajes y, aunque dispara la cantidad de títulos realizados durante esa década hasta una cifra que ronda los seiscientos, acaba pervirtiendo el sistema: los controles estatales de

¹⁷ Este fondo fue fundamental para la producción de una buena cantidad de películas en Colombia, pero también fue objeto de numerosas estafas, debido a los graves vacíos jurídicos que tenía y a la inexperiencia en término de derechos de autor, producción cinematográfica y políticas culturales en el país.

calidad terminan fundidos con el clientelismo y la pauperización estética e ideológica de los trabajos realizados. (Alzate, 2012:108).

El sobreprecio, al que se refiere Alzate, surge de una norma establecida en el decreto 879 de 1971 y la resolución 315 de 1972, que establecía una serie de incentivos, entre los cuales se encontraba la cuota de pantalla y el cobro de un sobreprecio para cortometrajes. A pesar de la buena intención de ambas medidas, ninguna funcionó porque los exhibidores encontraron la forma de evadir el espíritu de la ley al proyectar cortometrajes de dudosa calidad, algunos de los cuáles fueron inclusive realizados o encargados por ellos mismos. Con respecto a la cuota de pantalla, ocurrió que la cantidad de largometrajes colombianos realizados entonces no era suficiente para cubrir la cuota y este artículo quedó en el olvido por su inoperancia.

Aunque muchos vieron las bondades de esta norma de apoyo a la realización de cine colombiano, desde entonces surgieron voces críticas como la de Hernando Valencia Goelkel, uno de los críticos de cine más importantes de la época, quien afirmó que:

El talento de tantos cineastas colombianos ha tenido que centrarse en esa solución a medias, en esa falsa solución que es el cortometraje, con cortapisas comerciales más o menos acentuadas, con una valiente independencia que, mientras más denodada, más se refleja en la precariedad técnica del producto: cine de buenas intenciones (Valencia Goelkel, 1974, pp).

El también crítico Luis Alberto Álvarez va más allá y se lanza en contra de la era Focine, afirmando que:

A lo mejor en Colombia el bautizo de los largometrajistas implique, con necesidad ineludible, someterse a la prostitución. En todo caso, los primeros largometrajes de la era Focine (el lanzamiento del cine colombiano hacia su madurez comercial), han tipificado un estilo bastardo, obligado a venderse por cualquier cosa. (Álvarez, 1988:42).

Por el contrario, Orlando Mora exaltaba las bondades del resurgimiento del cine nacional a partir de la puesta en marcha de estas medidas. Mora plantea que las nuevas normas sugieren una superación de la “prehistoria” del cine colombiano:

Al Amparo de esa serie de disposiciones reglamentarias se da el surgimiento definitivo de una producción nacional con alternativas económicas y mecanismos de distribución que hasta el presente se habían manifestado como más o menos eficaces; las cifras son para este aspecto contundentes y no dejan dudas acerca de la superación de lo que puede llamarse la prehistoria del cine colombiano, o sea toda esa etapa de producción aislada y artesanal en que estuvimos desde los años veinte hasta más allá de 1960. Más de quinientos cortometrajes desde 1972 y cerca de treinta largos en los últimos cinco años dan cuenta de la existencia de una actividad productiva persistente y ambiciosa, con inversiones de capital y un aporte de trabajo, de manera alguna despreciables. (Mora, 1981:p.p).

El sobreprecio motivó mucho más a hacer cine de propaganda: buena parte de las películas filmadas con estos recursos mostraban lo nacional como paisaje publicitario y en contraposición, algunas películas no fueron clasificadas porque no mostraban aspectos positivos de la realidad social y se llegó al extremo de encarcelar a realizadores y cineclubistas por filmar y presentar películas que hacían “proselitismo y apología a la revolución”.

Aunque espacios de exhibición como cineclubes y cinematecas no necesitaban pasar por los procesos de clasificación de películas, la Cinemateca Distrital fue cerrada temporalmente por proyectar la

película boliviana *Sangre de Condor* (Jorge Sanjinés¹⁸, 1969) sin haber sido clasificada.

Estos resultados positivos en cantidad, pero dudosos en calidad, llevaron al gobierno a establecer una guía de control para determinar que películas podían acceder a los beneficios otorgados por el Estado y por ello, se crearon dos tipos de créditos: uno dirigido a los “éxitos comerciales” y otro denominado especial para apoyar el cine de autor¹⁹. Para King, estas medidas,

Tenían aspectos tanto positivos como negativos: positivos por la creación de compañías independientes y por la preparación de técnicos; negativos por la baja calidad de muchas de las películas y por las acusaciones de favoritismo e influencia gubernamental. Los distribuidores, por ejemplo, podían sabotear el proceso mediante la compra de películas locales a un precio fijo, estimulando el trabajo barato y descuidado. (King, 194:296-297).

El hecho de que los dineros otorgados por Focine fueran entregados en la modalidad de préstamos para los proyectos, no permitió tampoco el desarrollo de la industria, pues las películas rara vez daban alguna ganancia y casi siempre la inversión de los productores superaba la taquilla. La garantía de los préstamos solían ser las hipotecas sobre las casas de los realizadores y esto llevó a que muchos realizadores quedaran en la quiebra por hacer cine.

¹⁸ Jorge Sanjinés fue el principal representante del Grupo *Ukamau* de Bolivia, un grupo de cineastas interesados en temáticas sociales y de denuncia, con interés en los temas indígenas y de marcado acento comunista.

¹⁹ El tipo de películas que se realizó en esta época aumentó aún más la brecha entre realizadores y público. Muchos de los cortometrajes que accedieron a los subsidios fueron realizados de manera irresponsable, ahorrando costos y prestando nula atención a su calidad. Autores como Valencia Goelkel (1974), Álvarez (1988) y Osorio (2018) han sido claros en señalar los desaciertos de esa política.

Adicionalmente, los dineros no eran entregados a los productores de cada película, pues en términos estrictos el productor ejecutivo era el representante de Focine y la película era propiedad del Estado Colombiano. Esto llevó a que realizadores sin experiencia en administración y gestión tuvieran que asumir el manejo financiero del proyecto audiovisual. En algunos casos, el dinero no se destinó a la realización de la película y, en otros, la prenda de garantía fue el negativo mismo, lo que hizo que Focine terminara, en algunos casos, “secuestrando” negativos y explotando comercialmente las películas para intentar recuperar el dinero. En el libro “El productor en el cine colombiano”, Efraín Gamba recuerda los tiempos de Focine:

En Colombia el oficio del cine es un poco diferente, hasta hace muy poco la figura del productor empezó a cobrar la importancia que merecía. Cuando se comenzó a hacer lo hacíamos a través de Focine. Esta institución le prestaba el capital, no a los productores sino a los directores. Entonces los directores se volvían productores-directores-escritores. (Estrada, 2012:71).

En el mismo texto, Liuba Hleap, productora y directora barranquillera, afirma que:

Focine era un experimento y además un experimento mal planeado. Con la emoción de hacer una película nadie sabía en lo que se estaba metiendo; era una deuda muy grande, era un préstamo, a muy bajos intereses o sin ellos, pero algún día tenías que pagarlo. Lo que se comprobó en este tiempo fue que sin incentivos y sin ayudas no se iba a poder hacer cine. También que quien hiciera una película en esas condiciones no volvía a hacer una más. (Estrada, 2012:119).

Una de las más importantes críticas a esta política se relaciona con el inmenso poder que el Estado adquirió frente a los directores de las películas y la situación de indefensión en la que estos quedaban frente a los funcionarios de Focine que en algunos casos eran burócratas sin conocimientos de cinematografía. Así lo señala Osorio:

Además de los males burocráticos y clientelistas, hubo otros, relacionados con los daños que causó Focine. Por un lado, la censura que aplicó tanto para la selección de proyectos como para la exhibición de algunos filmes con temas o tratamientos incómodos, con la subsecuente autocensura de los realizadores para curarse en salud y evitar el riesgo de que su película fuera vetada. Por un lado, su absurdo desconocimiento de las importantes etapas de promoción y distribución de las películas, o al menos su negligencia hacia ellas. (Osorio, 2010:3).

Álvarez, por su parte, indica que los problemas de Focine surgieron desde su mismo nacimiento y desde el desconocimiento de los principios básicos de la cinematografía en sus componentes artísticos, técnicos e industriales,

Como muchas cosas en esta nación, Focine comenzó a vivir sin una reflexión serie previa, sin una clara delimitación de los aspectos aparentemente contradictorios que el cine comporta y sin una conciencia de la amplia gama de actividades que la cinematografía abarca, menos aún de cuáles de ellas eran su campo. No basta decir que es necesario fomentar el cine si primero no se aclara que se entiende por cine. No basta decir que necesitamos un cine nacional si no tenemos muy claro qué entendemos por él y no nos explicamos a nosotros mismos para qué lo queremos. (Álvarez, 1992:24-25).

A pesar de que algunas películas obtuvieron retribución en taquilla, esta no era suficiente para poder pagar los préstamos y muchos realizadores se vieron envueltos en líos legales por esta razón. Otro inconveniente es que, al restringir el acceso a realizadores extranjeros, se dejó por fuera a importantes realizadores con trayectoria en el cine colombiano como el chileno Dunav Kuzmanich y el español José María Arzuaga, realizadores imprescindibles en la historia del cine nacional.

El problema de los espacios de exhibición para el cine colombiano intentó resolverse con la creación, en 1977, de una cuota de pantalla de 20 días para películas nacionales, que fue aumentada a

30 en 1978. Partiendo de la base de que, en ese momento, el público colombiano era el tercero en tamaño en América Latina, Focine considera que el negocio del cine puede ser rentable y ofrece créditos que permiten financiar hasta el 70% de las películas con bajas tasas de interés. El número de películas aumentó, pero muy pocas pudieron cubrir sus costos en el mercado local y las posibilidades de exportación eran casi nulas. Además, se dio una situación que aún está vigente y es que una sola compañía (Cine Colombia), controla un alto porcentaje de los procesos de distribución y exhibición y actúa como filtro para dejar pasar únicamente potenciales éxitos comerciales.

Por otro lado, los años ochenta en el cine colombiano fueron la manifestación de la necesidad de construir una industria cinematográfica nacional, aun por encima de la estética y el repudio de un amplio sector de la crítica. Algunas cuantas películas de buena calidad tuvieron que compartir espacio con una gran cantidad de películas de un mal llamado “cine popular”, que podríamos identificar con las siguientes características:

1. Películas que buscan llegar al público con productos ligeros en el límite entre lo divertido y lo grotesco.
2. Su principal función es apuntar a un público masivo.
3. La narrativa es sencilla y de baja factura técnica.
4. En resumen, se trata de un cine barato y rentable.

A esta situación se suma el hecho de que el cine colombiano del período recibió una gran influencia de series de películas mexicanas de impacto comercial en el país, protagonizadas por personajes como *Sor Tequila*, *Capulina* y *La India María*; construyendo un fenómeno que, con componentes sexuales, generó historias similares en Argentina y Brasil (*pornochanchada*). La gran diferencia del cine colombiano frente a sus similares de otros países latinoamericanos fue el tímido alcance de la iniciativa de hacer cine con ingredientes sexuales en una sociedad bastante mojigata. Gustavo Nieto Roa, el director de cine

colombiano más exitoso de la época, afirmó en una entrevista inédita realizada para una investigación de la Universidad de Medellín²⁰:

Yo hice una película que se llamaba “Una mujer con suerte” que es un homenaje al cine mexicano para mostrar esa influencia del cine mexicano. Nosotros como creadores estamos susceptibles a toda clase de influencias todo el tiempo y obviamente la mayor influencia, por lo menos en mi caso, es el cine mexicano. (Entrevista inédita a Gustavo Nieto Roa, 2006:pp).

Cuando Focine cumplió diez años, en 1988, pudo jactarse de tener a su haber cerca de 200 películas de largo, medio y corto metraje; sin embargo, desde 1986 casi no había podido ofrecer apoyo a la producción o exhibición, y en 1990 abandonó del todo la producción²¹.

La última película que recibió apoyo de Focine fue *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, 1993) que fue financiada en su preproducción pero que sufrió graves problemas de producción ante el cierre de la entidad gubernamental. A pesar de los tropiezos iniciales, el proyecto logró obtener el apoyo de la empresa privada y para 1994 se convertiría en el mayor éxito taquillero en la historia del cine colombiano.

²⁰ Entrevista realizada por Jerónimo Rivera en septiembre de 2006 para la investigación “Personajes, acciones y escenarios en el cine colombiana” realizada en la Universidad de Medellín entre 2005 y 2007. Investigadores principales: Jerónimo Rivera y Ernesto Correa.

²¹ Pocos directores, entre ellos Jorge Alí Triana, Luis Fernando Bottía, Sergio Dow, Víctor Manuel Gaviria y Jaime Osorio Gómez, pudieron producir más de un largometraje, y casi todos trabajaban en televisión para sostener sus actividades profesionales. En un momento dado se pensó que a partir de 1990 el nuevo gobierno del presidente César Gaviria iba a ayudar a sostener a Focine, y en ese año la industria nacional produjo una película de éxito, *Amar y vivir*, de Carlos Duplat, basada en una telenovela popular. No obstante, los proyectos para Focine no se materializaron y la entidad finalmente se clausuró.

En el primer mes de su proyección en Colombia atrajo la extraordinaria cifra de 750.000 espectadores, rivalizando con el público total que tuvo Jurassic Park en el país. (King, 1994:302-303).

Focine nunca logró resolver los problemas de exhibición y distribución del cine colombiano. Se burocratizó y se descapitalizó, porque los exhibidores encontraron los vacíos legales que les permitieron evadir los aportes que debían realizar. El cine perdió la oportunidad de contar la historia reciente del país en uno de los momentos más convulsionados (atentados terroristas, tomas guerrilleras, aparición de autodefensas, etc.) y terminaron cediendo terreno hasta prácticamente aniquilar la producción nacional durante una década en la que, además, ganaron posición dos canales de televisión privados que, bajo sus propios intereses, establecieron un modo de narrar estas historias.

1.1.1.5 Crisis por políticas neoliberales.

El cine colombiano ha estado siempre sujeto al vaivén de la política cultural del Estado que históricamente ha oscilado entre el paternalismo y el abandono. El cierre de Focine en 1993 sumió al país en una profunda crisis de realizaciones cinematográficas que llevó a que bajara ostensiblemente la producción de películas por año, al punto de que en los dos años posteriores al cierre de Focine sólo se estrenaran dos largometrajes nacionales. A inicios de la década, Luis Alberto Álvarez, uno de los más importantes críticos de la época, planteaba que:

En general, las perspectivas del cine nacional aparecen bastante oscuras al llegar a 1990. Oscuras, sobre todo, por la falta absoluta de conceptos y de políticas, por la falta total de incentivos y facilidades para el cine, por la ausencia de políticas mediales globales, por la falta de diálogo

creativo entre el Estado y la gente de cine y, sobre todo, por haber permitido que Focine, una institución llena de promesas, se convirtiera en algo que, en este momento, sería mejor que no existiese. (Álvarez, 1992:5).

El fracaso de la entidad pública dejó un gran sinsabor en el sector cinematográfico, que veía pocas posibilidades de que el cine colombiano resurgiera sin apoyo gubernamental. Sumado a esto, la difícil situación de orden público de la década hizo impensable el surgimiento de un ente de apoyo gubernamental para el cine y la cultura, pues las prioridades apuntaban al control del orden público y a los retos de la apertura económica decretada por el gobierno de César Gaviria Trujillo (1990-1994), que llevó a la quiebra a muchas pequeñas empresas y puso al país en una dinámica de libre mercado para la que, al parecer, no estaba preparado.

Los cineastas, sin embargo, querían contar sus historias y por eso el cine colombiano no murió definitivamente en esa década y se produjeron alrededor de 30 largometrajes, la mayoría de ellos estrenados en las salas de cine del país con resultados, en general, bastante positivos en taquilla y reconocimiento internacional. La existencia del cine, según Goldman, fue fundamental, debido a que,

Colombia's socioeconomical and political problems preoccupy its filmmakers. For a country with no substantial industry and an erratic history of filmmaking, Colombia's feature fiction films in the 1980s and early 1990s demonstrate remarkable consistency in situating narratives in moments of historic social violence. (Goldman, 1997:61).

Goldman hace énfasis en la relación entre el cine colombiano y la situación del país y plantea que películas canónicas para el cine colombiano como *Cóndores no entierran todos los días* (1984) y *Confesión a Laura* (1991) presentan historias individuales en su esfera privada, que se ven afectadas por los hechos públicos de violencia

presentes en la historia de Colombia.²² Goldman demuestra que, en ambas narraciones, los hechos públicos presentan una oportunidad para cambiar la trayectoria de una vida particular²³. Los hechos históricos y políticos, más allá de ser contexto, constituyen una influencia directa en la vida de los personajes.

La crisis en la producción de películas ocasionada por la falta de apoyo estatal impidió el desarrollo de la cinematografía colombiana, que vio nacer muy pocos proyectos impulsados a pulso por sus realizadores sin financiación pública y con pocas posibilidades de patrocinio de parte de la empresa privada. Sin embargo, como en otros países latinoamericanos, algunas películas de la década pasaron a ser parte del exclusivo grupo de las películas más recordadas por los colombianos.

La producción de algunas películas pasó a ser a pequeña escala, acorde con las posibilidades presupuestales reales y, como en el nuevo cine argentino, esta condición tuvo una incidencia directa en el tono y la narrativa de las historias. Ruffinelli ha denominado a estas películas como “cine de cámara”, entendido como una modalidad del cine menor y minimalista, el “cine” de cámara (tomando en préstamo un término

²² La primera presenta la historia de León María Lozano, alias “El condor”, un ciudadano conservador que, después del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, candidato liberal a la presidencia de la república, decide encabezar un grupo paramilitar denominado “Los pájaros” con el objetivo de neutralizar y aniquilar liberales de su región y en la segunda se cuenta la historia de un empleado de mediana edad, casado y subyugado por su esposa, que queda atrapado en el apartamento de su vecina durante los hechos sucedidos después del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, acontecimiento conocido como “El bogotazo” (frecuentemente citado como uno de los hechos más importantes de la historia de la violencia política colombiana).

²³ En el caso de *Cóndores no entierran todos los días*, el protagonista pasa de ser un hombre común a convertirse en un despiadado criminal, objeto de miedo y respeto y en el caso de *Confesión a Laura*, el protagonista aprovecha la coyuntura para “reiventarse” y empezar una nueva vida en la que puede hacer lo que siempre había querido.

musical para implicar una construcción estético-dramática limitada a pocos personajes) apareció en el panorama latinoamericano de los noventa para examinar a la vez la violencia de las relaciones y la intensidad del relato cinematográfico y sus estrategias. Así como los films “conversacionales” y “peripatéticos” trabajaban el material ofrecido por el concepto de cotidianidad, buscando los intersticios insustanciales de las relaciones, el cine “de cámara” exploró su estallido. Con esta operación original, el cine en América Latina transitó “del susurro al grito, sin tener que pasar por el melodrama”. (Ruffinelli en Toledo, 2002:36).

Entre 1990 y 2003, año en el que se promulgó la Ley de Cine, se exhibieron 38 películas colombianas un promedio de 2,7 películas por año, cifra muy baja comparada con las de países como Argentina, Brasil o México que, por ejemplo, realizaron alrededor de 360 películas cada uno durante estos 14 años, a pesar de sufrir una fuerte crisis también.

1.1.1.6 Nuevo marco legal para el cine colombiano.

Desde el año 2003, con la aprobación de la ley 814, se reguló la actividad cinematográfica en el país y se puso en evidencia un gran avance en la cantidad y calidad de producciones estrenadas cada año que había tenido su punto más bajo en la última década del siglo XX.

La creación de la dirección de cinematografía del Ministerio de Cultura fue producto de una cadena de acontecimientos surgidos después de la desaparición de Focine. Desde finales de la década de 1990, artistas y empresarios del cine promovieron un debate nacional que llevó a la creación de una nueva ley general de cultura, cuyo propósito era permitir una mayor autonomía del sector, habitualmente supeditado a la gestión de los ministerios de educación o

comunicaciones. La aprobación de la ley en 1997 permitió, por primera vez, la creación de un Ministerio de Cultura, con presupuesto propio y autonomía, organizado en seis direcciones: Artes, Patrimonio, Comunicaciones, Cinematografía, Fomento Regional y Poblaciones. Desde la recién creada dirección de cinematografía del Ministerio de Cultura se empezó a impulsar un debate para crear una ley de cine que permitiera la realización de películas nacionales y el impulso a los distintos procesos y actores del sector. Esta ley fue finalmente aprobada en 2003 y, junto a la ley 1556 de 2012²⁴, conformó el marco normativo principal de la industria cinematográfica del país.

La puesta en marcha en 2004 del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, que administra los dineros recaudados por la ley del cine, permitió que entre 2004 y 2016 se presentaran en salas 209 largometrajes. Tomando como base un estimado de 384 largometrajes realizados históricamente en el país, esta cifra constituye el 54,4 % del total de la producción nacional.

El eje fundamental de la aplicación de la ley de cine en Colombia es la gestión del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC), creado a partir de los aportes realizados por productores, exhibidores y distribuidores. Este fondo, gestionado por la Fundación Proimágenes Colombia, corporación civil sin ánimo de lucro, otorga cada año los estímulos FDC, que permiten la financiación de alguna parte del proceso de realización, exhibición o distribución de un buen número de

²⁴ También llamada ley de filmación, esta ley promueve a Colombia como escenario para la realización de películas internacionales de mediano y alto presupuesto. Inspirada en leyes de otros países, la 1556 ofrece incentivos tributarios atractivos para inversionistas extranjeros que quieran realizar cine en el país. Sobre esta ley puede verse esta entrevista realizada a Jerónimo Rivera Betancur por la revista TV y Video América Latina en julio de 2012:

<http://www.tvyvideo.com/201207164825/articulos/otros-enfoques/jeronimo-rivera-ley-de-cine-ayuda-mas-al-turismo-que-al-sector-audiovisual.html>

películas que son estrenadas en el país²⁵. El 70% del dinero del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico está destinado a apoyar los procesos de producción de películas y el otro 30% para el resto de los procesos (exhibición, comercialización, participación en festivales, formación de públicos, formación de realizadores, archivos, investigación, patrimonio, etc.).

En una columna publicada en el diario El Tiempo, se ha planteado una discusión sobre el tema sugiriendo modificaciones a la ley de cine²⁶, destinadas a equilibrar el sector cinematográfico para tener en cuenta que “hacer cine va más allá de hacer películas”. Esta idea ya era sostenida por Álvarez a inicios de la década del noventa, cuando afirmaba que al considerar el cine colombiano, o latinoamericano y sus eventualidades, no está bien limitarse solo a problemas de producción y de distribución, e incluso de estética y lenguaje y descuidar el estado de conciencia del público, las capacidades de recepción alteradas por los medios que ese público consume.

La política estatal de comunicación, en la cual debe estar comprendido el cine, no solo debe ocuparse con que tal o cual cine, conveniente, adecuado y útil para los colombianos deba ser impulsado, sino “intentar captar qué tipo de cine están los colombianos en capacidad de ver, en su actual estado de conciencia”. (Álvarez, 1992:34).

²⁵ Proimágenes Colombia declara en su página oficial que “busca consolidar y solidificar el sector cinematográfico colombiano, convirtiéndose en un escenario privilegiado para la concertación de políticas públicas y sectoriales, y para la articulación de reglas del juego que concreten e impulsen la industria cinematográfica del país”.

²⁶ Rivera, J (2016). Llegó la hora de reformar la ley de cine en El Tiempo, sección opinión, 17 de junio de 2016. Para ver un balance sobre 10 años de puesta en marcha de ley de cine en Colombia, consultar Rivera, J (2014). ¿Va el cine colombiano hacia su madurez?, revista Anagramas vol. 13 # 25. Medellín: Universidad de Medellín.

Desde el 2003, la fundación Proimágenes Colombia administra el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC), siguiendo los lineamientos del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía (CNAACC). Su gestión consiste en el recaudo y ejecución de los recursos provenientes de un porcentaje de los ingresos de la industria, lidera el programa de internacionalización del cine colombiano²⁷, organiza las convocatorias públicas para la entrega de estímulos, coordina las actividades de acompañamiento y formación para los proyectos apoyados e impulsa a los futuros creadores.

Desde el 2011, Proimágenes Colombia presenta información sobre el comportamiento del sector cinematográfico colombiano mediante estadísticas semanales y un boletín semestral en donde presenta cifras relacionadas con los procesos de producción, exhibición y distribución de películas; así como informe de los procesos de adjudicación y gestión de los auxilios del FDC. Desde el año 2014, el Ministerio de Cultura publica un anuario estadístico que presenta la información completa sobre el desarrollo del sector cinematográfico en Colombia.

En 2012 fue expedida la ley 1556, comúnmente llamada como “ley de filmación” que apunta a incentivar la producción de películas internacionales en territorio colombiano, por medio de subvenciones y ayudas en servicios fílmicos y turísticos para los equipos de rodaje. Esta ley propició, igualmente, la creación de comisiones fílmicas regionales y una nacional, con el objetivo de promover internacionalmente la filmación de proyectos cinematográficos en el territorio nacional. Más adelante se analizarán en detalle las motivaciones, alcances y limitaciones de esta ley y su influencia en los géneros y temáticas que el cine colombiano presentó en el período estudiado.

²⁷ En los años más recientes se han creado la comisión fílmica colombiana y las comisiones fílmicas de algunas regiones con el objetivo de promover la aplicación y desarrollo de la ley 1556 (ley de filmación).

Igualmente, se presentarán a continuación algunas características del mercado del cine colombiano en relación con las tres cinematografías líderes en América Latina: Argentina, México y Colombia. Establecer este paralelo permitirá entender el verdadero tamaño del cine colombiano.

1.1.2 Posición del cine colombiano en relación con las tres cinematografías líderes en América Latina (2004-2013).

La dependencia de los realizadores latinoamericanos de los dineros otorgados por la financiación estatal sigue en aumento, aunque desde finales del siglo pasado también es frecuente (sobre todo en Brasil, México y Argentina) que un mayor número de producciones acuden a la autofinanciación, apoyo de la empresa privada o iniciativas como el crowdfunding. Esta situación ya había sido planteada por Getino:

En lugar de la que otrora fuera una producción más o menos sistemática y permanente de películas, aparecieron numerosos autores o directores, obligados a convertirse en productores y financistas de sus propios proyectos, subvenciones estatales mediante. En este tipo de producción "independiente", acrecentada por la labor de numerosas escuelas de cine, predominó el afán de prestigio internacional -vía festivales de cine- como manera de repercutir en mercados más amplios que los locales a fin de resolver los problemas de financiamiento. (Getino, 2007:171).

González, uno de los investigadores que más ha estudiado la situación de la industria del cine en América Latina y quien ha retomado las banderas de Octavio Getino en los últimos años, afirma que:

The Latin American film market shows contrasting situations between countries. On the one hand, there are countries that in the last decade have more than doubled the number of screens, admissions and/or box office (i.e. Brazil, Colombia, Mexico and Peru). Brazil entered the world Top 10 list with the highest admissions of any Latin American country during the last decade, while Mexico has the fifth largest number of screens in the world. On the other hand, some countries encountered modest growth or even stagnation in the number of screens available (i.e. Argentina and Uruguay). (González, 2011:28).

Grandes retos surgen, entonces, para los procesos de exhibición y distribución de películas en Latinoamérica y en cada uno de los países que la conforman. Bahia señala que durante mucho tiempo se pensó que el aumento en la producción de películas era suficiente para el funcionamiento de la industria cinematográfica local, pero, según Bahia (2008:22), el crecimiento real de una industria no ocurre solo cuando ella es capaz de producir más, sino cuando es capaz de vender más y mejor su producto, a partir de lo cual se aumenta la demanda de producción.

A pesar de la inmensa población latinoamericana y el tamaño de países como Brasil y México, lo que influye de manera determinante en la consolidación de una industria cinematográfica es la posibilidad de que las películas nacionales puedan verse y exportarse. Además de la poca presencia en las pantallas (a pesar de las “cuotas de pantalla” que han demostrado no ser la solución), el cine no hace presencia efectiva en muchas regiones del territorio latinoamericano. México y Brasil, los países con mayor cantidad de pantallas en América Latina solo tienen salas de cine en el 7 y el 10% de sus poblaciones, respectivamente. En Colombia solo 61 de los 2100 municipios cuentan con salas de cine y la inmensa mayoría están concentradas en las cinco principales ciudades del país.

Después de la gran crisis de las cinematografías latinoamericanas a inicios de la década de 1990, debido a las políticas neoliberales, que

bajó drásticamente la producción de películas nacionales y el apoyo del público, el final de la década y el inicio del nuevo siglo marcaron un panorama más esperanzador mediante el establecimiento de nuevos organismos y políticas estatales favorables al fortalecimiento de la industria cinematográfica, fundamentalmente en lo referido a la producción. En un lapso de 11 años, entre 2000 y 2011, la producción de películas en los países latinoamericanos pasó de un poco más de 100 películas en 2000 hasta casi 600 en 2011.

Felipe Aljure, quien se desempeñó como primer director de cinematografía del Ministerio de Cultura, planteaba en 2012 el siguiente diagnóstico sobre el cine colombiano:

Hay fenómenos que están jugando a favor: la construcción de nuevas salas de cine, la llegada de las cámaras de video, la llegada de computadores que tienen formas de edición que permiten acortar costos. Me parece que son elementos importantes, pero hay una aritmética tozuda y dura de digerir que es la macro aritmética que enmarca esta industria. Tenemos 40 millones de habitantes y mientras llevamos en un buen año a 20 millones de espectadores a las salas, México, un país industrial en el tema cinematográfico, con 100 millones de habitantes lleva 160 millones de espectadores al año. Cuando se compara esa aritmética estamos frente a una economía de un tamaño que dificulta ese crecimiento. En el contexto latinoamericano tenemos unas cifras que nos obligan a buscar capitales internacionales, a sea en la preventa o en la posventa, y bajos presupuestos en el mercado local para que siga creciendo la industria. (Estrada, 2012:127).

A continuación, se analizarán algunas de estas políticas y las cifras de la industria presentadas por los entes gubernamentales de apoyo, regulación y control de la actividad cinematográfica de los países líderes del cine latinoamericano y de Colombia, objeto de este estudio. Como se verá más adelante, la producción del país ha aumentado notablemente en los últimos años, pero la exhibición y la distribución son grandes inconvenientes, no solo en Colombia sino en

todos los países latinoamericanos. Esta situación no es nueva y ya desde la década de los noventa había sido diagnosticada por el crítico colombiano Luis Alberto Álvarez:

En el país la distribución y la exhibición son particularmente problemáticas, por estar sometidas a una monopolización absorbente y cuasi-total, una monopolización que en los años veinte (cuando el cine mudo facilitaba las cosas) destruyó sin piedad los amagos de creación de una industria nacional y que en nuestros días sigue siendo el único y verdadero motivo de que el cine colombiano esté siempre al borde del abismo. (Álvarez, 1992:26-27).

El siguiente apartado presentará una breve cronología de cada país líder y algunos datos sobre los distintos procesos de la industria cinematográfica en términos de su producción, distribución y exhibición en el período estudiado (2004-2013). Es de especial importancia conocer el origen y desarrollo del cine de cada país con el fin de identificar influencias, temáticas y narrativas recurrentes en su historia de cada nación y rastrear su posible presencia en la cinematografía actual.

1.1.2.1 Producción

1.1.2.1.1 Producción del cine colombiano.

Para objeto de esta investigación, se presentarán algunos gráficos que demuestran el comportamiento del cine colombiano durante el período estudiado. Como se ha dicho antes, la producción y exhibición de películas colombianas está muy debajo a los niveles de los tres países líderes, pero ha ido consolidándose en los últimos años como una sólida

cuarta cinematografía gracias a su participación en los más importantes festivales de cine del mundo y el aumento paulatino en la producción de corto y largometrajes nacionales.

Proimágenes maneja una cifra de películas colombianas producidas, a partir del registro como película nacional que cada largometraje colombiano debe hacer, independientemente de si se trata de una película 100% colombiana o de alguna producción (mayoritaria o minoritaria). En el cuadro 1 pueden verse las películas de largometraje que fueron registradas como colombianas en ese período.

Películas colombianas producidas (reconocimiento producto nacional)						
Año	2004	2005	2006	2007	2008	2009
Número de películas	8	6	14	10	16	19
Año	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Número de películas	13	21	32	27	41	56

Cuadro 1. Elaboración propia. Datos de Proimágenes Colombia.

El aun escaso número de películas producidas en Colombia ha permitido que la gran mayoría de las mismas pasen por las salas de cine comerciales (aunque por poco tiempo) y no ha pasado aun (aunque es probable que suceda) que un alto porcentaje de películas producidas no sea exhibido.

En el cuadro 2 puede verse la proporción entre películas producidas y películas estrenadas en Colombia en el período. Es difícil, no obstante, comparar ambas cifras, teniendo en cuenta que por las difíciles condiciones de producción que experimentan buena parte de las películas colombianas, una producción puede demorarse más de cuatro años en ser terminada y algunas de ellas no lo logran.

Proporción entre películas producidas y estrenadas en Colombia						
Año	2004	2005	2006	2007	2008	2009
Películas producidas	8	6	14	10	16	19
Películas estrenadas	8	8	8	10	13	12
Año	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Películas producidas	13	21	32	27	41	56
Películas estrenadas	10	18	23	17	28	36

Cuadro 2. Elaboración propia. Datos de Proimágenes Colombia.

Aunque excede los límites de este trabajo, es importante señalar el gran aumento en los indicadores de producción del cine colombiano que han llevado a que, después de la ley de cine de 2003, la producción del país haya duplicado en menos de dos décadas lo realizado hasta entonces.

En el cuadro 3 puede verse la cantidad de largometrajes de ficción realizados y estrenados en el país en cada década. En el gráfico 1 puede verse también de manera visual esta información, evidenciando el gran aumento en la producción y exhibición de largometrajes nacionales en Colombia desde 1915 (primera película) hasta 2017.

Producción histórica de largometrajes colombianos					
1990 1919	1920 1929	1930 1939	1940 1949	1950 1959	1960 1969
1	16	3	10	6	26
1970 1979	1980 1989	1990 1999	2000 2009	2010 2017	
43	83	27	84	193	

Cuadro 3. Elaboración propia con datos publicados en la web www.jeronimorivera.com



Gráfico 1. Elaboración propia con datos publicados en la web www.jeronimorivera.com

1.1.2.1.2 Producción países líderes.

En el caso de México²⁸, desde 2010, IMCINE publica cada año un anuario estadístico en donde hace relación a las cifras de la industria.

²⁸ Como se ha explicado, las cifras pueden diferir bastante si son presentadas por una fuente estatal, los productores, los exhibidores, los distribuidores o alguna agencia de investigación. La información que se usará como referencia, por tanto, será exclusivamente la que aparece de manera oficial publicada por el IMCINE (instituto mexicano de cine), entidad que regula la actividad cinematográfica en el país desde 1983 y cuyo objeto es, según declara en su web, ser un “organismo público descentralizado que impulsa el desarrollo de la actividad cinematográfica nacional a través del apoyo a la producción, el estímulo a creadores, el fomento industrial y la promoción, distribución, difusión y divulgación del cine mexicano”

La información sobre el cine contemporáneo mexicano del período será reconstruido exclusivamente con base en los datos presentados en los anuarios. Como se ha comentado, la producción de cine en México es la más representativa históricamente en América Latina, aunque haya tenido períodos muy desiguales de productividad. El anuario estadístico de 2010 hace referencia a un nivel satisfactorio de producción de largometrajes que en los últimos años ha estado en un promedio anual de 70 títulos.

Después de la crisis ocasionada en los años noventa, período en el cual el índice de producción de películas mexicanas descendió dramáticamente, el cine de ese país ha resurgido con fuerza y aumentado significativamente la cantidad de películas producidas y exhibidas cada año. Es de anotar, sin embargo, que existe una clara desproporción entre la cantidad de películas exhibidas vs la cantidad de películas producidas, lo que ha llevado a que en ocasiones se presenten menos de la mitad de las películas que se producen en el país²⁹.

Para establecer el índice de producción de películas mexicanas de cada año, el Instituto Mexicano de Cine (IMCINE) registra todas las películas que inician rodaje cada año, teniendo cuidado con que un mismo proyecto no haga parte de la contabilidad de dos años. Este sistema de medición tiene sus desventajas, porque algunos proyectos no son registrados y otros no llegan a ser terminados.

²⁹ Es de anotar, sin embargo, que en las cifras oficiales se cuentan como estrenos para las películas su exhibición en salas de cine alternativas, así como festivales y muestras de cine, en donde la exhibición puede ser gratuita o dirigida a un público limitado.

El índice de producción de películas mexicanas en el período estudiado (2004-2013) contrasta fuertemente con el índice de películas presentadas cada año, como puede verse en el siguiente gráfico.

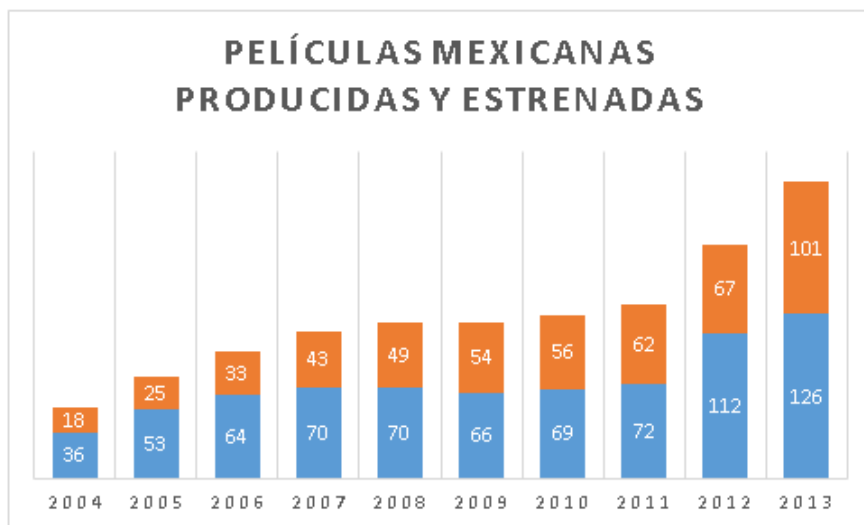


Gráfico 2. Elaboración propia. Fuente: Imcine.

Producción y estreno de películas mexicanas por año					
Año	2004	2005	2006	2007	2008
Películas producidas	36	53	64	70	70
Películas estrenadas	18	25	33	43	49
Año	2009	2010	2011	2012	2013
Películas producidas	66	69	72	112	126
Películas estrenadas	54	56	62	67	101

Cuadro 4. Elaboración propia. Fuente: Imcine.

El apoyo del Estado ha sido fundamental, como en otros países latinoamericanos, para la realización de películas mexicanas. En el cuadro 5 se aprecia la relación de películas que han recibido apoyo del IMCINE en alguna de las etapas de su realización y aquellas que han contado con inversión privada.

Cantidad de largometrajes mexicanos con financiación pública vs privada					
Año	2004	2005	2006	2007	2008
Financiados *	25	42	34	41	57
Capital privado	11	11	30	29	13
Año	2009	2010	2011	2012	2013
Financiados *			59	70	85
Capital privado	9	10	14	42	41

Cuadro 5. Elaboración propia. Fuente: Imcine.

En el caso de Argentina, se han tomado como base las cifras oficiales presentadas por el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales)³⁰ que regula la actividad cinematográfica en el país y que, a diferencia de otros organismos cinematográficos gubernamentales, cuenta con líneas estratégicas y programas sólidos más allá del fomento a la producción de películas, como un canal de televisión (INCAA TV³¹) para la presentación del cine argentino y la red de salas de cine, espacios INCAA y la recientemente lanzada

³⁰ En su página oficial (www.incaa.gob.ar), el INCAA se define como un ente público no estatal que funciona en el ámbito del Ministerio de Cultura de la Nación y cuya principal función es “promover, fomentar, fortalecer y regular la producción audiovisual en territorio argentino, y en el exterior en cuanto se refiere a la cinematografía nacional; así como garantizar el acceso del público en cada región del país”.

³¹ <http://www.incaatv.gob.ar/>

Plataforma Odeón³², que presenta de manera online, y por medio de un registro gratuito, películas argentinas de corto y largometraje.

En su página presenta estadísticas del sector audiovisual del país y cada semana presenta un informe en el que relaciona los datos más importantes sobre la evolución del sector audiovisual en Argentina.³³ Desde el año 2009, el INCAA publica un anuario estadístico que presenta información sobre la producción, distribución y exhibición del cine argentino; así como los datos más relevantes relacionados con el mercado de la televisión y de los medios digitales y las cifras relacionadas con los apoyos estatales al cine argentino y la presencia del mismo en festivales internacionales.

Durante los años estudiados, Argentina mantuvo un buen promedio de producción y exhibición de películas³⁴. Gracias a la iniciativa de espacios INCAA, sumado a la amplia oferta de cines alternativos de la ciudad de Buenos Aires, la plataforma online Espacio Odeón y los festivales y muestras de cine, la estadística de películas producidas vs películas estrenadas no presenta unas diferencias tan enormes como las que han sido vistas en el cine mexicano del mismo período.

Aunque no hay datos consolidados para todos los años del estudio, llama la atención la gran cantidad de películas financiadas total o parcialmente por dineros públicos procedentes del INCAA. En el cuadro 7 puede verse el número de películas argentinas que recibió

³² <https://www.odeon.com.ar/bienvenida>

³³ En el momento de revisar esta información, septiembre de 2016, el INCAA había presentado su informe semanal # 207.

³⁴ En los diez años analizados en este estudio tuvo un promedio anual de 84 largometrajes exhibidos.

financiación de este organismo público para la realización de alguna de sus etapas (aunque no hay datos consolidados, muchas de estas películas tuvieron apoyo gubernamental también en la distribución y exhibición).

Las cifras de producción de largometrajes son, sin embargo, imprecisas. El INCAA considera para este ítem a aquellas películas que se registran ante la entidad, lo que podría dejar por fuera a algunos títulos, incluyendo a aquellos que se realizan en coproducción con otros países. En el cuadro 6 puede verse la relación de películas producidas (y registradas) en Argentina en el período citado y las películas que fueron estrenadas comercialmente o en circuitos alternativos de exhibición. La diferencia en la metodología de obtención de los datos no hace posible una comparación entre los mismos, aunque sí arroja luces sobre el panorama de la producción y exhibición de cine en el país.

Producción de películas argentinas				
2004	2005	2006	2007	2008
86	65	59	85	60
2009	2010	2011	2012	2013
68	74	79	132	132
Estreno de películas argentinas				
2004	2005	2006	2007	2008
S/D	41	71	101	74
2009	2010	2011	2012	2013
95	121	129	145	166

Cuadro 6. Elaboración propia. Datos de INCAA.

Películas argentinas apoyadas por el INCAA					
2004	2005	2006	2007	2008	2009
80	90	110	100	100	110

Cuadro 7. Elaboración propia. Datos de INCAA.

A pesar de ser uno de los países más poblados del mundo, Brasil es una gigantesca isla lingüística en medio de Suramérica, en donde la mayoría de países habla español. El mercado interno de Brasil, no obstante, es enorme, pero las salas de cine no responden a ese potencial y, por ejemplo, a pesar de tener casi el doble de habitantes que México, su cantidad de pantallas es claramente inferior y, como en otros países de la región, están distribuidas en pocas ciudades.

El ente estatal que regula la actividad cinematográfica en Brasil es ANCINE (Agencia Nacional do Cinema)³⁵. El observatório brasileiro do cinema e do audiovisual (OCA) presenta también información estadística oficial relacionada con datos del mercado, relacionando estadísticas e informes semanales con estudios académicos alrededor de la industria brasileña. Se tomarán como base,

³⁵ Ancine fue creada en 2001 con el objetivo de crear y fiscalizar el mercado del cine y el audiovisual en Brasil. Desde 2003 depende del Ministerio de Cultura de Brasil y tiene su sede principal en Rio de Janeiro, con subdirectorios en Sao Paulo y Brasilia. En su página oficial, declara como misión el desarrollo y regulación del cine nacional en beneficio de la sociedad brasileña y toma como eje prioritario el desarrollo de todos los procesos de la cadena de producción, estimulando la inversión privada, para que más productos audiovisuales nacionales lleguen a un número mayor de brasileños. La información institucional registrada en la página es muy completa y ofrece el marco jurídico de su actuación y de regulación del cine brasileño; así como acceso a algunas bases de datos específicas y especializadas para ciertos sectores de la industria audiovisual, mediante un registro en la página.

entonces, los datos suministrados por la OCA en sus anuarios estadísticos, presentados desde el año 2012.

El estreno de películas brasileñas ha ido en una tendencia creciente en los años recientes, llegando a equipararse con la mexicana, con un promedio anual de 80 películas en el período analizado y su presencia en algunos de los festivales de cine más importantes del mundo son significativos para hablar de un resurgimiento importante del cine de este país, que tuvo una gran crisis en la década de 1990.

Películas brasileñas estrenadas				
2004	2005	2006	2007	2008
51	51	72	78	79
2009	2010	2011	2012	2013
84	74	100	83	129

Cuadro 8. Elaboración propia. Datos de ANCINE.

Para tener más claro el panorama de la producción cinematográfica colombiana con respecto a los tres países líderes, el cuadro 9 y el gráfico 3 presentan el verdadero tamaño de estas cuatro cinematografías en el período estudiado.

Películas nacionales estrenadas por año				
Año	Argentina	Brasil	México	Colombia
2004	62	49	18	7
2005	78	45	25	8
2006	71	72	33	8
2007	101	78	43	10
2008	74	79	49	13
2009	95	84	54	12
2010	138	74	56	10
2011	129	100	62	18
2012	145	83	67	23
2013	166	129	101	17
TOTAL	1059	793	508	126

Cuadro 9. Elaboración propia. Datos de IMCINE, ANCINE, INCAA y Proimágenes Colombia.



Gráfico 3. Elaboración propia. Datos de IMCINE, ANCINE, INCAA y Proimágenes Colombia.

1.1.2.2 Exhibición.

1.1.2.2.1 Exhibición del cine colombiano.

El número total de estrenos cinematográficos en el país ha aumentado significativamente en los últimos años, a la par del aumento en la cantidad de salas de cine, como se ha visto anteriormente. La presencia del cine de Hollywood en las pantallas colombianas es gigantesca y el porcentaje de películas nacionales que llega a las salas no suele ser el más alto (sin contar con el hecho de que la mayoría de las mismas no pasan más de una semana en cartelera, con pocas copias).

En el cuadro 10 puede verse el total de estrenos cinematográficos por año y en el cuadro 11 y gráfico 4 la presencia de las películas colombianas en el total de estrenos y en la distribución de la taquilla y algunos datos sobre el total de películas financiadas por el FDC.

Estreno general de películas en Colombia					
2004	2005	2006	2007	2008	2009
167	164	162	189	213	214
2010	2011	2012	2013	2014	2015
206	206	213	244	370	292

Cuadro 10. Elaboración propia. Datos de Proimágenes Colombia.

Estreno de películas colombianas				
Año	Número de películas	Porcentaje de estrenos	Porcentaje de espectadores	Películas apoyo FDC
2004	8	4,8%	5,5%	
2005	8	4,9%	12,4%	
2006	8	5,0%	13,9%	8
2007	10	5,1%	11,5%	7
2008	13	6,5%	10,6%	12
2009	12	5,6%	4,5%	11
2010	10	4,8%	4,5%	9
2011	18	8,5%	7,9%	16
2012	23	10,8%	8,3%	22
2013	17	7,0%	5,0%	S/D
2014	28	7,6%	4,7%	S/D
2015	36	12,3%	5,8%	S/D

Cuadro 11. Elaboración propia. Datos de Proimágenes Colombia.

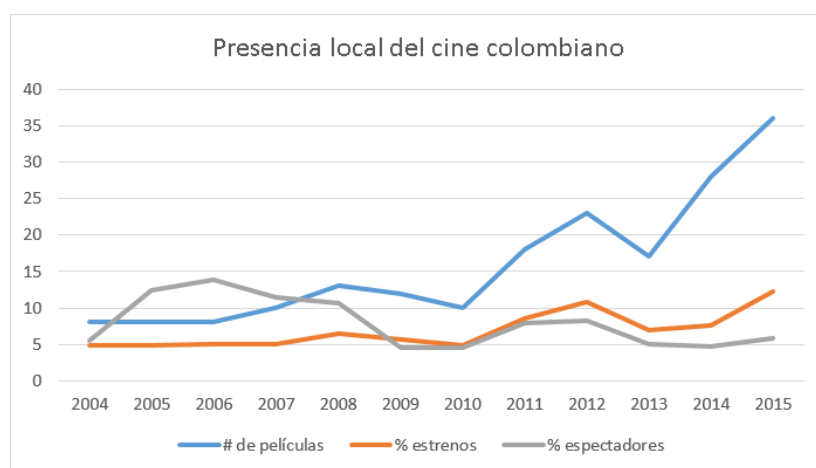


Gráfico 4. Elaboración propia. Datos de Proimágenes Colombia.

Llama la atención el evidente aumento en la cantidad de películas colombianas estrenadas en el país, pero el estancamiento del porcentaje de películas en el total de estrenos (lo que también se relaciona con el aumento de los estrenos) y la disminución en los últimos años de la participación en el total de la taquilla; situación que se hace más delicada teniendo en cuenta que el porcentaje de espectadores para el cine colombiano debe distribuirse entre un número mayor de películas.

Estreno de largometrajes de ficción vs documentales en Colombia			
Año	Ficción	Documental	Animación
2004	8	0	0
2005	8	0	0
2006	8	0	0
2007	9	1	0
2008	13	0	0
2009	12	0	0
2010	10	0	0
2011	17	0	1
2012	22	1	0
2013	15	2	0
2014	25	2	1
2015	30	5	1

Cuadro 12. Elaboración propia. Datos de Proimágenes Colombia.

Entre los largometrajes exhibidos en el período es evidente el predominio de las películas de ficción (también son la inmensa mayoría de la cartelera comercial, dominada por Hollywood), pero se nota un aumento considerable en la presencia de documentales colombianos en la cartelera cinematográfica en los últimos años.

El panorama de exhibición, al igual que en otros países latinoamericanos, muestra una alta concentración de pantallas en muy pocas ciudades. En Colombia, en este período, cerca del 40% de todas las pantallas del país están en Bogotá, con un público promedio calculado en 16 millones de espectadores anuales. En los últimos años, sin embargo, el número de salas ha aumentado en el país y el cine ha hecho presencia en ciudades en las que antes no existían salas. No obstante, muchas ciudades importantes del país (capitales de departamento o ciudades intermedia) no cuentan con salas de cine o tienen muy pocas.

Cantidad de pantallas cinematográficas en Colombia					
2004	2005	2006	2007	2008	2009
406	447	415	462	536	541
2010	2011	2012	2013	2014	2015
587	647	698	815	879	935

Cuadro 13. Elaboración propia con datos de Proimágenes Colombia.

Porcentaje de pantallas en Colombia por ciudades							
Año	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Bogotá	40	38	36	36	34	35	32
Cali	14	14	13	13	12	11	9,1
Medellín	9	9	10	12	11	10	9,1
Barranquilla	6	6	5	5	6	5	5,8
Cartagena	S/D	S/D	S/D	S/D	S/D	S/D	3,3
Otras ciudades	31	33	33	34	37	40	40,7

Cuadro 14. Elaboración propia. Datos de Proimágenes Colombia.

1.1.2.2.2 Exhibición países líderes.

Al ser la cinematografía más sólida de la región, llama la atención de la presencia del cine mexicano en el mercado local, pues Hollywood marca la pauta en presencia y preferencia del público. El mercado mexicano es interesante y atractivo y ocupa el quinto lugar en el mundo con mayor potencial de público. Los siguientes son los datos del porcentaje del cine mexicano en el total de estrenos y en la cantidad de espectadores que, en el período estudiado, fue cada año a cine en el país.

Estreno de películas mexicanas				
Año	Número de películas	Total de estrenos	Porcentaje de estrenos	Porcentaje de espectadores
2004	18	278	6,4%	5,5%
2005	25	279	9%	S/D
2006	33	298	11%	6,7%
2007	43	305	14%	S/D
2008	49	326	15%	7,3%
2009	54	307	17,6%	7%
2010	56	313	17,9%	6,1%
2011	62	321	19,3%	6,8%
2012	67	319	21%	4,8%
2013	101	364	27%	12%

Cuadro 15. Elaboración propia. Fuente: Imcine.

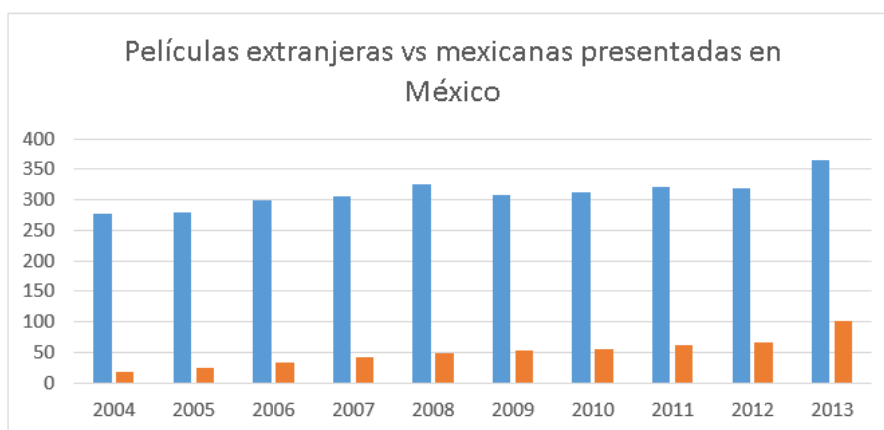


Gráfico 5. Elaboración propia. Fuente: Imcine.

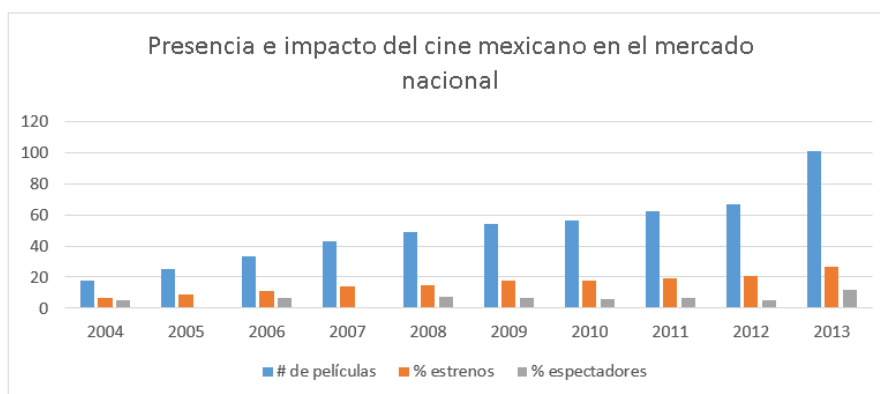


Gráfico 6. Elaboración propia. Fuente: Imcine.

Como en la mayoría de los países de la región, la exhibición de largometrajes mexicanos en salas privilegia las historias de ficción frente a las películas de documental. Es de anotar, sin embargo, que el promedio es bastante más alto para la exhibición de documentales que en otros países, situación que puede deberse a que en la medición se toman también datos provenientes de cinematecas, festivales y muestras especializadas. No es objeto de este proyecto, pero sería interesante deslizar la información de este tipo de espacios de la estrictamente comercial para tener un panorama más fidedigno del mercado cinematográfico mexicano (se presentan, exclusivamente, las cifras oficiales del IMCINE).

Exhibición de largometrajes de ficción vs documentales en México		
Año	Ficción	Documental
2004	S/D	S/D
2005	S/D	S/D
2006	58	8
2007	64	6
2008	57	13
2009	52	14
2010	54	14
2011	51	16
2012	68	31
2013	93	30

Cuadro 16. Elaboración propia. Fuente: Imcine.

Como se ha dicho anteriormente, el primer anuario estadístico fue presentado en el año 2010, lo que dificulta el hallazgo de mucha información relevante y fidedigna de años anteriores. Llama la atención, sin embargo, la presencia de películas provenientes de distintas regiones del mundo en las salas de cine de México. El cine de Estados Unidos domina claramente en la cantidad de títulos que se exhiben (entre el 43 y el 55% en el período estudiado), pero es mucho más contundente con respecto al gusto del público y su porcentaje en la taquilla va desde el 79 hasta el 90,5%. El cine mexicano y el europeo se encuentran en condiciones similares en su presencia en la pantalla, con un promedio de 22,3% (México) y 20% (Europa). La presencia del cine de otras regiones, incluyendo América Latina, es realmente poco significativo.

Porcentaje de películas por procedencia				
	2010	2011	2012	2013
USA	55%	53%	49%	43%
México	18%	22%	24%	25%
Europa	19%	18%	19%	24%
América Latina	3%	4%	3%	5%
Otros	5%	4%	5%	3%
Porcentaje asistencia a películas por procedencia				
	2010	2011	2012	2013
USA	90,5%	89,1%	88,7%	79%
México	6,1%	6,8%	4,8%	12%
Europa	2,9%	2,9%	6,2%	4%
América Latina	0,1%	0,1%	0,03%	1%
Otros	0,5%	1,1%	0,3%	4%

Cuadro 17. Elaboración propia. Fuente: Imcine.

El promedio anual de películas que fueron exhibidas en Argentina en el período estudiado fue de 104,7; cifra muy similar a la de los años recientes que no fueron cobijados por este estudio, lo que la ubica como la cinematografía líder de América Latina en lo que va del siglo XXI. El cuadro 18 presenta el estreno general de películas en Argentina y el cuadro 19 la presencia del cine argentino en el total de estrenos anuales y en la taquilla.

Estreno general de películas en Argentina				
2004	2005	2006	2007	2008
S/D	S/D	264	296	290
2009	2010	2011	2012	2013
300	353	334	341	389

Cuadro 18. Elaboración propia. Datos de INCAA.

Estreno de películas argentinas			
Año	Número de películas	Porcentaje de estrenos	Porcentaje de espectadores
2004	S/D	S/D	S/D
2005	41	S/D	13,4%
2006	71	26,9%	12%
2007	101	34,1%	10%
2008	74	25,5%	13,2%
2009	95	31,7%	18,3%
2010	121	34,3%	9,2%
2011	129	38,6%	8,2%
2012	145	42,5%	9,7%
2013	166	43%	15,4%

Cuadro 19. Elaboración propia. Datos de INCAA.



Gráfico 7. Elaboración propia. Datos de INCAA.

A diferencia de los dos países anteriormente comentados, y quizás relacionado con el tema idiomático, el cine brasileño registra porcentajes más altos en relación con la presencia del cine nacional en el total de estrenos anuales y la aceptación del público a las películas locales (teniendo en cuenta, además, que una película brasileña puede llegar más fácilmente al millón de espectadores que las de otros países de América Latina). En el cuadro 20 se puede ver la cantidad de películas nacionales y extranjeras estrenadas en el período en Brasil y en el cuadro 21 la participación del cine brasileño en el total de estrenos y el consolidado de taquilla.

Estreno general de películas en Brasil				
2004	2005	2006	2007	2008
301	278	331	323	326
2009	2010	2011	2012	2013
317	302	337	325	397

Cuadro 20. Elaboración propia. Datos de ANCINE.

Estreno de películas brasileñas			
Año	Número de películas	Porcentaje de estrenos	Porcentaje de espectadores
2004	51	18%	13%
2005	51	17,4%	11,2%
2006	72	21,7%	10,9%
2007	78	23,9%	11,7%
2008	79	24,5%	10,2%
2009	84	26,4%	14,3%
2010	74	24,5%	19,1%
2011	100	29,6%	12,4%
2012	83	25,5%	10,7%
2013	129	32,4%	18,6%

Cuadro 21. Elaboración propia. Datos de ANCINE

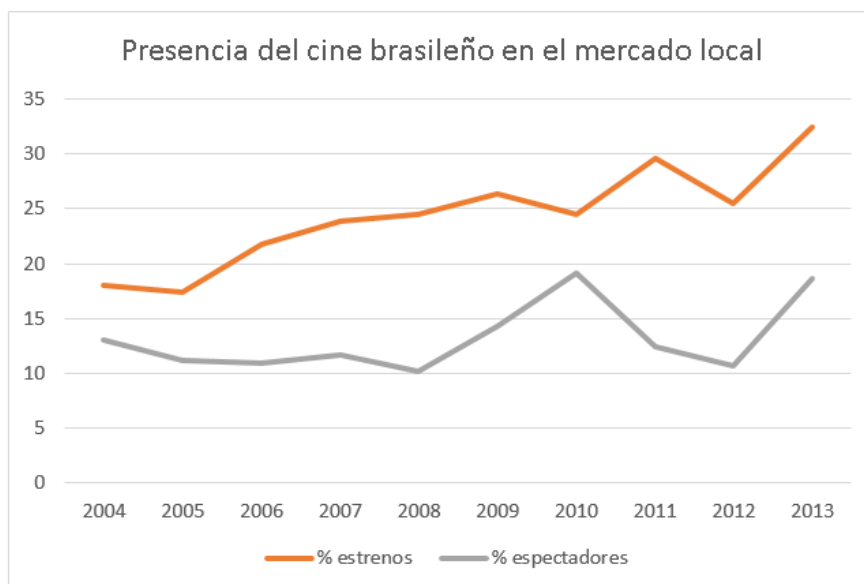


Gráfico 8. Elaboración propia. Datos de ANCINE.

Aunque Hollywood sigue siendo el líder en la cantidad y aceptación de películas, las salas de cine brasileñas tienen también una fuerte presencia de películas nacionales y de otros países, sobre todo europeos, como puede verse en el cuadro 22 y el gráfico 9. Es de anotar, y puede relacionarse con este dato, que Brasil es un país con fuerte presencia de colonias europeas y asiáticas, producto de migraciones en distintos períodos de su historia. Llama la atención que el documental brasileño encuentra espacios para exhibirse en salas comerciales. En los países latinoamericanos son pocos los proyectos de no ficción que tienen la oportunidad de verse en el cine, siendo la televisión su espacio más recurrente.

Cantidad de películas exhibidas por procedencia en Brasil					
	2009	2010	2011	2012	2013
USA	144	149	144	133	145
Brasil	84	74	100	83	129
Canadá	3	1	4	5	3
Francia	49	56	49	65	82
Reino Unido	11	11	4	11	9
Alemania	5	8	6	4	8
Italia	3	5	6	6	9
España	5	3	3	5	7
Argentina	6	2	7	7	8
Japón	2	2	1	2	3
Otros	29	18	32	30	27

Cuadro 22. Elaboración propia. Datos de ANCINE.

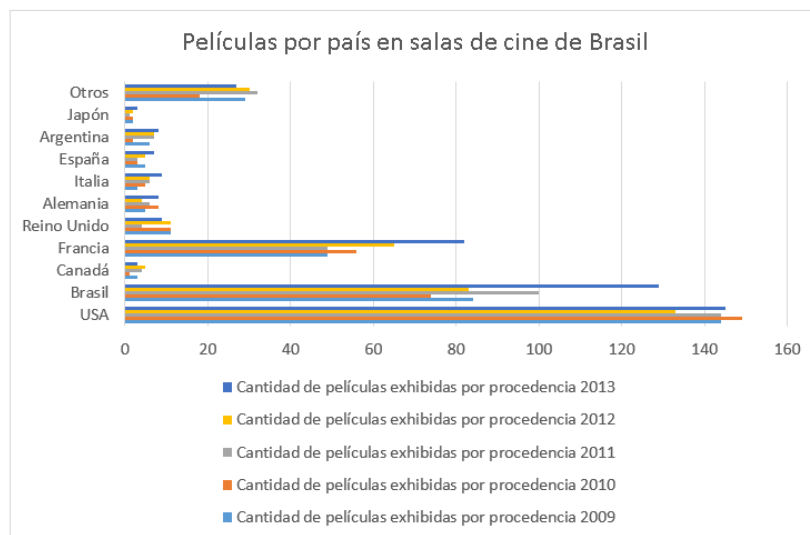


Gráfico 9. Elaboración propia. Datos de ANCINE.

Porcentaje de producción de largometrajes de ficción vs documentales brasileños			
Año	Ficción	Documental	Otros
2009	52,3%	46,4%	1,2%
2010	58,1%	41,9%	0%
2011	57,6%	40,4%	2%
2012	41%	57%	2%
2013	61,2%	38,8%	0%

Cuadro 23. Elaboración propia. Datos de ANCINE.

1.1.2.3 Distribución.

1.1.2.3.1 Distribución del cine colombiano.

Finalmente, es importante recalcar que en el caso colombiano la exhibición y distribución está claramente dominada por la empresa Cine Colombia, que posee la inmensa mayoría de las salas de cine comerciales y en los últimos años se ha encargado también de un buen porcentaje de la exhibición en el país. En 2010 la mayoría de las acciones de la compañía fueron adquiridas por el Grupo Santo Domingo, uno de los más poderosos del país y propietario de Caracol TV, uno de los dos canales privados de televisión del país.

Esta situación se constituye podría representar un monopolio potencialmente nocivo para el cine colombiano pues una misma empresa maneja un buen porcentaje de la televisión privada, la mayoría de la exhibición, la negociación con las majors norteamericanas y la distribución de las películas. Los principales competidores de Cine

Colombia son las compañías colombianas Procinal y Royal Films y, desde hace unos años, la compañía norteamericana Cinemark que se ha consolidado en el segundo lugar en la exhibición. Desde 2008 llegó al mercado colombiano Cinépolis, principal exhibidor mexicano, y desde entonces su presencia ha ido aumentando en cantidad de salas y espectadores.

En la práctica, esto ha significado que las producciones colombianas que deciden negociar con distribuidoras o exhibidoras diferentes, tienen claramente una posición desventajosa en el mercado local y en la distribución internacional (que de todas formas es escasa). En el cuadro 24 y el gráfico 10 se presenta el porcentaje de espectadores que asisten a las salas de cine de los principales exhibidores del país. Estas cifras también se explican por la gran cantidad de pantallas de Cine Colombia en Colombia, aproximadamente el 30% del total de las pantallas del país.

Porcentaje de espectadores por exhibidor en Colombia							
	Cine Colombia	Cinemark	Procinal	Royal Films	Cinépolis	Otros	44 exhibidores
2007	57	19	12	9			3
2008	54	19	12	11	1		5
2009	45	19	19	6	2		11
2010	45	19	16	12	3		8
2011	45	18	16	11	5		10
2012	46	17	15	3	6		19
2013	43,7	16,6	11,1	9,9	5,9		12,8
2014	41,8	17,9	10	13,1	5,9		11,4
2015	42,6	17,6	12,1	16,2	5,5		6

Cuadro 24. Elaboración propia. Datos de Proimágenes Colombia.

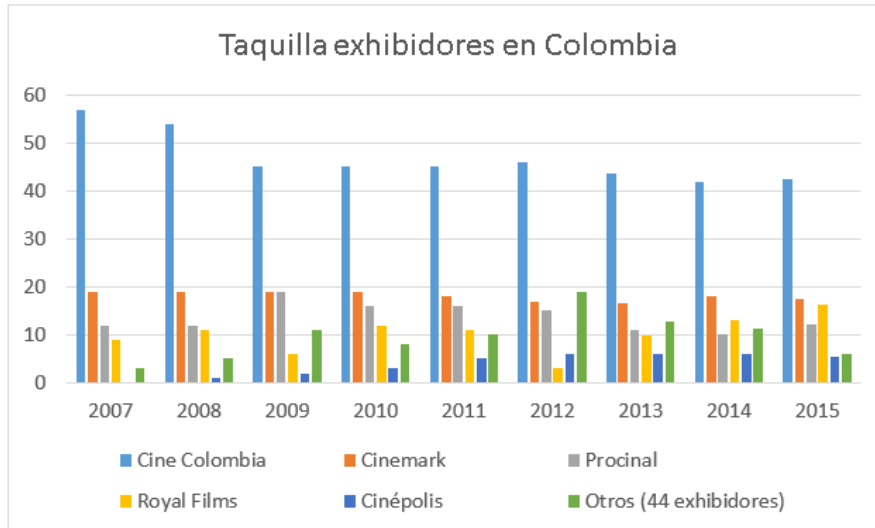


Gráfico 10. Elaboración propia. Datos de Proimágenes Colombia.

1.1.2.3.2 Distribución países líderes.

El tema de la distribución de películas, como se ha dicho, es uno de los más difíciles para el cine latinoamericano y en este renglón deben competir las compañías distribuidoras independientes con empresas nacionales más fortalecidas y los grandes estudios de Hollywood agrupados en la Motion Pictures Association of America (MPAA). Ruffinelli señala como uno de los problemas de la distribución a un posible localismo emparentado con la tendencia ya señalada a relacionar el cine latinoamericano con las problemáticas de la región. Al respecto afirma que:

Algunas de estas opciones estéticas limitan al cine en América Latina- que siempre ha enfrentado problemas de distribución- a un localismo

aparentemente suicida ya que no existe mercado nacional suficiente. La autofidelidad es siempre costosa. Algunas opciones persiguen crear productos transnacionales con calidad sin perder las marcas nacionales (que desde afuera se llaman exotismo), de tal modo de poder alcanzar el mercado internacional (léase norteamericano) y la selección al Óscar (dudosa, pero ansiada tabla de medir que cada año alienta esperanzas y orgullos chovinistas). (Ruffinelli en Toledo, 2002:9).

Para comenzar, presento un panorama de 2010 a 2013 con respecto a la cantidad de películas extranjeras y mexicanas distribuidas por cada compañía de distribución en el mercado local.

Porcentaje de estrenos por distribuidoras en México				
	2010	2011	2012	2013
MPAA	34	32	51	S/D
Corazón films	9	6	6	
Gissi	11	9	10	
Videocine	6	17	7	
Otras	40	48	26	
Porcentaje de estrenos mexicanos por distribuidoras				
MPAA	5	10	3	1
Videocine	16	14	13	7
Alphaville	4	6	0	10
Quality	9	0	0	1
Corazón	13	6	3	6
Canana	11	0	0	3
Dragón	13	0	0	1
Cineteca Nacional	0	11	0	19
Gussi	0	0	6	2
Cinepolis	0	0	4	1
Otras	30	53	70	49

Cuadro 25. Elaboración propia. Fuente: Imcine.

Como en el caso de la producción, en la distribución es evidente el dominio de las majors de Hollywood en el mercado mexicano. En este renglón es importante observar la baja cantidad de cine mexicano distribuido por las majors frente al cine extranjero (fundamentalmente sus propias películas).

Distribución de películas MPAA vs otras en México					
		2010	2011	2012	2013
Cine Internacional	MPAA	34	32	51	S/D
	Otras	66	80	49	S/D
Cine mexicano	MPAA	5	10	3	1
	Otras	96	90	96	99

Cuadro 26. Elaboración propia. Fuente: Imcine.

Las películas mexicanas han ganado un buen espacio en festivales, muestras y aun en la cartelera comercial de algunos países del mundo. Al respecto es interesante el caso de películas como *No se aceptan devoluciones* (Eugenio Derbez, 2013) y *Nosotros los nobles* (Gary Alazraki, 2013), que fueron grandes éxitos de taquilla en el mercado local y más allá de las fronteras mexicanas.

Películas mexicanas en el exterior					
	2009	2010	2011	2012	2013
Iberoamérica	36	26	27	30	55
Norteamérica	16	7	12	6	20
África	0	0	1	0	0
Asia	4	4	14	6	10
Europa	28	37	52	17	44
Oceanía	2	0	2	2	2

Cuadro 27. Elaboración propia. Fuente: Imcine.

El público potencial para el cine latinoamericano, especialmente el mexicano, es gigante en los Estados Unidos y esto pudo comprobarse con el éxito de taquilla de *No se aceptan devoluciones* (Derbez, 2013) que recaudó en ese país más de 39 millones de dólares. La cifra de mexicanos solo en el estado de California supera los cinco millones y la de hispanos es mayor a quince millones. En todo el país se estima que la población hispana supera los 55 millones de habitantes, siendo el grupo poblacional “minoritario” más grande, por encima de los afroamericanos y asiáticos. Estas cifras hacen que Estados Unidos pueda considerarse hoy como el segundo país latinoamericano más grande, después de México. Aunque bastante lejos de las cifras de Hollywood en la región, puede afirmarse que las películas mexicanas son las que llegan con mayor facilidad a los países latinoamericanos, especialmente a los de la Zona Andina, Centro América y el Caribe.

Interesante es ver también el panorama de las distribuidoras en Argentina, sobre todo en lo relacionado con las compañías agrupadas por la MPAA (Motion Pictures Asociation of America). La presencia de las películas de Hollywood en la pantalla es bastante amplia, aunque no llega a los niveles de países como Colombia. En el cuadro 28 puede verse la cantidad de pantallas a las que llegan las películas distribuidas por cada una de las compañías líderes en Argentina³⁶. A pesar de la gran cantidad de exhibidores y distribuidores en Argentina, la mayor parte del mercado se concentra en pocas empresas: Hoyts, Cinemark, Village

³⁶ Al igual que en los otros países líderes de América Latina, el número de distribuidoras en Argentina es bastante amplio y es común que haya compañías que asuman este proceso para una o dos películas o que los propios productores se encarguen de la labor de distribución de sus propias películas. En ese sentido, llama la atención que son realmente pocas las empresas que se encargan del proceso de distribución de la mayoría de las películas exhibidas. En el caso de los teatros la situación es similar. En Argentina hay una gran cantidad de exhibidores que cuentan con pocas salas en pequeñas ciudades y que contrastan ampliamente con compañías como Hoyts (líder del mercado), Lumiere, Village y Cinemark.

y Lumiere para la exhibición y las Majors de Hollywood, Primer Plano y Distribution Company para la distribución.

Porcentaje de pantallas por distribuidor en México				
	2010	2011	2012	2013
MPAA	58,8%	50%	46,7%	42,9%
Primer Plano Film Group	7,9%	2,5%	2,4%	1,2%
Distribution Company Argentina	10,5%	7,8%	3,2%	6,5%
Alfa films	9,8%	5,6%	6,7%	6,9%
UIP	16,4%	17,2%	20,9%	23,1%
Diamond Films	3,1%	6,8%	6,3%	7,6%
Otros	1,4%	10,1%	13,8%	11,8%

Cuadro 28. Elaboración propia. Datos de INCAA.

En Argentina, los procesos de distribución, las compañías representantes del cine de Hollywood (Warner, Disney, Sony Columbia, Paramount, Fox y Universal) dominan ampliamente el mercado, pero no aportan mucho a la distribución de cine nacional.

Aunque el dato resulta obvio (prefieren distribuir el cine que producen), es importante porque son estas compañías quienes poseen los más amplios canales de distribución y poder de negociación con los exhibidores de cada país y el cine argentino tiene tamaño, variedad y calidad suficientes para llegar con fuerza a los mercados internacionales. A pesar del claro dominio de Hollywood, su presencia

en las pantallas y en la cantidad de estrenos no es tan apabullantes como en la mayoría de los países latinoamericanos³⁷

Porcentaje de estrenos por distribuidoras en Argentina					
	2009	2010	2011	2012	2013
MCAA	19,6%	20,1%	19,5%	2,9%	11,4%
Primer Plano Film Group	12,8%	11,4%	8,7%	6,8%	6,6%
Distribution Company	17,4%	9,5%	8,1%	4,1%	10,5%
Alfa films	8,9%	7,1%	6,1%	8%	7,2%
UIP	8,2%	6,8%	6,4%	6,8%	10,2%
Otros	34,1%	44,1%	51,2%	53,4%	54,1%

Cuadro 29. Elaboración propia. Datos de INCAA.

³⁷ Haciendo la salvedad, nuevamente, de que en las cifras del INCAA tienen en cuenta espacios alternativos y festivales y que esta presencia no está contabilizada con relación a las ganancias si no a la presencia en las salas.

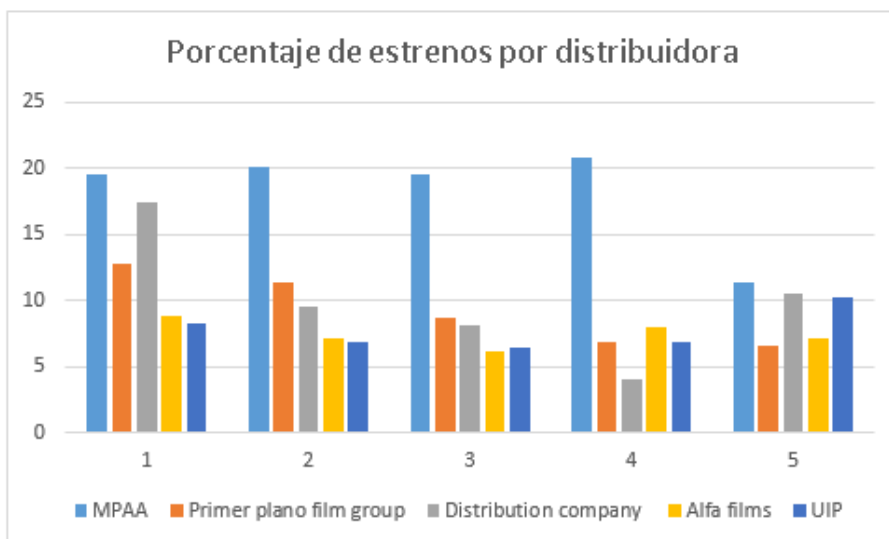


Gráfico 11. Elaboración propia. Datos de INCAA.

Distribuidoras en el mercado argentino					
	2009	2010	2011	2012	2013
MPAA	2	3	8	14	10
Primer Plano Films	19	30	26	23	20
Distribution Company	11	8	4	0	9
Aura films	0	0	7	9	11

Cuadro 30. Distribuidoras en el mercado argentino. Elaboración propia. Datos de INCAA.

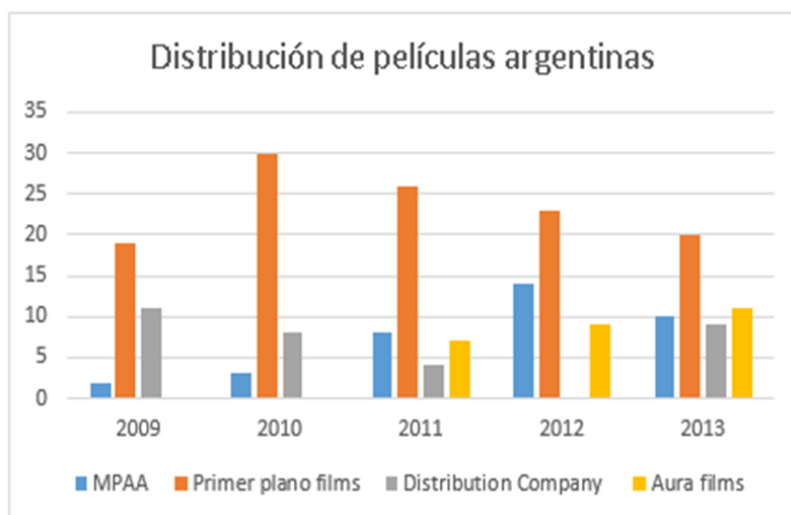


Gráfico 12. Elaboración propia. Datos de INCAA.

En Brasil, la relación sigue siendo similar a la de los países anteriormente mencionados. Las compañías distribuidoras de Hollywood son las que poseen el mayor porcentaje del mercado, pero no son las principales distribuidoras del cine brasileño. Se nota, sin embargo, una gran disminución de su presencia en el mercado al final del período analizado, gracias al aumento en la cantidad de pequeñas compañías que distribuyen un alto porcentaje de las películas que se exhiben en Brasil y de la iniciativa de algunos productores que han decidido encargarse también de este proceso para sus propias producciones.

Porcentaje de estrenos por distribuidoras en Brasil					
	2009	2010	2011	2012	2013
MPAA	47,5%	30,3%	S/D	19,3%	14,3%
Imovision	10,2%	10,6%		10,5%	9,3%
Paris	5%	6,7%		9,5%	8,1%
Imagem	7,5%	7,9%		8,9%	7,6%
California	3,9%	3,2%		4,9%	5%
Europa	5,3%	5,3%		S/D	S/D
Playarte	5,6%	6,9%		3,7%	S/D
Pandora	6,8%	6,3%		S/D	3%
Otros	8,2%	22,8%		43,1%	52,7%

Cuadro 31. Elaboración propia. Datos de ANCINE.

Cantidad de películas brasileñas por distribuidora					
	2009	2010	2011	2012	2013
MPAA	11	10	9	6	2
Imagem	4	2	7	3	5
Paris	0	1	3	1	0
Playarte	2	2	1	1	0
California	0	0	1	1	3
Imovision	5	2	2	5	6
Otras	62	57	77	66	113

Cuadro 32. Elaboración propia. Datos de ANCINE.

1.1.3 Marco legislativo y políticas públicas del cine colombiano.

Como se ha dicho en repetidas oportunidades, en América Latina no puede pensarse el cine sin hablar de la relación entre el sector cinematográfico y el Estado. La mayor parte de las películas que se realizan solo son viables si hay inversión estatal. Prueba de esto es la gran crisis de la década de 1990 cuando cae el apoyo de los gobiernos de varios países latinoamericanos a su cine nacional y esto redundó en una baja considerable en la cantidad de películas realizadas.

Es interesante notar, como ya se ha visto, el paralelismo histórico entre los países latinoamericanos con respecto a las políticas cinematográficas, expresadas en apoyos o restricciones a la cinematografía impulsados desde los gobiernos. A lo largo de la historia, han pasado por una serie de ajustes en su política cultural, supeditados a los cambios de gobierno y a los partidos políticos en el poder. Algunas políticas han sido exitosas y ejemplares, otras declaran una buena intención que en la práctica no se cumple y algunas más han sido nefastas para el desarrollo del sector. Con el fin de analizar la influencia del Estado y la legislación cultural en la cinematografía colombiana, se estudiarán las leyes de cinematografía vigentes para intentar entender las ventajas y limitaciones que, desde el marco normativo, tiene el sector cinematográfico del país y la posible influencia que puede tener en el desarrollo de los proyectos y los relatos.

La caída en la producción de películas de la década de 1990 propició la discusión en países como Argentina, Colombia y Chile que vieron nacer sobre la primera década del siglo XXI nuevas leyes de fomento y regulación de la actividad cinematográfica en sus países con importantes acuerdos en cada uno de los procesos de realización, distribución, exhibición y comercialización y medidas más o menos protectoras de la cinematografía local frente a la extranjera.

Para las leyes colombianas, se entiende por obra cinematográfica nacional aquella que posea:

1. Capital colombiano de, mínimo 51%
2. Personal técnico del 51%
3. Artístico, no inferior al 70%
4. Duración en pantalla de 70 minutos o más y para televisión de 52 minutos o más.

En una revisión de 2013, sin embargo, se añadió que una película podría ser colombiana si contaba entre su personal con: Director, dos protagonistas y cuatro técnicos principales o dos protagonistas y seis técnicos principales, en caso de que el director no sea colombiano.

Esta nueva definición es mucho más laxa y permite extender la cifra de producciones consideradas colombianas a algunos proyectos internacionales con participación de colombianos y, especialmente, a las películas que sean filmadas al amparo de la ley 1556 de 2012 (ley de filmación).

En el entorno actual se hace particularmente difícil definir la nacionalidad de una película, debido a que las coproducciones son uno de los mecanismos de financiación más usados por las películas latinoamericanas y colombianas. Adicionalmente, las majors de Hollywood producen actualmente películas y programas de televisión en los países de América Latina, como estrategia financiera y de mercadeo, con talento norteamericano y local y, adicionalmente, son los mayores distribuidores de películas de todo el mundo, teniendo una participación económica activa en muchas de ellas. Por su ubicación estratégica en latinoamérica, capacitación profesional e infraestructura; Colombia se ha convertido en un importante enclave para la producción audiovisual en la región. Echeverry (2015) va más allá para afirmar que

Habitualmente, el cine hecho en Colombia ha actuado frente a los mandatos implícitos de Hollywood, en cuanto al modo de narrar canónico y al estilo invisible, de maneras antagónicas: bien diferenciándose activamente de él o bien tratando de mimetizarse para

buscar el éxito comercial recurrente en las cintas norteamericanas. (Echeverri, 2015:185).

Así como se hace difícil definir la nacionalidad de una película también lo es determinar su fecha. Las estadísticas pueden ser muy confusas, pues la misma película puede aparecer varias veces en los registros o figurar en distintos años según los indicadores de medición. Hay un relativo consenso en que la fecha oficial de una película es la de su estreno comercial (independientemente de su fecha de producción o de su presentación en festivales de cine), pero en las estadísticas a veces las películas aparecen vinculadas al año de su realización y no al de su estreno (muchas de ellas no son estrenadas o se estrenan con años de retraso) y en el caso de las más exitosas en taquilla, sus cifras pueden también aportar y de alguna manera, “inflar” las estadísticas de varios años, cuando son estrenadas en el último trimestre y continúan en salas el año siguiente.

1.1.3.1 Marco legal.

En 1993 el gobierno colombiano liquidó formalmente Focine, organismo que funcionaba desde 1978 como ente encargado de la promoción y apoyo del cine nacional y que desapareció en medio de una gran crisis económica, debido a una deficiente administración y gestión. En sus 15 años de funcionamiento, este organismo arrojó balances negativos en casi todas sus líneas de actuación, generando una gran cantidad de películas con calidad irregular, proyectos pagados que nunca se realizaron, realizadores con enormes deudas que nunca pudieron saldar y películas con enormes fracasos de taquilla. Desde entonces, el cine colombiano quedó “huérfano” del apoyo estatal hasta la promulgación de la ley general de cultura en 1997, que creó el Ministerio de Cultura. El Ministerio de Cultura empezó a funcionar por

medio de direcciones encargadas de cada uno de los sectores de la cultura, como la dirección de cinematografía que propició en el sector audiovisual la discusión y promoción de una nueva ley de cine.

En mayo de 2013 se firma la ley 814 por la cual “se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia”. Esta ley incluye también la creación de un fondo de desarrollo cinematográfico (FDC) alimentado por una contribución parafiscal denominada “cuota para el desarrollo cinematográfico” que sería pagado por los aportes de productores, exhibidores y distribuidores de cine en el país. Si bien no establece una cuota de pantalla, sí exonera de su pago a exhibidores y distribuidores que presenten cine colombiano y ofrece beneficios adicionales a quienes proyecten cortometrajes colombianos. También contempla la asignación de certificados de inversión deducibles de impuestos a quienes apoyen el cine nacional.

En 2012, en el contexto de la firma del Tratado de Libre Comercio con los Estados Unidos, se firmó la ley 1556 o ley de filmación en Colombia. A diferencia de la ley 814 de 2013, este nuevo proyecto no fue impulsado ni su fondo patrimonial administrado por el Ministerio de Cultura, si no por el Ministerio de Relaciones Internacionales y el Viceministerio de Turismo; pues el objeto de la ley es el fomento del territorio nacional como escenario para el rodaje de obras cinematográficas. Esta ley pretende promover el país como un destino atractivo para la producción de películas extranjeras, otorgándoles a las grandes producciones que quieran rodar en Colombia, beneficios a los que difícilmente pueden acceder producciones nacionales o extranjeras con presupuestos más modestos. Adicionalmente, el proyecto que quiera optar por los dineros de este fondo, no podrá hacerlo en las convocatorias del Fondo de Desarrollo Cinematográfico. El punto más atractivo de este incentivo es la devolución a los productores del 40% de la inversión en servicios cinematográficos y el 20% en gastos logísticos. Hasta agosto de 2015 se han financiado 15 proyectos internacionales y las cifras presentadas en la página oficial de Proimágenes Colombia hablan de “\$83.000 millones de pesos en

servicios cinematográficos y servicios logísticos de los cuales se han pagado \$11.000 millones en estímulos, generando alrededor de 1700 nuevos puestos de trabajo en el sector”.

1.1.3.2 Incidencia de la legislación en los procesos de producción.

Desde la ley 9 de 1942 se había planteado el interés del Estado en establecer algunos parámetros de un modo de representación institucional colombiano. La ley de sobreprecio de 1971 (Decreto 879 de 1971) reforzó este modelo al establecer como requisito para la validación de una película como “cine nacional” la presentación de temas o argumentos “únicamente nacionales”. La argumentación de la ley de 1942 aclaraba algunas razones por las que interesaba estimular la industria cinematográfica colombiana relacionándola con la noción de “cine educativo”, promovida por la Organización de Estados Americanos y otros organismos multilaterales³⁸. Como es lógico, estas leyes fundacionales marcaron un importante derrotero para el cine nacional que, en adelante, buscó representar en las pantallas los temas de la realidad nacional. Esto, sumado al apoyo de festivales de cine europeos a la producción de películas latinoamericanas y la obtención

³⁸ El ponente de la ley, Diego Uribe Vargas argumentó lo siguiente: “Necesitamos un cine de los valores colombianos, un cine para mostrar cómo somos, un cine para robustecer nuestra cohesión y nuestra solidaridad nacional...Hoy cuando hay muchos sectores en el exterior empeñados en desfigurar la realidad colombiana, nada más adecuado que estimular la industria cinematográfica, porque ella será verdaderamente el vehículo para el conocimiento cabal de nuestro país en el extranjero, ya sea de nuestros valores o de nuestra realidad geográfica...El interés al favorecer la industria cinematográfica colombiana es más que todo poder llevar más allá de nuestras fronteras aquellas cosas dignas de verse y admirarse” en “Diego Uribe Vargas, presidente de la Cámara explica el proyecto que llevará este mes al congreso”, revista *Cinemes* # 1, 1965.

de premios a un cierto estilo de películas, terminaron configurando unos modos canónicos de narrar el cine colombiano, como se verá más adelante.

En la década de 1990, el cine colombiano tuvo uno de sus peores períodos en relación con el apoyo del Estado al cine nacional. El recrudecimiento de la violencia generada por los movimientos insurgentes y el narcotráfico y el fracaso del modelo estatal de apoyo a la cinematografía representado por Focine, llevaron a la liquidación de esta entidad en 1993 y el cine nacional quedó huérfano de apoyo por un poco más de una década hasta la aprobación de la ley 814 en el año 2003 y la primera convocatoria del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) en 2005. El director de cine Felipe Aljure, uno de los principales gestores de la ley de cine en Colombia, enfatiza en la importancia de una buena ley de cine para un país cuando afirma:

Es casi vergonzoso que este país haya tenido una ley de cine seria, importante y con dientes en los años 40 donde no funcionó, y más vergonzoso aún que haya tenido una segunda ley seria en el año 2003, eso es cien años después de que nació el cine y que muchos países entendieron su importancia. (Estrada, 2012:124).

Como se ha comentado antes, Focine fue liquidado en 1993 y, desde entonces, los pocos cineastas que se arriesgaron a hacer películas tuvieron que hacerlas con sus propios recursos o gestionando el apoyo de empresas privadas. Desde mediados de la década, sin embargo, se promovieron una serie de discusiones con respecto a la aprobación de una ley general de cultura que reinstalara los apoyos a la cultura en el país y, entre otras iniciativas, creara el Ministerio de Cultura para reemplazar a Colcultura, entidad estatal que hasta entonces se encargaba de la promoción y el apoyo a la cultura.

La ley 397 de 1997, o Ley general de cultura tiene como objeto el desarrollo de los artículos 70, 71 y 7239 y demás relacionados con temas de cultura y además “se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura y se trasladan algunas dependencias”.

En el título III, la ley contempla estímulos a la creación, investigación y actividad artística y cultural. En su artículo 18, la ley contempla: “bolsas de trabajo, becas, premios anuales, concursos, festivales, talleres de formación artística, apoyo a personas y grupos dedicados a actividades culturales, ferias, exposiciones, unidades móviles de divulgación cultural, y otorgará incentivos y créditos especiales para artistas sobresalientes, así como para integrantes de las comunidades locales en el campo de la creación, la ejecución, la

³⁹ Los artículos en mención son:

Artículo 70. El Estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional. La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. El Estado reconoce la igualdad y dignidad de todas las que conviven en el país. El Estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la nación.

Artículo 71. La búsqueda del conocimiento y la expresión artística son libres. Los planes de desarrollo económico y social incluirán el fomento a las ciencias y, en general, a la cultura. El Estado creará incentivos para personas e instituciones que desarrollen y fomenten la ciencia y la tecnología y las demás manifestaciones culturales y ofrecerá estímulos especiales a personas e instituciones que ejerzan estas actividades.

Artículo 72. El patrimonio cultural de la nación está bajo la protección del Estado. El patrimonio arqueológico y otros bienes culturales que conforman la identidad nacional, pertenecen a la nación y son inalienables, inembargables e imprescriptibles. La ley establecerá los mecanismos para readquirirlos cuando se encuentren en manos de particulares y reglamentará los derechos especiales que pudieran tener los grupos étnicos asentados en territorios de riqueza arqueológica.

experimentación, la formación y la investigación a nivel individual y colectivo”.

Incluye para estos efectos 15 expresiones culturales entre las que se encuentran artes audiovisuales, crítica, dramaturgia y nuevas áreas que surjan del desarrollo sociocultural de la nación (previo concepto del Ministerio de Cultura).

Entre los artículos 40 y 47, la ley general de cultura se refiere específicamente al cine, refiriéndose a la cinematografía colombiana como “generadora de una imaginación y una memoria colectiva propias y como medio de expresión de nuestra identidad nacional” (Art. 40).

Entre las consideraciones es importante anotar que se reconoce al cine como una expresión artística e industrial y se contemplan apoyos, estímulos e incentivos para la creación, exhibición, divulgación, preservación y distribución de las obras cinematográficas, así como para la coproducción con otros países. Se consideran como empresas cinematográficas colombianas a aquellas con un capital nacional superior al 51% y a una película como colombiana con el cumplimiento de tres requisitos:

1. Que el capital colombiano invertido no sea inferior al 51%.
2. Que su personal técnico sea del 51% mínimo y el artístico no sea inferior al 70%.
3. Que su duración en pantalla sea de 70 minutos o más y para televisión 52 minutos o más.

De igual manera contempla como coproducción colombiana de largometraje con el cumplimiento de los siguientes requisitos:

1. Que sea producida conjuntamente por empresas cinematográficas colombianas y extranjeras.
2. Que la participación económica nacional no sea inferior al veinte por ciento (20%).

3. Que la participación artística colombiana que intervenga en ella sea equivalente al menos al 70% de la participación económica nacional y compruebe su trayectoria o competencia en el sector cinematográfico.

Un aspecto interesante que destaca esta ley y que posteriormente no aparece en la ley de cine es que se contempla la asignación de estímulos industriales a los largometrajes:

De acuerdo con los resultados de asistencia y taquilla que hayan obtenido después de haber sido comercialmente exhibidos dentro del territorio nacional en salas de cine abiertas al público o a través de la televisión local, regional, nacional o internacional (Art. 45).

La puesta en marcha de la dirección de cinematografía y las becas del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) surgidas más de cinco años después de esta ley, no tuvieron en cuenta esta variable como requisito para la asignación de recursos.

Finalmente, es importante destacar la creación de un fondo mixto de promoción cinematográfica para la administración de los recursos del cine y para continuar con la labor que hasta su liquidación era desarrollada por Focine, así como sus activos. Este fondo fue convertido posteriormente en el Fondo Proimágenes en Movimiento (y más adelante, Proimágenes Colombia) y, en su página web oficial⁴⁰ declara ser una corporación civil sin ánimo de lucro creada bajo la Ley General de Cultura, que busca consolidar el sector cinematográfico como escenario privilegiado para la concertación de políticas públicas y sectoriales y para la articulación de reglas del juego que concreten e impulsen la industria cinematográfica del país. Desde su fundación, Proimágenes administra y gestiona el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) y sus convocatorias, planes y programas y

⁴⁰ www.proimagenescolombia.com

desde la puesta en marcha de la ley 1556 (ley de filmación) administra también el Fondo Fílmico Colombia (FFC).

La aplicación de la Ley General de Cultura permitió la creación del Ministerio de Cultura y, de manera específica, de la Dirección de Cinematografía. Desde sus inicios, este organismo promovió la creación y puesta en marcha de una ley de cine para Colombia. El Congreso de la República aprobó en 2003 la ley 814 o ley de cine colombiana con el objetivo de “propiciar un desarrollo progresivo, armónico y equitativo de cinematografía nacional y, en general, promover la actividad cinematográfica en Colombia” (Art. 1).

La ley de cine ha permitido dinamizar la industria cinematográfica en Colombia. En trabajos anteriores, hemos mencionado el balance que la ley ha dejado en un poco más de una década y se ha utilizado para el mismo propósito la metáfora del cine colombiano como un cine adolescente:

Un adolescente es alguien que aún no se define claramente; se siente adulto, pero lo tratan como a un niño, un día tiene una idea genial y al siguiente la más desatinada, se esfuerza por demostrar que sabe y puede hacer más cosas de las que él mismo cree, se avergüenza de los cambios que experimenta y todo el tiempo se está comparando con los demás. Aunque no lo demuestre, el adolescente siempre espera la aprobación de los demás... Así parece ser el cine colombiano hoy (Rivera,2014:131).

A diferencia de lo analizado en otros países latinoamericanos, la legislación que regula el cine en Colombia no incluye medios de comunicación como la radio y la televisión. Durante mucho tiempo la actividad cinematográfica fue regida, según fuera el caso, por los Ministerios de Educación o Comunicaciones. Al crearse el Ministerio de Cultura pasó a ser regido totalmente por este. La televisión, por su parte, está regulado por el Ministerio de Comunicaciones y, de manera

particular, por la Autoridad Nacional de Televisión y solo en iniciativas particulares cuenta con recursos del Ministerio de Cultura.

En el inicio de la ley se definen algunos conceptos fundamentales y se retomamos otros emanados de la Ley General de Cultura. Es importante resaltar el concepto de Cinematografía nacional, definido como:

El conjunto de acciones públicas y privadas que se interrelacionan para gestar el desarrollo artístico e industrial de la creación y producción audiovisual y de cine nacionales y arraigar esta producción en el querer nacional, a la vez apoyando su mayor realización, conservándolas, preservándolas y divulgándolas” (Art. 2).

Este concepto es amplio y abarca no solo el proceso de realización de las películas, si no los procesos de preservación, circulación y exhibición; así como, de manera colateral, procesos de formación de públicos y realizadores, catalogación, archivo y patrimonio.

En el artículo 3, la ley presenta la definición de lo que se entiende en Colombia por distribuidor, exhibidor, sala de exhibición y agente o sector de la industria cinematográfica, pero llama la atención que, además, aclare que para efectos de la ley se hablará de obra cinematográfica o película cinematográfica como conceptos análogos que solo diferenciarán entre corto y largometraje por la duración de los mismos. Llama la atención, no obstante, que en la puesta en marcha de la ley se privilegien los largometrajes y la inmensa mayoría del presupuesto se oriente a la producción de este tipo de películas (aunque, como se verá más adelante, hay incentivos para las salas que proyecten cortometrajes colombianos).

Desde la Ley General de Cultura se había insinuado la creación de un organismo rector para el cine colombiano, iniciativa que se pone en marcha con la creación del Ministerio de Cultura y se reglamenta en

el artículo 4 de la ley 814 en la figura de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, cuyas funciones deben ir encaminadas a:

1. Trazar políticas y adoptar decisiones para el desarrollo, conservación, preservación y divulgación del cine colombiano.
2. Promover y velar por condiciones de participación y competitividad para la obra cinematográfica colombiana y regular las condiciones de las coproducciones.
3. Otorgar estímulos e incentivos y vigilar el adecuado funcionamiento del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC).
4. Proteger y ampliar los espacios dedicados a la exhibición y clasificar las salas de exhibición cinematográfica.
5. Velar por el cumplimiento de las disposiciones constitucionales, legales y reglamentarias relacionadas con la actividad cinematográfica en Colombia.
6. Mantener el Sistema de Información y Registro Cinematográfico, SIREC sobre agentes o sectores participantes de la actividad cinematográfica en Colombia.
7. Imponer o promover sanciones y multas de acuerdo con la legislación vigente.

El centro del fomento a la actividad cinematográfica del país es el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) y su financiación está dada principalmente por el establecimiento de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico compuesta por los aportes de distribuidores, exhibidores y productores en los siguientes porcentajes:

1. Exhibidores: 8,5% sobre el monto neto de los ingresos obtenidos por venta o negociación de derechos de ingreso (entradas). La ley aclara que este ingreso neto se tomará una vez se haya descontado el porcentaje de ingresos de exhibidor y productor.

2. Distribuidores: 8,5% de sus ingresos por la venta o comercialización de los derechos de exhibición de películas en cualquier modalidad.
3. Productores: 5% de los ingresos netos por la presentación de película en salas de exhibición, sin que sea inferior al 30% de los ingresos en taquilla. No se incluyen en este cálculo los ingresos de la película en el exterior o en medios diferentes a las salas de exhibición (TV o Internet).

Estas cifras, que parecen ventajosas para los productores, no lo son así en la práctica debido a algunas condiciones relacionadas con los procesos de exhibición y distribución. Además de que son los exhibidores quienes deciden si la película será proyectada y, en caso de que así sea, los horarios y las salas en las que lo hará y el tiempo que durará en la cartelera; los productores deben pagar el alquiler de las salas y, desde 2008, un dinero extra por concepto de la VPF (Virtual Print Fee), una contribución dirigida a financiar la adecuación de las salas de cine al formato digital que oscila entre los 700 y 800 dólares por cada copia digital exhibida. Teniendo en cuenta que en Colombia no hay regulación mediante cuota de pantalla, es muy probable que una película que se exhiba en salas de cine tenga que enfrentarse a horarios y multiplex complicados, tener poco tiempo de permanencia y, además, pagar alquiler de la sala y VPF. El 5%, en apariencia ventajoso, termina siendo insuficiente para aliviar la carga que tienen los productores para tratar de hacer su película rentable. Esto sumado a la escasa distribución de películas colombianas en el mercado internacional complica bastante el panorama para la producción de películas colombianas⁴¹.

Además del dinero recibido por la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico, el artículo 10 de la ley 814 estipula que el FDC

⁴¹ Para un análisis completo de la puesta en marcha de la ley 814 de 2003, ver Rivera (2014) y el especial publicado por el portal Cine Colombiano disponible en <http://cinecolombiano.com/10-anos-de-la-ley-de-cine-814/>

recauda fondos también a partir de recursos derivados de operaciones realizadas con sus recursos, venta o liquidación de sus inversiones, donaciones y aportes en dinero, cooperación internacional, sanciones a agentes que incumplan obligaciones tributarias y recursos del presupuesto nacional.

Los recursos obtenidos por el FDC se destinan a:

1. Concesión de estímulos e incentivos, incluidos subsidios de recuperación a la producción y coproducción colombianas.
2. Estímulos y subsidios de recuperación por exhibición de obras cinematográficas colombianas en salas de cine.
3. Créditos en condiciones preferenciales, a través de entidades de crédito, para proceso de realización, mejoramiento de infraestructura de exhibición y establecimiento de laboratorios de procesamiento cinematográfico.
4. Otorgamiento de garantías a la producción cinematográfica, a través de entidades de crédito.
5. Conformación del Sistema de Información y Registro Cinematográfico, SIREC.
6. Investigación en cinematografía, realización de estudios de factibilidad para el establecimiento o mejora de la infraestructura cinematográfica, asistencia técnica y estímulos a la formación en diferentes áreas de la cinematografía.
7. Acciones contra la violación a los derechos de autor en la comercialización, distribución y exhibición de obras cinematográficas.
8. Estímulos a los sujetos de la contribución.
9. Hasta un diez por ciento (10%) como remuneración al administrador del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.

10. Al menos el setenta por ciento (70%) de los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico para la creación, producción, coproducción y, en general, a la realización de largometrajes y cortometrajes colombianos.

La puesta en marcha del FDC ha dejado un aumento muy significativo en la producción de largometrajes colombianos llevando a que, como se ha mencionado, en un solo año se estén produciendo y exhibiendo más largometrajes que en toda la década de 1990 (ver gráfico 13) y que después de la puesta en marcha de la ley en 2005 se hayan producido 214 largometrajes⁴², lo que constituye un 54,1% de la exhibición histórica de largometrajes en el país. En menos de seis años (de 2010 a octubre de 2016) se han exhibido 163 largometrajes en Colombia, lo que constituye el 41,2 % de la cifra histórica de 395 largometrajes exhibidos⁴³.

⁴² Cifra hasta octubre de 2016.

⁴³ Las cifras aquí presentadas fueron fruto de un esfuerzo personal de recopilar la cifra histórica de largometrajes colombianos desde la primera película exhibida en 1915 y constituyen un producto colateral de esta tesis como aporte a la cronología del cine colombiano. La lista completa puede ser consultada en la página <https://jeronimorivera.com/cinecolombiano/>. La información para elaborar la lista fue extraída de la publicación “Largometrajes colombianos de cine y video 1915-2005” y por portales web de críticos e investigadores colombianos como Cinépagos (www.cinepagos.net) y Cine Colombiano (www.cinecolombiano.com). Las cifras de los años más recientes fueron recopiladas de los estrenos reportados por Proimágenes Colombia e incluidos, mes a mes, en su página oficial www.proimágenescolombia.com

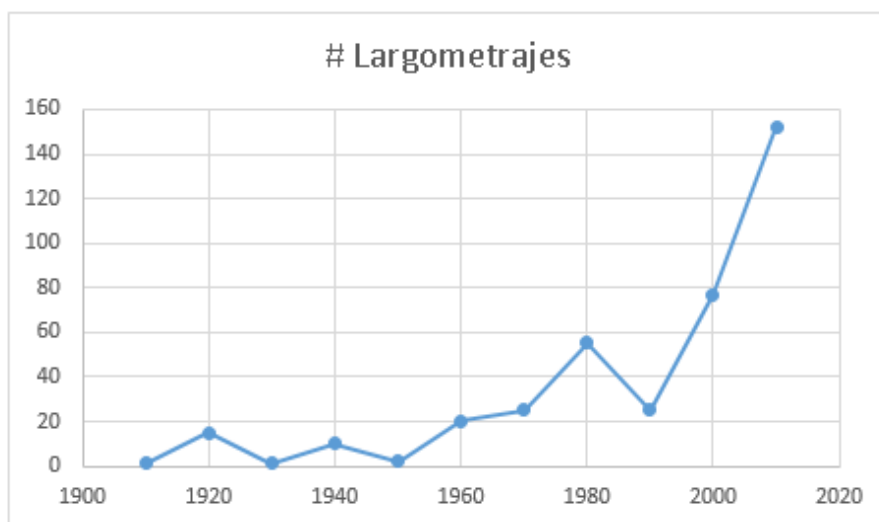


Gráfico 13. Cantidad de largometrajes exhibidos en salas de cine en Colombia por década. Elaboración propia con datos de Proimágenes Colombia.

La ley contempla estímulos para la exhibición de cortometrajes y largometrajes colombianos en las salas de cine. En el primer caso, se devuelven 6,25 puntos porcentuales de la cuota a los exhibidores que presenten cortometrajes en sus salas. Esta iniciativa, en primera instancia positiva, no ha sido efectiva en la promoción del cortometraje colombiano pues, como ya había ocurrido en la época del sobreprecio⁴⁴, los cortometrajes exhibidos no son los más representativos del cine colombiano y en ocasiones ni siquiera poseen condiciones mínimas de buena calidad técnica o narrativa.

En el caso de los largometrajes, el artículo 15 de la ley contempla fórmulas para que los distribuidores que comercialicen o distribuyan películas de largometrajes colombianas en el país o en el exterior

⁴⁴ Ver apartado sobre la industria del cine en Colombia.

accedan a una rebaja de tres puntos porcentuales en su contribución a la Cuota de Desarrollo Cinematográfica.

Uno de los pilares de la ley es la creación de certificados de inversión o donación cinematográfica como fomento a la producción. Este certificado, que debe ser tramitado ante el Ministerio de Cultura, permite a las empresas que inviertan dinero en la producción de películas colombianas obtener una deducción del 165% de su inversión en la declaración de renta del período gravable al que corresponda. La ley aclara, no obstante, que este incentivo no aplica para contribuyentes que tengan condición de productor o coproductor de la película. Esta fórmula ha permitido un aumento de la inversión privada, aunque aún incipiente, en el cine nacional.

Si bien se hace claridad sobre la inexistencia de una cuota de pantalla para el cine colombiano, la ley deja abierta la posibilidad de que se dicten porcentajes mínimos de exhibición para el año siguiente en salas de cine. Insta, igualmente, a que la Comisión Nacional de Televisión⁴⁵ haga lo propio para la exhibición de este tipo de productos en los canales de televisión. Se contempla igualmente el otorgamiento de subsidios a las salas que presenten cine colombiano como retribución por las posibles pérdidas de taquilla que esto pueda ocasionar.

La ley de cine ha ayudado a fortalecer el sector cinematográfico colombiano, pero ha sido su mismo impulso lo que la ha dejado corta en su aplicación después de 10 años, debido a los buenos resultados fundamentalmente en el aumento en la cifra de producción de películas.

El país cinematográfico de 2003 se parece poco al de 2016 (en parte gracias a la ley), lo que significa que las prioridades ahora deben ser otras. En ese año los retos iban encaminados, entre otras cosas, a

⁴⁵ Organismo gubernamental encargado de la regulación y control de los contenidos y administración de la televisión colombiana. Funcionó hasta 2011 y fue reemplazado desde 2012 por la Autoridad Nacional de Televisión.

aumentar la producción de películas nacionales, tener mayor presencia en festivales y contribuir al desarrollo de una industria cinematográfica que entonces no solo era inexistente sino prácticamente inviable. Más de una década después, las películas colombianas son protagonistas en los festivales más importantes del mundo, se ha elevado la calidad profesional del personal técnico y artístico, y la cantidad de películas del año pasado dobló en número la de las realizadas en toda la década del noventa (Rivera, 2016:pp).

A pesar de los reparos y aspectos por mejorar, la aplicación de ambas leyes ha permitido una dinamización de la industria, la creación de nuevos organismos de fomento a la cinematografía nacional y regional, un incremento en la producción de películas en las distintas regiones del país, un aumento en la cantidad y calidad de las coproducciones y, de manera colateral, una mayor visibilidad del cine colombiano internacionalmente.

Por muchos años se dijo que nuestro cine estaba en pañales y al parecer por fin los ha dejado. El cine colombiano actual es ambivalente: presenta algunas buenas historias y algunos clichés; explora nuevas técnicas y temáticas, pero no obtiene suficientes ganancias; gana premios en festivales de cine, pero su público aún no le cree. Nuestro cine, como cualquier adolescente, todavía tendrá algunos años para superar esta amarga época de decepciones amorosas e inseguridad, ocultar el acné y soportar los cambios hormonales. De nosotros los colombianos depende que algún día pueda ser un adulto orgulloso de sus logros. (Rivera, 2014:143).

Sierra, por su parte, elabora un diagnóstico sobre la situación del cine colombiano una década después de la puesta en marcha de la ley de cine. Para el futuro, plantea que la industria cinematográfica colombiana debe ahora enfocarse en:

El estrecho vínculo que existe entre los valores representados en las películas colombianas de ficción, y las necesidades y proyecciones de

la misma industria, ya que, por un lado, está la narración cinematográfica, que influye directamente en el contexto social, político y cultural, y es un referente directo del público espectador, y por el otro lado, están las necesidades de consumo del espectador contemporáneo, envuelto en unas dinámicas de oferta y demanda muy particulares, y que en su gran mayoría no contempla, como primera opción, el consumo de cine local. (Sierra, 2013:108).

Sierra añade, además, que la industria cinematográfica colombiana debe promover la creación de productos propios, sin descuidar la formación de públicos que apunte a la aceptación de otras narrativas distintas a las hegemónicas de Hollywood (particularmente las colombianas y latinoamericanas).

La creación de una estética latinoamericana, y colombiana, basada en una identidad cultural, no puede llevarse a cabo a través de generalizaciones abstractas. La producción popular y comunitaria da la posibilidad de mostrar una realidad y una estética, que ponen en contexto problemas contemporáneos en nuestros países. (Sierra, 2013:110).

1.2 Hitos históricos y movimientos cinematográficos internacionales con influencia en el cine colombiano.

Antes de que en América Latina se crearan escuelas de cine, los candidatos a cineastas debían prepararse académicamente en Europa y Estados Unidos. Algunas escuelas de cine de Roma y París recibieron gran cantidad de ellos en las décadas de 1950 y 1960 y fue allí donde más de 150 cineastas latinoamericanos adquirieron sus mayores herramientas narrativas, al punto de que algunas veces el cine

latinoamericano ha sido un espejo de movimientos cinematográficos internacionales.

Durante las décadas mencionadas, un grupo grande de cineastas latinoamericanos pasó por universidades europeas y, al regresar, trajo buena parte de las ideas y narrativas predominantes entonces y representadas, fundamentalmente, en dos grandes movimientos: El neorrealismo italiano y la nueva ola francesa. Hay que reconocer, de todas formas, que la inmigración después de la segunda guerra mundial y el intercambio cultural permanente del sur del continente con Europa hizo que estos movimientos tuvieran una influencia más marcada en Brasil y Argentina que en México. Es importante reconocer, igualmente, que después de la revolución cubana un gran número de cineastas de la isla estudió cine en la Unión Soviética y adquirió allí elementos formales y estilísticos que, a su vez, influyeron en movimientos posteriores como Cine Liberación en Argentina.

Aunque los cineastas formalistas rusos tuvieron una gran influencia en la narración de los documentales del cine militante y otros movimientos como el “Cinema Verite” y el documentalismo inglés son mencionados en la bibliografía sobre cine latinoamericano, son el “Neorrealismo italiano” y la “Nueva ola francesa” los que se reconocen como mayores influencias para varias generaciones de cineastas latinoamericanos. Sobre sus motivaciones, Marino los define como: un grupo de cineastas conscientes de las desigualdades sociales y económicas vieron la oportunidad de revertir la situación proveniente del avance de la industria cultural en la región y aprovechar los nuevos recursos formales que se oponían al modo de representación institucional. (Marino, 2004:63).

1.2.1 El neorrealismo italiano.

Como ya se ha dicho, después de la segunda guerra mundial un buen número de trabajadores del sector cinematográfico latinoamericano viajó a realizar sus estudios a escuelas de cine europeas, principalmente en Roma y París. Este hecho marcó de manera fundamental la posterior influencia de movimientos como el Neorrealismo Italiano, y posteriormente la Nueva Ola Francesa, en el estilo, los modelos de producción, la politización y el papel que se le dio al cine latinoamericano de las décadas posteriores.

Autores como Paranagua (2003:170) hablan, inclusive, de un neorrealismo latinoamericano como un modelo a medio camino entre el adoptado por los estudios de Hollywood y el cine de autor europeo; basado en la fusión entre director, productor y, en ocasiones, guionista. Este autor divide a los autores latinoamericanos relevantes que estudiaron en Europa en dos grandes generaciones. A la primera la denomina “generación neorrealista” y se trata de los cineastas que tenían alrededor de veinte años en el esplendor del neorrealismo italiano. En esta generación ubica a más de setenta directores procedentes de México, Cuba, Chile, Brasil, Argentina, Perú, Venezuela y Uruguay. En su concepto, esta primera gran generación de directores “académicos” tuvo un papel fundamental en la renovación del cine de sus países. En una segunda generación, ubica a directores con una década menos de edad y que, a pesar de estudiar en las mismas escuelas, toman los preceptos del neorrealismo, pero de una forma menos canónica y más renovadora.

La realización en exteriores, la realidad como centro de atención, la utilización de actores no profesionales y una débil frontera con el documental; son algunas de las características que los cineastas latinoamericanos adoptaron de sus padres neorrealistas. A diferencia del movimiento italiano, en América Latina los movimientos marxistas encontraron coincidencia en sus métodos con algunos sectores del catolicismo latinoamericano con la fundación de cineclubes que fueron

la semilla de cineastas, críticos y académicos y tuvieron un papel preponderante en la aparición de las primeras publicaciones especializadas relevantes. A pesar de su tinte político, su resistencia a la grandilocuencia del cine italiano anterior y su marcado humanismo; hay que reconocer que quizás lo que más llama la atención de este movimiento para los cineastas latinoamericanos es la posibilidad de hacer un cine de resistencia a los modelos industriales, con pocos recursos.

El regreso de los cineastas que se formaron en instituciones europeas marcó la fundación de las primeras escuelas de cine de la región, entre las que se encuentran el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (1963); el Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica del Instituto Nacional de Cinematografía en Argentina (1965); la Escuela de Comunicaciones y Artes (ECA) de la Universidad de Sao Paulo (1968) y El Instituto de Artes y Comunicación Social de la Universidad Federal Fluminense (1969) en Brasil; el Departamento de Cine de la Universidad de los Andes (1969) en Venezuela y unos años más tarde el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) en los estudios Churubusco de México (1975) y la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba), también llamada la “escuela de los tres mundos” en 1985.

Aunque no se trataba de centros profesionales, ya habían surgido unas iniciativas anteriores en la región que fueron de vital importancia en procesos posteriores en Argentina, Brasil y Chile desarrolladas por cineastas como Fernando Birri, Sergio Bravo, Paulo Emilio Salles y Nelson Pereira dos Santos, algunos de ellos formados en Europa.

En la historia del cine colombiano, el caso más notable es el del director Víctor Gaviria (Rodrigo D no futuro, La vendedora de rosas, Sumas y restas y La mujer del animal). Este director antioqueño ha sido el mayor representante en el país, y uno de los más importantes en Latinoamérica de un tipo de realismo basado en la construcción de

diálogos y situaciones a partir de la realidad vivida por sus protagonistas y la dirección de actores frecuentemente llamados “naturales”⁴⁶

Alzate establece la relación entre el cine de Gaviria y el neorrealismo italiano, que se hace con frecuencia, haciendo un paralelo más allá de lo evidente (iluminación natural, actores no profesionales, locaciones reales) para establecer que:

Gaviria da un paso que tal vez los neorrealistas no habían dado con contundencia, y es la investigación total de la naturaleza de sus personajes y del entorno en que ellos se desenvuelven, lo que los hace verdaderos. Por eso es que sus películas de ficción llegan a verse como formas del documental: porque en ellas se halla, como reflejada en el espejo de un artista, la realidad. (Alzate, 2012:98).

Entre los directores más jóvenes, se destaca el caso de Rubén Mendoza, realizador boyacense con una prolífica carrera en la que ha alternado la ficción con el documental. La mayoría de sus películas, tanto de ficción como de documental, hacen uso de locaciones reales y de “actores naturales”, encontrando una narrativa de la realidad en la que los límites entre documental y ficción son a menudo confusos e intercambiables. Algunas de las películas que utilizan este tipo de narrativas son: *La sociedad del semáforo* (2010), *Tierra en la lengua* (2014), *Memorias del calavera* (2014), *El valle sin sombras* (2015) y *Señorita María, la falda de la montaña* (2017).

Aunque Mendoza puede ser considerado el principal y más constante heredero del cine de Gaviria, algunos realizadores (principalmente antioqueños) han sido recurrentes en usar actores

⁴⁶ Se entiende por actor natural a una persona que se interpreta a sí misma en una película o que replica en un film algunas características de su vida cotidiana. Gaviria ha encontrado interesantes métodos para trabajar con este tipo de actores, a partir de la reconstrucción de su propia vida para poner en escena un relato ficcionalizado de la realidad, bastante cercano a la misma.

naturales para sus películas y explorar los recursos usados por Gaviria en sus obras. Algunas de las películas que pueden considerarse herederas de este tipo de cine son: *Apocalípsur* (Mejía, 2005), *Los colores de la montaña* (Arbeláez, 2011), *Eso que llaman amor* (Arbeláez, 2015), *Pariente* (Gaona, 2016) y *Matar a Jesús* (Mora, 2018).

1.2.2 La nueva ola francesa.

El otro gran movimiento, que influyó determinadamente en las generaciones de 1960 y 1970 fue la nueva ola francesa. Según Albano, cerca de 150 cineastas latinoamericanos estudiaron en el Institut des Hautes Études Cinématographiques de Paris y en el Centro Sperimentale Cinematografia de Roma, hubo una tendencia a privilegiar y adaptar a las condiciones locales los movimientos del neorrealismo y de la *nouvelle vague*, es decir, se pasó a un modelo de cine de autor. Entre 1970 y 1980, aunque las industrias siguieron con el apoyo oficial, la calidad del cine de género en el periodo fue bastante relativa, con énfasis en las comedias eróticas. (Albano, 2008:144).

Más allá de las influencias estéticas, es imperativo reconocer la influencia política de estas generaciones, para quienes la revolución cubana fue una inspiración y que, basadas en la noción de imperialismo cultural y el desprestigio del capitalismo, consideraron al cine como un instrumento para lograr la revolución en sus países. Algunos cineastas latinoamericanos toman partido hacia el modelo del cine de autor, aunque se resisten a considerarse a sí mismo autores, pues lo primordial en su cine era el mensaje político, que debía tener más fuerza que la mirada autorial. En Argentina, por ejemplo, la generación de directores de la década del sesenta, influidos por la Nueva ola francesa, la literatura de vanguardia, el neorrealismo italiano y el Cinema novo brasileño, alejó al público argentino de las salas a partir de historias intimistas o de clara crítica sociológica. (Fabbro, 2015:95).

DiPaola (2010:7) relaciona la nueva ola francesa con el neorrealismo en una característica que resulta fundamental para el objeto de estudio de esta tesis y es la de que, además de filmar en exteriores y prescindir de los estudios, se comparte también la premisa de la desaparición del héroe “y, con ella, de la pregunta moral, de la manifestación ideológica explícita y de la denuncia directa”. Este autor enuncia también algunas semejanzas técnicas en el uso de planos secuencias y en la realización de un montaje por corte y en lo estilístico con una ruptura con movimientos y posturas estéticas anteriores.

1.3 Hitos históricos y movimientos cinematográficos latinoamericanos con influencia en el cine colombiano.

Se ha mencionado muchas veces que el movimiento más importante de la historia del cine latinoamericano fue el “Cinema novo brasileño”. Antes de la década de 1960, el único país que vivió un período de inmensa prosperidad, amparada y patrocinada por Estados Unidos, fue México, quien después de la segunda guerra mundial y gracias a la posición política de su rival en la región, Argentina, logró ser un amplio líder del mercado latinoamericano, inaugurando lo que se conoce como “la edad de oro del cine mexicano”. Este período no solamente significó un enorme despegue para la industria mexicana, sino también la adopción de su “star system” propio y la exportación de modelos de producción, técnicas y estéticas a otros países latinoamericanos, que también aprendieron a hacer cine bajo la influencia de los mexicanos.

Hasta la década de 1960, el cine latinoamericano era, de alguna manera, reflejo o reacción de las tendencias cinematográficas mundiales marcadas desde Hollywood o desde Europa. A estas dos vías, los cineastas argentinos del movimiento cine liberación propusieron como alternativa una tercera mirada, netamente latinoamericana, que no se limitara a adaptar el sistema de los estudios de Hollywood ni el modelo del cine de autor. En medio de una ola de dictaduras en Suramérica, en la década de 1970 los cineastas intentaron

promover las ideas revolucionarias a través del cine y poniendo las imágenes y sonidos al servicio del “pueblo”. Movimientos como el grupo Ukamau en Bolivia, cine liberación en Argentina, el cine posrevolucionario en Cuba y el documentalismo colombiano de Rodríguez y Silva son algunos de los que agruparon a una generación de cineastas de izquierda con altas pretensiones políticas.

En la década de 1990 surge el último gran movimiento latinoamericano: el nuevo cine argentino, como resultado del ejercicio académico de las nuevas generaciones de cineastas formados en las escuelas de cine argentinas en un auge que permitió que allí confluyeran una gran cantidad de cineastas provenientes no solo de Argentina si no de varios países latinoamericanos. Este movimiento proclamó un nuevo tipo de cine que podría verse también como heredero de la nueva ola francesa pero que, fundamentalmente, está centrado en el ser humano, sus emociones y angustias y, en líneas generales, evita la estructura clásica de Hollywood y su construcción de tramas y personajes.

1.3.1 La edad de oro del cine mexicano.

Este período se caracterizó por la creación de un sistema industrial sólido en México que intentó construir un pequeño Hollywood con gran influencia en América latina y su propio “star system”, aunque con un estilo muy propio, dirigido al público latinoamericano y explotando, según De Andrade (1982), dos o tres géneros conocidos (fundamentalmente el melodrama y la comedia costumbrista). Este cine incluye una nueva lista de temas, escenarios e imaginarios: la inocencia rural, la vecindad y el arrabal, la Revolución Mexicana y el melodrama familiar que aseguraba la hegemonía de

valores tradicionales. La pobreza, desde entonces, fue romantizada⁴⁷ y se generó el estereotipo de los pobres buenos vs los ricos malvados.

Aunque hay cierto consenso en reconocer la existencia de este período para el cine mexicano, hay diferencias en su periodización. Para García Riera (1997:120), la edad de oro del cine mexicano coincide con la época de pleno apogeo de la segunda guerra mundial (1941-1945) y obedece al apoyo de Estados Unidos al cine mexicano y la ausencia de una producción sólida cinematográfica de los líderes mundiales (Estados Unidos y Europa) entonces inmersos en la guerra. Barradas ubica el inicio de la edad de oro en 1936, con la película *Allá en el rancho grande* (De Fuentes, 1936) y su final hacia 1955. Este autor atribuye la decadencia de este período a factores como la llegada del cine a color⁴⁸, la muerte de varios de los actores icónicos de la época, la pugna interna contra el monopolio y las oportunidades cada vez menores de recuperar o ganar el capital invertido en la producción de las películas.

Barradas (2015) analiza en su tesis doctoral, recogida luego en el libro “Cuatro sexenios y un cine dorado”, cuatro períodos de gobiernos mexicanos: desde el mandato de Lázaro Cárdenas (1934-1940) hasta el de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958). En su texto, Barradas propone una relación directa entre las políticas de Estado y la situación de la

⁴⁷ A diferencia de las posturas críticas que adoptaron movimientos cinematográficos de la década de 1960 como el Cinema Novo Brasileño y Cine Liberación, el cine de la edad de oro mexicana representa a los pobres como buenas personas que llevan con dignidad y resignación su pobreza. La estética de las películas no representa la realidad de forma cruda ni suele llevar implícita ninguna crítica social al establecimiento o al abandono del Estado.

⁴⁸ Aún existe, según Barradas, un imaginario entre el público latinoamericano de que todas las películas mexicanas en blanco y negro pertenecen al período de la edad de oro.

industria cinematográfica en México. Basado en esta perspectiva, este autor define la edad de oro del cine mexicano como

Un período colmado de producciones cinematográficas exitosas, ya sea por el manejo de la estética, su temática, o el impacto que hayan tenido en taquilla, tanto en México como en el extranjero, secundadas por los diversos acontecimientos vividos en la industria del cine mexicano durante este período. (Barradas, 2015:139).

Esta bonanza fue posible gracias a la confluencia de varias condiciones: Además del ya mencionado impulso de Estados Unidos debido a la guerra mundial, surgió una nueva generación de realizadores y se constituyó un “star system” local, basado en el modelo de Hollywood. King (1994:346) añade que la industria mexicana de este período tuvo éxito gracias a la adecuada explotación de dos o tres géneros conocidos. Sisk (2011:165), difiere al afirmar que el cine de la época de oro no fue una simple imitación “sino que se adaptaron los estilos para acoplarse a otro público con otras sensibilidades, usando personalidades y panoramas locales”.

Este período fue fundamental para el cine mexicano, pues le permitió contar con estrategias de exportación, formación de distribuidoras nacionales y la creación de una red de salas de exhibición en el exterior. En palabras de Paranagua:

Fue la única cinematografía latinoamericana que compitió con Hollywood en su mismo terreno y con sus mismas armas, aunque la desproporción era inmensa, insoslayable. (Paranagua, 2003:24)

La estructura de producción que se consolidó en México durante la época tuvo, desde el principio, una participación directa del gobierno, circunstancia que permitió a los cineastas acceder a créditos y a difusión dentro y fuera de sus fronteras. Esta vinculación entre Estado y cine trajo también una estrecha relación con el partido político PRI (Partido Revolucionario Institucional) que, después de ser el triunfador de la

revolución mexicana, ha estado al frente de los órganos de poder del país, desde entonces, con breves intermitencias⁴⁹.

Barradas (2015) demuestra, para el caso mexicano, la importancia de las políticas gubernamentales en el desarrollo industrial y cultural del cine nacional⁵⁰. Este autor argumenta, por ejemplo, que durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940) se admitieron más de cuarenta mil refugiados españoles víctimas de la guerra civil. Gracias a esta política de Estado fue posible la llegada a México de una élite intelectual internacional:

Tal vez fueron necesarios todos estos acontecimientos para que no solo floreciera, sino que madurara un movimiento estético y artístico de tendencias izquierdistas que daría esplendor al desarrollo de la historia de las artes en México. (Barradas, 2015:23).

La revolución mexicana fue crucial y ejerció una fuerte influencia en el círculo intelectual mexicano que vivió un momento de auge, marcado por una ideología nacionalista y de izquierda. En los primeros años de la edad de oro se presentaron siete películas sobre este tema y ocho de historias costumbristas sobre el ambiente ranchero, subgénero que sería fundamental para el cine mexicano y que suele asociarse con frecuencia como signo distintivo de este período. En ambas tendencias aparece con fuerza el nombre de Fernando de Fuentes que presentó el mismo año dos películas notables: ¡Vámonos con Pancho Villa! (De

⁴⁹ Después de 75 años ininterrumpidos en el poder, tanto regional como nacional, el Partido Revolucionario Institucional perdió la presidencia de México en 2000. En 2012 “recupera” la presidencia con la llegada de Enrique Peña Nieto al poder.

⁵⁰ Este tema será objeto de análisis del siguiente apartado. Aunque las circunstancias políticas de México durante buena parte del siglo XX (un solo partido en el poder) permiten hacer un análisis más claro sobre este tema, es cierto que buena parte de la financiación del cine en los países latinoamericanos se hace con dineros del Estado, lo que condiciona directa o indirectamente el desarrollo de la cinematografía nacional y, en mayor o menor medida, el de las películas que se premian.

Fuentes, 1936) y *Allá en el rancho grande* (De Fuentes, 1936), considerada la piedra angular de este período de bonanza del cine mexicano. A partir del éxito de estas cintas, el presidente Cárdenas asume como política de Estado el respaldo a la industria del cine mexicano, en algunos casos como productor y en otros promulgando leyes favorables al cine nacional.

El predominio del partido político inicialmente conocido como PRM⁵¹ y luego como PRI⁵² en el poder durante buena parte de la historia republicana de México es significativo porque implica que las políticas del Estado están directamente relacionadas con las políticas de un partido. El cambio de nombre que implica unir en la misma denominación lo institucional y lo revolucionario, aparentemente paradójico, implica una declaración de principios de asumir los principios de la revolución como: “Una institución a cargo del Estado y del partido” (Barradas, 2015:39).

La importancia del cine de la edad de oro va más allá de mostrar un modelo industrial moderadamente exitoso (con la ayuda de un cine norteamericano menguado por la guerra), pues instauró en América Latina y en el resto del mundo la representación de la cultura popular mexicana, promoviendo la música y los actores mexicanos y una narrativa maniquea de pobres-buenos vs ricos-malvados que, en el fondo, romantiza la pobreza e instaura en las clases bajas el sueño de cenicienta: salir de la miseria y obtener lo que se merece. Sobre la relación, en este período, entre políticas gubernamentales y cine mexicano, Barradas (2015:133) presenta algunos datos relevantes:

- En el período de Lázaro Cárdenas (1934-1940) inicia la edad de oro y se presentan iniciativas como la creación de un banco refaccionario cinematográfico y un decreto presidencial que

⁵¹ Partido Revolucionario Mexicano.

⁵² Partido Revolucionario Institucional.

impulsa la exhibición de, al menos, una película mexicana al mes. Su interés de preservar el espíritu de la revolución mexicana se vio materializado en una buena cantidad de películas que exaltaban los líderes de la revolución y la vida campesina.

- En el mandato de Ávila Camacho (1940-1948) se crea el departamento de supervisión cinematográfica y el Banco Cinematográfico, se fundan los estudios Churubusco y la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas (que impulsó la creación del premio Ariel al cine mexicano).
- Durante el sexenio de Miguel Alemán (1946-1952) se creó la ley federal de la industria cinematográfica, se fusionaron los estudios Churubusco y Azteca y se empieza a destacar el monopolio del industrial William Jenkins⁵³. Su política de Estado, basada en la modernidad, se ve reflejada en películas como *Una familia de tantas* (Galindo, 1948), *El rey del barrio* (Martínez, 1949) y *En la palma de tu mano* (Gavaldón, 1950), en las que se ven los procesos cambiantes de la ciudad y sus diferentes escenarios.
- Finalmente, durante el gobierno de Ruiz Cortines, se establece un plan de reestructuración de la industria cinematográfica llamado “Plan Garduño” que busca disminuir la crisis generada por el monopolio de la producción y distribución de películas. El citado plan permitió que no bajara la cantidad de películas producidas pero sí la calidad de las mismas y una serie de fenómenos⁵⁴ impidió el rescate del cine mexicano de su crisis y el declive de la edad de oro.

⁵³ William Jenkins llegó a controlar el 80% de la exhibición cinematográfica en México, fue dueño del Banco Cinematográfico, de los estudios Churubusco y de más de 250 salas de cine la república mexicana. Su grupo económico fue responsable de la eliminación de varias políticas de protección a los productores nacionales, favoreciendo el cine de Hollywood.

⁵⁴ Barradas cita, entre otros, al hecho de que los créditos se daban por medio de las distribuidoras, algunas de las cuales estaban en poder de grandes productores lo que

La influencia de la edad de oro del cine mexicano en la cinematografía colombiana es grande, toda vez que el melodrama latinoamericano ha sido también permeado por las telenovelas mexicanas, herederas del estilo, tono y narrativas de este período. Particularmente es clara la dicotomía entre pobres buenos y ricos malos y diferencias sociales infranqueables.

1.3.2 Cine de ficheras y chanchadas.

Al observar desprevenidamente un buen número de películas de distintos países latinoamericanas, inscritas en lo que se denomina comúnmente como “cine popular”, es posible encontrar grandes similitudes. Una de las más importantes tiene que ver con el hecho de que las clases bajas aparecen como protagonistas de las historias y, de una forma u otra, sus acciones terminan justificándose narrativamente por las difíciles condiciones de vida y las injusticias a las que se han visto sometidos. Dos antecedentes históricos importantes son el cine de ficheras en México y las chanchadas en Brasil.

En la década de 1940 surgieron en México una serie de películas que tomaron como escenario principal los prostíbulos (ficheras) para presentar historias melodramáticas protagonizadas por “buenas mujeres” víctimas de las circunstancias que en medio de la desesperación optan por la prostitución o, al menos, por trabajar en bares, prostíbulos o cabarets pero en el fondo quieren llevar una vida decente. A pesar de la crudeza de la temática, estas películas comparten un trasfondo moral justificado en el deseo de las prostitutas de ser

constituía, de entrada, una situación de conflicto de intereses (los productores se otorgaban a sí mismos dineros del Estado). Esto sumado a la política de puertas cerradas de los sindicatos impidió una renovación efectiva del cine mexicano.

“rehabilitadas”. A las películas que compartieron esta temática y tratamiento se les denominó cine de ficheras.

Torres SanMartín plantea que estas historias las mujeres, que han sido empujadas por las circunstancias a ejercer la prostitución, ejercen un papel activo y fuerte, lidiando con las dificultades económicas y los problemas de llevar una doble vida. Estas historias comparten, además, algunas características comunes:

The aesthetic force supporting this canon was expressed visually through the alternating play of light and darkness, symbolizing good and evil. This was a relentless nocturnal world of the seedy nightclubs, with their lighted rooms, cigarette smoke, prostitution and drinks. This double life is the perfect moral excuse for justifying the existence of ficheras and prostitutes. Torres SanMartín (2011:24).

Rufinelli aporta que este cine trae consigo claros juicios de valor y carga ideológica que exalta la mujer que se sacrifica por sus seres queridos por encima de la mujer cotidiana que debe lidiar con el rol tradicional que el machismo le ha asignado en América Latina.

Un cine tradicional de cabareteras y ficheras fijó la imagen de la mala mujer (que a veces era buena y sacrificada a la mala vida para beneficiar a una hija o a una hermanita⁵⁵), pero jamás de la mujer de clase media, sin muchas luces ni educación, nada apegada al molde del radioteatro o de la telecomedia en lo que al amor se refiere, a la madre responsable de educar a su hija adolescente. (Rufinelli, 2010:194).

⁵⁵ Llama la atención, además, que el personaje de la prostituta por necesidad sea redimido en el cine de ficheras, cuando el mayor insulto en la mayoría de los países latinoamericanos (en Colombia, se le dice “La grande”) es “hijo de puta”, una expresión que claramente incluye un juicio de valor que describe a tener una madre prostituta como la mayor de las vergüenzas.

Por otra parte, surge en Brasil en la década de 1930 un cine centrado en la música, con altas dosis de humor y una intención fundamentalmente evasiva y de entretenimiento. Estas películas, denominadas “chanchadas” han sido también una influencia fundamental para el cine popular que se ha presentado en Brasil y en otros países latinoamericanos. Una de las más importantes chanchadas de los primeros tiempos fue *A vos do carnaval* (Gonzaga y Mauro, 1933) cuyo aporte es subrayado por Wild (en Queipo, 2012:40), al afirmar que este film inauguró dos décadas del cine sonoro y la era de oro de la chanchada, al que define como un género local musical con elementos típicos de la samba y la música de carnaval, que frecuentemente parodia las películas musicales de Hollywood.

Las “chanchadas”, además de ser la fórmula más efectiva para obtener rentabilidad por su gran éxito entre las clases populares fue, además, una marca de identidad del cine brasileño en su momento. Las clases medias, sin embargo, las rechazaron por considerarlas vulgares y mal hechas. En los años cincuenta, sin embargo, se da un nuevo valor a estas películas, que algunos sectores del cineclubismo y la academia terminan reivindicando como auténticas manifestaciones del sentir popular.

En el contexto de la dictadura militar de 1964 surgen las primeras “porno-chanchadas” una derivación de la tradicional chanchada que, como su nombre lo indica, añadía ingredientes sexuales al género pero que, en sus primeros años, eran bastante mesuradas.

En un contexto de extrema derecha y censura, la “porno-chanchada” fue acusada de difundir una mala imagen del país y corromper la juventud. Con la llegada de la “revolución sexual” de los años sesenta, la “porno-chanchadas” exploró nuevas vertientes de erotismo y sexualidad en sus historias, sin llegar a ser pornografía explícita, usando actrices conocidas de la televisión y situando a la mujer como objeto de deseo masculino. En algunos de estos filmes, incluso, se toman como referencia los personajes de Marilyn Monroe

que usan su sensualidad para obtener lo que quieren “hipnotizando” a los personajes masculinos. A pesar de que los títulos sugerían un contenido mucho más escandaloso, estas películas solían tener un mensaje moralmente aceptable.

La influencia de las “porno-chanchadas” en otros países de la región fue importante, pero los comités de regulación y censura y las estrictas normas morales de la sociedad de la mayoría de los países latinoamericanos solo llevó a la presentación de películas que “coqueteaban” con la sexualidad en un tono más inocente, pudiéndose considerar más bien como un cine “picante” o “picaresco”.

Las décadas de 1970 y 80 fueron fundamentales para la expansión del llamado “cine popular” que incluye en su narrativa canciones populares (a menudo cantadas por famosos cantantes del momento), personajes de la clase baja sorteando sus problemas cotidianos con humor y buen corazón, expresión de la sexualidad (a menudo usando a la mujer como “gancho” para la audiencia) y exageración de estereotipos sociales (los pobres ignorantes pero buenos, los ricos malvados o discriminadores pero igualmente envidiados por los pobres que aspiran a ser como ellos). Haciendo un rastreo en películas de países como Argentina, México, Brasil, Venezuela y Colombia desde finales de 1970 hasta nuestros días es posible encontrar muchas recurrencias.

1.3.3 Cinema novo brasileño.

Los distintos manifiestos de los años sesenta (“Cinema Novo Brasileño”, “Grupo Ukamau” en Bolivia, “Nuevo Cine” y, posteriormente, “Cine Liberación” en Argentina, “Cine Posrevolucionario” en Cuba, entre otros), señalan una ruptura con el

pasado y con los discursos hegemónicos dominantes, tomando como declaración de principios y señales de identidad lo siguiente:

Su cine sería lúcido, crítico, realista, popular, antiimperialista y revolucionario, y rompería las actitudes neocolonialistas y las prácticas monopólicas de las compañías norteamericanas. (King, 1994:102).

Los nuevos cines plantearon un estilo nacionalista y antiimperialista en respuesta a la “reinvención” de las relaciones entre Estados Unidos e América Latina, marcadas por el reemplazo de la “política del buen vecino” de los años 30 por la “Alianza para el progreso”⁵⁶. Estos movimientos denunciaron el lado oscuro del progreso, la crisis económica y la desigualdad social con el espíritu de la consigna expresada por Glauber Rocha, como declaración de principios del Cinema Novo Brasileño, de hacer un cine "con una cámara en la mano y una idea en la cabeza". Impulsado por el éxito de la revolución cubana en 1959 y los éxitos y fracasos del modelo brasileño de “desarrollismo”, este movimiento se declaraba a sí mismo como crítico, popular, antiimperialista y partidario de las luchas del tercer mundo.

Los enemigos eran el imperialismo norteamericano, el capital multinacional, la deshilvanada diégesis del cine de Hollywood y la fragmentación causada por el neocolonialismo. Los objetivos eran la liberación nacional e internacional. Los precursores fueron las prácticas desarrolladas en el cine argentino, brasileño y cubano, que trazaron la agenda de toda una serie de problemas relevantes: el desarrollo del cine con el auspicio de un Estado socialista. (King, 1994:107).

Aunque no estaba en las intenciones iniciales, el cine brasileño tuvo también una mayor visibilidad internacional gracias a este

⁵⁶ Estos programas tenían implicaciones de intervención económica y militar en la región y el firme objetivo de impedir el avance del comunismo en América Latina, como coletazo de la revolución cubana de 1959.

movimiento y durante la dictadura de Getulio Vargas se constituyó una especie de género cinematográfico, similar al western norteamericano pero incluyendo una crítica social al Estado. En 1953, la película *O Cangaceiro* (*The Brigand*, 1953) de Lima Barreto ganó la Palma de Oro del Festival de Cannes como “Mejor película de Aventura”.

Glauber Rocha señala que es el hambre lo que le da impulso al Cinema Novo e identidad al cine latinoamericano, pues el hambre en América latina no solo es síntoma de pobreza si no la esencia de la sociedad. Haciendo una retrospectiva de su trabajo, en 1983, Rocha afirmó:

Nosotros sabemos —puesto que hicimos esas feas y tristes películas, esas desesperadas y gimientes películas en las que la razón no siempre ha prevalecido— que esta hambre no será mitigada por unas reformas gubernamentales moderadas, y que el velo del technicolor no podrá esconder, sino sólo agravar sus tumores. En consecuencia, sólo una cultura del hambre puede sobrepasar cualitativamente sus propias estructuras, debilitándolas o destruyéndolas. La manifestación cultural más noble del hambre es la violencia. (Rocha, 1983:1).

El “Cinema Novo Brasileiro”, el más representativo de los movimientos latinoamericanos ha sido fuente de inspiración e influencia en muchas generaciones de cineastas dentro y fuera de América Latina. Este movimiento, sin embargo, encarnaba desde sus inicios algunas contradicciones importantes que fueron acentuadas después del golpe militar de 1964. Por un lado, trataba de un cine popular que quería representar la realidad del sertao (amplias extensiones rurales alejadas de cualquier centro urbano) y la favela (barrios populares de las grandes ciudades) pero, por otro, no estaba destinado para el consumo popular por su alto simbolismo narrativo que debió adoptar como herramienta para evadir la censura, lo que lo convirtió en un cine intelectualmente elitista. Como gran paradoja aparece también la omisión de la clase trabajadora como personaje de sus películas como fruto de un acuerdo tácito de los realizadores para

evitar criticar abiertamente los proyectos de desarrollo de la burguesía nacional, básicos para la modernización brasileña. A este respecto, King afirma:

Como parte de un cuestionamiento general, los directores se dieron cuenta de que su noción un poco abstracta de lo popular —la cinematografía puesta al servicio del pueblo— debía confrontarse con la cruda situación de su posición en el mercado. No había razón para hacer películas que nadie veía. (King, 1994:164).

El “Cinema Novo”, no obstante, fue mucho más que una adaptación de modelos foráneos a la realidad brasileña y latinoamericana; permitió otras miradas alrededor de conceptos como “la estética del hambre” que pueden ser bien resumidas en la frase de Glauber Rocha: “Una cámara en la mano y una idea en la cabeza”. Este movimiento se consideró a sí mismo la representación de la alternativa a las cinematografías imperantes, aunque manifestó, en la teoría y en la práctica, cierta cercanía por la política de autor francesa. En su manifiesto, Rocha señala que:

El cinema novo no es una película sino un complejo grupo de películas que debe, en última instancia, hacer que el público tome conciencia de su propia miseria”. A finales de los años setenta el movimiento ya se había extinguido y directores como Ruy Guerra y Glauber Rocha regresaron del exilio al que debieron someterse, manteniendo su protagonismo en la escena cinematográfica en las dos décadas siguientes (Rocha, 1982:71).

1.3.4 Cine militante y una tercera mirada.

La nueva ola del cine argentino surge a mediados de los años sesenta, en un contexto de creciente interés cultural entre los pobladores de Buenos Aires. El nuevo boom de la literatura y el cine

latinoamericano y el interés hacia el cine de autor proveniente de Europa fueron determinantes para la aceptación de un cierto tipo de películas que empezó a hacerse y presentarse en aquella época. La relación con los novelistas del nuevo boom consistió en adaptaciones de algunas de sus novelas al cine y, en algunos casos, en colaboración de los autores como guionistas de las películas. López define el movimiento como:

Un cine intelectualizado, diseñado para una pequeña élite de la audiencia de Buenos Aires, y su principal logro fue llevar a la pantalla, con la fluidez técnica del cine europeo, la visión de mundo y las experiencias individuales de la clase media de la capital argentina. (...) Los productores de la nueva ola describen autobiográficamente el mundo que ellos conocen: las calles de la ciudad, los problemas de angustia de la clase media, la alienación y la anonimía, la confusión sexual de los jóvenes y el aburrimiento sexual de los viejos” (López, en King y Torrents, 1988:52).

Claramente influido por el espíritu de la reciente revolución cubana y la oposición a la política del gobierno argentino, el “cine liberación” plantea exploraciones estéticas, pero siempre subordinadas a un mensaje político-pedagógico. Este movimiento realizaba sus películas como parte de una estrategia que propiciaba la participación del espectador, convirtiéndose en actos políticos y procesos de comunicación popular, “quería fervorizar, inquietar y preocupar a quienes no poseían esta conciencia y establecerse como un cine antiburgués; propueblo y contra el antipueblo; que ayude a emerger del subdesarrollo al desarrollo, del subestómago al estómago, de la subcultura a la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, de la subvida a la vida” (Silva 2011. Pág 2).

En el II Encuentro de cineastas latinoamericanos de Viña del Mar en 1968 surgió la idea del cine latinoamericano como un instrumento de descolonización, a partir del reconocimiento del papel del cine y, en general, de los medios masivos de comunicación en la colonización

cultural de América Latina. En ese sentido, algunos cineastas manifestaron que el cine latinoamericano había contribuido a “institucionalizar y hacer pensar como normal la dependencia...logrando que el pueblo no conciba su situación de neocolonizado ni aspire a cambiarla. (Restrepo, 2015:66).

Después de realizar *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1968), una de sus películas más destacadas, Getino y Solanas escribieron su influyente ensayo “Hacia un tercer cine”, que fue la base de su teoría del cine latinoamericano como una tercera mirada, distinta de la norteamericana y europea. Los autores definen allí al primer cine como aquel que promueve una visión burguesa del mundo y considera a los espectadores como consumidores pasivos de una ideología capitalista, al segundo cine como el cine de autor en el cuál el cineasta es visto como un artista que usa un lenguaje cinematográfico no estandarizado y opera sin obedecer las leyes de distribución del sistema capitalista⁵⁷. Solanas y Getino, citados por King, afirman que para lograr constituirse como un auténtico tercer cine alternativo, diferente del que ofrece el sistema se requiere uno de dos requisitos:

Hacer películas que el sistema no pueda asimilar y que sean extrañas a sus necesidades, o hacer películas que directa y explícitamente combatan el sistema. Ninguno de estos dos requisitos es compatible con las alternativas que todavía ofrece el segundo cine, pero pueden encontrarse en la apertura revolucionaria hacia un cine marginal y en contra del sistema, un cine de la liberación, el tercer cine (Solanas y Getino en King, 1994:101).

Como se ha comentado, este movimiento tuvo una relación ambivalente con la llamada “política de autor” francesa pues, aunque se oponía por principio a las dos vías dominantes: Hollywood y Europa;

⁵⁷ Sobre este tercer cine, Shaw (2002:474) asevera que existe también como oposición a las políticas y el sistema de estudios y sus películas son aquellas que el Sistema no puede asimilar, historias ajenas a sus necesidades.

fueron sus autores los principales protagonistas del movimiento, y su presencia les otorgó un status autorial de reconocimiento entre intelectuales y cineastas de todo el mundo⁵⁸. Así lo afirman Burucua, Hart y Wood cuando afirman que:

A recognition that the notion of film authorship is of considerable value and relevance to these directors' work, in practical, economic, analytical and aesthetic terms, but also a belief that the assumptions surrounding the sometimes mystical figure of the auteur must be interrogated and historicized. (Burucua, Hart y Wood; 2008:148).

Como se ha comentado, muchos directores latinoamericanos estudiaron en Roma al lado de los principales exponentes del Neorrealismo Italiano y este fue el caso de Fernando Birri, que se erigió como líder del naciente movimiento y que vio en las ideas neorrealistas una oportunidad para transformar el cine argentino, mediante la constitución de una escuela de cine nacional. En sus palabras:

Regresé de Europa con la idea de fundar una escuela cinematográfica de acuerdo con el modelo del Centro Sperimentale, donde los directores, fotógrafos, escenógrafos, técnicos de sonido y todos los demás recibirían entrenamiento. Al regresar a Santa Fe, y habiendo visto las condiciones de la ciudad y del país en ese momento, me di cuenta de que semejante escuela sería prematura. Lo que se necesitaba era una escuela que combinara las bases de producción cinematográfica con bases de sociología, historia, geografía y política. Porque lo que realmente se podía emprender y estaba a tono era una búsqueda de la identidad nacional. (Burton, 1986:284).

⁵⁸ Aunque Solanas, García Espinosa y Sanjinés rechazaron la noción del cine de autor con sus implicaciones jerárquicas y pleitesía excesivas a la figura del director, sus obras y los movimientos que representan, terminan girando alrededor de su obra y de ellos como figuras principales.

El desarrollo del movimiento “cine liberación” fue truncado por las dictaduras militares argentinas que llevaron al exilio a sus representantes. Aunque se hicieron algunas películas desde el exilio, los títulos argentinos no tuvieron la resonancia de los chilenos y a su regreso al país, en la década de 1980, el cine de autores como Fernando Solanas estuvo más cerca de representar al que él mismo definiría como segundo cine, de ahí que Burucua, Hart y Wood (2008) relacionen el cine de Solanas, García Espinosa y Sanjinés con el cine de autor con todas sus connotaciones de genialidad artística y prestigio internacional.

Shaw aclara que la posición de la propuesta de una tercera mirada latinoamericana parte de la definición de un primer cine que plantea un punto de vista burgués del mundo, que considera al espectador como un consumidor pasivo de ideología y un segundo cine como un cine de autor en donde el realizador es visto como un artista que utiliza un lenguaje cinematográfico no estandarizado y que no se rige por las leyes de distribución del sistema capitalista. La definición de tercer cine, según este autor es:

Third cinema, which the authors advocate in the essay, has to exist in opposition to the (political and studio) system. To qualify for the term 1 or 2 requirements have to be met: they should be 'films that the system cannot assimilate and which are foreign to its needs, or ... films that directly and explicitly set out to fight the system' (Shaw, 2004:474).

Uno de los más importantes aportes de la propuesta de Solanas y Getino se relaciona con la insistencia en que el cine latinoamericano debe promover su propia identidad y desmarcarse de la propuesta realizada e impuesta desde la gran industria del cine de Hollywood.

La propuesta narrativa de los realizadores se acerca bastante al documental, centrado en los indígenas y la gente pobre y marginada de la sociedad y el tratamiento que se da como personajes a las autoridades suele ser satírico. Se trata, en cierta forma, de una visión maniquea que,

según Shaw, romantiza la lucha del pueblo y deshumaniza a la clase política. (Shaw, 2004:480).

Una manifestación importante de la influencia de estos movimientos en Colombia puede verse en tres tendencias estilísticas desarrolladas por realizadores de este período: Marta Rodríguez y Jorge Silva, Carlos Mayolo y Luis Ospina, y Carlos Álvarez. Esta generación de jóvenes directores de cine educados en escuelas de cine extranjeras y con una gran influencia marxista, llevó a la gran pantalla historias de denuncia, inspiradas en el conflicto interno colombiano y en las desigualdades sociales.

Rodríguez y Silva son los documentalistas colombianos más conocidos, y obtuvieron el reconocimiento de la crítica con *Chircales*, proyectado en una versión preliminar en el Festival de Cine de Mérida en 1968, y finalmente estrenado en 1972. La posproducción de *Chircales* fue financiada con el premio que ganaron por su documental *Planas: testimonio de un etnocidio* (1970), que denunció la persecución y tortura de una comunidad indígena en los Llanos Orientales de Colombia. Marta Rodríguez se formó como antropóloga en Bogotá, entró en contacto con el sacerdote radical Camilo Torres, y trabajó con él en un grupo de acción comunitaria en el barrio Tunjuelito de Bogotá, el sitio donde siete años más tarde filmaría *Chircales*. Estudió cine con Jean Rouch y estaría claramente influida por él, en sus propias palabras, Rodríguez resume las enseñanzas de su maestro:

Nos habló de un cine que podía usar el artificio cinematográfico sin violar la vida de la gente, filmando sin alterar sus costumbres, sus gestos, sus actividades. Nos habló de la cámara como un ojo observador que participaba en la vida del pueblo. (Rodríguez y Silva, 1984:4).

Carlos Álvarez fue el documentalista más renombrado de finales de los años sesenta, y apoyaba abiertamente las tendencias radicales y militantes en el cine latinoamericano, como el uruguayo Mario Handler y el grupo argentino “Cine Liberación”. Su primera película, *Asalto*

(Álvarez, 1968), fue un claro homenaje a los primeros trabajos del cubano Santiago Álvarez, aunque sin el dominio magistral de este último. (King, 1994:295). La relevancia de Álvarez no reside tanto en la complejidad de sus pronunciamientos, como en sus cuestionamientos a los valores culturales; su importancia es coyuntural.

Luis Ospina y Carlos Mayolo, por su parte, usaron el humor y la sátira para mostrar una mirada irreverente de la sociedad colombiana sin el activismo político de los realizadores anteriormente citados. Es relevante, por ejemplo, el caso del documental *Oiga*, vea (Ospina, 1972) promocionado como el anti-institucional de los Juegos Panamericanos de Cali de 1972. La mirada de estos autores, que incursionaron en la literatura y el cine de ficción y documental permitió la aparición del género “gótico tropical”, con el que en clave de thriller parodiaron y atacaron las clases altas colombianas y sus hábitos.

El período fue rico en películas documentales de gran contenido social y algunos largometrajes de ficción que abordaron este tema, desde un punto de vista militante, haciendo énfasis en la denuncia y la marginalidad. El cine del período toma posición y pone el dedo en la llaga de los problemas del país. De igual manera, esta tendencia sirvió para que otros realizadores se fueran al extremo y realizaran una buena cantidad de títulos de lo que se ha denominado la “pornomiseria”, películas que se vendían muy bien en Europa y Estados Unidos por presentar historias cotidianas escandalosas con muy poca investigación y un gran impacto sensacionalista.

Este fenómeno de la “pornomiseria” fue bien caracterizado y parodiado por los directores Luis Ospina y Carlos Mayolo en su cortometraje de 1977 *Agarrando Pueblo* (Ospina y Mayolo, 1976). Sobre este cortometraje, fundamental para el cine colombiano, Luis Ospina afirmó:

Esto fue como un escupitajo en la sopa del cine tercermundista, y por ello fuimos criticados y marginados de los festivales europeos y

latinoamericanos, acostumbrados a consumir la miseria en lata para tranquilidad de sus malas conciencias. Pero a la larga tuvimos razón porque después de la polémica la situación se volvió apremiante y comenzamos a cosechar premios en los mismos festivales que nos habían excluido. Las películas con contenido comercial, institucionales, turísticas y de temáticas ligeras fueron, no obstante, la cuota predominante del cine nacional de estos años. (Ospina, 2000:pp).

1.3.5 Nuevo cine argentino de los años noventa.

Desde inicios de la década de 1990, la proliferación de escuelas de cine en Buenos Aires llevó a un aumento de la cantidad de realizadores con título universitario y atrajo a estudiantes de distintos países latinoamericanos a formarse en cinematografía en Argentina. Algunos realizadores jóvenes, egresados de instituciones como la Universidad del Cine y la Universidad de Buenos Aires, conformaron equipos de trabajo con colegas y amigos, coincidiendo en algunas características que llevaron a que académicamente se los denominara como nuevo cine argentino de los noventa. La causa del nacimiento de este movimiento tiene que ver, además del auge de escuelas de cine, con la nueva ley de cine y el impulso y creciente importancia de festivales como Bafici y Mar del Plata.

El final de la década coincide, además, con una de las mayores crisis económicas sufridas por el país, una profunda crisis institucional provocada por la destitución de varios presidentes en pocas semanas y el avance de las políticas neoliberales en toda América Latina, que se cuenta como una de las causas de la crisis. Sobre el surgimiento de este movimiento, Poppe afirma:

The emergency of New Argentine Cinema in the late 1990's has its origins in neoliberal policies of the presidency of Carlos Menem. Part of a larger project of so -called free- market reforms, policies like

slashing governmental expenditures, canceling state funding and lowering import duties on foreign pictures produced dramatic aftershocks in the Argentine film industry. (Poppe, 2013:141).

Aunque hay coincidencia generacional entre los directores de este movimiento, es necesario reconocer que se trata de un grupo heterogéneo de películas documentales y de ficción, realizadas con bajo presupuesto y gran énfasis en la propuesta estética, más que en una estructura narrativa clásica. Son películas que definen la sociedad contemporánea, con narraciones híbridas entre ficción y realidad y sus búsquedas se decantan hacia las relaciones humanas y los estados de ánimo de los personajes.

Nuevos espacios y con ellos también nuevos personajes de extracción social variada llegarían a la pantalla por primera vez en un registro realista, a veces rayano en lo documental, que podía alternar con la experimentación estilística en el plano del lenguaje, en el de la puesta en escena o en las estructuras narrativas. (Ojea, 2009:43).

Capelloni (2012) explica que este movimiento ha testimoniado en la multiplicidad de voces e imágenes los estertores de una época signada por la exclusión, la hegemonía cultural, el avance del libre mercado, la exacerbación del consumo, del individualismo más acérrimo y el retraimiento del rol del Estado en la intervención social del pueblo argentino.

De igual manera, este movimiento se permitió confrontar temáticas, tradiciones y modos de producción de las décadas anteriores, así como la representación de la sociedad argentina en el cine. El nuevo cine argentino rechaza el cine ideológico de las generaciones anteriores, pero también al cine comercial de estética y narrativas teatrales o televisivas. Sus películas van en contravía del costumbrismo y los personajes estereotipados. En las películas del movimiento los personajes aparecen a menudo como seres ordinarios y muchas veces

lo poco que se sabe de ellos, se infiere por sus acciones. Este cine está mucho más emparentado con modelos de expresión que de representación, una de las razones por las que sus críticos lo relacionan con un cine destinado a ganar figuración en festivales de cine, definiéndolo peyorativamente como un cine “festivalero”.

Una de las principales características de estas películas es el “distanciamiento”, como una crítica a la ilusión cinematográfica y a la crisis de la representación fílmica.

El efecto de distanciamiento tiene, como contraparte al realismo, la particularidad de poner en evidencia la puesta en escena. En ese sentido, si se pretende hablar de ‘nuevo realismo’ para la reciente cinematografía argentina se debe tener en cuenta que hay ‘una producción de sentido’ y ‘una producción de forma’ que contrarían la reducción perceptiva a un ‘reconocimiento de la realidad representada. (DiPaola, 2010:3).

Como herederos de los modelos de producción del neorrealismo y la nueva ola francesa, las películas del nuevo cine argentino privilegian también la producción con bajo presupuesto, la utilización del plano secuencia y el trabajo con actores no profesionales, aunque, como ya se ha mencionado, se presta especial atención a los encuadres y la iluminación. Para efectos de esta tesis, resulta interesante lo dicho por Di Paola sobre la figura del héroe:

En cuanto a lo narrativo, hay una desaparición de la figura del héroe, una objetividad pronunciada respecto a las cuestiones morales, políticas e ideológicas, un repudio a la denuncia directa y, por sobre todas las cosas, es característica esencial de estos nuevos realizadores el privilegio del instante y la condensación del acontecimiento desde el presente, insistiendo con la figura de un aquí y ahora absoluto que desplaza toda mirada hacia el pasado: si aparece ‘el mundo de lo pasado’ en estos filmes es para reintroducirlos a través de una mirada

desde el presente y que reinscribe la memoria del pasado en ese presente. (Di Paola, 2010:14).

Frente al cine militante que imperó en los años sesenta y setenta, el nuevo cine argentino de la década del noventa privilegió las historias individuales sobre las colectivas, renunció al derecho de hablar a nombre de “los que no tienen voz” y evadió el tono épico y nacionalista de las décadas anteriores. Esta tendencia se pone en evidencia no solo en Argentina, sino también en otros países latinoamericanos que a partir de aquella década abandonan el componente político militante típico del cine latinoamericano anterior para adoptar posturas más intimistas y particulares. Rodrigues establece diferencias claras entre esta generación de directores y sus homólogos de décadas anteriores cuando afirma que:

Os diretores dessa nova geração passaram a relatar em seus filmes as questões sociais encontradas no dia a dia de qualquer pessoa; sendo assim foram deixados de lado a violência coletiva para se retratar a violência individual de um personagem, por exemplo, expondo uma nova forma de fazer cinema distante daquela proposta pelo NCL que partia do coletivo de um grupo de trabalhadores, tribo, entre outros, para retratar os problemas atravessados na época. (Rodrigues, 2012:83).

León, por su parte, enfatiza en la importancia de estas películas, y sus herederas en otros países del continente, en el rescate de personajes olvidados en las narrativas hegemónicas latinoamericanas,

Seres tradicionalmente olvidados como las mujeres, las minorías sexuales, los niños de la calle, los mendigos, los vagabundos, los delincuentes, los sicarios se transforman en personajes centrales de los filmes de fin de siglo. Las condiciones de la producción cinematográfica generadas por el agotamiento del Estado benefactor, así como la renovada sensibilidad del espectador modelada por los medios masivos de comunicación, permiten que el cine latinoamericano

visibilice estos sujetos marginales desde un punto de vista inédito. (León, 2008:27).

La influencia del nuevo cine argentino va más allá de la república argentina y su influencia puede verse claramente en países como Colombia, Ecuador y Perú, no solo por la cantidad de estudiantes de estos países formados en universidades argentinas, si no por el éxito de las películas del movimiento en festivales de cine de primer nivel, que las ha hecho objeto de emulación.

2. NARRATIVAS DEL CINE COLOMBIANO

Este capítulo aborda el tema de las narrativas del cine colombiano, a la luz de la influencia de los países líderes del cine latinoamericano y los centros de mayor desarrollo en la industria audiovisual (Europa y Estados Unidos). Será importante, igualmente, considerar los hitos y desarrollos de la historia del cine colombiano y, mediante un rastreo de autores, tendencias y películas, se esbozarán algunas características fundamentales de la narrativa audiovisual colombiana contemporánea que serán indispensables para presentar los resultados de este trabajo en el último capítulo.

El capítulo anterior se plantearon algunas características contextuales del cine colombiano en términos de industria, marco legal e influencias para dar un paso en este capítulo a los relatos que cuentan las películas colombianas. El capítulo 3, finalmente, recogerá las características del cine colombiano para plantear una metodología concreta y aplicar unas matrices de análisis pertinentes al objeto de estudio que permitan obtener resultados válidos y, de esta forma, plantear un modelo del viaje del protagonista del cine colombiano del período inmediatamente posterior a la puesta en marcha de la nueva ley de cine colombiana (2004 a 2013).

2.1 El cine latinoamericano y la realidad

Desde el surgimiento del Cinema Novo Brasileño, el más importante movimiento cinematográfico en la historia de América Latina, ya se hacía referencia al compromiso social del cine latinoamericano con la realidad y las problemáticas de la región, como una oportunidad de denuncia y llamada a la ciudadanía a la acción

revolucionaria. En el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano celebrado en Mérida (Venezuela) en 1968 coincidieron algunos de los más importantes cineastas de la época que, después de las deliberaciones del seminario académico, firmaron un manifiesto que declaraba que el cine latinoamericano debía comprometerse con la realidad del continente y el cambio social⁵⁹. El manifiesto sugiere la necesidad de que el cine de cada país latinoamericano esté comprometido con la realidad nacional:

Rechazando las fórmulas de evasión, deformación, indiferencia e ignorancia para enfrentarse con la problemática de los procesos sociológicos, políticos, económicos y culturales por los que atraviesa cada país, con sus particulares características y situaciones. (Manifiesto del Festival del nuevo cine latinoamericano de Mérida, 1968:1).

Este compromiso del cine de América Latina con la realidad se hace presente en las obras de sus realizadores que pueden asumirlo consciente o inconscientemente⁶⁰. No obstante, es evidente que la realidad no es una sola ni las maneras en las que puede abordarse lo son.

Pensar en el cine latinoamericano es pensar en las problemáticas de la región reflejadas en las películas. Se trata de un cine cercano a la realidad pero, paradójicamente, lejano de su público que, desde hace varias décadas, ha aprendido a ver cine al lado de las películas de

⁵⁹ Las discusiones sobre el compromiso social y político de los cineastas latinoamericanos y la función del cine como factor de movilización social, ya habían sido discutidos ampliamente desde el encuentro anterior de cineastas latinoamericanos en Viña del mar en 1967. Estas referencias a los encuentros de cineastas han sido tomadas del editorial de la revista *Cine al día*, vol. 6, 1968.

⁶⁰ La formación de cineastas en América Latina seguramente ha sido fundamental para esta orientación y la formación no formal (cineclubes, cinematecas, revistas de cine, etc.) ha hecho un aporte indispensable para marcar esta línea temática.

Hollywood (principalmente), que suelen estar muy distantes de la realidad y ofrecen una alternativa de entretenimiento. Ante la difícil realidad cotidiana de los países latinoamericanos, muchos espectadores prefieren ver el cine como una buena alternativa de evasión, lo que termina alejándolos de las temáticas y narrativas que el cine de su país y otros países latinoamericanos le presentan. López se refiere a los temas principales del cine latinoamericano afirmando que:

When we think of the New Latin American Cinema, certain images and adjectives immediately come to mind: a bearded guerrilla, weapon in hand and ammunition belt across his chest; a crowd of peasants defiantly holding up their weapons in protest; a mass demonstration with banners waving. If asked to describe the New Latin American Cinema, we might enlist one of the suggestive phrases that Latin American filmmakers have coined to describe their own practices: an aesthetics of hunger, a cinema of poverty, the camera as gun, an imperfect cinema, an aesthetics of garbage. (López, 1989:403).

Estos temas que aparecen con fuerza como referentes de las películas latinoamericanas y que suelen ser relacionados con el cine de la región por críticos y espectadores, aumentan la brecha entre los realizadores y un público cada vez más habituado a las historias, efectos y narrativas del cine de Hollywood. Es importante anotar, no obstante, que es difícil hablar de “cine latinoamericano” como si se tratara de una apuesta rigurosa, consciente y uniforme. Sin embargo, en las últimas décadas autores como Ruffinelli (2002), López (2000), Paranagua (2003), King (1994), Restrepo (2015), Jauregui y Suárez (2002), Albano (2008) y Rubiano (2011), entre otros, han intentado definirlo.

Si se hace difícil definir un cine con una mediana tradición, sostenido por tres países (México, Brasil y Argentina) con estructuras industriales y un buen ritmo de producción y regularidad; es mucho más

complejo hablar de lo que significa “cine colombiano”, al que se hará referencia más adelante. Ruffinelli señala la complejidad que entraña hablar de un “cine latinoamericano”, cuando afirma que:

Se podría pensar en América Latina no como aquella unidad ideada por Bolívar, San Martín o Artigas, sino como un conglomerado rico y contradictorio de visiones del mundo. No es nuevo decir que en nuestro continente hay edades históricas y culturas conviviendo en simultaneidad; lo maravilloso es comprobar cómo se comunican unas con otras, con cuanta fluidez intercambian sus lenguajes, sus poéticas, sus ansiedades y sus aspiraciones. (Ruffinelli, en Toledo, 2002:8)

En el mismo texto, convocado por el Festival Internacional de Cine de San Sebastián en 2002, García (en Toledo, 2002:224) apunta que “Lamentablemente no contamos todavía con una teoría convincente capaz de argumentar con hondura ‘lo específicamente latinoamericano’ en nuestro cine”, y que, a pesar de compartir aspectos de la cultura, el idioma y una posición de dependencia económica, los países latinoamericanos no han logrado estimular una producción que sea interesante para sus países vecinos.

En esta misma vía, Ruffinelli intenta abordar el problema de la estética en el cine latinoamericano para llegar a la conclusión de que lo que caracteriza al continente es, justamente, la gran diversidad:

La estética del cine realizado en América Latina no es solo la estética “bárbara” del cine intuitivo, ni la “educada” del cine académico. Ha pasado por unas y otras varas de medir, ha logrado combinaciones insólitas y originales. Como en otras regiones del mundo, el cineasta (o los muchos cineastas dentro de cada film), que apuestan al cine desde América Latina, luchan por expresarse y dejar alguna huella de su paso por la historia. Cada film es una lectura del presente, así hable del

pasado o mire cuestionando con apremio al futuro. (Ruffinelli,2002:76).

No puede desconocerse, igualmente, que el cine de Hollywood, por la cercanía geográfica y una larga tradición de cooperación y dependencia, ha tenido una gran influencia en las narrativas del cine latinoamericano y, de manera particular, en el colombiano. Realizadores y espectadores han aprendido en buena parte a ver y hacer el cine como en la gran industria norteamericana y esto puede verse en la gran presencia y aceptación de las películas que de allí provienen en las salas de cine de todos los países de la región. Al respecto, pueden revisarse las conclusiones de un estudio realizado en la Universidad de Medellín con estudiantes de comunicación de la ciudad a los que se les indagó sobre sus hábitos consumo de cine:

La aldea global mira hacia el país del norte, y la identificación que los jóvenes sienten por las historias y los personajes que ven en la pantalla no parte de un conocimiento profundo de su realidad por el cine, sino de un proceso de imitación que se desarrolla desde hace muchos años. (Rivera, 2008:320).

Es claro, por tanto, que el público disfruta ver lo que ya ha visto y en el circuito de la exhibición funciona un círculo vicioso que consiste en que se programan las películas que gustan al público y éste ve las películas que le presentan. El cine latinoamericano, por tanto, llega poco a las salas y en condiciones desventajosas frente a Hollywood. La influencia de Hollywood ha sido determinante también para marcar líneas y tendencias narrativas y para impulsar una “agenda” temática en el cine colombiano, desde la política internacional impulsada por Estados Unidos hacia América Latina. Restrepo (2015:73) lo reconoce cuando afirma que en la historia colombiana se ha presentado un cine oficial que ha impulsado la teoría de la modernización (avance del

retraso hacia el progreso) para plantear un futuro prometedor en donde el atraso se supera. Para ilustrar este punto, Restrepo se remite al programa de la “Alianza para el progreso” impulsado por el gobierno de Estados Unidos como estrategia de cooperación e intervención en América Latina entre 1961 y 1970.

Hablando del mismo período, Suárez y Jauregui analizan la relación entre los realizadores latinoamericanos de los sesenta y setenta, autodenominados como nuevo cine latinoamericano, con el neorrealismo italiano y la industria de Hollywood:

Valga la pena señalar que pese a sus gestos neorrealistas e influencia de directores italianos como de Sica y Rossellini, el Nuevo Cine Latinoamericano no fue una continuación directa y puntual del neorrealismo italiano, sino que sufrió un proceso de acomodamiento en contextos y momentos políticos diferentes. Mientras que en Italia el neorrealismo se fundó en una agenda antifascista (John Hess 107), la producción de los directores del Nuevo Cine Latinoamericano surge como un modelo “anti-hollywoodense” y dentro de un contexto revolucionario en el cual muchos de los cineastas participaron. (Jauregui y Suárez, 2002:370).

Aunque es difícil encontrar las marcas de identidad nacionales en el cine de cada uno de los países de América Latina, estas historias marcan también sus diferencias culturales, puntos de encuentros y desencuentros. Algunas producciones latinoamericanas, sin embargo, han logrado el éxito internacional (buena aceptación de crítica y público y premios en festivales de cine) adoptando una especie de narrativa internacional a la que se ha denominado *World cinema*, que las hace más “entendibles” para un público internacional⁶¹.

⁶¹ Podríamos intuir que esta pretendida narrativa internacional ha sido estandarizada por Hollywood, que ha instituido cánones sobre como deben contarse las historias de

Con una influencia menor, pero también determinante⁶², aparece el cine europeo, asociado históricamente más con las élites culturales, y de poca presencia en el circuito comercial⁶³. Se puede afirmar que el cine europeo ha tenido una influencia más clara y directa en los realizadores que en el público que, en su inmensa mayoría, consume, el cine de Hollywood⁶⁴ (sobre todo, después de la década de los noventa).

cada uno de los géneros y los subgéneros. Buena parte del público suele aceptar con mejor agrado las películas que se parecen a las que ya ha visto que aquellas que se arriesgan con una narrativa disruptiva.

⁶² Como lo comentábamos, un alto porcentaje de cineastas latinoamericanos ha estudiado en institutos de cine y universidades europeos y ha adoptado en su propio cine algunas características recurrentes en los países del viejo continente en donde se han formado. Este fenómeno, como ya se ha dicho, fue particularmente fuerte entre las décadas de 1950 y 1970 cuando, ante la carencia de estudios académicos en cine en sus países, un buen número de cineastas de toda América Latina viajó a estudiar en el exterior.

⁶³ Como se comentaba en el capítulo anterior, dos movimientos cinematográficos europeos son los que han tenido mayor influencia en varias generaciones de realizadores latinoamericanos: El neorrealismo italiano y la nueva ola francesa. A pesar de que el estilo de los realizadores tiene una gran influencia de estas escuelas, tradicionalmente el público es más cercano a la narrativa de Hollywood (es lo que más se ve, de lejos, en la región). Esta condición podría explicar la poca aceptación que, en general, reciben muchas películas latinoamericanas premiadas por parte del público.

⁶⁴ Como comentábamos en el apartado anterior, los gobiernos neoliberales que se establecieron en los países analizados permitieron un gran declive en la producción cinematográfica nacional y un auge inusitado del cine de Hollywood en las pantallas. Esta situación, que siempre se había presentado, se agudizó durante esa década, pues los espacios dejados por el cine nacional fueron llenados por películas de los grandes estudios norteamericanos. La promulgación de nuevas leyes de cine en los primeros años del siglo XXI obedece a un interés gubernamental de algunos países por recuperar el terreno perdido y consolidar una industria cinematográfica nacional sólida.

García Espinosa lamentaba esta situación de dominación cultural al afirmar que:

Hubo una vez cinematografías nacionales, auténticas personalidades, pluralismo en el cine. Hoy las fronteras se han ido borrando para convertirnos en espectadores del mundo más que en ciudadanos del mundo. El cine va a cumplir cien años y América Latina no cuenta todavía con cinematografías sólidas y estables. (García Espinosa, 1995:102).

Por otra parte, la intervención del Estado en las distintas etapas del proceso cinematográfico es fundamental y absolutamente necesaria: los altos costos de producción de las películas, el escaso mercado, el monopolio de los grandes estudios en los procesos de exhibición y distribución y el poco interés de la empresa privada en la financiación de películas dejan a los realizadores nacionales con pocas alternativas presupuestales más allá de los estímulos, préstamos y becas logradas gracias a la financiación gubernamental.

La posibilidad de hacer cine que tienen los realizadores depende en gran medida de la obtención del apoyo gubernamental, que a su vez depende de la voluntad política del gobernante y del partido de turno para apoyar paquetes de incentivos que pueden propiciar una bonanza⁶⁵ o, por el contrario, profundas crisis en la producción cinematográfica del país⁶⁶. Al respecto, Restrepo (2015:63) afirma que, si se revisa la

⁶⁵ Como ha ocurrido en Colombia a partir de la puesta en marcha de la ley 814 de 2003 que ha permitido que entre 2003 y 2017 se estrenen aproximadamente 250 películas, que constituyen más del 50% del total de películas exhibidas en el país desde su primer largometraje en 1915.

⁶⁶ Como se comentaba en el capítulo anterior, fue el caso de la enorme crisis del sector cinematográfico en los países analizados durante la década de 1990, cuando los gobiernos neoliberales de Fernando Collor de Melo (1990-1992) en Brasil, Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) en México, Carlos Menem (1989-1999) en Argentina

filmografía de los países latinoamericanos antes de 1960, es posible entender que el Estado y los proyectos modernizadores de la élite hicieron parte con frecuencia de las películas y tuvieron incidencia en los temas y los protagonistas de estas producciones. De igual manera, subraya que las instituciones gubernamentales estuvieron entre los pioneros de la producción de cine en América Latina.

En esa misma dirección apunta Albano cuando afirma que las realizaciones audiovisuales de los países latinoamericanos han estado marcadas y limitadas por la historia oficial:

En América Latina, la inscripción de enunciados diversos en unos cuantos discursos institucionalizados es auspiciada por el limitado número de actores sociales legitimados. Esto se puede verificar por el hecho de que los avatares de su historia oficial se han proyectado en el perfil de muchas de sus realizaciones fílmicas, tanto en los procesos de producción de las cintas como en el orden diegético. (Albano,2008:138).

Este autor analiza las tres cinematografías más fuertes de América Latina (Argentina, Brasil y México) para comparar la relación del Estado y su ideología con las narrativas cinematográficas de cada una de estas naciones. Albano afirma que en los tres países se han construido imaginarios por la relación entre lo público y lo privado. En el caso de México, esto es particularmente evidente por la primacía de un partido en el poder (PRI) durante más de setenta años. En Brasil y

y César Gaviria (1990-1994) en Colombia impulsaron medidas económicas de libre mercado y apertura económica, abolieron normas de protección a la producción local y, en el caso de México y Colombia, firmaron tratados de libre comercio con Estados Unidos. La baja en la producción cinematográfica fue dramática. En México pasaron de hacer más de 100 películas en promedio al año a tener años con menos de 10 títulos estrenados y en Colombia no se exhibieron más de 30 películas nacionales en toda la década.

Argentina, según este autor, ha estado más presente una suerte de populismo nacionalista que reivindicó algunos discursos con el objetivo de legitimar las élites en el poder frente a los ciudadanos.

Lo curioso de ello es que la industria cultural, que tiene un carácter desterritorializado por excelencia, sirvió, en los tres países, para empadronar las señales más ostensivas de la nacionalidad, que aclimataron la tecnología transnacional a sus necesidades, actualizando los proyectos románticos del siglo XIX. (Albano, 2008:147).

El cine latinoamericano aparece entonces como un producto de lo que se ha denominado como “el tercer mundo”, una serie de países periféricos, con dificultades económicas para los procesos de creación y supeditados a las narrativas hegemónicas que llegan de regiones más poderosas como Europa y Estados Unidos.

2.2 El cine colombiano y su relación con la realidad.

Al igual que los países mencionados anteriormente, el cine colombiano ha estado históricamente también ligado a su realidad. Esta circunstancia se ha convertido con el paso del tiempo en una suerte de mandato para el cine nacional que, sin privilegiar el entretenimiento como Hollywood ni el cine de autor como Europa, ha encontrado en las narrativas de la realidad una forma de reafirmar su identidad. Como explica Rubiano (2011), se establece una relación entre los países que dominan el mercado global y aquellos que pertenecen a la periferia en donde cada uno asume un rol que ha sido impuesto pero, en cierto modo, aceptado:

La relación centro-periferia, para el mundo del arte, suponía que la experimentación y el motor de avanzada era propiedad de los centros metropolitanos; a los otros, los periféricos, les correspondía la adaptación, la copia o, en el mejor de los casos, la exotización como estrategia para ingresar al mainstream. (Rubiano, 2011:19).

El cine colombiano, en tanto periférico, ha asumido este mandato y, desde la crítica, voces como la de Luis Alberto Álvarez han enfatizado en la misión que debe tener el cine colombiano de reflejar y reconstruir la realidad, señalando con preocupación la ausencia de la misma en las películas de las décadas del ochenta y el noventa:

En nuestros largometrajes la ausencia de la Colombia real es apabullante. Se emplean lugares “auténticos” y por esos lugares caminan actores que no aprenden jamás a comportarse como los habitantes reales de esos mismos lugares, porque no son de ahí ni les importa serlo, porque ni siquiera son de un ambiente similar y, ante todo porque el director no se ha tomado el duro y difícil trabajo de integrarlos visual y dramáticamente a un espacio, de introducirlos en la piel de seres reales. (Álvarez, 1988:9).

Osorio (2018:75) señala también un cierto retroceso en el cine colombiano de los ochenta, en tanto que se distanció del compromiso social y político de las décadas precedentes sugiriendo que, al menos en la ficción, fueron excluidos aquellos productos que no estaban comprometidos con la realidad social y la agenda política de la época.

2.2.1 Realidad y realismo en el cine colombiano.

Aunque no hay datos históricos consolidados, un gran número de películas colombianas se ha realizado con financiación, en alguna parte

del proceso, del Estado Colombiano⁶⁷. Por medio de convocatorias, préstamos o asignación directa, el Estado ha tenido una fuerte influencia en la decisión de las películas realizadas en el país, lo que ha hecho que en distintos momentos de su historia se privilegie una “imagen de país”, una “narrativa oficial” en un proceso que puede ir desde la priorización de temas y enfoques hasta una abierta censura.

La relación entre el cine colombiano y la realidad puede encontrarse desde los inicios de la cinematografía nacional. La filmografía nacional durante la primera mitad del siglo fue realmente escasa y las primeras décadas (hasta los años cincuenta) estuvieron dedicadas a las historias costumbristas y las adaptaciones de la literatura local.⁶⁸ Después de la llegada de la generación de los “maestros”, directores formados en Europa, empieza a notarse una influencia más fuerte de movimientos como el Neorrealismo italiano y la Nueva ola francesa. Desde las escuelas de cine europeas se planteaban los postulados del neorrealismo italiano, movimiento de gran influencia en el cine latinoamericano (y colombiano) desde la década del sesenta.

⁶⁷ Desde la puesta en marcha de la ley 814 de 2003, la fundación Proimágenes Colombia, entidad mixta que administra el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, ha recogido la información estadística del cine nacional. De esta manera, hay una buena información consolidada en los anuarios estadísticos que se realizan desde el 2009 pero la información sobre los períodos anteriores es dispersa e imprecisa. Para poner un ejemplo sencillo, la información sobre las películas realizadas en el país no aparece claramente consolidada en ningún sitio, lo que me llevó a establecer mi propio listado (consultando todas las fuentes), que publiqué en mi blog “Jerónimo Rivera Presenta”.

⁶⁸ La realidad, de hecho, pasó a los noticieros cinematográficos, propósito al que se volcaron los primeros cineastas colombianos que, decepcionados del poco interés del público colombiano en el cine nacional, se dedicaron a retratar la realidad en espacios noticiosos cinematográficos como “Noticiero Colombia” y “Actualidad Panamericana” y abandonaron la ficción. Esto explica por qué, entre 1945 y 1955 no se estrenó ningún largometraje nacional de ficción.

2.2.1.1 Kracauer y Bazin: dos visiones sobre el realismo.

Los directores neorrealistas, como los latinoamericanos, no acuden necesariamente al registro frío de la realidad ni al naturalismo propio de las primeras imágenes de los Lumiere, porque entienden que el cine tiene que ver con la posibilidad de reelaborar desde un punto de vista artístico esa misma realidad. El realismo no significa, por tanto, calcar la realidad sino darle una nueva dimensión estética y poética para que impacte aún más que la realidad misma.

La realidad es un concepto complejo y difícil de definir, pero el acercamiento narrativo que el cine hace como una representación de la misma ha sido estudiado y clasificado por autores como Bazin y Kracauer. Ambos autores abordan el realismo, entendido como una representación de la realidad, desde dos ópticas diferentes: El realismo funcional (Kracauer) y el realismo existencial (Bazin). Haciendo una comparación entre las posturas de ambos autores, Casetti afirma:

Uno se apoya en situaciones extremas para captar los desarrollos de fondo, otro pasa lista a los comportamientos corrientes para identificar unas capacidades de base; uno persigue una hipótesis radical, la de una perfecta identidad entre imagen y realidad, otro se interroga sobre un dato concreto, el hecho de que en la pantalla reaparezcan personas y objetos. Los dos estudiosos operan indudablemente en contextos distintos: uno sobre el terreno de la crítica militante, otro en el ambiente académico (Casetti, 1994:47).

Bazin (1966:16) plantea que el problema del realismo en el arte es la tensión existente entre la dimensión psicológica y la estética; entre un verdadero realismo que expresa la esencia del mundo y un seudorealismo que se satisface por la ilusión de las formas. Este autor afirma que la objetividad de la fotografía le confiere un poder de credibilidad superior al de cualquier obra pictórica y que el cine va más

allá para mostrarse como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica.

El film no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota; sino que libera al arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio (Bazin, 1966:19).

Mediante una crítica al mito del cine total, que afirma que el cine es capaz de reflejar la realidad de forma integral, Bazin afirma que esta perspectiva no tiene en consideración la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo. En suma, considera que la relación entre el cine y la realidad sugiere una continuidad profunda, pues ambos están emparentados ontológicamente. El cine, antes que representar la realidad, participa en ella y tiene la capacidad de representarla en su esencia.

Kracauer (1989), por su parte, plantea que una obra es más valiosa estéticamente en tanto se fundamente en las principales propiedades del medio y que el cine, al ser heredero de la fotografía, tiene la capacidad de grabar y revelar la realidad física como ningún otro medio. Esta es la razón por la que, según Kracauer, las obras más valiosas estéticamente son aquellas que, haciendo caso a las propiedades del cine, siguen la tendencia realista. Este autor plantea el concepto de "comportamiento cinematográfico correcto" como aquel que le presta especial atención al mundo exterior e intenta reproducirlo, tratando de perfeccionar una ilusión completa de realidad, haciendo eco de lo que denomina "el deseo quimérico de establecer la continuidad de la existencia física". Sugiere, además, que los realizadores que impulsan su creación motivados por sus sueños y obsesiones, traicionan las propiedades del instrumento cinematográfico. No obstante, añade un importante matiz al afirmar que:

Todo depende del justo equilibrio entre la tendencia realista y la tendencia creativa; y el equilibrio se acaba cuando esta última no pretende imponerse a la primera, sino que acaba por seguirla. (Kracauer, 1989:98).

El realismo hace presencia en la inmensa mayoría de las películas colombianas, así sea como influencia o a través del matiz de la ficción. La influencia de movimientos artísticos como el surrealismo y el realismo mágico en la narrativa colombiana (fundamentalmente en la literatura) han demostrado con creces que en el país la realidad y la fantasía también pueden convivir en un mismo relato sin necesidad de crear mundos fantásticos y exóticos. Lo que sí llama la atención es el hecho de que las películas de género fantástico⁶⁹ son muy escasas en la historia del cine colombiano.

El director colombiano Ciro Guerra⁷⁰ (*La sombra del caminante*, 2004; *Los viajes del viento*, 2009; *El abrazo de la serpiente*, 2015) plantea la relación entre el cine colombiano y lo lírico y hace referencia a escenas claves que se presentan oníricamente, como alucinaciones, en películas muy importantes del cine colombiano como *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (Rodríguez y Silva, 1981) y *La vendedora de rosas* (Gaviria, 1993). La fantasía aporta, por tanto, recursos narrativos y estéticos a la construcción de la realidad sin alejarse del todo de la misma. El propio cine de Guerra está lleno de escenas con contenido

⁶⁹ Pinel (2006:140) define lo fantástico como un desequilibrio de lo real que genera la aparición de elementos extraños e inexplicables que provocan miedo en el seno de un universo creíble e identificable.

⁷⁰ Entrevista realizada para la investigación “Personajes, acciones y escenarios en el cine colombiano 1990-2005”, realizada en la Universidad de Medellín entre 2005 y 2007. Investigadores principales: Jerónimo Rivera y Ernesto Correa. Co-investigador: Mauricio Vélez.

fantástico y ha sido este componente uno de los puntos que más se ha resaltado de su premiada película *El abrazo de la serpiente* (2015).

Como se verá más adelante, la realidad cotidiana colombiana (particularmente los aspectos relacionados con el conflicto) aparece en las películas como tema o usando los recursos de la estética y la narrativa propios del documental en su cercanía con el documental.

2.2.2 La realidad como tema de las películas colombianas

La realidad como inspiración de las películas es una constante en buena parte de la historia del cine colombiano. El primer largometraje colombiano, *El drama del 15 de octubre* (Di Doménico y Di Doménico, 1915), cuenta la historia del atentado que le costó la vida a uno de los caudillos de la guerra de los mil días, el General Rafael Uribe Uribe, e incluye escenas de la ejecución real de los asesinos. La película está inspirada en una historia de la vida real y, yendo más lejos, reproduce y reconstruye buena parte de la historia borrando los límites entre la realidad y la ficción al ser filmada en las locaciones reales y tener como protagonistas del film a los verdaderos asesinos del General Uribe Uribe. El camino trazado por el primer largometraje, ha sido una constante en el cine colombiano, que a menudo se ha inspirado en hechos de la vida real para construir la narrativa de las películas⁷¹. Sobre el cine de los primeros años del cine colombiano, Zuluaga afirma:

El país de los años veinte, puesto en escena por el cine de la época, aparece como un componente brumoso pero necesario de la comunidad imaginada colombiana. Las tres películas que han sido conservadas más

⁷¹ Ver: Vélez Lotero, M (2007). Un cine de anécdotas. *Anagramas*, 6 (11). 73 – 92.

íntegramente de este periodo: *Bajo el cielo antioqueño*, *Alma provinciana* y *Garras de oro*, lucen como claves secretas, como bisagras para acceder a una comprensión de nuestro presente, aunque se trate fundamentalmente de visiones idealizadas, donde las omisiones y lo reprimido son más dicientes que lo explícito. (Zuluaga, 2013:104).

Durante un amplio período (1915-1960), fueron la literatura y las historias costumbristas las que inspiraron la mayor cantidad de películas colombianas con títulos como *María* de Jorge Isaacs (quizás la novela más adaptada por el cine y la televisión colombianos) y *Aura o las violetas* de José María Vargas Vila y, por el otro lado, películas como *Alma provinciana* (Rodríguez, 1925), *Al son de las guitarras* (Santan, 1938) y *Flores del valle* (Calvo, 1941). Sin embargo, como ya se ha dicho, la producción cinematográfica nacional naufragó ante la masiva llegada de películas de Hollywood y Europa, que obtuviera una buena aceptación por parte del público y frente a las cuáles era evidente el subdesarrollo técnico.

Esta situación llevó a que algunos de los principales directores de los primeros años del cine colombiano abandonaran la realización de películas de ficción para dedicarse a la producción de noticieros cinematográficos, aprovechando que el público tenía cercanía con sus narrativas desde los primeros años del siglo XX, época en la que ya llegaban a las salas de cine del país las imágenes de noticieros como *The American Newsreel*.

Es importante mencionar que la producción cinematográfica en Colombia en la primera mitad del siglo XX está constituida por muy pocos títulos realizados y estrenados. Después de 1960, la producción cinematográfica nacional aumenta, en buena parte debido al regreso al país de los primeros directores de cine formados en el exterior (denominados como “los maestros”). El discurso dominante en las décadas del sesenta y setenta fue el del compromiso social y la

militancia política, enmarcados en tendencias de izquierda y en un entorno latinoamericano altamente politizado. Zuluaga (2013:106) denuncia que una buena parte de la producción y la crítica sobre el cine colombiano de la época estuvieron marcadas por esta tendencia y que el dogmatismo de este enfoque anuló toda capacidad de ver más allá de lo que no se ajustara a estos parámetros.

La televisión colombiana, por su parte, tuvo en sus primeros años poco contenido local de documentales y reportajes para concentrarse en shows de teleteatro y concursos⁷², pero desde finales de los años setenta empezó a involucrar una mayor cantidad y calidad de programas dramatizados con lenguaje audiovisual más definido y algunos espacios para la presentación de documentales⁷³. Aunque la producción de narrativas de ficción cinematográficas ha sido grande, es el documental (de corto y largometraje) el que, por sus costos menores, versatilidad y relación con los personajes de la realidad, ha generado un mayor interés en muchos realizadores. Barón y Ordóñez (2011:84) señalan que en la década de los setenta se realizaron alrededor de seiscientos documentales en el país, aunque tal crecimiento cuantitativo no se traduce en términos cualitativos.

Hasta 1988 cuando se fundó la primera escuela de cine en el país, en la Universidad Nacional de Colombia, los realizadores audiovisuales se formaron de manera preponderante en las facultades de Comunicación social o, en algunos casos, venían de las ciencias

⁷² Los programas de concurso tuvieron una larga tradición en la televisión colombiana, permaneciendo algunos de ellos como “Concéntrese” y “El tiempo es correcto” por largos períodos de tiempo. En cuanto a los teleteatros, fueron muy frecuentes las adaptaciones de grandes obras de la literatura mundial y del llamado “boom latinoamericano” (Borges, Cortázar, Sábato y García Márquez, entre otros).

⁷³ Se destacan espacios como *Rostros y rastros* (Telepacífico), *Yuruparí* (Señal Colombia) y *Muchachos a lo bien* (Teleantioquia), que fueron grandes escuelas de realizadores destacados como Óscar Campo, Gloria Triana, Diego García, William Vega, Víctor Gaviria y Carlos César Arbeláez.

sociales y humanas. Aunque en la segunda década del siglo XXI hay un mayor número de facultades y escuelas de cine en Colombia y muchos estudiantes colombianos cursan estudios de cine en países como Argentina, México, Reino Unido, Estados Unidos y España; muchos realizadores no cuentan con una formación universitaria especializada en cinematografía.

En su análisis sobre la relación entre los cineastas colombianos y su cine, Goldman (1997:61) señala que los cineastas colombianos demuestran preocupación por los problemas sociales, económicos y políticos del país y que, para ser un país sin una industria sólida y con una tradición irregular y erráticas, las películas de ficción de las décadas del ochenta y el noventa demuestra una consistencia considerable en la narración de los momentos históricos claves de la violencia social. El conflicto armado colombiano, el surgimiento y expansión del narcotráfico, la corrupción de la política nacional y la desigualdad entre las clases sociales están presentes en una amplia gama de películas de los años más recientes y con tratamientos diversos (de la comedia al drama y el thriller)

Haciendo referencia a dos de los largometrajes más importantes de los últimos años en Colombia, *Confesión a Laura* (Osorio, 1993) y *Cóndores no entierran todos los días* (Norden, 1984), este autor plantea algunas características dignas de ser señaladas y que se presentan en otro tipo de películas, sobre todo en las que más adelante se presentarán como *dramas existenciales*:

Although neither *Confesión* nor *Cóndores* is a pure historical narrative, both films reflect historiography and how history is known in Colombia. Both cinema and historiography present us with an absence the represented past. Further, in each there is the implicit absence of the represented future (Rosen, 31). Both films illustrate how one historical

event changes lives and each speaks to the transformative power of continued violence in colombian life. (Goldman, 1997:73).

El cine político de los sesenta y setenta en Colombia, y en buena parte de Latinoamérica, sufrió una profunda crisis en los años noventa ante la llegada de gobiernos con tendencia liberal, el fracaso del ideal utópico de la revolución y el desencanto del público por las narrativas políticas y militantes de épocas anteriores. Según Zuluaga (2013:106), este cine termina en un estado melancólico y de duelo reflejado en algunas de las películas más importantes de la década como *Rodrigo D No futuro* (Gaviria, 1990), *La vendedora de rosas* (Gaviria, 1993) y *La gente de la Universal* (Aljure, 1993). Zuluaga sugiere la concepción de nación en el cine colombiano como un “cuerpo enfermo” que, en su concepto, tiene usos contrarios al poder y contribuye a la parálisis y la inmovilidad social. Esta idea de la representación del país como un cuerpo enfermo es también mencionada por Suárez en el segundo encuentro nacional de investigadores de cine, dando cuenta de su estudio de los documentales de la primera década del siglo XXI en Colombia. Suárez sostiene que:

El documental de 2000 a 2010 insiste en el imaginario de la nación como un cuerpo enfermo y esquizofrénico; segundo, insiste también en el imaginario de la nación en ruinas y, por último, aunque sabemos que el archivo visual es un componente vital de la sintáctica del documental, en este contexto y periodo se concibe como repositorio de una memoria local, regional y nacional en peligro (Suárez, 2010:1).

Osorio, por su parte, se refiere a la idea de Bazin de que lo que más gusta al público sobre el cine fantástico es justamente su realismo para añadir que la fascinación del público contemporáneo por la imagen realista también reside justamente en que el contenido es cada vez más inverosímil.

Porque una cosa es la realidad en el cine, otra el realismo en el cine y otra más, incluso, son los realismos en el cine. Normalmente la primera, la realidad en el cine, que es determinada por la recreación de situaciones, escenarios y personajes referidos a la actividad real, está condicionada por las otras dos. (Osorio, 2010:8).

Esta idea parte de la base de considerar que el cine que representa la realidad funciona muchas veces mejor cuando hace uso de los recursos estilísticos y narrativos de la ficción (alteración de la diégesis, yuxtaposición de imágenes, record narrativo) que cuando se trata de copiar la realidad de manera “ascéptica”. Es claro, por otra parte, que la realidad va más allá de la representación fiel y “textual” de hechos concretos, pues ésta pasa por el matiz de quien la ha vivido. De allí que, por ejemplo, quien ha vivido una situación de guerra puede sentir que una película bélica se acerca más a su experiencia particular, que el registro “frío” de una cámara que muestra el hecho desde un punto de vista fijo.

En su libro “Realidad y cine colombiano”, este autor plantea la indisoluble relación entre el cine colombiano y la realidad del país. Osorio clasifica las películas del período estudiado (1990-2009) en cuatro grandes grupos: Realidad conflicto y violencia; realidad y marginalidad; realidad cotidianidad e idiosincrasia y realidad e historia.

Esos ejes temáticos fundamentales coinciden en buena medida con los que serán abordados más adelante en este capítulo cuando se expongan los géneros y temáticas fundamentales de la narrativa cinematográfica colombiana. Sobre la relación entre cine colombiano y realidad, Osorio⁷⁴ afirma:

⁷⁴ En este punto es importante señalar que en los últimos años han surgido, de manera intuitiva, dos visiones contrarias en algunos aspectos alrededor del panorama del cine colombiano. Echeverri (En Sedeño y Matute, 2015:184) habla de

Es la realidad del país la columna vertebral del cine nacional en cuanto a sus temáticas, y entre más aciagos son los tiempos, más se empeñan los directores en hablar de lo que está pasando. Porque si el cine es el espejo de la vida, la función de su reflejo es justamente que la gente se vea en él, y estando frente a espejo, es decir, frente a la pantalla, observando lo que en ella ocurre, entonces tendrá otra perspectiva de su realidad, sobre todo por ese acercamiento y esa forma de entenderla que propone cada director. (Osorio, 2013:12).

Osorio (2018) ha explicado también la relación entre películas colombianas de distintos períodos desde el concepto foucaultiano de series y resonancias, que implica que, a pesar de la irregularidad en la producción nacional y la ausencia de una tradición o de movimientos cinematográficos colombianos propiamente dichos, hay ciertos hitos que causan resonancia en películas posteriores.

una diferencia en la concepción de la existencia o no de un “nuevo cine colombiano” cuando afirma que: “Desde el surgimiento del FDC, se habla de un “nuevo cine colombiano”, concepto aceptado por teóricos y críticos como Jerónimo Rivera, pero rechazado por otros como Pedro Adrián Zuluaga, y que difícilmente se puede considerar como una entidad coherente y con características ni en su temática, ni en su estilo, ni en su relación con la realidad”. Para efectos de este trabajo, se toma posición sobre este tema y se citan los trabajos de Zuluaga y Suárez, coincidentes entre ellos en su posición; así como los de Osorio, que apuntan en la misma dirección de este trabajo. En el artículo “Una mirada a las tendencias contemporáneas del análisis cinematográfico en Colombia de Pinilla, Vásquez y Aristizábal (2017:94-97) se señalan también tres tendencias entre las que incluyen: Análisis narrativo (Rivera y Vélez), análisis valorativo (Correa y Ospina) y de análisis de componentes (Arango, Acosta, Pineda, Rivera y Díaz).

2.2.3 Narrativas de la realidad en la ficción.

Además de ser una fuente de inspiración (y de preocupación) fundamental para las películas colombianas, la realidad, traducida en realismo y su más inmediato referente audiovisual (el documental) ha formado parte también de las narrativas nacionales que, desde la ficción, se han inclinado por establecer un tono que apunte a conectar al público con atmósferas próximas y verosímiles. La realidad y la ficción son parte de un mismo corpus y se alimentan mutuamente.

Zuluaga cuestiona la idea que tiende a considerar las representaciones del cine colombiano como un “realismo escueto” y amplía este concepto hacia algo que se parece más a la noción de realismo existencial planteada por Bazin. Según Zuluaga:

Es mayor la propensión a considerar un realismo escueto como la “marca de estilo” del cine colombiano, y en buena medida a eso hemos llegado paradójicamente a través de un comercio de ideas en el que los críticos hemos sido traficantes consumados con beneficios que no está de más nombrar. La violencia, el caos, el realismo mágico, Macondo como geografía imaginaria pero sobre todo como imaginario nacional, han sido asociados a un determinismo biológico y cultural de buen recibo como forma de entender el país. (Zuluaga, 2013:94).

En la historia del cine colombiano no son pocas las oportunidades en que un proyecto documental naufragó ante la posibilidad de hacer una película de ficción. La realidad de violencia del país, la inaccesibilidad a las fuentes y la resistencia de las mismas a exponer su vida, las limitaciones propias del registro de la realidad y las limitadas posibilidades comerciales de los largometrajes documentales son solo algunas de las razones que han llevado a que películas como *El vuelco del cangrejo* (Navia, 2010), *La sirga* (Vega, 2012), *Alias María*

(Rugeles, 2015) y *Los nadie* (Mesa, 2016), por mencionar algunas recientes, hayan pasado de ser proyectos documentales a convertirse en películas de ficción. Alba (2003:109) ya encontraba en 2003 esta misma tendencia en las películas que analizó para su artículo sobre la ficción de la realidad y la realidad de la ficción en el cine colombiano. Al respecto, indica que en las películas de ficción se encuentra una fuerte tendencia documental y que su desarrollo argumental está definido por un marco histórico determinado por acontecimientos históricos de la vida de Colombia.

La realidad es de capital importancia en la obra de uno de los más importantes referentes del cine colombiano: Víctor Gaviria. No solo ha sido determinante para su obra, sino para la de muchos realizadores, colombianos y de otros países, que se declaran herederos de su estilo y legado. Además de Gaviria, se destaca el trabajo de directores como Rubén Mendoza (*La sociedad del semáforo*, *Señorita María*, *Memorias del calavera*), Laura Mora (*Matar a Jesús*), Iván Gaona (Pariente), Juan Sebastián Mesa (*Los nadie*) y Simón Mesa (*Madre*, *Leidi*) cuyo estilo de dirección de actores no profesionales, temáticas y tratamiento estético en sus películas, los acercan mucho al estilo de este director.

El estilo de Gaviria parte de unas premisas básicas (desigualdad social, violencia, falta de oportunidades) y una mirada particular sobre el tema, la atmósfera del lugar y los personajes que allí coexisten. A partir de estas premisas y de una intensa investigación de campo, Gaviria se acerca al tema desde los relatos de los protagonistas reales, quienes además participan en el proceso desde la construcción del guion, como actores (naturales) o, incluso, como productores de campo o co-guionistas.

Es el caso de John Galvis, uno de los principales colaboradores del primer largometraje cinematográfico de Gaviria, *Rodrigo D no futuro*, quien participó activamente en la escritura del guion del

largometraje y se preparaba para ser actor del mismo cuando encontró la muerte de forma violenta antes de empezar el rodaje. En el libro de Augusto Bernal que recoge las memorias del rodaje de esta importante película, Galvis establece una interesante lección sobre la relación entre ficción y realidad al referirse al acto de robar como un primigenio acto dramático:

Casi no he tenido oportunidad de ver ni siquiera buenas películas. Sino pura violencia, cosas así, fatales...pero uno actuando es como robando...yo cuando aprendí a robar, aprendí a actuar...porque yo no me concebía a mí mismo atacando a un tipo, entonces me desconcertaba, yo no sabía cómo hacerlo, entonces me volaba...en cambio cuando uno va a robar tiene que identificarse con el ladrón. Imagínate todo lo que tendría que cambiar con vos –señalándome- vos que no me ves como ladrón...entonces yo tengo que cambiar totalmente, malicioso y tal, ¡tan! ¡tan! ¡fun!: entonces te hago timbrar, te abordo y te asalto...entonces ahí está el drama, entiende, esa es la actuación. (Galvis, entrevistado por Bernal, 2009:42-43).

El realismo de la primera película de Gaviria impactó ampliamente al público internacional y mucho más cuando se conoció que la pretendida ficción estaba cargada de dolorosa realidad al saberse que varios de los “actores” de la película fallecieron antes de que concluyera el rodaje. León afirma al respecto:

Lo que es chocante en el testimonio es esa sensación de que alguien nos habla directamente desde lo real social. Lo que nos choca en, por ejemplo, Rodrigo D es ese mensaje al final en que John Galvis y cinco de los chicos que aparecían como parte de la pandilla ya están muertos. De repente hay un shock, porque esos chicos que veíamos como actores eran personas reales y la violencia que la película retrata era igualmente real. La ficción y la realidad, representación y autopresentación, se cruzan. (León, 2004:87).

Por otra parte, Ruffinelli, sugiere que la obra de Víctor Gaviria resulta inclasificable. Este autor sugiere que sus películas son claramente de ficción pero que los métodos para construirlas son más cercanas al documental y, más aún, al realismo⁷⁵. Para Ruffinelli:

La fascinante metodología que surge de trabajar con actores naturales hace que su cine de ficción sea a la vez documental en la medida en que quienes aportan sus rostros y cuerpos, quienes interpretan a niñas ladronas, a traquetos y sicarios son los propios delincuentes extraídos de la calle o del pasado del narcotráfico, para compartir con ellos la aventura de hacer cine. En ese sentido y, sólo en ese sentido, sus películas son documentales. Y también por el hecho de que en su mayor parte (si no en su totalidad) los diálogos han surgido de la vida y no de una intención literaria. (Ruffinelli, 2003:34).

Del cine de Víctor Gaviria, este autor resalta también la habilidad que tiene de enfrentar al espectador con sus propias miserias. En su cine los juicios no van contra los delincuentes en exclusiva, porque todos somos culpables, en alguna medida, de las situaciones de pobreza, desigualdad y violencia. Para Ruffinelli (2003:41), pocos cineastas han logrado, como Gaviria, consolidarse en medio de un espacio de libertad artística, más allá de los maniqueísmos en el cine y las falsas certidumbres.

En una entrevista con Jáuregui, el mismo Gaviria afirma que el realismo de sus películas no es una narración costumbrista o truculenta ni un documental.

⁷⁵ Esta característica podría adjudicarse también al cine de otros realizadores colombianos que han seguido esta misma línea, como los ya citados William Vega, Rubén Mendoza, Óscar Ruiz, Carlos Arbeláez, Laura Mora, Simón Mesa y Juan Sebastián Mesa.

El realismo ha sido mal entendido como objetividad, como voluntad de calco, como simplificación y falta de complejidad. Creo, por el contrario, que no hay nada más complicado y ambiguo, nada menos aprehensible y más difícil de representar que la realidad, y que el realismo como yo lo entiendo –es decir como voluntad de realismo– asume que esta realidad no es manipulable, que es fragmentaria, que no tiene un significado estable, pero que, tiene cosas que decir [...] Yo hago cine con eso que otros dejan de lado: con las historias que transitan por lo social y con lo que los actores de la vida tienen para decir [...] Sin realismo, la película pierde belleza y dilapida sus resonancias políticas. (Gaviria, entrevistado por Jáuregui, 2003:110).

Gaviria (1994) ha afirmado que, en un contexto de guerra como el que se ha vivido en distintos momentos de la historia de Colombia y, particularmente, en la ciudad de Medellín, es imposible hacer un documental costumbrista. El ritmo y la violencia de la realidad imponen una especie de documental de acción y de suspenso en donde siempre se espera que ocurran las peores cosas y donde la costumbre es la violencia.

La importancia de la presencia de la realidad nacional en el cine colombiano es señalada por Osorio (2010:120) quien afirma que la función del cine, en general, es acercar al espectador a las realidades, no solo para presentar hechos escuetos sino, sobre todo, para construir personajes y situaciones que lo muevan emocionalmente y le ayuden a tomar conciencia de las implicaciones de esos acontecimientos. Sin embargo, como dice Uribe, el cine nacional suele caer en hábitos del periodismo al preferir muchas veces para sus historias aquellas que son más escandalosas y polémicas para adaptarlas a un formato de ficción que entretenga al público sin posibilidades, ni pretensiones, de invitarlo a la reflexión. Es allí cuando el cine colombiano cae en la espectacularización de la violencia y cuando el público busca en las

películas nacionales aquellos efectos y pirotecnia que suele encontrar en el cine de acción de Hollywood sin cuestionarse las implicaciones éticas y sociales que estos relatos representan.

Arias reivindica la importancia del cine colombiano en la construcción de un país más cercano a la realidad, que tome distancia de la que se muestra en los noticieros de televisión, propiedad de grupos empresariales y que usualmente tienen intereses más allá de la búsqueda de la verdad y la construcción de ciudadanía. No obstante, la percepción del público no es, según este autor, justa con la realidad del cine nacional, pues “El cine colombiano parece construir un país diferente al que relatan otros medios masivos de comunicación” (Arias,2008:219). Para este autor, sin embargo, el público nacional se queja de que el cine colombiano es monotemático y repetitivo alrededor de temas vinculados con la realidad nacional como el narcotráfico, los sicarios, la guerra y la prostitución.

Rivera apoya esta idea cuando afirma que culpar al cine de los males del país no es lógico, pues el cine no es solamente un reflejo de la realidad sino también un “constructor” de narrativa.

Aun el cine que se basa en la realidad, no la sustituye ni representa de manera exacta, pues muchos espejos también modifican la realidad haciéndola diferente. Sin embargo, el cine no es sólo representación, pues algo que nos encanta es su gran poder de creación, que le permite construir mundos y situaciones tan maravillosas y fantásticas que a veces motivan el avance de la ciencia y la sociedad. Los cineastas colombianos, sin embargo, han sido tímidos muchas veces al intentar transitar los caminos del cine de autor o de experimentación, como si sobre ellos recayera una pesada carga que los obligara a hablar de la realidad del país, sacrificando la poesía y la expresión (Rivera, 2011:1).

Frente a la construcción realizada desde los medios masivos de comunicación de temas como la miseria y la violencia surgen conceptos, como el del realismo sucio, que recogen algunas ideas de la “estética del hambre” de Glauber Rocha y del “cine liberación” de Solanas y Getino, pero con un enfoque mucho más despolitizado, centrado en el ciudadano y desprovisto del tono épico del cine latinoamericano de los años sesenta y setenta⁷⁶. León establece una distinción entre la representación de lo marginal en los medios masivos de comunicación y la que el realismo sucio hace en el cine cuando afirma que:

Mientras la crónica roja parte de la fijación de identidades “naturales” que son el vehículo del estigma social, la estética de la marginalidad demuestra su carácter constructivo e insustancial, busca la ambivalencia de las mismas. Frente al relato de ese mundo de los otros- los delincuentes de la calle-, el Cine de la Marginalidad sostiene que el yo también es otro, afirma que el otro es también un yo, demuestra que la violencia no solo está en la calle sino también en el espacio íntimo y familiar, imposibilita la diferenciación entre el ciudadano y el marginal. Como sostiene Gaviria: ‘La pornomiseria existe cuando tú no reconoces que del otro lado de la cámara existen unas personas que tienen un pensamiento que las hace iguales a ti’. (León, 2005:79).

Rodrigues (2012:84) añade que la cercanía del cine de ficción latinoamericano contemporáneo al documental es una característica que viene desde los movimientos del Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta. Se trata de un cine que articula las situaciones sociales cotidianas con algunas herramientas del neorrealismo italiano,

⁷⁶ Jorge Ruffinelli, «Nuevas señas de identidad en el cine de América Latina Notas sobre cómo el cine épico devino en minimalista», en *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio: Argentina, Brasil, España y México*, ed. Juan Vargas, 1a ed. (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2011), 128.

partiendo de un contexto común entre realizadores y personajes y con la calle como gran escenario.

El realismo sucio supone, como narrativa y postura estética, una mirada no esterilizada de la realidad que prescinde de los estudios cinematográficos y la iluminación preciosista, prefiere los actores no profesionales sobre las caras reconocidas por el público y no escatima esfuerzos por plasmar crudamente la realidad, aunque duela y repugne. El gran fantasma al que se enfrenta este movimiento es el de la denominada “pornomiseria” en donde la mirada se recrea con el dolor y se conforta desde el espectáculo de la miseria humana. La línea entre ambas tendencias es delgada y el único límite reconocible puede ser la intención del realizador.

La realidad en el cine colombiano se presenta como un mandato tácito de parte de la crítica, la tradición del cine nacional y las expectativas que sobre el cine latinoamericano se tienen en los mercados dominantes de la industria cinematográfica internacional. Sin embargo, la relación con la realidad ha alejado a algunos espectadores que buscan entretenimiento en el cine y se resisten a verse en la pantalla para no ver allí sus miedos, angustias y dolores. No obstante, según Rivera:

El cine colombiano no está hecho para vender nuestro país al exterior, si no para contar nuestras historias, aquellas a las que ni la fuerte maquinaria de Hollywood puede tener acceso: las que tenemos más cercanas. (Rivera, 2011:1).

Películas como *Colombia linda* (Correa, 1955), *Antioquia, crisol de libertad* (Kerk, 1960), *Colombia, paraíso de América* (Ocampo, 1967) y, más recientemente, *Colombia: magia salvaje* (Meehan,

2015)⁷⁷ han intentado mezclar la narración con la promoción del país con fines turísticos e institucionales usando el recurso de la exaltación de valores, paisajes y personajes de la realidad nacional, aunque no siempre con éxito. Esto se debe, fundamentalmente, a que la narrativa se fundamenta en el conflicto y muchas de estas historias carecen de giros, dilemas y postura crítica; lo que las hace planas y poco interesantes.

2.3 Narrativas del cine colombiano: algunas pistas de la identidad del cine nacional.

Partiendo de la dificultad que encarna tratar de definir al cine proveniente de un país como una unidad y a pesar de las profundas diferencias técnicas, narrativas y conceptuales entre las películas que conforman la filmografía de una nación, se intentarán esbozar algunos ejes narrativos recurrentes, con el fin de apuntar a la definición de algunas categorías para el análisis de las películas escogidas como corpus de estudio. En primera instancia, se presentará una lista completa de todas las películas colombianas, de largometraje documental y de ficción, desde 1915 (fecha del primer largometraje de la historia del país) hasta el período estudiado (2004-2013).

⁷⁷ Aunque personas y empresas colombianas participaron en la producción de esta película y la exhibición y distribución de la misma se hizo con el aporte de empresas colombianas tan importantes como Cine Colombia y Grupo Éxito, esta película no se considera colombiana, porque no tramitó el certificado de nacionalidad ante el Ministerio de Cultura. Esta es la razón por la que no aparece como la película más taquillera de la historia del cine colombiano, a pesar de que tuvo una taquilla cercana a los dos millones y medio de espectadores.

De igual forma, se partirá de algunos géneros cinematográficos para definir su presencia y posible predominio en el cine colombiano y, posteriormente, se indagarán las temáticas recurrentes en el cine nacional. Definir estos ejes narrativos será fundamental para esbozar las categorías de análisis, pues se indagará por la presencia (o no) de fórmulas o esquemas narrativos que tengan presencia constante en el cine colombiano.

2.3.1 Géneros recurrentes en el cine colombiano.

A continuación, se esbozan algunas características de las películas colombianas relacionadas con algunos de los géneros anteriormente mencionados (Comedia, drama y terror-thriller). Es importante mencionar que la aparición de estos géneros en esta muestra particular (2004-2013) no representa necesariamente la totalidad de la filmografía colombiana desde sus inicios hasta nuestros días. Un punto problemático es que muchas películas colombianas no se alinean con las características de un género específico y esta indefinición con respecto al género canónico que representan, termina influyendo en su relación con la realidad como si esta relación constituyera en sí misma un género cinematográfico.

Como se ha comentado antes, la comedia y el drama son los dos géneros más recurrentes y aparece en segundo lugar el thriller que, unido con el terror, casi iguala a la comedia. Zavala (en Smith, 2015:141), traza un canon de la comedia y el melodrama en Iberoamérica identificando tres rasgos comunes:

1. Tendencia a la hibridación con otros géneros (algunos de ellos típicamente iberoamericanos como la comedia

sexual y el relato del rito del paso de la adolescencia a la juventud o de ésta a la adultez).

2. Tendencia a politizar la comedia y el melodrama.
3. Fusión entre melodrama y comedia, en lo que podría llamarse melodrama irónico o comedia dramática.

Como se verá más adelante, algunos de estos rasgos están presentes en las películas colombianas analizadas en esta tesis. A continuación, se hará entonces una descripción de los géneros más relevantes del cine colombiano de 2004-2013, agrupados en cuatro grupos: Comedia, drama-melodrama, thriller-terror y otros géneros. Se trata de un corpus de 112 películas realizadas y exhibidas en el país en ese período de 10 años.

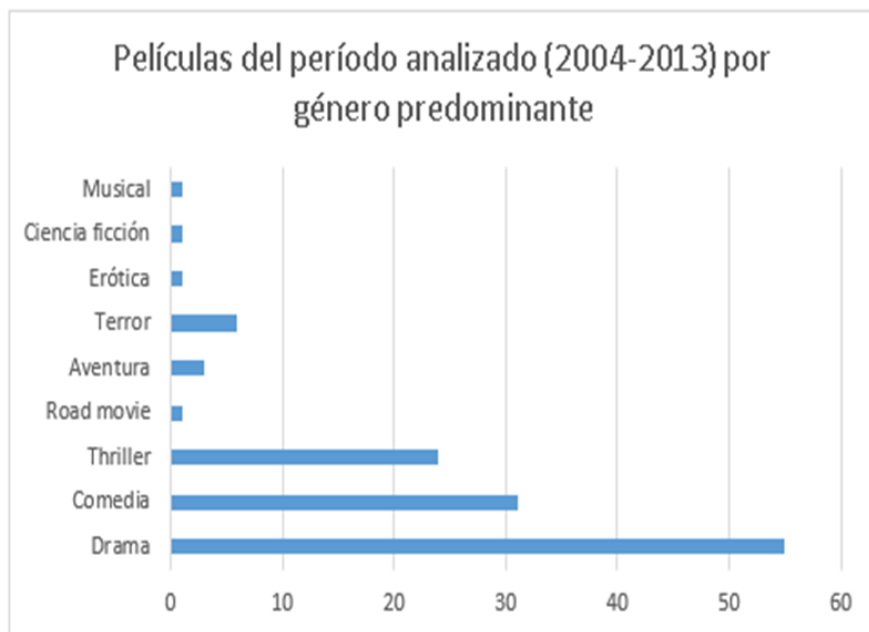


Gráfico 14. Elaboración propia.

2.3.1.1 Comedia: buscando el público masivo.

En su libro sobre los géneros cinematográficos, Pinel (2009:77) define a la comedia como un género cuyo propósito es provocar la risa o la sonrisa. Al cine cómico pertenecen también el burlesco, el humor y la parodia. Aclara también que es el más difícil de delimitar por varios motivos:

1. La diversidad de sus expresiones y la cantidad de subgéneros.
2. La escasa nitidez de sus fronteras con lo burlesco.
3. Sus vínculos con los demás géneros.

En su análisis sobre las comedias populares contemporáneas en el cine colombiano, Arango y Uribe (2012:5) hacen énfasis en que la comedia es uno de los seis géneros canónicos del cine al lado de la tragedia y el drama como géneros con marcado carácter realista; en contraposición con el melodrama, la tragicomedia la farsa de carácter no realista. Para ellos, la comedia es el género del “hombre común” y, en el caso del cine colombiano, deben ser analizadas con la idea de que se trata de relatos de aventuras vividas por hombres comunes, cotidianos, miserables y llenos de defectos.

El público colombiano prefiere la comedia en el cine nacional. Las cuatro partes de la saga de *El paseo*, por ejemplo, están entre las diez películas más taquilleras del cine nacional con una asistencia cercana o superior al millón de espectadores. La comedia, sin embargo, no siempre se presenta en estado puro en el cine nacional y suele ser también un ingrediente fundamental en muchas de las ficciones nacionales, desde el drama hasta el thriller, lo que hace difícil definir en una película este género como el principal. Analizando las películas

colombianas más recientes, Osorio plantea algunas características recurrentes en las comedias colombianas:

Parece que la identidad de los colombianos está signada por lo que es la clase media, un sector social que apenas conforma si acaso el treinta por ciento de la población del país, pero que es la que aparece como el modelo del colombiano “común y corriente”, un colombiano que tiene casa propia, carro, que es profesional o que tiene un buen empleo y se conduce de forma políticamente correcta, aunque de fondo haya siempre una doble moral de la que a veces no es consciente. (Osorio, 2010:97-98)

Este autor plantea que en el cine colombiano no existe una tradición de humor distinto al popular y son escasos los ejemplos de un humor diferente. Un dato importante, que va más allá de lo anecdótico, es que un solo programa de televisión ha permanecido en la televisión colombiana durante más de cuatro décadas. Su nombre es *Sábados felices*⁷⁸. En sus inicios, el programa conformó un elenco de humoristas naturales que construyeron el programa a base de humor de situaciones, explotando y caricaturizando las múltiples identidades regionales y jugando, sin meterse de lleno ni llegar a ser humor político, con la actualidad noticiosa del país. Esta crítica no es nueva y ya en los años setenta, Aguirre denunciaba la poca vocación cinematográfica de este tipo de comedias, denominadas por Oswaldo Osorio como populistas⁷⁹:

⁷⁸ Este programa inició emisiones el 5 de febrero de 1972 y, desde entonces, ha sido presentado de manera ininterrumpida con diferentes nombres como “Campeones de la risa” y “Operación jaja”. Desde 1976 adoptó el nombre actual de “Sábados felices”. Actualmente ostenta el premio Guinness Record al programa de humor más antiguo del mundo.

⁷⁹ En su libro “Las muertes del cine colombiano”, Osorio hace una distinción, para el caso colombiano, entre el cine popular y el cine populista que consiste, básicamente, en que mientras el primero se relaciona con la cultura popular, que se refiere a todo

Hacer parodias puede ser un buen método para un *sketch*, pero no sirve para construir la obra cinematográfica. Aquí no tratan de narrar una historia, de contar un mundo (aún dentro del modo farsesco) sino de montar los diversos modos histriónicos ya conocidos en la radio (programa “El Corcho”) y en TV. (programa “Sábados felices”). (Aguirre, 1977:16).

Una sección fundamental y que permanece desde los primeros tiempos del programa es la de “Los cuentachistes” en la que el público puede participar por medio de un *sketch* cómico presentado ante un público en vivo y concursando con otros televidentes. El éxito de esta sección es tal que prácticamente todos los integrantes del elenco base han sido contratados después de haber triunfado en esta sección⁸⁰. En los últimos tiempos, el programa se ha enfocado en las parodias de los programas de televisión del mismo canal que lo emite (Caracol), los *sketches* de chistes actuados, la sección de cuentachistes y monólogos de los humoristas del programa. Los cambios en el elenco del programa y la evolución de la televisión en Colombia han llevado a que, si bien se trata de un programa dirigido al público familiar, los chistes tengan cada vez mayor contenido sexual o de doble sentido.

aquello que crean o consumen las clases populares, lo segundo se relaciona con un discurso que se vale de la cultura popular, pero que está definido por el tratamiento de los temas, apelando a recursos como el chiste fácil, el melodrama y el sentimentalismo, los estereotipos, la caricatura, la parodia sin subtexto y un humor accesible, más verbal que físico o visual.

⁸⁰ El elenco del programa suele ser bastante estable, con promedios de más de 10 años en el show y buena aceptación por parte del público. Al programa en vivo lo complementan shows en municipios del país, algunas obras sociales y participación de algunos humoristas en espectáculos teatrales y películas (como se verá más adelante). El impacto de este programa en el país ha sido equivalente al de “Saturday night live” para la comedia norteamericana.

Como se comentó anteriormente, hacer referencia a este programa va más allá de lo anecdótico, pues *Sábados felices* lleva 45 años enseñando al público colombiano a reír y su influencia ha sido tan fuerte que la mayoría de las comedias cinematográficas realizadas en el país en las últimas décadas tienen que ver directa o indirectamente con el programa.

Una de las características más importantes ha sido la explotación de las diferencias en la idiosincrasia y costumbres de las distintas regiones de Colombia. Es común que los cuentachistes y los actores del programa interpreten personajes que representan (en modo de caricatura) regiones como la costa caribe, Antioquia, Boyacá, Valle del Cauca, Nariño o Huila, entre otras. Haciendo uso exagerado del acento de cada región, en muchos casos vistiendo los trajes típicos o interpretando la música autóctona, los humoristas juegan al estereotipo regional que asocia cada región con ciertas características, a saber:

- El paisa (Antioquia y el Eje Cafetero): Pícaro, “avisado” (astuto), ventajoso, exagerado y orgulloso. A raíz del fenómeno del narcotráfico, los paisas y los caleños son asociados también con el estereotipo del mafioso y todo lo que gira a su alrededor⁸¹.

⁸¹ Este imaginario también se alimenta de la ficción televisiva que ha reflejado la estética y narrativa del narcotráfico que, en Colombia, fue fuertemente representada en los narcotraficantes de los carteles de Medellín, Cali y el Norte del Valle. Series de televisión como “El cartel de los sapos”, “Narcos” y “Las muñecas de la mafia” representan una serie de personajes tipo que suelen aparecer en distintas ficciones: El patrón (capo del cartel), el lugarteniente (narcotraficante en ascenso y mano derecha del patrón), el lavaperros (narcotraficante de poca monta), la señora (esposa o madre del narcotraficante, respetada por todos), el traqueto (asesino a sueldo, generalmente adolescentes de barrios pobres), la prepago (prostituta de alto nivel, usualmente contratada para las fiestas de mafiosos), entre otros. Términos como “parce”, “calentar”, “caleta”, “viaje”, “vuelta”, “fierro”, “tomba” y otros, que inicialmente hicieron parte del léxico del bajo mundo del narcotráfico, se han vuelto populares entre los espectadores gracias al uso permanente en estas series. Algunos

- El pastuso (Nariño, sur del país): Ingenuo y poco inteligente⁸².
- El rolo gomelo (Bogotá): Consentido y con dinero, o le gusta presumir de serlo.
- El costeño (Costa Caribe): Rumbero, informal, atrevido y perezoso.
- El opita (Huila): Perezoso.
- El boyaco (Región Andina Cundiboyacense): Campesino, ignorante de las costumbres de la ciudad.

Estos estereotipos no son una invención del programa, pues están arraigados a la cultura popular colombiana en chistes y prejuicios sobre los habitantes de cada región del país. Antropológicamente, por supuesto, estas asociaciones tienen relación con características geográficas y con acontecimientos remotos y recientes. Esto ha llevado a que, con frecuencia, cuando se interprete a un mafioso se adopte el acento paisa o caleño, una empleada del servicio doméstico con acento boyacense, un rico o arribista con acento bogotano, el bobo con acento pastuso y el rumbero con acento costeño.

investigadores, como Luz Stella Castañeda de la Universidad de Antioquia, llevan más de 20 años investigando el origen, evolución y uso de algunos términos de esta particular jerga de la muerte y el dinero fácil, a la que ellos han denominado “El parlache”.

⁸² Se usa comúnmente en contraposición al paisa, que suele estafarlo. Son estereotipos arraigados en la cultura colombiana y que tienen eco en los chistes tipo: “Había un paisa, un rolo y un pastuso”. El estereotipo del pastuso tiene además raíces históricas pues, entre otras cosas, fueron la única región del país que no quiso declarar su independencia de la corona española en el siglo XIX. Desde entonces, se regó el prejuicio del pastuso que esté fuera de lugar, es poco inteligente o demasiado ingenuo. Puede asociarse claramente los chistes de pastusos con los de gallegos en España.

El cine cómico colombiano recoge mucho de esta tradición al usar los chistes, estereotipos y hasta los actores de este popular espacio televisivo como una fórmula para obtener o heredar el éxito que este programa ha tenido durante tantos años⁸³.

Sábados felices es, actualmente, un programa del Canal Caracol, propiedad de un grupo empresarial que hace parte de los propietarios de Cine Colombia, la principal empresa de exhibición del país desde su fundación hace 90 años. Esta asociación entre uno de los dos canales privados de televisión y la principal compañía de exhibición ha permitido a las comedias “del canal” una cierta continuidad en la cartelera cinematográfica nacional.

Las características estéticas y narrativas de *Sábados felices* y la cercanía del público colombiano con este espacio, han sido aprovechadas con acierto por Darío Armando García, conocido como Dago García, libretista y productor de televisión, que desde la década del 90 se convirtió también en director y productor cinematográfico. Sus primeras producciones, como director, exploraron temas dramáticos y cómicos en igual proporción y en películas como *La mujer del piso alto* (1995) y *Posición viciada* (1997), pero fue a partir de obras como *La pena máxima* (2001), *Te busco* (2002), *El carro* (2003) y *Mi abuelo, mi papá y yo* (2005) que exploró fórmulas para hacer un cine rentable, que gustara al público y le permitiera hacer películas con regularidad.

Los temas de sus primeras películas fueron más reflexivos y dramáticos y abordaron temas relacionados con las preocupaciones de

⁸³ Con una emisión de más de tres horas cada sábado en el canal Caracol TV en Colombia y su señal internacional en los Estados Unidos, este programa ha resistido el paso del tiempo frente al público y sigue siendo uno de los productos más exitosos del canal.

los colombianos, sin convertirse en obras de denuncia o militancia política. Desde historias relacionadas con temas como la pasión por el fútbol o la convivencia en comunidad, estas primeras películas tocaron asuntos como la familia, la corrupción, los celos y la envidia. Las dos primeras tuvieron poco impacto en el público y sus evidentes problemas técnicos fueron un gran escollo para su estreno comercial⁸⁴ y las siguientes mezclaron temas profundos con tratamientos ligeros.

En el segundo período encuentra que, a partir de fórmulas ya comprobadas (algunas de ellas por *Sábados felices*) puede hablar de temas que tienen implicaciones emocionales y posibilidades de identificación para los colombianos como la música de la infancia (*Te busco*), las relaciones familiares (*Mi abuelo, mi papá y yo*), la televisión de antaño (*El control*) y el primer carro (*El carro*). En 2007 fue más allá y realizó una película con los dos humoristas más exitosos de “Sábados felices” (“Alerta” y “Don Jediondo”), intentando lograr con su sola presencia y chistes habituales una taquilla sobresaliente, pero la fórmula no fue tan exitosa como se pensaba.

Estos argumentos sencillos, interpretados por actores conocidos de la televisión, con producciones modestas y gran inversión en publicidad le dieron resultado y lo llevaron a establecer la “saga” de películas más exitosas de comedia en el país: *El paseo*.

Solo siete películas colombianas han logrado superar el umbral del millón de espectadores y tres de ellas han sido alguna de las películas de *El paseo*, que en 2017 completa cinco partes⁸⁵.

⁸⁴ *La mujer del piso alto* no tuvo estreno comercial, porque no fue posible lograr ajustar la sincronización entre el sonido original y el doblaje de los actores hecho en postproducción (problemas de lipsync).

⁸⁵ En 2017 se estrenó “El paseo de Teresa”, en lo que parecería ser (aunque no se declara así) la quinta parte de la saga. Aunque los resultados de taquilla no fueron los esperados, esta película le ganó a su más directo competidor: “Nadie sabe para quien

Las siete películas que, en Colombia, han superado la cifra de un millón de espectadores son:

1. El paseo 4. 1'652,722
2. Uno al año no hace daño. 1'634.000
3. La estrategia del caracol. 1'600.000
4. El paseo. 1'501.806
5. El paseo 2. 1'431.818
6. Rosario Tijeras. 1'053.030
7. El coco. 1'044.568

Se puede ver que entre estas películas solo una es drama (*Rosario Tijeras*) y otra (*La estrategia del caracol*) mezcla el drama y la comedia. Las cinco comedias puras (las de *El paseo*, *Uno al año no hace daño* y *El coco*) tienen a Dago García como libretista o productor, lo que le ha valido apodos como “El rey Midas colombiano”.

La comedia realizada por Dago García y otros directores que han seguido la misma línea ha gozado de una amplia aceptación por parte del público, como se puede ver en las cifras de taquilla, pero también el rechazo de buena parte de la crítica y de algunos espectadores que ven en la repetición de la fórmula taquillera un riesgo para el cine nacional. Al respecto, Rivera apunta que:

Estas películas tienen varios aspectos en común: Son historias televisivas llevadas a la gran pantalla sin cambios en el lenguaje audiovisual, presentan situaciones sencillas y chistes fáciles y son protagonizadas por actores de la televisión reconocidos y queridos por

trabaja”, película de Harold Trompetero, excolaborador de Dago García y director de varias de las películas producidas por este, incluyendo “El paseo” y “El paseo 2”.

el público. Para que la industria del cine funcione, es necesario que se hagan estas películas. Al atraer a un gran público, dinamizan el mercado y permiten que otras historias de mayor calidad se hagan. El riesgo, sin embargo, es que ahuyenten a un público cinéfilo escéptico o desconfiado con el cine nacional que opte por no volver a ver películas del país (Rivera, 2012:1).

En la muestra analizada (películas más taquilleras y premiadas de 2004-2013) se ve que las comedias son las preferidas del público, pero no las mejor valoradas ni premiadas (y esta tendencia es recurrente en la tradición del cine colombiano). Aparece aquí una tensión que comentaremos en el siguiente apartado entre el cine de comedia que le gusta al público en general y el cine dramático y “de autor” que gana la mayoría de los premios del Ministerio de Cultura y gusta a un público reducido, pero apunta a ganar premios en festivales nacionales e internacionales. Al respecto, Osorio sugiere que:

Junto al cine colombiano del conflicto, que tantas veces levanta resquemores y con el que se han conseguido los mejores aciertos, sobresale también este cine que se sustenta en la cotidianidad de los colombianos y en un retrato de lo que podría ser su idiosincrasia. Pero sobresale porque estos temas casi siempre coinciden con una intención claramente comercial de los productores, cuyo punto de partida es el tono de comedia. (Osorio, 2010:110).

La fórmula establecida por Dago García es la del colombiano de clase media, oriundo del interior del país (generalmente bogotano) que hace un paseo a una región exótica (en las distintas entregas han ido desde el caribe colombiano hasta Miami) en compañía de su familia disfuncional.

Es interesante anotar que, a pesar del nombre, los elencos de cada película han sido totalmente diferentes y en todos los casos

protagonizadas por reconocidos actores nacionales. Las dos primeras, dirigidas por Harold Trompetero, fueron protagonizadas por Antonio Sanint (actor y cómico bogotano) y John Leguizamo (reconocido actor de Hollywood), respectivamente. La tercera y la cuarta fueron dirigidas por Juan Camilo Pinzón y protagonizadas por Alberto Barrero y Diego Vásquez, ambos actores de teatro y televisión y la última fue realizada en Miami. La quinta parte, “El paseo de Teresa” se estrenó en 2017 con la dirección de Patricia Cardoso, una importante realizadora colombiana que ganó en 1996 el denominado Óscar estudiantil por su proyecto de grado de la UCLA, *El reino de los cielos*. Esta película cambió un poco el estilo narrativo y la trama de la historia, al plantear en su argumento la llegada de una entidad de inteligencia artificial a una familia.

El éxito en taquilla de las comedias de Dago García puede estar también relacionada con la estrategia comercial de estrenar en las salas de cine una nueva película cada día de navidad (25 de diciembre). Esta estrategia ha sido posteriormente replicada por otros directores como Fernando Ayllón (*Usted no sabe quién soy yo 1 y 2*, *Se armó la gorda 1 y 2*, *¿Si saben cómo me pongo para que me invitan?*, *¿En dónde están los ladrones?*); Gabriel Casilimas (*Agente Nero Nero 7 1, 2 y 3*) y Harold Trompetero (*Los oriynales*, *Nadie sabe para quién trabaja*, *De Rolling por Colombia 1 y 2*). Estas nuevas propuestas se relacionan también con el estilo del cine de Dago y de las fórmulas de *Sábados felices*, interpretadas por actores del famoso show televisivo (“Polilla”, “Hassam” y “La gorda Fabiola”) o con apuntes cómicos similares a los de las otras películas, pero han ampliado el espectro a otros cómicos y propuestas como las de Andrés López y Ricardo Quevedo, humoristas colombianos de stand up comedy.

Es importante anotar que la fórmula de la comedia cinematográfica colombiana actual es heredera también del fenómeno

más importante del cine nacional en la década de 1980, denominado por los críticos como el “Nietorroismo” o más comúnmente, el “Benjumeismo”. Se engloban en ese género una serie de películas realizadas por Gustavo Nieto Roa y cuyo protagonista fue Carlos “El gordo” Benjumea, reconocido actor y presentador de la televisión colombiana.

Estas comedias, muy cercanas al lenguaje televisivo, abordaron temas y argumentos familiares al pueblo colombiano como: el “rebusque”⁸⁶, las tradiciones familiares, mantener las apariencias y la obtención del dinero fácil, entre otros. Se trata de un retrato de las clases media y media baja, en el que se exaltan los valores y costumbres de los personajes como una representación de la idiosincrasia de un colombiano “promedio”, en el contexto urbano del interior del país (zona andina), fundamentalmente. En entrevista realizada para la investigación “Personajes, acciones y escenarios del cine colombiano”⁸⁷, Nieto Roa afirmó:

Yo creo que la construcción de los personajes de una película tiene que ver con la personalidad que ellos representan dentro de un contexto de territorio y de nacionalidad. Algo caracteriza a los personajes de mis películas y es que se identifican con una sociedad, una tipología regional, tanto por su acentos como su lenguaje corporal, en particular se identifican con la clase media y tienen que ver con las aspiraciones, los sueños, las frustraciones que tiene esa población y que se simbolizan

⁸⁶ Todo tipo de actividades legales e ilegales, formales e informales, que los colombianos desarrollan con el fin de obtener dinero.

⁸⁷ Investigación realizada en la Universidad de Medellín entre 2005 y 2007. Investigadores principales: Jerónimo Rivera Betancur y Ernesto Correa Herrera. Co-investigador: Mauricio Vélez.

a través de estos personajes que aparecen en mis películas (Entrevista inédita a Gustavo Nieto Roa, 2006).

Como Nieto Roa señala, el público colombiano encuentra afinidad con estas historias por identificación y, a pesar de estar creadas en tono de sátira o burla, la cercanía del público con los rituales, comportamientos, términos y estereotipos de la cultura popular colombiana presentes en estas historias, puede tener mucho que ver con su éxito comercial.

En esa misma entrevista, el director afirmó que su aporte es hacer un cine que tenga aceptación y que sea visto por el mayor número de personas en Colombia, añadiendo que sus películas han tenido varias veces una aceptación mayor a la de los blockbuster de Hollywood, lo que, en su opinión, demuestra que la gente quiere ver su cine y que lo ve con agrado (Entrevista inédita a Gustavo Nieto Roa, 2006). La tradición latinoamericana es rica, igualmente, en melodramas: historias con un tratamiento sentimental excesivo y en las cuáles las emociones ocupan el primer lugar. Esta larga tradición de telenovelas mexicanas, venezolanas, brasileñas y colombianas se ve reflejada también en los dramas y melodramas que el cine nacional presenta⁸⁸.

2.3.1.2 Drama y melodrama.

Como se ha mencionado anteriormente, el drama es el género cinematográfico más recurrente en el cine colombiano. Es importante aclarar, no obstante, las dificultades de definir el drama como género

⁸⁸ Es importante aclarar, no obstante, que las telenovelas colombianas han encontrado su identidad en el ámbito latinoamericano al alejarse del melodrama clásico mexicano y acercarse a un tratamiento que mezcla el drama y el humor en dosis equivalentes.

canónico de una película colombiana, pues la mayoría de las películas, sin importar su género, albergan elementos dramáticos. Según Pinel (2009:119), el sentido teatral del drama viene desde sus orígenes griegos del concepto de acción. Se trata de representar una acción sin los dictados de una estilización propios de la comedia o de la tragedia. Para intentar definir las fronteras, este autor plantea que el drama,

Pone en escena una acción violenta o patética en la que se enfrentan unos personajes a “altura de hombre”, histórica y socialmente adscritos a un marco creíble. Aunque algunos elementos cómicos son susceptibles de quedar integrados a la acción, el carácter dominante es el de la seriedad.

Esta definición plantea el drama a partir de lo que no es, lo que hace igualmente difícil de usar como criterio taxonómico. De todas formas, se tomará como criterio base el de la seriedad y cierta solemnidad, elementos que suelen hacer parte de las películas dramáticas. Las películas dramáticas en Colombia, como se ha dicho, suelen mezclar elementos de otros géneros, como la comedia, la aventura, el thriller o el terror (el terror de la vida cotidiana). Es importante aclarar que podría considerarse una cuarta tendencia sobre una dramática de la realidad o una especie de ficción documental, pero no haremos referencia a la misma por haber sido tratada en una parte anterior de este trabajo. A continuación, para efectos de este trabajo, se proponen tres grandes tendencias de las películas dramáticas, que serán definidas a continuación:

1. Películas relacionadas con la violencia, en todas sus manifestaciones, al que denominaremos drama de la violencia.
2. Películas melodramáticas, con una influencia fuerte de las telenovelas, al que denominaremos drama televisivo.
3. Películas con temas existenciales y de conflictos emocionales, al que denominaremos drama existencial.

2.3.1.2.1 Drama de la marginalidad y la violencia.

En esta primera categoría se agrupan aquellas películas en donde la violencia es un ingrediente fundamental, independiente de las temáticas que influyen para el desarrollo de esa violencia. Es común que, cuando se habla del cine colombiano, una de las primeras palabras que aparecen en el imaginario popular sea “violencia”. Eso mismo pasa cuando se menciona la palabra “Colombia”, dentro y fuera de sus fronteras. No podemos esconder la importancia e influencia que la violencia ha tenido en la construcción de Colombia como nación y, aunque resulte doloroso, ha de aceptarse que la violencia ha hecho parte también de la identidad colombiana. La violencia no es el único rasgo que define la identidad colombiana, pero abordarla como tema en las películas puede ser constructivo si se adopta el enfoque adecuado.

Una queja recurrente de algunos espectadores colombianos, que no son muy cercanos a su cine, es que el cine colombiano es fundamentalmente violento. Esta afirmación carece de validez y obedece más a un prejuicio fundado en el desconocimiento general del cine nacional por parte de su público. La cantidad de películas realizadas con temáticas predominantemente violentas no son la mayoría, pero sí son las películas más visibles y, aunque son criticadas públicamente por un amplio sector del público, suelen ser muy taquilleras.

Aunque se presume que se han hecho más de 600 largometrajes en el país, sólo se tiene datos de, aproximadamente, 280. De estas 280 películas sólo el 18% tiene una temática violenta como principal hilo conductor. Sin embargo, entre las 30 películas más taquilleras del cine nacional, 14 tienen una historia basada en el narcotráfico o el conflicto armado colombiano. ¿Será que todo el cine colombiano es violento o sólo que este ingrediente es el que mejor se vende? (Rivera, 2011:1).

Los reparos al cine colombiano que refleja en sus narrativas la violencia tienen que ver, fundamentalmente, con la preocupación de algunos colombianos por la imagen que el cine nacional pueda reflejar del país ante el mundo⁸⁹.

Al pensar en el cine colombiano, muchos compatriotas quizás sólo traen a su memoria escenas violentas, palabras vulgares y algunas de esas imágenes que dicen que afectan al país al “vender” una mala imagen de Colombia. Nunca he entendido esa obsesión de algunas personas por proteger la imagen antes que intentar cambiar la realidad, pero lo cierto es que la idea que asocia al cine colombiano con la violencia tiene bases reales pero parte del prejuicio y del poco conocimiento que, en general, tenemos frente a nuestro cine. La responsabilidad por esta situación no es sólo de los espectadores, sino también de quienes históricamente han promovido y exhibido cierto tipo de cine colombiano que es el que más consume porque, en un eterno círculo vicioso, es el que el público conoce (Rivera, 2011:1).

Zuluaga (2013:88), por su parte, señala que la presencia de esta temática en el cine colombiano y, sobre todo, el tratamiento que de la misma se hace en la narrativa de las películas, puede ser un arma de doble filo cuando al sobrexponer esta violencia con una aparente intención crítica, el cine colombiano refuerza el imaginario de decadencia y degradación contribuyendo a una sensación de desánimo, parálisis de la movilización social y melancolía.

⁸⁹ Esta situación, por supuesto, no es exclusiva de Colombia y, como hemos podido constatar en una amplia revisión bibliográfica de países como México y Brasil, lleva a que los espectadores de estos rechacen películas como *El infierno*, *Tropa de élite* o *Ciudad de Dios* ante el rechazo que les provoca la imagen que estas películas “venden” de su país en el exterior.

2.3.1.2.1.1 Antecedentes históricos.

Históricamente la violencia en Colombia ha tenido motivaciones y fuerzas diferentes, impulsadas en buena parte por las desigualdades sociales, la inconformidad con el gobierno, la corrupción y la pobreza.

Haciendo un rápido recorrido histórico se evidencia que es difícil que el cine colombiano aleje a la violencia de sus narrativas cuando en su propio relato de nación la violencia siempre ha sido protagonista. Colombia nunca ha sido un país tranquilo y desde antes de la colonización española se registraban violentos enfrentamientos entre las tribus indígenas que poblaron el territorio, al punto de que algunas de ellas llegaron a unirse a los invasores, buscando conseguir ventajas frente a sus enemigos de siempre. La llegada de los colonizadores españoles al territorio colombiano (entonces llamado La Nueva Granada) incrementó las desigualdades sociales al establecer una especie de sistema de castas muy estricto, en donde los indígenas, mulatos y mestizos quedaron en la base de la pirámide social (sin hablar de los negros esclavos que ni siquiera eran considerados como personas).

Después de múltiples insurrecciones populares, de las cuáles la más importante fue la de los comuneros⁹⁰, se dio el hecho conocido históricamente como el grito de independencia, el 20 de julio de 1810⁹¹

⁹⁰ Aunque hubo varias revueltas populares en el siglo XVIII, la más importante se dio en 1781 en la región de Santander (al oriente de Colombia) por parte de ciudadanos del Virreinato de la Nueva Granada que protestaban y exigían una disminución de los tributos a la corona y una mejora de las condiciones de vida. Bajo el lema de batalla “Viva el rey, abajo el mal gobierno”, los comuneros no pretendían la independencia de España, solo unas mejores sustanciales en las condiciones de gobierno de la colonia. El gobierno del Virreinato negoció con los líderes de la protesta y en cuestión de pocos meses los persiguió para ajusticiarlos. Su ejecución pública y la exhibición de partes de sus cuerpos en lugares públicos sirvió de escarmiento para que no se intentara una nueva insurrección hasta tres décadas después.

⁹¹ Revuelta histórica ocurrida en Santafé de Bogotá, mediante la cual los criollos (nacidos en la Nueva Granada, pero descendientes de españoles) expulsaron al Virrey e instauraron un gobierno provisional.

y, posteriormente, el período conocido como “La patria boba”⁹²; pero sólo fue hasta el 7 de agosto de 1819 que La Nueva Granada pudo proclamar su independencia absoluta de la corona española y su constitución como nación. Desde entonces y durante todo el siglo XIX se registraron alrededor de nueve guerras civiles nacionales (promovidas por los dos partidos en el poder: conservadores y liberales) y más de catorce enfrentamientos regionales. Entre 1886 y 1930 se dio un período de hegemonía conservadora y, con la excepción de un par de gobiernos liberales, esta hegemonía se mantuvo hasta 1948.

El 9 de abril de 1948 se dio un hecho que, literalmente, cambió la historia reciente del país: El asesinato del candidato liberal Jorge Eliécer Gaitán, virtual ganador de la presidencia de la república y presuntamente asesinado por miembros del partido conservador. Este hecho, conocido como “El bogotazo” significó la destrucción parcial de Santafé de Bogotá y el inicio de una violenta guerra que tuvo lugar fundamentalmente en los territorios rurales del país, conocida como “La violencia”, que tuvo lugar entre 1948 y 1953 y cuyo principal motor era el odio partidista entre conservadores y liberales. El final de las guerrillas liberales marcó el inicio de las guerrillas comunistas, fundamentalmente las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN).

La irrupción de grupos paramilitares, con el apoyo de algunos sectores del ejército y la entrada en la escena nacional de los carteles de la mafia, llevaron a que, desde mediados de la década del ochenta, se vivieran algunos de los años más violentos en la historia de Colombia, pero también la desmovilización de dos de los más importantes grupos guerrilleros: el Ejército Popular de Liberación (EPL) y el Movimiento

⁹² Período muy significativo en la historia del país ocurrido entre 1810 y 1816. Consistió en una serie de luchas interinas por obtener el poder entre partidarios de un nuevo gobierno centralizado (centralistas) y un gobierno de autonomía de las provincias (federalistas). La guerra promovida por los líderes de ambos bandos posibilitó la reconquista de la corona española, liderada por “El pacificador” Pablo Morillo, que en su campaña de regreso al país ajustició y encarceló a los principales líderes.

19 de abril (M-19). Después de varios procesos de paz fallidos, en noviembre de 2016 la guerrilla más antigua del mundo (las FARC) entregó sus armas y se desmovilizó como grupo armado. Este gesto es un precedente importante para otros grupos alzados en armas que siguen negociando su desmovilización.

Es importante señalar que, a pesar de que podría hablarse de un drama de la violencia, las temáticas relacionadas con las causas de esa violencia son diferentes y marcan importantes divergencias también en las narrativas y en la estética de las historias. Podría afirmarse que, así como es posible referirse a una estética del narco, es también posible hablar de una estética y unos estereotipos de los militares, de los políticos, de los guerrilleros o de los militares. En entrevista inédita realizada para la investigación “Narrativas del conflicto armado en el cine colombiano”⁹³, Luis Alberto Restrepo, director de cine y televisión, hacía referencia a la tensión existente en el cine nacional (como reflejo de la realidad) entre las condiciones y los habitantes del campo y de la ciudad. Para Restrepo, en Colombia se han ignorado los problemas del campo y el aporte de los cineastas es permitir que los espectadores miren y discutan las realidades que los medios de comunicación no presentan.

El conflicto es el motor de las historias y en el cine colombiano y latinoamericano, como se ha visto, el conflicto está relacionado con la realidad y las problemáticas sociales. Los personajes, por lo tanto, son contruidos en muchas ocasiones como resultado del conflicto social del país, por lo que es común ver narrativas de víctimas convertidas en victimarios o, en menor medida, de victimarios buscando una redención o escapando a los errores de su pasado.

El cine latinoamericano ha sido un cine que ha estado permeado por los problemas de la subsistencia, la miseria y las desigualdades sociales y cuyo tratamiento, según la época, ha oscilado entre la autocrítica, la

⁹³ Realizada en la Universidad de La Sabana entre 2007 y 2010. Investigadores principales: Sandra Ruiz y Jerónimo Rivera.

denuncia y la sátira. El cine colombiano no ha sido la excepción y podemos ver en nuestras películas a algunos personajes que conviven en medio de un conflicto que los afecta, los marca y que a muchos incluso los define. (Rivera, 2007:97).

La narrativa de la violencia y la marginalidad es también un síntoma de la situación del país y las preocupaciones que los realizadores manifiestan en sus historias. Ramírez se refiere a estas narrativas del cine colombiano como una contraposición entre los cambios sociales y culturales del país y la transformación motivada por el neoliberalismo. Al respecto afirma:

Las narrativas sobre marginalidad y violencia hacen evidentes impactantes consecuencias de la globalización: desempleo, aumento de desigualdad social, acrecentamiento de la pobreza, desplazamientos, violencia, economía ilícita, corrupción; por otro lado la globalización pone la tecnología como posibilidad de intercambio sociocultural, como amplio medio de información que amplía perspectivas pero que a su vez crea necesidades y frustraciones para los jóvenes que no pueden alcanzar los sueños y deseos generados por los escenarios mediáticos. (Ramírez, 2008:183).

En otra entrevista realizada para la edición 48 de la revista *Kinetoscopio*, el director Víctor Gaviria (referente nacional en el tratamiento de estos temas) defiende la importancia de abordar la violencia en las películas colombianas como una forma de procesar lo que se está viviendo y cumplir con la función, que el periodismo televisivo no ha cumplido, de dar forma, sentido e imágenes a la violencia. Gaviria afirma:

El cine tiene la misión de sacarnos del enredo de estar recibiendo una cantidad de noticias sobre la violencia, pero nunca comprender lo que la violencia quiere decir, de superar esa estupidez mental de estar dando vueltas alrededor de unos hechos que no se entienden, porque los periodistas no pueden, no son capaces y no deben, digámoslo, salirse

de ese automatismo de una serie de noticias y de hechos que están desvinculados de la historia. (Gaviria, 1998:86).

La violencia puede agredir a los espectadores, pero muchas películas de Hollywood con índices mayores de violencia están entre las preferidas del público colombiano. Esta violencia, sin embargo, poco se parece a la violencia de la vida real y de los noticieros. Es una violencia sublimada, creada en postproducción con la ayuda de efectos especiales y acompañada por bandas sonoras grandilocuentes que se conjugan para crear un espectáculo. El tratamiento de la violencia en el cine colombiano suele despojarse de espectacularidad y, en ese sentido, resulta ser más parecida a la que se vive en la vida real,

Pocos espectadores suelen quejarse de la violencia en películas recientes como *Los indestructibles*, *John Wick*, *Django sin cadenas* o *Mad Max fury of road* pero muchos elevan su voz de protesta ante la violencia en películas como *La mujer del animal* de Víctor Gaviria o *Perro come perro* de Carlos Moreno que, miradas objetivamente, tienen mucha menos violencia explícita que las llamadas películas “de acción”. ¿Qué es lo que ocurre entonces para que esto suceda?, desde mi punto de vista tiene que ver con la condición de “proximidad” del espectador, un concepto que va más allá de lo geográfico y tiene que ver con aquellos temas o tratamientos que nos afectan por su cercanía (Rivera, 2017:1).

Osorio (2010:20) hace un aporte fundamental al indicar que solo las películas que pueden trascender la superficialidad y vistosidad del conflicto y la violencia podrán decir algo honesto y verdadero sobre ellas. Es importante reconocer el valor nodal que tiene la violencia dentro de la narrativa como fuerza fundamental del conflicto. Lo que sin duda podría ponerse en cuestión es la finalidad que tiene dentro de los relatos en su relación con la realidad que representa.

2.3.1.2.2 Drama televisivo.

Como se ha comentado, la televisión colombiana ha tenido una gran influencia en el cine nacional. En la medida en que nunca ha existido una industria cinematográfica como tal y que la televisión es la única industria audiovisual sólida en el país, los canales privados de televisión se han convertido en distintas ocasiones en productores de películas colombianas y muchas veces se ha tratado de un ejercicio prácticamente interno en el que los temas y tratamientos de la ficción televisiva se llevan a la gran pantalla sin una gran adaptación y prácticamente con los mismos recursos (humanos y técnicos) de la televisión.

En la década de los ochenta, el crítico de cine Luis Alberto Álvarez señalaba con preocupación el poco compromiso del cine colombiano con la realidad del país y el espejismo construido a partir de la estética televisiva en las películas colombianas. Álvarez (1988:9) critica la ausencia de la Colombia “real” en los relatos cinematográficos de la época, expresada en una actuación poco natural de los actores de las películas colombianas y aun en una construcción superficial de los personajes, herederas de la televisión.

Es de vieja data la discusión sobre si la televisión forma, informa y entretiene y al traspasar las fronteras de la pantalla televisiva para instalarse en la gran pantalla del cine, estos debates se trasladan a lo cinematográfico. Sobre esta relación estrecha entre el cine y la televisión colombiana, Carlos Mayolo, uno de los cineastas colombianos más importantes que hizo televisión la mayor parte de su vida, sostiene que:

Yo creo que la televisión cumple un papel entretenedor, pero nunca el peso de una conciencia honesta y serena. El cine es un verdadero inconsciente del país y siempre estará abierto para hacer nuevas cosas, íntimas y más veraces. La tv es terca, homogenizante y hegemónica. A la larga, es lo que Fellini decía: un mueble. Las emociones las acaba esa caja cuadrada que ocupa el dos por ciento de nuestra atención, pues

siempre hay un florero más llamativo encima del televisor o está uno hablando por teléfono. Porque la tv es el chicle bomba de los ojos, como dijo Wright. (Mayolo, 2002:241).

Es importante señalar que Carlos Mayolo plantea esta reflexión a inicios del siglo XXI, en un momento en que los canales de televisión privados estaban iniciando sus labores. En el contexto actual, en el que la televisión pública se ha invisibilizado casi completamente, valdría la pena replantear la discusión sobre esta problemática, que podría estar más acentuada.

Tanto Mayolo como Álvarez sugieren una estrecha relación entre la televisión colombiana y el entretenimiento banal, estableciendo una barrera infranqueable entre lo que es la televisión y lo que debe ser el cine en Colombia. Por sus características comerciales y los intereses empresariales que representa, la televisión colombiana se asume como un medio de diversión que no propicia la reflexión ni una toma de posición sobre la realidad y las problemáticas sociales del país. Como sugiere Mayolo, se trata de un medio para “pasar el rato”. La dura posición de un amplio sector de la crítica y de la academia con la televisión contrasta, no obstante, con la realidad de una televisión que ha sido también exitosa en sus relatos, más allá del lucro comercial.

Hasta los años ochenta, la televisión colombiana estuvo llena de adaptaciones literarias y compartió en gran parte el lenguaje y narrativas propias de la radio, con quien compartía recursos humanos y técnicos desde su fundación. De tal manera, el lenguaje televisivo estaba cargado de palabras altisonantes, actuaciones teatrales y música efectista. Esta narrativa se encuentra de manera recurrente en el cine colombiano de los setenta y ochenta, en películas como *Aura o las violetas* (Nieto Roa, 1974), *La amiga de mi madre* (Ivaldi, 1976), *Pisingaña* (Pinzón, 1985) y *El niño y el papa* (Castaño, 1986). Es de resaltar la gran influencia de las películas mexicanas, que entonces se veían frecuentemente en las salas de cine colombianas, en el tratamiento melodramático de estas películas.

Las telenovelas colombianas no fueron internacionalmente reconocidas hasta los años 90. En la década anterior, ya existía una gran tradición de telenovelas en América Latina y, en su primer momento de su expansión y éxito, las telenovelas mexicanas y venezolanas fueron fundamentales para la apertura del mercado internacional con un formato cargado de drama emocional intenso, actuaciones y musicalización exageradas y una narrativa simple y predecible. En esa década, la televisión colombiana transmitía telenovelas de ambos países y en sus ficciones propias presentaba historias cercanas a las demás, pero con un ingrediente fundamental que se volvió común denominador de muchas de sus producciones: el humor.

El desgaste de la fórmula repetitiva de las telenovelas de México y Venezuela, abrió una importante puerta para que en la década del noventa las ficciones televisivas de países como Brasil, Argentina y Colombia se abrieran camino con gran éxito en sus mercados locales y fueran recibidas con beneplácito y emitidas en televisoras internacionales.

En el caso colombiano, fue fundamental el impulso de las dos producciones más exitosas de la historia del país: *Café con aroma de mujer* (1994-96) y *Yo soy Betty la fea* (1999-2001). Detrás de ambas producciones estaba el talento creativo de Fernando Gaitán, guionista colombiano, que logró con ambos productos un éxito inédito para la televisión colombiana. *Café con aroma de mujer* fue un típico melodrama latinoamericano, con actuaciones más naturales y tramas un poco más elaboradas, pero sin perder la estructura narrativa del melodrama tradicional. La única diferencia notable entre esta producción y otras del mismo género fue el empoderamiento del personaje protagónico femenino y la ambientación de la historia en el hermoso paisaje cafetero colombiano.

En el caso de *Yo soy Betty la fea* se trata también de una historia tradicional (una mezcla entre en el cuento de *El Patito feo* y *La cenicienta*), pero el ingrediente fundamental fue la comedia. El éxito de esta telenovela fue tal que obtuvo el premio *Guinness Record* en 2010 como la más exitosa de todos los tiempos al ser emitida en más de 180

países, ser doblada a 25 idiomas y contar con, al menos, unas 28 adaptaciones alrededor del mundo. Su adaptación al formato de serie para la televisión norteamericana, *Ugly Betty*, recibió también algunos de los más importantes premios de la televisión mundial⁹⁴.

El éxito de estas y otras producciones televisivas fue fundamental para posicionar el drama colombiano a nivel internacional y para fortalecer los esquemas de producción, al punto de que, en la segunda década del siglo XXI, la televisión colombiana es considerada como una de las más importantes de Latinoamérica, no solo por las producciones locales sino por la gran cantidad de producciones televisivas de primer nivel realizadas en el país en coproducción con algunas de las más importantes productoras internacionales⁹⁵. No es gratuito, por lo tanto, que empresas como *Netflix*, *Warner*, *Sony*, *Fox* y *Disney* tengan en Colombia su centro de operaciones para la producción de sus principales series para el público latinoamericano.

De tal manera que, así como ocurre con la comedia, hay una larga tradición de dramas televisivos en el cine colombiano, al punto de que después de 1990 varias series y telenovelas exitosas han sido adaptadas para la gran pantalla, pretendiendo emular el éxito obtenido en sus versiones televisivas. Películas como *Amar y vivir* (Duplat, 1990), *El cartel de los sapos* (Moreno, 2012) y *Sin tetas no hay paraíso* (Bolívar, 2010) fueron primero ficciones televisivas (y antes de eso, libros) y luego pasaron a la gran pantalla con una recaudación de taquilla inferior a las expectativas generadas por el éxito de su versión televisiva.

De igual forma, películas como *Rosario Tijeras* (Maillé, 2005), *Soñar no cuesta nada* (Triana, 2006) y *La rectora* (Stivelberg, 2015) pasaron del cine a la ficción televisiva. Interesante es el caso de la serie de televisión *Lady la vendedora de rosas* (2015), recreada en la trágica vida de Lady Tabares, quien a sus 13 años fue la protagonista de la

⁹⁴ Además de “Ugly Betty” en Estados Unidos, se destacaron las siguientes versiones: *Jasi jasi koi naim* (India), *Verliebt in Berlin* (Alemania), *Yo soy Bea* (España) y *La fea más bella* (México).

⁹⁵ Algunos ejemplos: *Mental* (Fox), *Narcos* (Netflix), *Mille 22* (STX) y *American Made* (Cross Creek).

película *La vendedora de rosas* (Gaviria, 1998). Como puede verse, el cine y la televisión colombiana tienen puertas giratorias que a menudo permiten el paso de un medio a otro. Es interesante, igualmente, que muchas de estas ficciones televisivas estén basadas a su vez en hechos de la vida real. Para la muestra, tres casos:

- *Soñar no cuesta nada* cuenta la historia real del hallazgo en la selva de una inmensa cantidad de dinero escondido por la guerrilla por parte de un comando del ejército colombiano, su decisión de apropiárselo y las consecuencias personales y jurídicas del hecho. Esta película fue estrenada en 2006, cuando el proceso judicial estaba aún en marcha y el hecho (ocurrido en 2003) aún era parte de la actualidad noticiosa del país, situación que le permitió a la película estar entre las más taquilleras de la historia del cine colombiano. Ese mismo año fue estrenada la serie *Regreso a la guaca*, que expandía la ficción a la televisión.

- *El cartel de los sapos* es la adaptación de un libro del narcotraficante Andrés López, quien delató a sus compañeros del cartel de Cali para obtener beneficios ante la justicia norteamericana. Generó gran polémica en su momento el hecho de que este narcotraficante se convirtiera primero en escritor de las novelas semi-biográficas *El cartel de los sapos* y *Las muñecas de la mafia* y luego Caracol televisión le pagara cuantiosas sumas de dinero por la adaptación de ambas para la televisión colombiana.

- *Sin tetas no hay paraíso* está inspirado en el libro del escritor y periodista Gustavo Bolívar, quien escribió la novela sobre el fenómeno de las prostitutas de alto nivel (llamadas “prepagos” en Colombia) en la ciudad de Pereira. A partir de la novela, y su adaptación al cine en 2010, han surgido varias series televisivas como la telenovela colombiana *Sin tetas no hay paraíso* (2006), la telenovela colombo-mexicana *Sin senos no hay paraíso* (2008-2009), la serie española *Sin tetas no hay paraíso* (2008) y la serie colombo-estadounidense *Sin tetas sí hay paraíso* que cuenta con tres temporadas (2016-2018).

Estas producciones son solo una muestra de la relación entre dos medios que se dicen opuestos y diferentes en sus intereses, pero cuya

mutua dependencia se ha demostrado, no solo por las historias que se cuentan en ambos, sino por la implicación empresarial de los dos principales canales de televisión en la producción cinematográfica y la participación activa de libretistas, técnicos y actores de la televisión en el cine colombiano. Esta relación ha sido históricamente tan fuerte que, en contraposición, ha surgido una tendencia cinematográfica a la que en este trabajo se denominará drama existencial, que suele utilizar discursos y recursos diametralmente opuestos a los de la televisión como forma de desmarcarse de la narrativa televisiva⁹⁶.

2.3.1.2.3 Drama existencial.

Como se ha comentado, el cine colombiano (particularmente en las últimas décadas) ha explorado con frecuencia historias relacionadas con conflictos existenciales, internos y emocionales, relacionados muchas veces con el impacto anímico y psicológico de la situación de violencia en el país y fenómenos colaterales al narcotráfico y el conflicto armado como: Desplazamiento forzado, condiciones de miseria, violencia sexual y secuestro, entre otros. Frente a esta tendencia del cine colombiano, Yáñez afirma que:

El cine realista de finales del siglo XX y principios del XXI se caracterizó por acercarse a sus escenarios y personajes desde una perspectiva más enigmática que didáctica, más alusiva que directa. Lejos de la denuncia abierta o del impulso aleccionador, el realismo del cambio de siglo renegó de la sicología y de la narrativa tradicional, para proponer una aproximación meditativa, a veces extrañada, a un vasto repertorio de conflictos sociales, encrucijadas históricas y odiseas

⁹⁶ En algunos casos, como el rodaje de la película *La sociedad del semáforo* (Mendoza, 2010) se llegó al punto de pedir en la convocatoria al casting que se abstuvieran de participar actores con experiencia en televisión.

personales. Un amplio abanico reunido bajo el paraguas de una llamativa herramienta formal: el plano secuencia (Yáñez, 2015:35).

Osorio, por su parte, ubica el inicio de esta tendencia en el cine colombiano con el estreno de la película *La sombra del caminante* (Guerra, 2005) y, de manera especial, con *El vuelco del cangrejo* (Ruiz Navia, 2010). En la película de Ruiz Navia se presentan tres de los componentes que este autor ubica como característicos de este tipo de películas: la desaparición del héroe o del personaje al que le ocurren cosas en común, el espacio como protagonista de la acción y la disminución de la acción (lo que sugiere un ritmo más lento y tiempos muertos). Se trata de películas en donde la acción está motivada por dilemas existenciales.

Las películas dramáticas existenciales ponen las acciones emotivas de sus personajes por encima de las acciones físicas, utilizan recursos narrativos simbólicos, suelen estar más cercanas a los tonos fríos, usan pocos diálogos y pocos personajes y su protagonista suele estar más cerca del hombre⁹⁷ común que de un héroe, villano o antihéroe. Algunas de las películas más premiadas del cine colombiano reciente que están cercanas a esta narrativa son: *El vuelco del cangrejo* (Navia, 2009), *Los viajes del viento* (Guerra, 2009), *La sirga* (Vega, 2012), *Chocó* (Hinestroza, 2012), *Siembra* (Osorio y Lozano, 2015), *La tierra y la sombra* (Acevedo, 2015), *Violencia* (Jorge Forero), *El abrazo de la serpiente* (Guerra, 2016) y *Epifanía* (Navia, 2017).

Los directores de estas películas son egresados de escuelas de cine o de comunicación social, con una edad entre 30 y 45 años y con amplia experiencia en realización de televisión y de cortometrajes con reconocimiento internacional. Detrás de sus trabajos hay productoras

⁹⁷ Utilizo la palabra hombre porque en el cine colombiano son escasas las películas protagonizadas por personajes femeninos. En investigaciones anteriores (Personajes, acciones y escenarios del cine colombiano”, Universidad de Medellín, en 2007 y “Narrativas del conflicto armado en el cine colombiano”, Universidad de La Sabana, en 2010), he descubierto que el perfil recurrente del protagonista de las películas colombianas es un hombre de clase media de entre 30 y 40 años.

cinematográficas con gran peso en el país como *Contravía films*, *Ciudad Lunar*, *Diafragma*, *Antorcha* y *Burning Blue*. Llama la atención, aunque no corresponde al interés particular de este trabajo, que el foco de buena parte de esas historias se concentre en las zonas costeras del país: En la costa Caribe, con el trabajo de Ciro Guerra y Cristina Gallego (*El abrazo de la serpiente*, *Los viajes del viento*), Iván Wild (*Edificio Royal*) y Roberto Flores Prieto (*Ruido rosa* y *Cazando luciérnagas*) y en la zona del Pacífico con Óscar Ruiz Navia (*El vuelco del cangrejo*, *Los hongos* y *Epifanía*), William Vega (*La sirga*) y César Acevedo (*La tierra y la sombra*).

Algunas de las películas anteriormente mencionadas y otras similares en su estética y narrativa, han sido merecedoras de estímulos del gobierno colombiano en una o varias de las etapas de realización y han obtenido importantes reconocimientos internacionales en festivales como Cannes, Berlin, Sundance, Venecia y Toronto; siendo también nominadas a premios internacionales de primer nivel. Esta circunstancia, no obstante, no se traduce en lograr un buen recaudo de taquilla en el país por lo que pareciera ser un divorcio insalvable entre los realizadores y el público nacional. De esta forma, así como a la comedia comercial se le critica su facilismo y “chabacanería”, a este tipo de cine se le cuestiona su distancia y cierta frialdad frente a la idiosincrasia de los colombianos y el gusto del público.

Como ejemplo de lo anterior, podemos citar dos casos importantes:

- La película *La tierra y la sombra* (Acevedo, 2015), ganadora del premio Cámara de Oro del Festival de Cannes (el galardón más importante de la historia del cine colombiano) no obtuvo una buena recaudación en taquilla y muchos espectadores colombianos ni se enteraron de su presencia en las salas.

- *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2016) pasó sin mucho éxito por la cartelera comercial (llegando a menos de 30.000 espectadores), pero fue reestrenada después de la nominación al premio Oscar de la Academia de Hollywood en la categoría de mejor película en habla no inglesa, obteniendo una amplia difusión en medios de

comunicación, nacionales e internacionales. Después de su reestreno, la película llegó a una cifra cercana a los 500.000 espectadores que, no obstante, no le permitió estar entre las más taquilleras del país y su recaudación internacional estuvo muy por encima de la obtenida en el país.

Estas películas, que suelen ir dirigidas al público internacional de los festivales, son también con frecuencia las más favorecidas por los premios otorgados por el Ministerio de Cultura de Colombia en una apuesta dirigida a aumentar el prestigio del cine colombiano más allá de sus fronteras en los principales espacios internacionales.

En su artículo “Los géneros vs la taquilla” del portal *Cinacolombiano.com*, el director de cine y analista de medios Julio Luzardo (2013, pp) presenta un análisis de las películas más taquilleras vs las más premiadas en un análisis de los mismos diez años que comprende este estudio. En su análisis plantea que la taquilla del cine colombiano por géneros entre 2003 y 2013 se reparte en el siguiente porcentaje:

1. Comedia (34,59%).
2. Drama (19,28%).
3. Violencia-droga (9,23%).
4. Comedia-drama (9,22%).
5. Narcotráfico (8,06 %).
6. Conflicto armado (7,56%).
7. Misterio-suspenso (7,37%).
8. Acción-suspenso (2,6 %).

Llama la atención que entre las categorías-géneros sugeridos por Luzardo que no llegan al 1% están el denominado “cine de autor” que solo llega al 0,46% del total, el documental con el 0,42% y el drama social con el 0,39%. En 2015, Luzardo publicó en el mismo portal el video “¿Se descarriló la ley de cine? En donde denuncia que en 2006 se apoyaron películas que fueron exitosas en taquilla, llegando en total a

una cifra de 1.900.485, cifra que cae al punto más bajo en 2009 con solo 114.891 espectadores y después de un leve ascenso en 2011 y 2012 cae estrepitosamente hasta llegar a 230.221 espectadores en 2015, las taquillas más bajas desde el inicio de la ley de cine.

Es importante mencionar que en 2015 el Fondo de desarrollo cinematográfico (FDC) apoyó un número mucho mayor de películas que en 2006. Luzardo plantea en su video que la baja en las cifras de taquilla de las películas apoyadas por el fondo inicia en 2010 con un mayor apoyo al “cine de autor” y la pérdida de protagonista del cine de género, que había resultado exitoso entre 2006 y 2009. Estas cifras ponen en evidencia el divorcio entre las películas apoyadas por el Estado y las que el público colombiano prefiere. En su video, Luzardo (2016) sostiene que desde la convocatoria del 2011 se empezó a ver una tendencia que en su concepto es preocupante para escoger a los ganadores: La selección de obras en donde se resaltan historias rurales, se insiste en el conflicto armado, el cine de autor y temas atractivos para los festivales europeos, que no tienen público en el país.

A pesar de la difícil situación del mercado cinematográfico colombiano, en años recientes, algunas de las películas colombianas más premiadas han estado cercanas a este género y este tratamiento narrativo, lo que seguramente impulsa a otros realizadores a contar sus historias haciendo uso de estos recursos. Esta situación no es exclusiva de Colombia y, en cierta medida, es heredera de una cierta narrativa europea y, de manera más directa, del llamado “nuevo cine argentino” que como se ha comentado anteriormente, reivindica el personaje del común, con sus problemas del día a día y sus conflictos emocionales. Echeverri define estas historias como parte de una línea temática y estética que aborda la realidad de una manera diferente,

En general se trata de películas realizadas con un bajo presupuesto, cuyas tramas suelen estar asociadas a comunidades marginales, contadas a través de argumentos usualmente sencillos, y cuyas tramas se ocupan de la historia de un personaje particular, o de unos pocos, que

permiten entender la situación de su comunidad. (Echeverri en Sedeño y Matute, 2015:187).

A todas estas, pareciera ser que este cine se hace más para el público especializado internacional o, en el peor de los casos, para complacer los gustos y expectativas de los jurados y curadores de los festivales de cine europeos que para el público nacional. Se trata, por tanto, de un cine hecho en Colombia, pero no pensado para el común de los colombianos, abriendo una brecha entre lo que los realizadores quieren contar y lo que el público prefiere ver.

2.3.1.3 Thriller y terror

Para efectos de este trabajo se adopta la palabra thriller como un sinónimo de las películas con contenido policíaco. Pinel (2009:238) divide en dos este género entre películas policíacas y de espionaje. Por el contexto del cine colombiano, las películas de espionaje prácticamente no existen y son aquellas que ponen en escena la historia de un crimen las que se amoldan mejor a este concepto. Osorio (2018) plantea que el thriller es el género que puede representar mejor la realidad del país en lo relacionado con la delincuencia porque, además de partir de la representación del conflicto y la delincuencia, suele tener como trasfondo la corrupción, tema frecuente en la realidad colombiana y en el cine que presenta estas temáticas.

Usando algunos recursos del thriller europeo y de Hollywood y con otras características propias del cine latinoamericano, el thriller es un género con alta presencia en el cine colombiano. Como se ha indicado, llama la atención que se trate del tercer género en importancia en el cine colombiano y que, sumado con el terror (con el que comparte temáticas y tratamientos) llegue casi a alcanzar a la comedia en cantidad de títulos.

El terror y las historias policíacas hacen parte de la vida cotidiana de los colombianos y del relato nacional más constante: los noticieros de televisión. Desde los crímenes cotidianos (robos y riñas) hasta elaborados y aberrantes crímenes son el alimento diario de noticieros cada vez más sensacionalistas que, además, engrosan la información de las redes sociales compartida por los ciudadanos.

El cine colombiano de terror y policíaco hace eco del interés de los espectadores por estas temáticas y en varias oportunidades se ha inspirado en las historias de la vida cotidiana para contar macabras historias en la pantalla. Casos como el de la masacre ocurrida en una pizzería bogotana en 1987 representada en *Satanas* de Andi Baiz, la instalación de un collar bomba y posterior muerte de la víctima en *PVC-1* de Spiros Staphalopoulos o el secuestro y tortura por años de una mujer por parte de un despiadado y brutal hombre en *La mujer del animal* de Víctor Gaviria son muestra del interés del cine colombiano por las historias sórdidas de la vida cotidiana.

La relación entre el cine colombiano y la realidad referida al inicio del capítulo aflora nuevamente en estos géneros, pues no es común que las películas colombianas de terror aborden temas paranormales, pues al parecer la realidad desborda a la ficción en horror. Un caso interesante relacionado con lo anterior es el de la película *El páramo* (Jaime Osorio, 2011) que, aparentemente, habla del hallazgo de una bruja en una base militar ubicada en un inaccesible páramo, pero en donde el terror termina detonado por los traumas y la paranoia de los mismos soldados que terminan siendo víctimas y victimarios de su propio miedo.

Las películas colombianas de thriller son herederas también de la narrativa canónica del cine negro norteamericano, que Cardona reconoce como heredero, a su vez, de la novela gótica inglesa, del expresionismo alemán y el folletín o novela por entregas y en el que:

Los personajes representados, cercenados por códigos ambiguos y de movedizos referentes morales se entregan, parcos y fríos, al tumultuoso despliegue de una sociedad enferma, envuelta en el vicio y la

corrupción. El futuro se presenta como expectativa truncada, el pasado, con turbio desencanto. Entre los rasgos formales más predominantes, modulación estilista que controvierte la realidad como experiencia objetiva y concreta en aras de una interrogación moral. (Cardona,2012:138).

En su artículo “El héroe aberrante o el delirio anecdótico del crimen en el cine colombiano de los últimos años”, Cardona concluye que en el cine colombiano del género pierden los malos (que son todos) no por ser malos sino porque les faltó un poco más de suerte. De allí que el cine policíaco colombiano no es necesariamente moralista ni da a cada quien lo que merece, porque, como se ha visto antes, el motor que mueve a los personajes de estas historias, al igual que a los de otros géneros, es la obtención del dinero fácil por medios legales o ilegales, amparado en el hecho de ser víctima de una sociedad injusta.

Además del narcotráfico y el conflicto armado, temas presentes en buena parte del cine colombiano, Osorio se refiere también a la delincuencia común estableciendo diferencias en su representación:

En el conflicto que se aborda en estas películas sobre la delincuencia común, casi siempre hay una diferencia con la violencia relacionada con el orden público y el narcotráfico y es que en el mundo de la delincuencia no hay ni siquiera una “ética criminal”, como si, al menos en principio, está planteada en esa otra criminalidad regentada por organizaciones, las cuales tienen una jerarquía y hasta unos códigos de conducta pactados por la colectividad. En la delincuencia común, las decisiones las toman individuos que se rigen por sus propias reglas. Es la ley del más fuerte, del más vivo y el más rápido con el gatillo. (Osorio, 2010:67).

El escenario del cine policíaco colombiano se presenta entonces como una selva sin Dios ni ley, en donde no se puede confiar en nadie y la traición está a la vuelta de la esquina. Osorio encuentra además algunas características comunes en las películas de este género: son urbanas, están ambientadas en los bajos fondos, sus personajes tienen

por sello la relatividad moral y su protagonista tiene por lo general el carácter de antihéroe. A pesar de presentar estas situaciones extremas, en donde el personaje enfrenta la injusticia del sistema; estas películas no son propositivas ni alcanzan a ser una denuncia y dejan la sensación de una profunda desazón y derrota.

2.4 Temáticas narrativas del cine colombiano

Después de hablar de los géneros cinematográficos, es importante remitirnos a los temas recurrentes del cine colombiano. Osorio (2018) ha planteado una propuesta interesante para mirar los temas más frecuentes en el cine colombiano, a partir de la teoría de las series y las resonancias planteada por Foucault en su texto “La arqueología del saber” (Foucault, 1969), en el que plantea la dificultad de definir series para una filmografía nacional, fijar límites y establecer relaciones entre los títulos y las series de películas:

De ahí la necesidad de distinguir, no solo unos acontecimientos importantes (con una larga cadena de consecuencias) y acontecimientos mínimos, sino unos tipos de acontecimientos de nivel completamente distinto (unos breves, otros de duración mediana, como la expansión de una técnica, o una rarefacción de una moneda, otros, finalmente, de marcha lenta, como un equilibrio demográfico o el ajuste progresivo de una economía a una modificación del clima); de ahí la posibilidad de hacer aparecer series de amplios jalonamientos, constituidas por acontecimientos raros o acontecimientos repetitivos (Foucault, 1969:11).

Osorio sugiere que la irregularidad en la producción del cine colombiano no ha permitido que haya una línea clara de continuidad, pero algunos hitos en la producción histórica aparecen cada cierto tiempo como resonancia de otros períodos. Más allá de los hitos del cine

colombiano, abordados por Zuluaga (2013) como cánones de esta cinematografía, es importante reconocer el valor de la obra “típica” más allá de la canónica. Aunque esta tesis parte de las películas más relevantes, es innegable la importancia de conocer un alto porcentaje de los largometrajes nacionales del período estudiado⁹⁸.

La idea de las resonancias que subsanan las discontinuidades en la tradición del cine colombiano, planteada por Osorio (2018) es respaldada por los resultados del presente trabajo, puesto que, a pesar de existir décadas de diferencia, hay temas que emergen cada cierto tiempo y, como se verá más adelante, las temáticas van más allá de los géneros para plantear intereses comunes en películas con distintos tratamientos.

El desconocimiento y la apatía del público en Colombia frente al cine nacional han llevado a que muchas veces, tanto crítica como público general, se refieran al cine colombiano como si se tratara de un corpus uniforme y claramente predecible, posición que critica Rivera cuando afirma que:

En un conjunto tan grande de historias, es normal que los temas, historias tratamientos, actores y paisajes cambien significativamente. Es imperativo que los colombianos empiecen a reconocer la variedad del cine que se hace en su país y que, si bien hay líneas narrativas y “fórmulas” (tanto para vender como para sorprender en festivales) se empiece a avanzar hacia la realización de películas que puedan conciliar calidad y gusto del público (Rivera, 2017: pp).

Al realizar un análisis del discurso nacionalista presente en distintos medios audiovisuales, periodísticos y publicitarios entre 2005 y 2006, Arias (2008) encontró algunas recurrencias importantes en las

⁹⁸ Es importante aclarar que en los 10 años que abarca este estudio (2004-2013) se estrenaron 123 largometrajes colombianos, de los cuáles he visto 88, lo que equivale al 71,5% del total. Después de su estreno, es realmente difícil acceder a estas películas, pero de todas ellas se posee información escrita.

películas analizadas, que pueden ser tomadas como ejes temáticos de referencia. Estos ejes básicos son:

1. **Una nación sin Estado:** Estableciendo una diferencia fundamental entre ambos conceptos, a menudo aceptados como iguales. En Colombia el Estado no representa los intereses de la nación.
2. **Nación de la ilegalidad:** La ley no pesa sobre el individuo porque no actúa sobre él con legitimidad. Se crea un estado paralelo ilegal y alegal donde la moral es flexible y el mal se hace relativo
3. **Un contexto que obliga:** Personajes que no asumen las consecuencias de sus actos y ejecutan sus acciones justificándolas como resultado de las circunstancias, como si fueran empujados a hacerlas. El personaje puede escudarse en que no tenía otra opción.
4. **Consecuencias inevitables:** Cierta ingrediente moral de las historias en el que los personajes no terminan bien, aunque su final no tenga nada que ver con la ilegalidad de sus acciones sino con su mala fortuna. Este componente habla también de un cierto sentido trágico de las historias, en donde los personajes pueden desarrollar sus acciones siguiendo o no un plan estructurado, para terminar igualmente de mala manera. Un elemento narrativo importante es la intención del personaje de cambiar en algún momento de la historia, solo para entender que no puede hacerlo.
5. **La familia como eje de la nación:** En medio del contraste entre la ley y la ilegalidad, el único eje sagrado de las historias es la familia. A diferencia de las narrativas de otras regiones del mundo como Europa y Estados Unidos, en el cine colombiano la familia (y particularmente la madre y los hijos) es sagrada y es uno de los pocos puntos en común para muchos personajes con profundas diferencias (sicario y gobernante; guerrillero y narcotraficante).

Finalmente, Arias (2008:220) habla de un común denominador en muchas de las historias colombianas que ha analizado y es un sueño común para muchos personajes: hacerse ricos de la noche a la mañana. Este autor señala que, a diferencia de las telenovelas, en el cine este sueño pasa por la transgresión de la ley (conclusión ciertamente refrendada con los resultados de esta tesis).

Aunque el amor es un tema fundamental de las narraciones colombianas, muy pocas veces es el eje central de las historias. De esta forma, el tratamiento dramático romántico y las subtramas sentimentales son parte indispensable de muchas de estas historias, pero pocas veces son el centro del argumento. Hablando de las historias de principio del siglo XXI, Ruiz plantea que la influencia del éxito de las telenovelas colombianas en la última década del siglo XX ha sido fundamental para que lo romántico sea un elemento indispensable en las películas analizadas en su investigación. Añade que, no obstante, ese amor está fuertemente relacionado con la violencia y las problemáticas sociales:

Una violencia no referenciada por el conflicto armado del país, sino más bien por sus consecuencias sociales, evidenciando hasta la saciedad una fuerte descomposición de esa sociedad que siempre estuvo abordada desde la pobreza, la impunidad, la criminalidad, la ilegalidad y la traición que se relaciona con el tema de la infidelidad en el amor. Otra característica es que estas problemáticas sociales son tratadas desde lo particular. Es decir, no ven al hombre en medio de la sociedad, sino como hombre individual golpeado por ella, desde su historia personal. (Ruiz, 2006:136).

A propósito del conflicto, Osorio (2010:25) afirma que el conflicto en la realidad colombiana es muy complejo y tiene componentes políticos y económicos. Además de las tensiones derivadas de la situación de orden público (narcotráfico, grupos armados, delincuencia común), se añade la corrupción en las instituciones y los problemas cotidianos propios del ciudadano común.

Osorio indica que todos estos conflictos, presentes en la vida cotidiana, pueden hacer parte también de la narrativa de una sola película.

En un balance entre acciones, personajes y escenarios realizado en una investigación de la Universidad de Medellín entre 2005 y 2007⁹⁹, una de las grandes conclusiones fue que los personajes de las películas analizadas carecen de profundidad y se presentan solo como causa y consecuencia de sus acciones y que el peso de los escenarios era mínimo en la narrativa. Al respecto, Vélez (2007:73) concluye que en el cine colombiano las acciones cobran importancia y se convierten en el elemento principal por encima de los personajes y los escenarios y que la mayoría de las películas parte de o se enfocan en las anécdotas que motivaron la escritura de los guiones.

Partiendo de las categorías de Arias y, después de hacer el análisis de las películas de la muestra y de un buen número de largometrajes nacionales, se proponen cuatro grandes temáticas-problemáticas recurrentes que definen el cine colombiano de este período: La identidad del colombiano (idiosincrasia), el narcotráfico, el conflicto armado y la marginalidad.

2.4.1 La “colombianidad”

El primer eje articulador fundamental de estas historias es el de la identidad del colombiano, su idiosincrasia, que suele tratarse en algunos casos desde las crisis producidas por el desarraigo (secuestro, desaparición o desplazamiento forzado), en otros desde la caricatura y la ridiculización de las costumbres, en otros casos desde la identidad y estereotipos regionales y en otros desde la nostalgia por las características propias e identificables que se reconocen como

⁹⁹ Personajes, acciones y escenarios en el cine colombiano 1995-2005. Universidad de Medellín 2005-2007. Investigadores principales: Jerónimo Rivera y Ernesto Correa. Co-investigador: Mauricio Vélez.

colombianas. Colombia es un país de regiones y las profundas diferencias geográficas e históricas han generado distintas formas de ser entre los pobladores de las distintas zonas del país lo que ha generado, como se ha comentado antes, una serie de estereotipos cómicos regionales, pero también una serie de películas realizadas desde la periferia al centro que han mostrado al país realidades que a menudo son desconocidas por los medios de comunicación centralmente hegemónicos.

Entre los años 2014 y 2016, el canal público cultural más importante de Colombia, Señal Colombia, emitió algunos programas de televisión dirigidos a recuperar e identificar esas marcas de identidad de los colombianos, independientemente de la región que habiten. Costumbres, alimentos, fiestas, rituales, comportamientos y tradiciones fueron reflejadas en esos programas que apuntaron a identificar esos rasgos comunes del ser colombiano. Como parte de una programación estatal dirigida a preservar y difundir la cultura colombiana, los programas *Los puros criollos* y *5 maneras de reconocer un colombiano* apuntaron a señalar algunas costumbres típicas de los colombianos, con los cuáles los pobladores del país podrían identificarse. Se hace referencia a estos shows televisivos, porque podrían dar pistas de aquellos elementos que suelen aparecer en las películas atravesadas por esta temática. Elementos como: El “rebusque” playero¹⁰⁰, los oficios de parque, la tramitomanía, la ruana, el aguardiente¹⁰¹, el vallenato, la

¹⁰⁰ Cantidad y diversidad de trabajos informales realizados en la temporada alta por parte de personas que se benefician del turismo.

¹⁰¹ Principal bebida alcohólica tradicional, proveniente del anís y asociada con frecuencia a la fiesta. Comparte con la chicha (de origen indígena) una connotación de “trago nacional”. La canción “Soy colombiano” dice en su estrofa principal: “A mí deme un aguardiente, un aguardiente de caña, de las cañas de mi pueblo y el anís de mis montañas...no me den trago extranjero, que es caro y no sabe a bueno, a mí deme lo de mi tierra primero...ay, que orgulloso me siento de haber nacido en mi pueblo”.

selección Colombia de fútbol, el tejo¹⁰², los reinados, la chiva, el divino niño Jesús, la fiesta de 15 años, el “corrientazo”¹⁰³, las coplas, la arepa, la gallina criolla, el sancocho y el tamal; son solo algunos de los símbolos patrios informales exaltados por estos programas y cuya aparición en las películas puede ser considerado un sinónimo de “colombianidad”.

Alba plantea que el cine colombiano tiene un problema en su narrativa, justamente por la falta de temáticas claras y que es común que las historias se utilicen solo como un pretexto para hablar de la idiosincrasia del colombiano, al respecto dice que:

Las historias se presentan más como pretextos para contar la forma de vida de un pueblo, de un barrio o de una comunidad, que como soportes estructurales y necesarios para la narración. Se trata de historias que mezclan lo frívolo (un reinado, unas fiestas) con lo violento (muertes, ataques, amenazas) paralelamente, sin tocarse. Las historias frívolas son más descriptivas que dramáticas, y ocupan el mayor tiempo de la proyección en pantalla. (Alba, 2006:19).

Una de las películas analizadas en esta tesis, *La pasión de Gabriel*, presenta una escena introductoria que ejemplifica la situación antes descrita de buena manera. El padre Gabriel, sacerdote católico,

¹⁰² Popular juego-deporte tradicional creado en la región Cundiboyacense (centro del país) y atribuido al municipio de Turmequé (Boyacá), nombre con el que también se conoce. Se trata de atinar a distancia a unas mechas de pólvora por medio de un disco pesado de metal hasta hacerlas detonar. Se hacen competencias nacionales de tejo con una buena participación. La práctica del tejo suele asociarse con el consumo de cerveza y carnes rojas (chorizo, morcilla, chunchullo y chicharrón).

¹⁰³ Nombre que se le da al país al almuerzo popular que se vende en las calles a un bajo precio, más conocido como almuerzo corriente. Es común que a mediodía, en las zonas aledañas a las oficinas, abunden los restaurantes caseros que ofrecen un plato económico y sencillo (sopa, arroz, ensalada, carne, postre y bebida). En algunos casos, el menú se ofrece por medio de megáfonos y personas disfrazadas de payaso en la entrada del local.

hace un bautizo en un paraje rural de un pequeño municipio colombiano. Después de mojar al niño en las aguas del río, empieza una gran fiesta con pólvora y un grupo musical autóctono. Hay un gran baile y todos se ven contentos consumiendo licor. Un momento después hay una pelea entre dos campesinos que se agreden con machetes y la música se detiene para trasladar a ambos heridos al hospital. Acto seguido, el baile continúa.

Esta convivencia entre lo frívolo y lo delicado y trascendental hace que las películas esbocen un retrato de las contradicciones de la realidad de un país como Colombia, muchas veces considerado como uno de los más violentos del mundo, con una de las más altas cifras de desigualdad y corrupción pero, también, uno de los más felices de acuerdo a sus habitantes.¹⁰⁴ Alba señala que las películas colombianas dibujan una experiencia particular de la realidad del país,

Incluso ahí, donde los personajes pueden desviar la narración hacia conflictos existenciales, prevalece la expresión del contexto socio-político que los contiene y produce. Cada oportunidad de mostrar las particularidades de los hábitos, las costumbres y las problemáticas locales es aprovechada en detrimento de la construcción del carácter de los personajes, lo que permite un revelamiento de signos de la identidad local, pero a la vez una distancia del personaje y su función argumental. (Alba, 2006:20).

La búsqueda de la identidad del colombiano, como se había mencionado, puede quedarse en la simple representación en las películas de códigos compartidos por la mayoría de los colombianos: la selección colombiana de fútbol, las modas, los personajes de la televisión, la actualidad política, las fiestas y carnavales; pero también puede ir más allá para representar, en los dramas existenciales, aquellos conflictos generados por la situación del país y reflejados en el

¹⁰⁴ En la encuesta Gallup realizada a ciudadanos de todo el mundo, Colombia ha ocupado varias veces el segundo lugar de satisfacción solo superada por los habitantes de Fiji

inconsciente colectivo o en la estabilidad emocional de un individuo abocado al exilio, la migración, el secuestro, la pérdida de un ser querido o el desempleo.

No hay una sola forma de ser colombiano, pero el cine nacional sí ha privilegiado un perfil de personaje protagónico y personajes secundarios que se explicarán con mayor amplitud en el próximo capítulo. Considerando que, históricamente, la inmensa mayoría de la actividad audiovisual se concentra en Bogotá¹⁰⁵, es también un hecho que la construcción de la imagen del colombiano es dictada desde la capital, a pesar de que, como en la mayoría de los países, esta es el refugio de personas provenientes de todo el país.

La aparición de los canales regionales, primero, y el aumento de la producción cinematográfica en el país a raíz de las nuevas leyes de cine, han posibilitado el inicio de un descentramiento de la imagen del colombiano, sus escenarios y conflictos; aunque la hegemonía de la construcción de la Colombia audiovisual siga generándose desde el centro¹⁰⁶.

Es importante aclarar que esta temática de la identidad o idiosincrasia del colombiano puede hacer parte de películas de varios géneros y miradas. En la comedia, como ya se ha comentado, en películas del estilo de Gustavo Nieto Roa y Dago García, que representan las costumbres, dichos y comportamientos de la clase

¹⁰⁵ Desde 1954, fecha de la inauguración de la televisión en Colombia hasta la aparición del primer canal regional, Teleantioquia, las imágenes del país fueron construidas desde Bogotá y aun hoy, con más de 10 canales regionales y 30 locales y temáticos, el movimiento audiovisual fuerte en cine y televisión se construye desde Bogotá.

¹⁰⁶ Curiosamente, las películas de los años más recientes han abordado temáticas y conflictos regionales aumentando un mosaico del país desde cada una de sus regiones pero descuidando una mirada audiovisual sobre Bogotá, ciudad construida por habitantes provenientes de todo el país. Es paradójico que la imagen del colombiano se impulse desde Bogotá y la del bogotano se construya mayormente desde los estereotipos y prejuicios de los ciudadanos de otras zonas del país.

popular en clave de caricatura o como una representación simple de clases, heredera de la tradición mexicana, en donde los ricos son clasistas e indolentes, la clase media es arribista y los pobres son humildes y buenos. Películas como *Uno al año no hace daño* (Pinzón, 2014), *El man* (Trompetero, 2009) o *El reality* (Triana, 2018) toman como escenario y punto de vista los barrios populares para ridiculizar ciertos hábitos y comportamientos, pero también para reivindicar la solidaridad y la cohesión social de las comunidades.

En el drama, esta temática suele aparecer, como ya se ha dicho, cuando la identidad está en entredicho por la pérdida de libertad (ser encarcelado, reclutado ilegalmente por un grupo armado o secuestrado), el desarraigo (desplazamiento forzado o migración a una gran ciudad o a otro país) o enfrentarse a las injusticias del país (lentitud en el sistema judicial, corrupción, desidia del Estado o violencia indiscriminada). En estas películas, el colombiano entra en crisis frente a quien es y cuál es su papel frente a un Estado que no lo protege y, por el contrario, es hostil e injusto.

2.4.2 El narcotráfico

A finales de la década del setenta irrumpió en la realidad colombiana el fenómeno del narcotráfico. Las primeras mafias vinieron del contrabando de cigarrillos extranjeros como el Marlboro, pero luego descubrieron los inmensos beneficios del tráfico de narcóticos, inicialmente el de marihuana y, más adelante, el de cocaína. Al ser pioneros en este negocio de la producción, venta y distribución de narcóticos; los narcotraficantes de los primeros años vieron aumentar su riqueza desmesuradamente ante la mirada casi cómplice de la clase alta tradicional que encontró nuevos socios comerciales y de gobiernos que no tuvieron la persecución del narcotráfico como una prioridad.

Los narcotraficantes de principios de los años 80 fueron vistos como excéntricos nuevos ricos inofensivos y era común verlos en

acontecimientos sociales y políticos, invirtiendo en sectores como la construcción y el deporte y “codeándose” con las personas más influyentes del país. Después de un corto paso por el congreso del país, Pablo Escobar Gaviria¹⁰⁷ (líder principal del cartel de Medellín) asesina al entonces Ministro de Justicia, Rodrigo Lara Bonilla y desata una guerra sin cuartel contra el Estado colombiano usando a los ciudadanos como escudo.

Entre 1984 y 1993, con la guerra a muerte declarada por Pablo Escobar y su cartel contra el Estado colombiano, el país padeció como nunca la violencia narcoterrorista. A pesar de que otros carteles como el de Cali y el del Norte del Valle utilizaron los violentos métodos del Cartel de Medellín para sus acciones, fueron las acciones del grupo de Escobar las que más amedrentaron al país, usando a los ciudadanos como víctimas y grupo de presión para suprimir el tratado de extradición entre Colombia y los Estados Unidos que permitía el traslado de prisioneros colombianos a pagar sus penas en cárceles norteamericanas. Si los años 80 y la primera parte de la década de 1990 estuvieron marcados por la violencia del narcotráfico, los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI fue la violencia del conflicto armado la que sitió al país.

A pesar del repudio que podría generar en ciertas esferas de la sociedad la presencia de los narcotraficantes, la ficción posibilita una vuelta de tuerca a estas historias para que, gracias a la presencia de personajes carismáticos, una estética atractiva y deseable y una narrativa de acción y tensión; el público pueda terminar poniendo en cuestión sus propios principios y opiniones sobre estos personajes. Conjugar violencia, sexo, bellas mujeres, armas e intrigas puede

¹⁰⁷ Escobar fue elegido como representante por el departamento de Antioquia a la Cámara, como suplente del político antioqueño Jairo Ortega del partido Nuevo liberalismo que dirigían, entre otros, Rodrigo Lara Bonilla, Luis Carlos Galán y Alberto Santofimio Botero. Por sospecha de conductas delictivas, Escobar y Santofimio fueron posteriormente expulsados del partido y esta fue una de las causas para el asesinato de Lara Bonilla y Galán, ejecutados por el Cartel de Medellín y con la participación como autor intelectual de Santofimio.

garantizar el éxito de sintonía a cualquier producción, pero genera un fenómeno cultural negativo, en especial en sectores vulnerables de la sociedad, como mostrar moralmente aceptable lo ilegal y repudiable. Es importante aclarar, no obstante, que la representación del gánster colombiano realizada por el cine colombiano se aleja del glamour y la mitificación de este tipo de personajes recurrente en el cine negro de Hollywood.

El fenómeno de la presencia de historias de narcotráfico en el cine y la televisión no es exclusivo de Colombia y países como México y España han visto una proliferación en los años recientes de este tipo de narrativas. Vigil y Rodríguez se refieren a la figura del capo, como un personaje interesante y atractivo:

En los estratos más altos de la pirámide del crimen organizado, el capo emerge como una figura cargada de ambigüedad que despierta, para muchos, admiración y temor... Es al mismo tiempo el jefe todopoderoso, el benefactor y el verdugo (Vigil y Rodríguez en Sedeño y Matute, 2015:178-179).

Puerta, por su parte, se refiere al personaje del mafioso representado por el cine colombiano como el arquetipo del oportunista, que:

Evolucionaría de manera muy insinuante para el estudio del devenir identitario de los colombianos, asimilando a su sujeto, que sufría por esa impresión de no-contemporaneidad, el fenómeno del narcotráfico y el dinero fácil que se hizo parte de la vida de muchos connacionales, ya fuera desde su adhesión al negocio, su padecimiento o su simple observancia. Siguiendo también la complejización del conflicto armado y la ampliación de la brecha socioeconómica, encontraría en el narcotráfico el dinero fácil que es más representativo de la situación de desazón: la ilegalidad como desmarque de la institucionalidad; es decir, del pacto nacional de creer en la comunión para el progreso (Puerta, 2015:142).

Junto a la figura del capo aparece también la del sicario, asesino a sueldo que en el caso colombiano suele ser menor de edad y que ha sido representado en el cine local en películas como *Rodrigo D No futuro* (1990), *La virgen de los sicarios* (Shroeder, 2000), *En coma* (Restrepo y Rivero, 2011) y *Matar a Jesús* (Mora, 2018). Baquero hace un análisis de la representación del sicario en varios países de Latinoamérica para encontrar, entre otras cosas, grandes similitudes entre Colombia y México

A pesar de las diferencias geopolíticas y estructurales entre Colombia y México es interesante ver cómo ambos casos se han percibido por una colectividad como claramente interconectados, como una superposición de un conflicto en otro sino también de los males de un país en otro. Con esto no se asumiría ciertos fenómenos como propios sino que se intenta mostrar que uno de los factores principales vendría de fuera del propio país. Al mismo tiempo, es importante señalar el papel de EE.UU. que ha intervenido de modo indirecto mediante el uso de “profesionales” no vinculados a ninguna fuerza orgánica lo que vienen a ser “mercenarios” lo cual es, en definitiva, un tipo de asesino a sueldo. (Baquero, 2010:19).

Jáuregui y Suárez, por su parte, abordan también esta relación entre la realidad del país y la narrativa cinematográfica analizando *La virgen de los sicarios* de Barbet Schroeder y *Rodrigo D no futuro* y *La vendedora de rosas* de Víctor Gaviria para referirse a un concepto polémico, el de la humanidad desechable.

Tanto *Rodrigo D, no futuro* como *La vendedora de rosas* tratan, decíamos, de la “humanidad desechable”; algo que —como ocurriera con *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel —no ha sido siempre bien recibido por parte del público. El “neorrealismo” de Gaviria ha sido llamado “pornomiseria” y considerado como el producto de un deleite morboso de la cámara en la abyección, las imágenes de la indigencia y la basura. Se asume que estas películas están “exportando una imagen”

deteriorada del país y se las entiende erradamente como alegorías nacionales. (Jáuregui y Suárez, 2002:373).

Ruffinelli plantea que Gaviria hace parte de un grupo de cineastas que ha renovado el cine latinoamericano y que la gran diferencia entre su cine y la película *Los olvidados* de Buñuel, que marcó un camino hacia un tipo de realismo puramente latinoamericano, es que Buñuel describe el mundo de la marginalidad desde afuera, mientras Gaviria convive en ese mundo, aunque no lo pertenezca e intenta entender sus valores y códigos sin caer en la tentación de hacer juicios de valor morales. Ruffinelli (2003:32) enfatiza en que, a pesar de la brutalidad y violencia del universo de las películas de Gaviria, su mirada cinematográfica está llena de un nivel de ternura, comprensión y amor que no existe en la filmografía de Buñuel.

El cine que aborda el tema del narcotráfico es, de todas formas, heredero de la narrativa del cine de gangsters de Hollywood, aunque con algunas características que lo hacen autóctono. D'ascia, no obstante, se refiere a la película *Sumas y restas* de Víctor Gaviria como un film que va en contravía del cliché de Hollywood y:

Logra algo muy difícil, poner entre paréntesis el estereotipo visual del narcotráfico, que ha sido tan explotado por el cine comercial internacional y especialmente estadounidense, y acercarse al fenómeno como si se tratara de un tema poco explorado, de una vivencia ligada a un ambiente específico (la burguesía antioqueña como el director la describe, con su ruralismo y su familismo) que por primera vez se vuelve representación. Es un film sin héroes y casi sin acción, marcado por una aceptación vitalista de lo real que excluye cualquier moralismo e incluso cualquier ética. (D'ascia, 2006:21).

Esta idea de un cine colombiano sin héroes es crucial para el desarrollo de este trabajo y ha sido recurrente en la bibliografía abordada. No se puede tener héroes ni acciones heroicas cuando los valores sociales imperantes privilegian la trampa y el atajo y quienes detentan el poder son ilegales o ilegítimos. Osorio (2010:46) afirma,

por su parte, que el factor narrativo diferencial de estas películas colombianas tiene que ver con que los narcotraficantes son primero víctimas y, de esa manera, se justifica su accionar. En la cadena del narcotráfico todos son víctimas, del sistema o de sí mismas en su ambición y corrupción. Se trata del ideal del dinero fácil conseguido de cualquier forma que:

No solo implica el repudio por el trabajo (¡y también por los que trabajan!) y la apatía por la educación (el capo de Sumas y restas se vanagloria de sus millones a pesar de solo haber estudiado hasta segundo de primaria), sino que esta ilusión entraña, sobre todo, un desafío a los valores éticos y morales, si es necesario (que generalmente lo es) y justifica cualquier sacrificio, no solo de la integridad personal, sino también de la propia cordura (El rey), la libertad (El trato) o la familia (Sumas y restas). (Osorio, 2010:56).

Osorio se refiere a un “Colombian dream” consistente en obtener el dinero de forma fácil y llegar a ser rico, sin importar los medios que se utilicen; pero hace énfasis en que, en las narrativas, el “Colombian way of life” es lidiar con las consecuencias y problemáticas del dinero fácil: traiciones, violencia y pérdida del mismo dinero. Estas consecuencias son comunes también a otras películas internacionales que abordan las mismas temáticas, tal como señala Baquero:

El hecho de que algunas películas como Rosario Tijeras (Emilio Maillé, 2005) o Carlito’s Way (Brian de Palma, 1991) comiencen precisamente con la muerte del asesino a sueldo protagonista de las mismas aumenta la carga trágica de estas muertes. En esta línea, todas estas narrativas de algún modo representarían la lucha inútil del sicario por escapar de un destino ya escrito. Ese tiempo diegético que se representa es, en muchas ocasiones, cíclico. Los acontecimientos se repiten, con diferentes actores o incluso con los mismos pero hay una cierta circularidad en estos procesos lo cual remitiría a un concepto de historia donde los acontecimientos traumáticos no solamente marcan sino que se terminan repitiendo. (Baquero, 2010:44).

Carlos Moreno, importante director de cine colombiano y quien estuvo detrás de una de las producciones más relevantes de esta temática (*Perro come perro*), en entrevista realizada para la investigación sobre “narrativas del conflicto armado en el cine colombiano”¹⁰⁸ afirmó:

Nosotros por ejemplo no queríamos caer en el cliché en el que se cae siempre, y es un cliché que proviene del cine norteamericano, en el que los grandes capos se muestran como personas de camisa floreada y una cadena gruesa y realmente nosotros no queríamos hablar de eso... no traicionar la escena. Hay una investigación detrás de eso, por supuesto, hay una intención de hablar de la condición del hombre más que la condición del caleño, yo creo que es una película universal, se cuenta desde Cali, y, claro, cosas que son locales, pero sin duda tendríamos cierta universalidad (entrevista inédita a Carlos Moreno).

En el cine, de todas formas, la temática de las películas suele confundirse con el verdadero tema que se representa. Para efectos de este trabajo, se entenderá la temática como el conjunto de hechos y problemáticas que se abordan en una historia audiovisual y que pertenecen al universo de la misma, en tanto tema es el objetivo narrativo de la historia, el lugar al que apunta la trama, como se verá en los ejemplos posteriores. De esta forma, aunque muchos productos audiovisuales colombianos abordan la temática del narcotráfico, el tema central puede ser muy diferente. Películas y series de televisión como: *Manos sucias*, *El cartel de los sapos*, *El capo*, *Sumas y restas*, *Escobar el patrón del mal*, *El rey*, *las muñecas de la mafia* o *Narcos*, se enmarcan en la temática del narcotráfico, pero los valores que se ponen en juego en cada uno de ellos pueden ser distintos, representar una mirada particular del fenómeno y abordarse desde distintos géneros.

¹⁰⁸ Realizada en la Universidad de La Sabana entre 2007 y 2010. Investigadores principales: Jerónimo Rivera y Sandra Ruiz.

Si bien los ejemplos anteriormente mencionados abordan la temática del narcotráfico en distintos momentos y procesos, sus temas pueden no relacionarse tanto. Mientras en *El capo* se describe la vida épica y ficcional de un jefe narcotraficante colombiano, mostrándolo como un hombre atractivo, inteligente y osado que siempre se sale con la suya; en *Narcos* se pone en escena una representación de Pablo Escobar como enemigo de los colombianos y de los agentes de la DEA que emergen como los grandes protagonistas; en *Escobar: el patrón del mal*, finalmente, se elabora un retrato cuidadoso y bien investigado del personaje histórico para tratar de ser fiel a los hechos y contar la historia desde el punto de vista de las víctimas.

Aunque comparten la temática, las películas colombianas sobre narcotráfico pueden tener temas muy diferentes entre sí. Puede verse, como ejemplo, cuatro películas colombianas de los últimos años y los temas centrales (expresados en premisas narrativas) que pueden inferirse de su narrativa:

1. **Manos sucias:** El dinero de la droga es maldito y corrompe.
2. **El cartel de los sapos:** Entre criminales la lealtad no existe.
3. **Sumas y restas:** Por ambición puedes involucrarte con quien no deberías y no podrás arrepentirte.
4. **El capo:** El poder borra todos los límites.

Aunque el fenómeno del narcotráfico subsiste en Colombia, los grandes carteles de la droga han sido reemplazados en las últimas décadas por grupos más pequeños y discretos que usan el bajo perfil para huir de las autoridades y por una alianza criminal entre grupos guerrilleros y narcotraficantes para la producción de sustancias ilícitas. Transcurrido el tiempo (más de 20 años) después de la desaparición de los principales carteles de la droga, las narrativas sobre ese período han proliferado en la televisión colombiana y de muchos otros países, Osorio explica al respecto que:

Una de las razones por las que ciertos temas son abordados por el arte solo cuando ha transcurrido un tiempo considerable después de los hechos, es que resultan menos espinosos y, en un país como Colombia, menos peligrosos, sobre todo si se trata de tópicos como la violencia y el narcotráfico. (Osorio, 2010:118).

Seni y Espinosa abordan algunas características de la narrativa de las películas colombianas sobre el narcotráfico:

Desde mediados de la década del noventa, Colombia ha experimentado el inicio y desarrollo de una corriente de narrativa cinematográfica y televisiva cuyas temáticas giran en torno al narcotráfico y al microtráfico de drogas en las calles de las principales capitales, producto del contexto histórico que atravesaba la urbe colombiana, caracterizada por una debilitada fuerza pública, un corrupto gremio judicial, una fortalecida anarquía impuesta por los grupos al margen de la ley, la proliferación de tugurios y cinturones de pobreza alrededor de las grandes ciudades, y la gran producción de droga que circulaba y se comercializaba casi clandestinamente al interior del paisaje de ciudad. (Seni y Espinosa, 2015:1).

En los últimos tiempos se ha acuñado el término *sicaresca*, como un juego de palabras que mezcla el género de la picaresca de la tradición literaria española y sus pícaros protagonistas y las narrativas de los sicarios y su no futuro. El término se ha usado particularmente en la literatura colombiana, aunque se ha extendido también a la cinematografía. El término se ha atribuido al escritor colombiano Héctor Abad Faciolince que, al ser indagado sobre las implicaciones del concepto indicó:

Realmente se parece mucho a la picaresca en el sentido de que es una persona, por lo menos en los primeros libros, que narra en primera persona su vida de fechorías. Yo por experiencias vitales, directas, es decir, al familiar mío más importante lo asesinaron unos sicarios, nunca he sentido fascinación por los sicarios. He sentido todo lo contrario. He

sentido rechazo. Y a mí me parece que la literatura colombiana se engolosinó con estos matones, en parte los justificó en algunas de estas narrativas. Y es como si las víctimas no tuvieran ningún interés y el interés de la literatura colombiana se hubiera centrado sobre los verdugos, sobre los victimarios durante mucho tiempo (Orrego,2006:1).

Ramírez López, por su parte, amplía esta relación entre la literatura picaresca y la que se enfoca en las temáticas y estética del narcotráfico y los sicarios haciendo un análisis comparativo entre el pícaro de la novela española y el sicario de la narrativa actual. Para este autor ambas obras (picarescas y sicarescas) surgen en épocas críticas y de transición histórica y en ambas los personajes principales son antihéroes marginales que buscan sobrevivir y alcanzar reconocimiento por parte de la cultura dominante.

Todas las obras presentan un joven, el pícaro, que busca sobrevivir siendo víctima y victimario, adaptándose a hostiles entornos; malignos entornos que le roban la inocencia. En general todas las obras picarescas representan vivencias en un mundo marginal, son un reflexivo relato de vida (generalmente autobiográfico) donde lo material es indispensable para sobrevivir. (Ramírez López, 2008:141).

Este autor identifica otras características comunes en los protagonistas de ambas narrativas: pertenecen a una clase social baja, así como sus padres; abandonan sus hogares con la ambición de mejorar su condición social y económica; recurren a la astucia y al crimen; viven al margen de los códigos de honra y justicia de las clases altas y son partícipes de una subcultura con códigos de honor, poder y espacios propios.

Aunque existe cierto discurso moralizante en el Lazarillo, lo real es que el joven acomoda la moral a su decadente situación como estrategia de supervivencia. Lo mismo ocurre en casi todas las narrativas sobre marginalidad y violencia donde la supervivencia está vinculada con la religión como instrumento para sobrellevar la permanente cercanía de

la muerte. La religión en estas obras es asumida y recodificada pensando en la muerte: los jóvenes remodifican el dogma católico superponiendo sus propias creencias (oraciones, fetiche, ornamentos, rituales), desplazando y transformando el catolicismo en un nuevo credo que les permite empoderar mejor la comprensión de la vida, la muerte y la violencia de tal manera que les permita sobrevivir las dificultades cotidianas de la marginalidad (además de las demandas de consumo inculcadas por los medios). (Ramírez López, 2008:148-149).

Baquero (2010:68-69) por su parte explica las implicaciones de la figura del sicario colombiano, presente en las narrativas nacionales en la construcción de un arquetipo internacional del asesino a sueldo. Al respecto afirma que el sicario colombiano podría considerarse como un símbolo complejo de nuevas relaciones sociales y mercantiles que emergen como producto de fenómenos como la globalización, el neoliberalismo y el narcotráfico. En este orden de ideas, Medellín se consolidó como la ciudad “propia” del sicario y extiende esta construcción hasta Colombia como país. Al internacionalizarse esta referencia, Medellín o Cali se amalgaman en sus diferencias para sugerir una representación global de Colombia como cuna de la sicaresca.

Aunque el género más usado para representar el narcotráfico sea el drama (con ciertos tintes de drama épico), muchas de las historias tienen componentes de tragedia y, como se ha dicho antes, sus protagonistas suelen recibir su merecido, que se presenta con mayor frecuencia en ser objeto de venganza (morir en su propia ley) que recibir el peso de la ley (ser condenado). El thriller y el terror son usados también como género para abordar el lado más oscuro de los métodos criminales de narcotraficantes y agentes del Estado en esta guerra (torturas física y psicológica, crueles homicidios y toda clase de desmanes) y para retratar personajes enfermos de una sociedad enferma. Finalmente, aunque menos frecuente, también aparece la comedia (vía parodia de estereotipos) en algunas películas como: *La gente de la Universal* (Aljure, 1991), *El cartel de la papa* (Escallón, 2015) o *El man* (Trompetero, 2009).

2.4.3 El conflicto armado

Como se ha comentado, la raíz del conflicto armado colombiano viene desde la década del cuarenta cuando, en los campos de los departamentos de Tolima y Boyacá, surgieron pequeñas guerrillas campesinas de filiación liberal que lucharon por los derechos de los habitantes rurales frente a los abusos de terratenientes y gobernantes. La muerte de Jorge Eliécer Gaitán fue el detonante para la proliferación de estos grupos armados y la aparición de grupos de “pájaros” o “chulavitas”, comandos paramilitares de orientación conservadora.

Los “chusmeros” (como se conocía a las guerrillas liberales) y los “pájaros” fueron conocidos por su extrema crueldad y crecieron al amparo de políticos de ambos bandos y una mirada, la mejor de las veces indolente y la peor cómplice, del Estado y la Iglesia Católica (de gran peso político entonces en el país). En 1954 el General Gustavo Rojas Pinilla se toma el poder y establece la única dictadura militar del siglo XX en Colombia¹⁰⁹. El régimen contribuye a la pacificación del conflicto interno, la pérdida de libertades individuales y la creación de la televisión en el país (como estrategia para la celebración del primer año del nuevo gobierno). En 1957 una insurrección popular comandada por un grupo de estudiantes sale a las calles a pedir la destitución del gobierno militar y se conforma una junta de gobierno transitoria que lleva al establecimiento, en 1958 del Frente Nacional.

El pacto por un frente nacional, firmado por los principales dirigentes conservadores y liberales, apuntó a alternar los gobiernos y dejó por fuera a los demás partidos políticos. Este hecho permitió la desmovilización de algunas guerrillas liberales (muchos de sus líderes fueron posteriormente asesinados) y el crecimiento del descontento de

¹⁰⁹ A diferencia de los demás países de Suramérica que padecieron varias a lo largo del siglo. Algunos de ellos, como Chile, Brasil y Argentina, de más de una década.

un amplio sector de la sociedad que no se sentía identificado con ninguno de los dos partidos tradicionales. Entre 1958 y 1974 se alternaron el poder los siguientes presidentes: Alberto Lleras Camargo (liberal, 1958-1963), Guillermo León Valencia (conservador, 1962-1966), Carlos Lleras Restrepo (liberal, 1966-1970) y Misael Pastrana Borrero (conservador, 1970-1974).

La desmovilización de las guerrillas liberales y el incumplimiento de los compromisos pactados por el gobierno, sumados al creciente impulso del marxismo en las universidades colombianas y a hechos como la revolución cubana en 1959 fueron fundamentales para el surgimiento de nuevos grupos guerrilleros como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN).

El descontento por las políticas de los partidos tradicionales llevó, además, a que el 19 de abril de 1970, el otrora general golpista Gustavo Rojas Pinillas (con una amplia base de aceptación popular) ganara supuestamente las elecciones presidenciales, aunque el presidente oficialmente electo fuera Pastrana¹¹⁰. Este hecho, y el descontento popular originado por el mismo, fueron el motor para el surgimiento de un nuevo grupo guerrillero, esta vez con una identidad y un accionar urbano: El movimiento 19 de abril (M-19), que inició sus operaciones con la toma del Concejo de Bogotá y el robo de la espada de Simón Bolívar de la Quinta de Bolívar en el centro de Bogotá¹¹¹. Al proceso

¹¹⁰ En una época eminentemente radial y sin mucha infraestructura para la tv en vivo, la registraduría nacional entregaba boletines de prensa con los resultados periódicamente. Durante buena parte de la noche, el candidato opositor aparecía liderando las votaciones pero, ante los rumores crecientes de un fraude en proceso, muchas personas salieron a protestar a las calles. El presidente de entonces, Carlos Lleras Restrepo, dio una alocución televisiva en la que informó que se instauraba un toque de queda a partir de las 10 de la noche y que quienes no lo acataran serían detenidos. En la mañana del 20 de abril, los nuevos boletines de la registraduría dieron como ganador al candidato conservador Misael Pastrana Borrero.

¹¹¹ Caracterizado por operaciones espectaculares y de gran impacto mediático, el M-19 existió desde mediados de la década del setenta hasta su desmovilización en 1990. Durante su existencia como grupo guerrillero fueron conocidos por hechos como la

del M-19 le siguieron otros grupos como el Movimiento Quintín Lame y el Ejército Popular de Liberación (EPL).

Desde 1965 el gobierno de Guillermo León Valencia había expedido un decreto que autorizaba a los civiles a armarse para defenderse de los grupos guerrilleros, lo que permitió el surgimiento de grupos de autodefensa que, décadas después se consolidaron en grupos paramilitares. Con el apoyo directo o indirecto de las fuerzas armadas, estos grupos que iniciaron como vigilancia privada y degeneraron en grupos de limpieza social, fueron adquiriendo cada vez más fuerza debido también al apoyo de ganaderos y terratenientes.

A mediados de la década del noventa, el entonces Gobernador de Antioquia, Álvaro Uribe Vélez, autorizó la creación de las CONVIVIR, grupos de civiles con autorización para portar armas y equipos de comunicación. Múltiples organizaciones no gubernamentales denunciaron los abusos de estos grupos, lo que llevó a que fueran declarados inconstitucionales en 1997 y se les instara a devolver su armamento al ejército. Para muchos, este hecho es significativo para el fortalecimiento de los grupos paramilitares que llevó a un recrudecimiento del conflicto armado en el país.

Entre 2003 y 2006 se llevan a cabo varios procesos de desmovilización de varios grupos paramilitares y en 2007 se extraditan algunos de sus líderes a Estados Unidos, hechos que han generado grandes críticas en el país¹¹². En 2016 se logra la desmovilización del

toma de la embajada de la República Dominicana (con 16 diplomáticos como rehenes), el robo de una cuantiosa cantidad de armas del Cantón Norte (batallón militar) sin un solo disparo y, sobre todo, la fallida toma del Palacio de Justicia. Después de su desmovilización, su líder principal, Carlos Pizarro, fue asesinado y el grupo se constituyó como un movimiento político, cuya participación fue clave en la Asamblea Nacional Constituyente que impulsó la reforma constitucional de 1991. Algunos de los hechos del M-19 han sido llevados al cine en películas como *La toma de la embajada* (Durán, 2000) y *Antes del fuego* (Mora, 2015).

¹¹² Algunas críticas apuntan a la inclusión de capos del narcotráfico que se hicieron pasar por paramilitares para “sanear” sus fortunas, la no entrega de la totalidad de las armas, la no reparación de las víctimas y una supuesta estrategia para callar a los

grupo guerrillero más antiguo del mundo, las FARC, con más de 60 años de operaciones y, en 2018, se intenta un nuevo proceso de paz con el Ejército de Liberación Nacional.

Como se ha visto, el conflicto armado en Colombia ha sido cruento y complejo y ha dejado una gran cantidad de víctimas en el país (de parte de civiles y combatientes, algunos reclutados ilegalmente). En la investigación “Narrativas del conflicto armado en el cine colombiano¹¹³” se establecieron algunas características del conflicto armado colombiano desde la revisión de autores como Eduardo Pizarro Leongómez¹¹⁴: conflicto armado interno, irregular, prolongado, con raíces ideológicas, de baja intensidad, en el cual las principales víctimas son la población civil y cuyo combustible principal son las drogas ilícitas.

Tomando estas características como base y analizando la representación de las mismas en las películas, algunas de las conclusiones del estudio, presentadas en un artículo de la revista *Latina de Comunicación Social* (Rivera y Ruiz, 2010:510-511) indicaron que las películas analizadas son estructuradas por medio de golpes de efecto pero casi casi nunca por una trama estructurante, esto es, un esquema simple de acción-reacción que no deja mucho espacio a la reflexión sobre las causas y las consecuencias del conflicto. Estos autores sugieren, además, que en las películas analizadas se evidencia que la aparición de las categorías narrativas está relacionada directamente con la postura política de su realizador y que se observan cambios en las tendencias políticas a través de las décadas, siendo muy fuerte al

líderes del movimiento que podrían involucrar a políticos de alto nivel en sus declaraciones ante la justicia.

¹¹³ Investigación realizada en la Universidad de La Sabana entre 2007-2010. Investigadores principales: Jerónimo Rivera y Sandra Ruiz.

¹¹⁴ Politólogo colombiano, gran conocedor del conflicto armado desde la academia pero, además, hijo de un Almirante de la Fuerza Naval Colombiana y hermano de Carlos Pizarro Leongómez, principal comandante del M-19, asesinado en 1990.

principio (años 60 y 70) la tendencia de izquierda y localizándose luego en el centro. Es notable, sin embargo, que las películas no responden a la realidad política del momento de su realización, sino la mayoría de las veces recrean momentos anteriores.

Otra de las conclusiones importantes señala que la complejidad del conflicto armado ha llevado a la realización de películas poco comprometidas con alguno de los actores del conflicto, incluso con el Estado que aparece como un ente indolente, ausente y en ocasiones corrupto en todas las películas de la muestra. De la misma forma son presentados sus representantes (policía, ejército, grupos políticos y autoridades civiles). Se trata de películas pesimistas respecto a alternativas de solución de los temas del conflicto, su abordaje de esta realidad es fragmentada y poco propositiva y el tema del conflicto muchas veces es sólo una excusa para la recreación de historias de otra índole. En algunas de las películas, este tema pasa a un segundo plano.

Los autores indican que la mayoría de las películas que abordan el tema del conflicto se refieren a momentos históricos anteriores y, además, hacen referencia a que los temas sobre la violencia ocurrida entre las décadas del cuarenta y el sesenta y la violencia derivada de la corrupción y la falta de oportunidades, sin relación directa con el tema en mención, en el período estudiado, son más del doble de las películas que abordan el tema del conflicto armado.

Esto se constituye en un dato importante cuando se coteja con el análisis de la causalidad y el flujo de la información de la muestra estudiada, ya que en la mitad de ellas se encontraron referencias a la violencia de estos años y la totalidad destaca la violencia por la violencia, como el rasgo más característico del conflicto, lo cual hace pensar por un lado que el imaginario cinematográfico construido sobre la violencia en general es mucho más sólido y contundente que el del conflicto como tal y, por otro, que todos los actos violentos, incluso los que se pueden presentar en películas de otras temáticas, se generalizan sin tener claridad de sus causas y desarrollos. (Rivera y Ruiz, 2010:509).

Osorio coincide al plantear que los personajes principales de este tipo de películas suelen ser las víctimas, personajes desde los que se toma el punto de vista para la narración,

Es mediante el protagonismo de estas que los directores toman partido y opinan sobre el conflicto. Sus personajes se presentan como hombres vencidos a los que les han quitado toda dignidad y esperanza, o como sujetos impotentes ante la crueldad e injusticia de la fuerza impositiva, o también como personas dispuestas a hacer cosas en contra de su naturaleza para poder seguir sobreviviendo, o, en el último y más frecuente de los casos, son víctimas simplemente porque no sobreviven. (Osorio, 2018:139-140)

Buena parte del cine colombiano de los primeros años se escenifica en el campo, como un reflejo de una sociedad predominantemente rural y aun muchas de las películas que tienen lugar en locaciones urbanas, representan espacios híbridos en los que lo urbano y lo rural coexisten.¹¹⁵ El aumento de la migración de los colombianos hacia los centros urbanos (motivado por la violencia o la falta de oportunidades) se vio reflejado en un aumento de películas con temática y paisajes urbanos o en las que se representó la tensión rural-urbano con distintas miradas que van desde la comedia hasta el melodrama, pasando por el drama social. La década del noventa y el recrudecimiento del conflicto armado en Colombia, vio resurgir un nuevo cine rural, que Osorio diferencia claramente del de décadas anteriores:

El paisaje físico y social que muestran estas películas ya nada tiene que ver con el carácter de alacena y lugar de esparcimiento que representaba para los ciudadanos de Bajo el cielo antioqueño, ni tampoco con la cuna de valores morales y religiosos defendida con altivez por la protagonista de Flores del Valle, o el paraíso perdido mirado con nostalgia por los protagonistas de La Playa D. C. (Juan Andrés Arango, 2012) y Ayer me

¹¹⁵ De la misma forma que ocurre en la vida real en muchos barrios que rodean las periferias de las grandes ciudades colombianas, en donde animales de granja y árboles frutales, así como costumbres campesinas, hacen presencia en un barrio urbano marginal.

echaron del pueblo (Jorge Gaitán Gómez, 1982) —al menos en esta última tal paraíso sí se pudo recuperar—. El campo al que miran estos cineastas del tercer milenio es un campo minado, infestado de agentes armados y con una población en permanente amenaza o en la angustiada trashumancia del desplazamiento forzado. (Osorio, 2018:117-135)

En entrevista realizada para esa investigación, el director de cine Víctor Gaviria reconocía que es más fácil hacer películas sobre narcotráfico que sobre conflicto armado, pues en el primer caso se puede hablar del “fenómeno” en general, sin hacer referencia a alguien puntualmente, sin herir susceptibilidades:

Al hacer una película sobre guerrilla y paramilitarismo nos va ocurrir lo mismo que le ocurre al campesino que está en esas zonas del conflicto donde no puede conversar con ninguno de los actores del conflicto porque queda como del lado de ellos, o sea, estás como quien dice en la mitad de ese fuego cruzado. Si tú haces una película donde critiques o si tienes un juicio detenido sobre ellos también los paramilitares van a creer que simpatizas con ellos... hay una intolerancia tremenda, es una guerra tremenda donde todos lo que hemos decidido es no hablar de eso (Gaviria, 2008¹¹⁶).

Esta idea es reafirmada por Osorio (2010:33) cuando afirma que hay una tradición de autocensura de los cineastas colombianos por evitar caer en el activismo y el panfleto político, pero también por instinto de supervivencia personal o temor a la mala respuesta del público en taquilla. Por esta tradición es que la mayoría de las películas colombianas no toman partido frente a estos temas ni hacen recriminaciones directas en sus historias.

Aunque en los años más recientes, y en parte posiblemente debido a los procesos de desmovilización de grupos armados, las películas sobre el conflicto armado han aumentado y el grado de profundidad de las mismas también. Alba señalaba en 2009 que el problema del cine

¹¹⁶ Entrevista a Víctor Gaviria para la investigación “Narrativas del conflicto armado en el cine colombiano”. Realizada en agosto de 2008 por Jerónimo Rivera

colombiano radica también en que los colombianos no hemos sido capaces de ser narradores de nuestra propia historia y nos quedamos en la sucesión de algunos pequeños hechos (Alba, 2009:16).

La poca cantidad de títulos y la profundidad con la que el tema se ha tratado tradicionalmente es también señalada por Richards, que en 2011 se plantea hacer un inventario de los temas más frecuentes en el cine latinoamericano y que, cuando se refiere a la representación de la guerra de guerrillas en las películas latinoamericanas afirma:

Film versions of guerrilla warfare in Latin America are comparatively infrequent, mostly depicting victorious Cuban revolutionaries or state campaigns against insurrection in Colombia and Peru. Cinema remains fascinated by Ernesto “Che” Guevara, the most attractive of Latin American revolutionaries for reasons including the political polarization he still provokes, the romance and mystery surrounding his death, and his physical attributes. (Richards, 2011:151).

En entrevista realizada para la investigación anteriormente señalada, el director Carlos Moreno señala la obsesión de los más recientes gobiernos (en 2008) por ocultar o minimizar ciertos hechos a la opinión pública:

Me parece que ese juicio es como una prevención sistemática, que yo creo que viene ocurriendo y que ha crecido ahora, sobre todo en estos últimos años de Gobierno que el Estado trata de manejar su imagen inmaculada a costa de cualquier cosa, y el cine o cualquier cosa que hable mal de Colombia, o que hable mal de la sociedad colombiana, está hablando mal del Estado y está hablando mal del país (Moreno, 2008:117).

¹¹⁷ ¹¹⁷ Entrevista a Carlos Moreno para la investigación “Narrativas del conflicto armado en el cine colombiano”. Realizada en septiembre de 2008 por Jerónimo Rivera.

Una de las películas que aborda con mayor compromiso el tema es *Bolívar soy yo* (Triana, 2002), que en tono de farsa tragicómica presenta la historia de Santiago Miranda, un actor colombiano que desdibuja los límites de la realidad y la ficción al interpretar al libertador Simón Bolívar y termina convirtiéndose en el personaje representado para hacer un juicio político al Presidente de la República y a los grupos armados al margen de la ley. Esta historia, con una base real¹¹⁸. En un análisis sobre la película, Villamil plantea que:

Bolívar soy yo es una crítica de los dirigentes de las diferentes fracciones en conflicto: una denuncia de la élite política colombiana, de los altos mandos militares y de la jefatura guerrillera. A pesar de que Triana expresó su intención de criticar a todos los grupos sociales involucrados, y de no asumir posición alguna, es evidente que el resultado en *Bolívar soy yo* no concretiza esta imparcialidad. Su crítica se dirige principalmente hacia la fracción dominante, es decir, hacia los políticos en el poder. (Villamil, 2010:253).

Como se ha afirmado en varias oportunidades, gobierno y gobernantes son usualmente representados de forma negativa por las películas colombianas. Osorio afirma que una característica común de las películas que abordan esta temática es la ausencia del Estado, "el

¹¹⁸ En la década de 1980 se presentó en la televisión colombiana la serie histórica *Revivamos nuestra historia* que, en forma de miniseries, representaba algunos episodios de la historia oficial del país. Una de las miniseries más exitosas fue *Bolívar el hombre de las dificultades*, protagonizada por Pedro Montoya, reconocido actor de teatro y televisión, que se destacó por su interpretación y que, a partir de allí, fue convocado en múltiples ocasiones para interpretar al libertador en otras producciones televisivas pero también en actos públicos en pueblos y ciudades. La compenetración entre actor y personaje fue tal, que Montoya terminó afectado en su salud mental y fue recluso en varias oportunidades por crisis nerviosas. Jorge Alí Triana, quien fuera el director de la serie, se inspiró en este caso real para la construcción del guion de la película.

Estado no está (La sombra del caminante), es caricaturizado (Golpe de estadio) o inoperante (Karmma)”. (Osorio, 2010:31).

Sobre los civiles, como grandes víctimas del conflicto armado, Rivera y Ruiz (2010) que, en general, la caracterización de los personajes de estas películas es superficial y aparecen como actuantes activos o pasivos del conflicto sin tener claras sus motivaciones, son simples desarrolladores de las acciones sin tener claras sus motivaciones, ni sus características ni su rol dramático dentro del desarrollo de las historias. Osorio, por su parte, indica que

Es el protagonismo de las víctimas la forma en que los directores toman partido y opinan sobre el conflicto. Sus personajes se nos presentan como hombres vencidos a los que se les ha quitado toda dignidad y esperanza, o como sujetos impotentes ante la crueldad e injusticia de la fuerza impositiva, o también como personas dispuestas a hacer cosas en contra de su naturaleza para poder seguir subsistiendo, o en el último y más frecuente de los casos, son víctimas simplemente porque no sobreviven. (Osorio, 2010:33).

Aunque se trata de un tema serio y doloroso para el país, usualmente representado en películas de género dramático, el conflicto armado cuenta también con una buena cantidad de películas que, sobre todo en los años más recientes, se han inclinado por el terror y el thriller como medio para exorcizar los fantasmas de la guerra. Películas como *PVC-1* (Stathoulopoulos, 2007), *Violencia* (Forero, 2015) y *Oscuro animal* (Guerrero, 2016) son ejemplo de esta tendencia. Sobresalen dos miradas diferentes frente al tema: La comedia *Golpe de estadio* (Cabrera, 1998) en la que se representa la tregua entre policía y guerrilla en un territorio rural para ver juntos en el único televisor de la localidad el partido de clasificación al mundial de fútbol de USA 1994, en que Colombia goleó 5-0 a Argentina y la película animada *Pequeñas voces* (Carrillo y Andrade, 2011) en el que se cuentan relatos de la guerra vivida por los niños en el país a partir de sus conmovedores relatos por medio de voces y dibujos animados, hechos por los mismos niños.

2.4.4 La marginalidad

Como se ha dicho, la pobreza y, particularmente, el hambre, han sido representados como sellos característicos del pueblo latinoamericano presentes en las películas de la región y en la reflexión de autores como Glauber Rocha (1983), Pedro Adrián Zuluaga (2013), Octavio Getino (1996), John Richards (2011), Julio García Espinosa (1995) y Cristian León (2005)

La condición misma de ser colombiano está rodeada de marginalidad. Ausente de las grandes discusiones mundiales, Colombia es un país del denominado “tercer mundo”, con poca autonomía y altos grados de dependencia política, económica y cultural de los llamados países desarrollados, como se vio en el capítulo pasado. Osorio define como principales características de la representación de la marginalidad en el cine colombiano como:

La ausencia del Estado, la violencia, la relación con la criminalidad, la evidente falta de educación y oportunidades, así como un viejo acercamiento por lo general honesto y sin muchos signos de la vieja pornomiseria, concentrándose incluso más en el aspecto humano que el social (Osorio, 2010:94).

La mirada hacia la periferia, hacia los pobres, los excluidos, los marginados, hace parte del panorama audiovisual nacional (como se mencionó en el primer apartado de este capítulo) y la forma como se aborda este tema ha establecido la delicada frontera entre un cine antropológico y etnográfico, un cine que caricaturiza o romantiza la pobreza y un cine que se aprovecha de la misma para sacar provecho económico o político (que ha sido denominado como “pornomiseria”). León (2005:13) plantea que, al poner a los personajes disfuncionales como personajes principales de estas historias, este cine de la marginalidad les muestra una realidad social y cultural que tiene

existencia al margen de la propia racionalidad productiva de la modernidad. La cinematografía convierte a los invisibles en entidades con cuerpo y voz propios.

Zuluaga (2013) indaga en las raíces de esa mirada hacia lo marginal y la proliferación de películas que tocan esta temática como una respuesta a cierta tendencia a un cine estético o de autor, muy común en la época de los llamados “maestros” y que subsiste en nuestros tiempos en lo que en esta tesis se ha denominado como “drama existencial”. Al respecto, señala que:

El embelesamiento y la inversión epistemológica en fenómenos como la sicaresca, las comunidades marginales, los sujetos subalternos o como se les quiera llamar, es un empeño de doble vía que implica a cineastas y críticos culturales por igual y, que, en el caso del cine colombiano y sus agentes, representa una respuesta al academicismo de buena parte de las películas de Focine, justo cuando ese cine se vio sacudido por el arraigamiento de la pesadilla social del narcotráfico. (Zuluaga, 2013:78).

De igual manera, Osorio sugiere una coincidencia entre este tratamiento cinematográfico y las nuevas historias que representan el campo y que, en su concepto, están revestidas de un interés narrativo y un tratamiento considerado como “serio”:

Cualquiera que sea el caso, parece que el cine rural no es el escenario para ligerezas cinematográficas, aun en películas contadas en clave de comedia como *Sofía y el terco*. Además, hay una coincidencia también en que todas estas películas referenciadas sobresalen por un tratamiento visual más “cinematográfico”, esto es, más preocupado por crear unas imágenes con cuidados valores expresivos, poéticos o estéticos, donde la composición de los planos es toda una arquitectura, la concepción del espacio es dinámica y significativa, la cámara se muestra inventiva en su mirada y movimientos, y las cualidades atmosféricas de la luz y el color de cada paisaje son aprovechadas tratando de detenerse

justamente antes de sobrepasar la línea del preciosismo, aunque no siempre lo logran. (Osorio, 2018:117-136)

León, por su parte, define el concepto del realismo sucio como una respuesta en América Latina al cine militante de los años sesenta, más preocupado por el componente político de las películas y la movilización social que podrían generar y por interpretar “la voz del pueblo” en la voz de los realizadores que de representar el drama personal del individuo marginado. Al respecto señala:

Frente a la retórica paternalista y redentora que el cine latinoamericano de los sesenta heredó del neorrealismo italiano, el realismo sucio presenta un relato disolvente abierto por la estética nihilista del registro directo. Contra el realismo mágico que caracterizó a una cierta modernidad poética de los setenta y ochenta, el cine de la marginalidad articula una estética desencantada reacia a toda idea de utopía y progreso. Respecto a los temas, busca problematizar la vida en las grandes ciudades, la corrupción de los valores, las crisis de identidad, la marginalidad y la indigencia desde el punto de vista de personajes marginales. Este cambio de focalización, descubre un riquísimo mundo social e interior que permaneció oculto por efecto de las narrativas de redención y progreso propias de la cultura ilustrada. Por esta razón, se puede decir que el realismo sucio fue estrategia de actualización de la modernidad cinematográfica en América Latina. Fue la manera como el cine moderno superó los paradigmas setentistas y tramitó las temáticas locales del subcontinente (León, 2006:119).

La mirada hacia la marginalidad, como se ha dicho, no es única ni uniforme. Pasa por la denuncia y la invitación militante heredera de los movimientos de los sesenta (cine liberación, nuevo cine latinoamericano); la mirada antropológica que abre un balcón hacia realidades usualmente ignoradas y tratadas de manera poética y

¹¹⁹ Recuperado del portal Leedor <http://leedor.com/2006/10/25/realismo-sucio-y-marginalidad/> el 18 de enero de 2018.

metafórica (heredera del Cinema novo); un retrato pintoresco, romántico y caricaturesco de la realidad (con fuertes raíces en el cine mexicano de la edad de oro y en el melodrama telenovelesco latinoamericano) y un cine realista que toma sus recursos y estéticas de un cierto tipo de documental para ficcionalizar lo que el público podría considerar como auténtico y real.

La construcción de un personaje como “El Che” Guevara da muestras, desde lo ficcional, del tipo de heroísmo que se construye en estas narrativas de la marginalidad. Más allá de su condición personal y de su estatura histórica, los medios de comunicación han construido este personaje como una mezcla de arquetipos a medio camino entre los que Campbell (1959) denomina “Hero” (el héroe) y “Trickster” (el pícaro, el embaucador). Estas condiciones lo construyen como una especie de Robin Hood, justificado en sus crímenes por tener buenas intenciones, relato que comparte con otros personajes de la vida real más cuestionados como Pablo Escobar¹²⁰. Se trata, por tanto, de un héroe impuro, lleno de contradicciones y defectos personales, pero también de buenas intenciones y sensibilidad social¹²¹.

Ramírez López extiende el concepto de marginalidad también hacia lo femenino, partiendo de la base de que en el cine colombiano

¹²⁰ En películas documentales como *Los pecados de mi padre* (Entel, 2009) y *Escobar: Ángel o demonio* (Granier, 2008) y en la serie de televisión *Escobar: el patrón del mal* (Moreno y Mora, 2012) puede verse la figura de Pablo Escobar en la dicotomía de ser un villano que no solo trafica con estupefacientes ilegales, sino que además ha causado profundo dolor en la población civil por medio de atentados terroristas, asesinatos selectivos, masacres y desapariciones pero que, por otra parte, se destaca como un personaje idolatrado por sectores populares de la ciudad de Medellín, a quienes (en sus primeros años de vida pública) les daba mercados, dinero y hasta vivienda (en Medellín hay un barrio que se llama informalmente “barrio Pablo Escobar, financiado totalmente por dinero del capo). El funeral de este personaje fue un buen escenario de ese contraste, cuando muchos ciudadanos del país celebraron su deceso y otros tantos asistieron al cementerio a demostrar su respeto y su dolor.

¹²¹ Ante la cantidad de personajes de la ficción cinematográfica latinoamericana que hemos conocido en este proceso de investigación, este tipo de caracterización ha sido cuidadosamente estudiada en las películas de la muestra.

las mujeres protagónicas son pocas y en la vida nacional su papel tampoco es el más reconocido. En su tesis doctoral aborda el papel de la mujer en las películas colombianas de las décadas del ochenta y noventa. Ramírez López caracteriza la representación de la mujer de la siguiente manera:

La mujer, en casi todas estas obras, es la madre, la amante, pero no la pareja; es compañera pasiva y por lo general no hace pareja con el padre sino con el hijo. La mujer es un personaje marginado, excluido y singularmente valorado en su papel de madre-virgen. Incluso cuando los jóvenes añoran una vida de pareja estable y quisieran una vida familiar, esa familia es regida por características de dominio por parte del hombre y de sumisión por parte de la mujer. En las pocas excepciones donde la pareja lleva una relación amorosa y respetuosa, de todas maneras, se presentan situaciones agresivas y de maltrato tanto por la fuerte violencia del medio marginal donde viven como por la gran mezcla de valores éticos y morales que los personajes conciben. (Ramírez López, 2008:133).

Como ya se ha señalado, uno de los estudios más completos sobre el tema de la marginalidad en el cine latinoamericano es el presentado por Cristian León bajo el rótulo de “realismo sucio”. León parte de la base de que la construcción de los marginados en el cine latinoamericano es mirada desde afuera con una mirada severa y negativa o desde un punto de vista paternalista, pero ubica a la película *Los olvidados* (Buñuel, 1950) como un hito en la deconstrucción del mito del pobre en el cine latinoamericano. No sólo esta película, sino buena parte de la narrativa propuesta por el director español en México, marcó una ruptura con las narrativas hegemónicas del cine de Hollywood y de la edad de oro del cine mexicano. Buñuel es reconocido como influencia fundamental, tanto por directores del nuevo cine latinoamericano como por autores de lo que se ha denominado “drama existencial”.

El “realismo sucio” retoma la estética del hambre formulada por Glauber Rocha y las técnicas del cinema vérité para representar los

mundos marginales en películas de bajo presupuesto y pocas pretensiones estéticas con un interés claro de sacar a la luz los mundos ignorados por los grandes masivos de comunicación y que muchos ciudadanos de los países latinoamericanos preferirían no conocer. De allí, el rechazo de un amplio sector del público que, en distintos países, clama por un cine que muestre “lo bello” del país, lo positivo, lo que “nos haga quedar bien” por encima de aquellas realidades que resultan dolorosas y molestas.

León advierte que el “realismo sucio” es una respuesta al nuevo cine latinoamericano y sus ideales y al avasallador avance del neoliberalismo en América Latina. Ante el fracaso de las utopías, estas películas constituyen una narrativa del desencanto y la derrota.

Frente a la crisis del proyecto político moderno, encarnado por la sociedad igualitaria liberal y la utopía socialista, la estética cinematográfica del realismo socio latinoamericano apela al desencanto. Sus historias de orfandad, frustración, miseria, corrupción, dolor y muerte muestran la bancarrota de la ciudadanía moderna y la crisis del sujeto racional, pero también la imposibilidad de un individuo autoconsciente de su condición de oprimido y agente de la revolución social. A diferencia del cine comercial del primer mundo, que se regodea en las peripecias y hazañas de héroes y antihéroes inmersos en una sociedad de la abundancia en donde el conflicto social está ausente, el Cine de la Marginalidad latinoamericano muestra las difíciles condiciones en las que se debate una parte de la población del Tercer Mundo, víctima de la lógica excluyente del neoliberalismo. (León, 2005:32).

A ese desencanto se refiere también Ruffinelli cuando, al analizar el cine latinoamericano de la última década del siglo XX, lo define como un punto de partida:

La sensación colectiva de que “algo” se ha derrumbado definitivamente. Esta sensación viene desde mediados de los noventa y no funciona necesariamente como respuesta documental a problemas

económicos de la región o del mundo. Anclan en ellos, se afirman en circunstancias que afectan a todos, pero de lo que estas películas están hablando es de otra cosa que provisoriamente llamaríamos la desaparición de la utopía y la ansiedad por la llegada del milenio. (Ruffinelli, 2002:444).

Para León, el Cine de la Marginalidad surge también de la crisis de la figura del intelectual ilustrado que en la región que pretendía hablar a nombre del pueblo y la nación. Frente a un relato centrado en “el pueblo” como personaje principal, aparece el habitante anónimo, distante de los arquetipos de héroe y villano, que vive y sobrevive sin que le pasen acontecimientos relevantes.

Estos seres considerados políticamente inactivos (“ciudadanos disfuncionales” según el liberalismo, “lumpen proletariado” según el marxismo) plantean una serie de conflictos al orden establecido y se presentan como aquello que debe ser invisibilizado para que la sociedad exista. Son los grandes ausentes de la retórica del Estado que ignoran la norma social y cultural que genera la competencia del sujeto moderno. (León, 2005:33).

Ruffinelli define ese fenómeno como el derrumbe de la utopía, el momento en el que los ideales y expectativas construidas desde los años sesenta y setenta se desmoronan ante el inminente avance del neoliberalismo y su influencia en las políticas culturales en América Latina,

La utopía duró varios años. En los sesenta generó la cultura de resistencia (la “estética del hambre” de Glauber Rocha, el cine-liberación de Solanas y Getino, el cine-junto-al-pueblo de Sanjinés, el cine “imperfecto” de García Espinosa, los manifiestos anarcos de Birri), la canción-protesta, el activismo político de los jóvenes en pos de un mundo mejor. (...) El nuevo cine del milenio comenzó por no dar respuestas generales, que se creyeran válidas para todo habitante, desde la Patagonia hasta el Río Grande. Aprendió desde la cuna que no existen

verdades absolutas, pero tampoco se refugió en el relativismo. Las respuestas tomaron la forma de preguntas: las preguntas de imágenes, las imágenes de diversos “viajes” de descubrimiento. Si alguna vez Colón llegó —por error— a estas playas, ahora eran los latinoamericanos quienes realizaban el viaje iniciático, de descubrimiento y (relativa, mínima) conquista. (Ruffinelli, 2002:445).

En este panorama quien queda en medio es el ciudadano corriente representado en las películas del cine latinoamericano que, en su relación con la realidad, suelen presentarlo como un ser sin posibilidades y pocas expectativas de justicia o equidad. Personajes que, como afirma Urrutia, parecen padecer el mundo más que habitarlo,

Se padece el capitalismo, se padece la transformación vertiginosa y constante de las ciudades, se padece el vértigo ante la incapacidad de cartografiar espacialmente —pero también temporalmente— el lugar en donde nos encontramos, se padece la sociedad y las relaciones grupales e individuales. La subjetividad se apodera de los relatos, hay individuos que observan anémicamente un mundo que sucede sin que ellos tengan incidencia en los acontecimientos. (Urrutia, 2010:35).

León (2005:46-47) va más allá para subrayar que, de acuerdo a los ordenamientos que fundan los valores éticos en una sociedad y que dictan el deber ser y las formas de comportamiento para la convivencia social, los relatos de los marginados ponen en evidencia que su ética se actualiza de acuerdo a las circunstancias.

3. LAS MISIONES DE LOS PROTAGONISTAS DEL CINE COLOMBIANO: METODOLOGÍA, CONCEPTO Y ANÁLISIS

3.1 Metodología y descripción de las películas estudiadas

3.1.1 Títulos estudiados

Como se ha comentado antes, esta investigación es de naturaleza cualitativa y está centrada en la narrativa de las películas seleccionadas, dada su relevancia dentro del corpus de películas colombianas de la década inmediatamente posterior a la puesta en marcha de la ley 814 en el año 2003 (2004-2013).

La relevancia de las películas obedece a que han sido premiadas en festivales internacionales de primer nivel o a que han estado entre las películas nacionales más taquilleras (idealmente, clasifican para ambos criterios). La relación que existe entre el cine colombiano y la realidad hace que este trabajo vaya más allá de lo narrativo para abordar también la concepción que tienen los realizadores colombianos de estas películas sobre los hechos y los personajes protagónicos de la realidad del país, como se verá más adelante.

Se ha elegido el período comprendido entre 2004 y 2013. Se trata del lapso de tiempo de diez años después de la puesta en marcha de la ley 814 de 2003 (ley de cine) y permite analizar las primeras películas producidas en el país en la nueva situación propiciada por la ley, que permitió una dinámica inédita del sector cinematográfico en el país. Después de la puesta en marcha de la ley de cine fue evidente el aumento en la cantidad de películas producidas y estrenadas cada año en Colombia, desde 2004 ha aumentado el número de películas estrenadas anualmente, pasando de siete películas nacionales en 2004 a 50 en 2017 (como puede verse en el cuadro 40).

Las películas de este período se han elegido teniendo en cuenta dos criterios fundamentales: Que fueran películas con buena recaudación de taquilla (favoritas del público) o que obtuvieran importantes reconocimientos internacionales (favoritas de crítica y públicos especializados). Estos dos criterios permiten ubicar a las películas elegidas en el grupo de las más relevantes para el cine colombiano del período, al tratarse de películas visibles y consideradas como exitosas.

Aunque las películas de la muestra son diez, el análisis considerará también algunos ejemplos de otras películas colombianas del período elegido o de otros momentos de la historia que servirán para reafirmar las conclusiones o categorías planteadas¹²² y ampliar las definiciones.

3.1.1.1 Filmografía total del cine colombiano

En la sección de anexos se presenta el resultado de un trabajo de búsqueda, clasificación y catalogación de material que se ha realizado durante más de una década¹²³. Los datos de este listado han sido

¹²² De las 122 películas exhibidas en estos diez años de cine colombiano, he visto noventa y conozco la información de las restantes. A pesar de las dificultades para acceder al material, pues las películas pasan poco tiempo en la cartelera de cine del país, he podido verlas gracias a mi labor como crítico de cine e investigador y a los lazos profesionales que tengo con distribuidores y productores de cine colombiano. La lista que he elaborado en mi blog www.jeronimorivera.com ha sido adoptada por la Academia Colombiana de Cine la lista más completa de títulos del cine colombiano, por encima de las recopilaciones de páginas oficiales como la del Ministerio de Cultura.

¹²³ Además de mi trabajo como docente investigador, soy crítico cinematográfico desde hace más de una década y, por cuenta propia, inicié la labor de definir un listado

consignados en la web Jerónimo Rivera Presenta (www.jeronimorivera.com) y para su definición se han tomado como base los siguientes criterios:

1. Solo son incluidas las películas de largometraje, sin importar que sean documentales o de ficción. Como criterio de tiempo se ha elegido que tengan una duración de más de 70 minutos, criterio que ha sido establecido por la legislación cinematográfica colombiana como definitivo para la clasificación de una película como largometraje (cortometraje, según la legislación colombiana, va desde 5 minutos hasta 69. El término medimetraje está en desuso).
2. Se han incluido películas en formato de cine análogo, digital y video, siempre y cuando hayan sido exhibidas o presentadas en cine o televisión.
3. Se ha tomado como fecha de cada película la de su año de estreno o exhibición comercial (no se incluyen películas que no hayan sido exhibidas en Colombia o que no hayan tenido exhibición comercial¹²⁴).
4. Se incluyen las coproducciones colombianas, aun en porcentaje minoritario, siempre y cuando sean reconocidas por el Ministerio de Cultura como películas colombianas¹²⁵.

que incluyera los datos de la totalidad de largometrajes colombianos desde la primera película en 1915 y mantenerlo permanentemente actualizado.

¹²⁴ El criterio de la exhibición comercial obedece a que algunos largometrajes colombianos pueden pasar hasta más de dos años sin un estreno comercial en el país, mientras concursan en festivales de cine de todo el mundo. Incluir el año del primer estreno (festivales) puede resultar incompatible con el del año en el que se estrena en salas de cine del país o con el año en que se declara el final de su realización.

¹²⁵ Toda película nacional (de corto y largometraje) debe solicitar el certificado de nacionalidad ante el Ministerio de Cultura de Colombia. Este requisito es fundamental, entre otras cosas, para acceder a los beneficios tributarios de la ley de cine. En el caso de los cortometrajes, el procedimiento es particularmente exigente y

A continuación, se presenta el listado completo de películas del cine colombiano, de elaboración propia, a partir de la información encontrada en fuentes como:

- Portal Pantalla Colombia del Ministerio de Cultura¹²⁶.
- Portal Cine colombiano del crítico y realizador Julio Luzardo¹²⁷.
- Portal Cinefagos del crítico de cine Oswaldo Osorio¹²⁸.
- Portal Box Office Mojo¹²⁹.
- Portal IMDB¹³⁰.
- Libro “Largometrajes colombiano en cine y vídeo 1915-2004”, editado por la Fundación Patrimonio Fílmico en 2005.
- Aportes particulares de realizadores, críticos y productores que han aportado nombres de películas y proyectos para la ampliación de la base de datos.

La primera parte del listado se presenta por décadas y, en el caso de las películas del período de estudio (2004-2013), se incluirá el género cinematográfico que representa y si es documental o ficción. El anexo 1 presenta la filmografía completa del cine colombiano.

complicado de realizar (fruto de las malas experiencias en la época del sobreprecio de Focine).

¹²⁶ www.pantallacolombia.com

¹²⁷ www.cinecolombiano.com

¹²⁸ <http://cinefagos.net/>

¹²⁹ www.boxofficemojo.com

¹³⁰ www.imdb.com

3.1.1.2 Películas colombianas más premiadas.

Para hacer la selección de las películas fueron tenidas en cuenta las películas exaltadas por los premios nacionales de cine que se entregan cada año en Colombia: los de mejor película colombiana en los festivales de Cartagena y Bogotá y el Premio Macondo (que inició en 2010). Las películas que más premios nacionales ganaron en este período fueron: *Los viajes del viento* (Guerra, 2010), *La pasión de Gabriel* (Restrepo, 2009), *Todos tus muertos* (Moreno, 2011), *Retratos en un mar de mentiras* (Gaviria, 2010), *Sumas y restas* (Gaviria, 2005) y *La sangre y la lluvia* (Navas 2010).

También se ha tenido en cuenta la visibilidad de las películas en los festivales internacionales. Algunos títulos tienen un amplio palmarés de premios y participación en toda clase de festivales internacionales, por lo que se hizo necesario tomar la decisión de solo considerar a los festivales de cine de Clase A.

La FIAPF (Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos) ha establecido parámetros para clasificar a los festivales de cine internacionales de primer nivel¹³¹. Estos criterios, a su juicio, apuntan a la organización de un festival de primer nivel y, evidentemente, el prestigio de los festivales y la ubicación geográfica son importantes para poder estar en este privilegiado grupo. Haciendo una revisión de los festivales que hacen parte del grupo, llama la atención que se ha intentado incluir a espacios de este tipo en la mayoría de las regiones del mundo,

¹³¹ Entre los criterios establecidos (y divulgados en su página web www.fiapf.org) se encuentran los siguientes:

- Calidad de organización durante todo el año.
- Selección genuina de películas y jurado.
- Instalaciones apropiadas para la prensa internacional.
- Medidas para evitar el robo o copiado de las películas.
- Soporte de la industria de cine local.
- Seguros contra pérdidas o daño de los materiales.
- Información y publicaciones.

independientemente del prestigio o la calidad intrínseca del festival. Actualmente, los festivales de cine que forman este grupo son¹³²: Berlín (Alemania), Cannes (Francia), Moscú (Rusia), Karlovy Vary (República Checa), Shangai (China), Mar del Plata (Argentina), Locarno (Suiza), Montreal (Canadá), Venecia (Italia), San Sebastián (España), Varsovia (Polonia), Tokyo (Japón), Cairo (Egipto), Tallin (Estonia) y Goa (India). Algunos de estos festivales han ingresado a la lista recientemente y es evidente que unos tienen más reconocimiento internacional por parte de cinéfilos y profesionales del cine.

Entre las películas del período que han ganado premios en los festivales más importantes están:

- *María llena eres de gracia*. Premio Alfredo Bauer y mejor actriz en Berlín 2004.
- *El vuelco del cangrejo*. Premios Fipresci Forum en Berlín 2010.
- *Contracorriente*, Premio San Sebastián en San Sebastián 2010.
- *Los colores de la montaña*. Premio Kutxa nuevos directores en San Sebastián 2010.
- *Los viajes del viento*. Premio ciudad de Roma en Cannes 2009.

Así las cosas, las películas colombianas más premiadas del período (nacional e internacionalmente) son: *Los viajes del viento* (Guerra, 2010), *La pasión de Gabriel* (Restrepo, 2009), *Todos tus muertos* (Moreno, 2011), *Retratos en un mar de mentiras* (Gaviria, 2010), *Sumas y restas* (Gaviria, 2005), *La sangre y la lluvia* (Navas 2010), *María llena eres de gracia* (Marston, 2004) y *Los colores de la montaña* (Arbeláez, 2011).

¹³² Información recuperada de la web oficial del FIAPF http://www.fiapf.org/intfilmfestivals_sites.asp el 10 de febrero de 2016.

Aunque después de este período algunas películas colombianas conquistaron premios más importantes como la cámara de oro en Cannes para *La tierra y la sombra* y la nominación al Óscar de *El abrazo de la serpiente*, entre otros, es fundamental reconocer para este momento un resurgimiento de la presencia del cine colombiano en importantes espacios internacionales, después de más de una década de ausencia.

3.1.1.3 Películas colombianas más taquilleras.

El principal criterio que se tuvo en cuenta para seleccionar las películas de la muestra fue la popularidad de las mismas, entendida por la aceptación del público local. Además del prestigio y reconocimiento internacional, es muy importante considerar la respuesta del público, pues es un indicador de los gustos y tendencias que los espectadores prefieren. Es importante subrayar que, como se mencionó anteriormente, las películas nacionales no suelen tener, en general, una buena respuesta por parte de los espectadores locales y las más premiadas o mejor valoradas por la crítica suelen estar muy alejadas del gusto popular.

En el período estudiado, muy pocas películas nacionales obtuvieron ingresos similares a los de los films de Hollywood, pero alteraron el mapa general de la cinematografía nacional, en donde un gran número de películas no llegan a más de cinco mil espectadores y un alto porcentaje jamás llega a las salas de cine comerciales o pasa menos de una semana en cartelera. Es el caso, por ejemplo, de las dos primeras partes de la película “El Paseo” en Colombia, estrenadas el 25 de diciembre de 2010 y 2012, respectivamente, que se convirtieron en

la cuarta y la quinta película más taquilleras de la historia del país¹³³ y “arrastraron” las cifras nacionales en 2010, 2011, 2012 y 2013 en el ítem de colombianos que fueron a ver películas nacionales. El Cuadro 33 muestra la lista de películas colombianas más taquilleras del período estudiado (2004-2013).

Películas colombianas con mayor número de espectadores 2004 - 2013		
Película	Año	Espectadores (en miles)
El Paseo	2010	1511
El paseo 2	2012	1480
María llena eres de gracia	2004	180* solo en Colombia
Soñar no cuesta nada	2006	1198
Rosario tijeras	2005	1053
Paraíso travel	2008	932
Muertos de susto	2007	657
Mi gente linda, mi gente bella	2012	615
La cara oculta	2012	614
In fraganti	2009	596

Cuadro 33. Películas colombianas con mayor número de espectadores 2004-2013. Fuente: Proimágenes Colombia (elaboración propia).

Teniendo en cuenta estas dos variables (premios y público) se seleccionaron las películas que hacen parte de la muestra de esta tesis. Más adelante se darán algunos datos relevantes sobre la narrativa y

¹³³ El Paseo (Trompetero, 2010) llevó 1'634.763 espectadores a las salas y El Paseo 2 (Trompetero, 2012) tuvo 1'600.000.

condiciones de producción de cada proyecto y al final (en el anexo 2) puede verse la ficha técnica y las sinopsis de cada una.

3.1.2 Elección de las películas de la muestra

De acuerdo a los criterios anteriormente descritos, fueron elegidas diez películas. En la elección se buscó equilibrio entre factores como el género, el director¹³⁴, el año de exhibición y que pertenecieran a ambas categorías (taquilleras y premiadas) o a una de ellas¹³⁵. Después de este proceso, las películas elegidas fueron: *Rosario Tijeras* (Maillé, 2005), *Sumas y restas* (Gaviria, 2005), *Soñar no cuesta nada* (Triana, 2006), *Bluff* (Martínez, 2007), *Paraíso travel* (Brand, 2008), *La pasión de Gabriel* (Restrepo, 2008), *La sangre y la lluvia* (Navas, 2009), *El paseo* (Trompetero, 2010), *Los colores de la montaña* (Arbeláez, 2011) y *Roa* (Baiz, 2013). En el cuadro 47 puede verse la información de las películas de la muestra y sus criterios de clasificación: Director, Año, Taquillera (T), premiada (P), género principal (G1), género secundario (G2).

¹³⁴ Procurando no repetir directores e incluir al menos una película colombiana exitosa dirigida por un extranjero: *Rosario Tijeras*, dirigida por el mexicano Emilio Maillé.

¹³⁵ En el cuadro, además de los datos de cada película, se señalan los géneros con los que podrían asociarse. Es importante reiterar que las películas colombianas no suelen ceñirse a las narrativas clásicas de los géneros y que tal clasificación obedece a un criterio de clasificación para efectos de este trabajo.

3.1.3 Técnicas e instrumentos de análisis.

Los datos de análisis de las películas han sido recolectados en cuatro momentos y con la ayuda de cuatro insumos (que pueden consultarse en la sección de anexos):

1. Decoupage de las películas minuto a minuto.
2. Matriz de análisis 1: Estructura narrativa de cada película.
3. Matriz de análisis 2: Caracterización demográfica de los protagonistas (rango de edad, ocupación y género).
4. Matriz de análisis 3: Características de la misión emprendida por los protagonistas de las películas de la muestra. En esta plantilla se analizarán los siguientes ítems: Objetivos, motivación, obstáculos y enemigos, beneficiarios y transformación.
5. Matriz de análisis 4: Características fisiológicas, psicológicas y sociológicas de los protagonistas (de acuerdo a categorías de Lajos Egri).

Después de obtener esta información, se ha preparado un esquema, aplicable a la muestra, sobre las características narrativas del recorrido que hacen los protagonistas de las películas colombianas a lo largo de cada película para conseguir su misión.

Para visualizar y hacer el análisis inicial de las películas, se ha usado la técnica del decoupage, planteada por Aumont y Marie (1990:57). Esta técnica, a pesar del gran avance tecnológico de las últimas décadas, no solo mantiene su vigencia como técnica de deconstrucción y análisis cinematográfico, si no que se facilita por la posibilidad de acceso y manipulación directa del material audiovisual.

Este autor identifica dos acepciones para el término decoupage: La primera tiene que ver con el proceso técnico de realización de la película y es un proceso previo a la realización que divide la historia en planos, escenas y secuencias y la segunda, la adoptada por Aumont y

Marie, es la que realiza el analista y en la que describe al film, en su estado final, a partir de la división en planos y secuencias. Aumont y Marie (1990:58) aclara que:

Se puede concebir un punto de referencia mínimo, que solo incluya el número del plano, una indicación sumaria del contenido de la imagen y la transcripción de los diálogos, aunque, en función de las exigencias particulares del estudio que se lleve a cabo, se podrán añadir algunos otros parámetros. (Aumont, 1990:58)

El decoupage es útil para analizar distintos elementos presentes en la estructura de un film: Duración de los planos y número de fotogramas, escala de planos, montaje, movimientos, banda sonora y relaciones entre el sonido y la imagen. Aumont y Marie señalan la importancia de elegir bien el criterio y la unidad de análisis para apuntar a hacer el análisis más riguroso posible y pone en evidencia, por ejemplo, que las bondades de un análisis plano a plano dejan de lado la banda sonora al presentarse como unidades complementarias pero independientes.

3.1.4 Naturaleza de las películas elegidas

Con el objetivo de que el lector de esta tesis pueda familiarizarse con cada una de las diez películas elegidas en este estudio, se presentan a continuación algunas características técnicas, narrativas y contextuales de las diez películas que conforman la muestra de esta investigación. Estos datos son fundamentales para entender el propósito de cada película, los antecedentes del director y del equipo de producción y el estilo narrativo de cada una de las mismas. Al final de este trabajo, en el anexo 3, pueden verse los datos de las películas

elegidas, con relación a sus géneros predominantes y el criterio por el cual fueron elegidas.

3.1.4.1 La sangre y la lluvia (2009).

Esta película, dirigida por el realizador caleño Jorge Navas, es una de las radiografías más completas realizadas hasta ahora sobre la noche bogotana. La historia ocurre en unas cuantas horas entre el inicio de la noche y la madrugada y se interna en algunos de los sectores más peligrosos de la ciudad para plantear una historia de amor y venganza de dos personajes perdidos y en momentos muy difíciles de su vida.

La película, que fue estrenada en el Festival de Cine de Venecia, fue coproducida con Argentina y financiada con fondos del Fondo de Desarrollo Cinematográfico de Colombia e Ibermedia, así como con premios de festivales europeos de cine en construcción como EFM y el Festival de Cine de Rotterdam y tuvo un costo aproximado de un millón de dólares, la producción duró más de cinco años y contó con más de cuarenta horas de metraje para representar una historia que transcurre en una sola noche.

Su director, Jorge Navas estudió Comunicación Social en la Universidad del Valle (Cali) y a lo largo de su carrera ha trabajado en diferentes géneros y formatos, pasando por el video experimental, el video clip, la publicidad, el documental y la ficción y además de director, ha sido director de fotografía y guionista. Esta película es su primer largometraje de ficción, pero tiene una amplia experiencia en el documental, lo que tal vez le ha permitido realizar un retrato de la noche bogotana muy cercano a la realidad. Navas afirma que concibió su película como un viaje de sus protagonistas al infierno (urbano) para

encontrar un poco de luz. En entrevista para el portal ABC guionistas, el director manifiesta que:

La película habla de la soledad de las calles, de las almas solitarias que salen a desafiar la noche buscando ese algo intangible que puede llamarse amor, evasión, dinero, rumba o a veces la muerte misma. He sido un explorador de la ciudad, de las ciudades. Bogotá tiene su belleza especial y su propia oscuridad. De ello he querido hablar, de ello he querido hacer una película, colocando la cámara desde el punto de vista de un taxista joven, errante e introvertido y de una hermosa chica, inteligentemente loca y con una felicidad suicida (Navas, 2009: pp).¹³⁶

3.1.4.2 Los colores de la montaña (2011).

El desplazamiento forzado es uno de los temas más lamentables y preocupantes de Colombia, país que ha llegado a ocupar el deshonroso primer lugar en el mundo en cantidad de desplazados internos por causa, principalmente, de la violencia y la pobreza. Esta situación, que muchas veces no pasa de las cifras y las frías noticias de la televisión, es el marco general de esta película que cuenta la historia de una vereda rural del departamento de Antioquia que empieza a vivir un recrudescimiento de la violencia por el enfrentamiento entre las fuerzas del Estado, la guerrilla y los paramilitares.

A diferencia de otras películas sobre este tema, *Los colores de la montaña* se enfoca en los niños que padecen las consecuencias de la violencia, sin ser muy conscientes de sus causas. El protagonista de la

¹³⁶ Navas, J (2009). Jorge Navas escribe sobre la sangre y la lluvia en ABC guionistas. Recuperado el 29 de mayo de 2018 de <http://www.abcgionistas.com/noticias/articulos/jorge-navas-escribe-sobre-la-sangre-y-la-lluvia.html>

historia, Manuel, es un niño campesino de nueve años que vive con su familia en una pequeña casa rural y, como muchos niños de su edad, es estudiante de primaria y fanático del fútbol y la pintura. Aunque la situación de la vereda es cada vez más complicada, los niños solo resienten perder un balón de fútbol en medio de un campo minado y verse cada vez más limitados para jugar en un territorio que solía ser libre. Desde el punto de vista de Manuel, es posible ver la problemática que deben enfrentar los adultos: entre “colaborar” con la guerrilla o con los paramilitares, en medio de una guerra en la que solo pueden engrosar la fila de uno de los bandos o ser víctimas.

La película fue estrenada en el Festival de Cine de San Sebastián, fue muy bien aceptada por el público, recibió muy buenas críticas y se hizo con el premio Kutxa a mejor director. Fue financiada con el apoyo de RCN Cine y el Fondo para el desarrollo cinematográfico de Colombia y participó en importantes festivales internacionales como Friburgo, Roma y Estambul.

Carlos César Arbeláez, director de la película, es un realizador antioqueño con una amplia experiencia en documentales para televisión y esta cinta es su primer largometraje argumental. Su producción duró más de diez años y sufrió innumerables percances por asuntos de producción. No obstante, después de su lanzamiento esta película alcanzó un gran reconocimiento de parte de la crítica y una buena aceptación del público en general por su lenguaje sencillo, la naturalidad de los niños protagonistas y las hermosas locaciones.

En entrevista para el portal *Cinevista*, el director ha manifestado que lo que más le interesaba era contar esta historia desde el punto de vista de las víctimas y, sobre todo, el de los niños. Uno de los aspectos que más se destacan de la película es el trabajo con actores naturales, particularmente el de los niños, que ha llevado a que a menudo se compare a Arbeláez con Víctor Gaviria, director también antioqueño y el referente más importante del cine colombiano en cuanto a dirección

de actores no profesionales. Sobre su estilo de dirección de los niños actores, Arbeláez comentó:

Detrás de eso hay una historia muy bonita, puesto que yo me llevaba todos los niños los fines de semana a jugar. Eso me causó muchos problemas con la producción pues no solo era llevarse a los niños, sino por supuesto, a sus padres. En medio de los juegos yo entonces les proponía escenas que no estaban en el guión o escenas parecidas a las que estaban en la película porque nunca les pasé el guión original. Ellos solo sabían el tema general (Arbeláez, 2011:pp)¹³⁷.

3.1.4.3 Paraíso Travel (2008).

Basada en la novela homónima del mismo nombre, escrita por Jorge Franco (autor también de *Rosario Tijeras*), *Paraíso travel* narra la historia de Marlon, un joven inmigrante colombiano que decide viajar ilegalmente con su novia desde Medellín hasta New York. En el camino, Marlon se extravía y debe aprender a sobrevivir en un entorno hostil en donde no domina el idioma ni conoce a alguien. En su recorrido es “adoptado” por una mujer que se conmueve con su historia y empieza a vivir una nueva vida como inmigrante en los Estados Unidos, sin perder nunca de vista que su objetivo es reencontrar a su novia, Reina.

La adaptación de la película fue realizada por Jorge Franco, escritor de la novela, y Juan Rendón y contó con apoyo del Fondo para

¹³⁷ Ríos, S (2011). Entrevista a Carlos César Arbeláez, director de *Los colores de la montaña* en Blog Cinevista, recuperado el 29 de mayo de 2018 de <https://www.cinevistablog.com/entrevista-a-carlos-cesar-arbelaez-director-de-los-colores-de-la-montana/>

el desarrollo cinematográfico de Colombia. Su director, Simón Brand vive desde hace varios años en Los Ángeles y es muy reconocido como director de comerciales para más de 200 marcas, entre las que se destacan Pepsi, Navisco, Coca Cola y Johnson & Johnson. Además, ha sido el director de videoclips de artistas como Paulina Rubio, Ricky Martin, Jessica Simpson, Shakira y Alejandro Sanz, entre otros. *Variety Magazine* en 2009, lo consideró como uno de los 40 latinoamericanos más influyentes en Hollywood. *Paraíso travel* fue su segundo largometraje, después de *Mentes en blanco* (2006), rodada en inglés y protagonizada por actores norteamericanos como Jim Caviezel, Greg Kinnear y Joe Pantoliano.

Además de múltiples premios, la película logró ser una de las más taquilleras de la historia del cine colombiano con más de 930.000 espectadores y su éxito ha sido tal que hace poco se estrenó una serie de televisión que adapta el libro y la película. Aunque podría pensarse que se trata de una historia sobre la migración de colombianos a los Estados Unidos, su propio director ha desmentido esta idea al afirmar que:

Nunca pretendí hacer una película sobre la inmigración aunque obviamente también me interesaba mostrar las condiciones en que ésta se produce. Era importante hacer justicia a las millones de personas que habitan en Occidente y que mucha gente ve bajo la lente deformadora del prejuicio, pero lo esencial era explicar una historia de amor triangular y, como dicen los americanos, hacer un “coming of age”, una historia de iniciación a la vida (Sardá, 2009: pp)¹³⁸.

¹³⁸ Sardá, J (2009). Simón Brand: “No es una película de inmigración, es de iniciación a la vida” en *El Cultural*, recuperado el 29 de mayo de 2018 de <http://www.elcultural.com/noticias/cine/Simon-Brand-No-es-una-pelicula-de-inmigracion-es-de-iniciacion-a-la-vida/504281>

3.1.4.4 Sumas y restas (2005).

En páginas anteriores se ha hecho mención en varias ocasiones al director antioqueño Víctor Gaviria, uno de los más importantes realizadores del país, principal representante del trabajo con actores no profesionales y reconocido por su mirada casi documentalista sobre la ciudad de Medellín y las problemáticas sociales de la misma.

Como se ha comentado anteriormente, Gaviria inició con la realización de cortometrajes de ficción y, aunque su mirada está impregnada por la realidad, la inmensa mayoría de su producción audiovisual está compuesta por obras de ficción. Además de realizador, Gaviria es poeta y su mirada cinematográfica pretende ser una poetización de la realidad¹³⁹.

Sumas y restas es el tercer largometraje de Gaviria y constituye una mirada a una clase social privilegiada, que no suele estar en sus historias, y la tensión que siempre existe con las personas de la llamada clase baja y, sobre todo, con quienes han logrado sobresalir gracias al dinero de actividades ilícitas como el narcotráfico. El protagonista de la película es Santiago, un joven ingeniero con un gusto particular por el dinero y la fiesta. Santiago es un padre de familia cariñoso y pertenece a una familia de clase alta de Medellín, pero se encuentra en un período de dificultades económicas, lo que lo lleva a trabajar con un narcotraficante emergente. Lo que inicialmente era un trabajo de ingeniería, termina envolviendo a Santiago en el negocio del narcotráfico con terribles consecuencias para él y su familia.

Fiel a su trabajo con actores no profesionales, Gaviria hace un casting minucioso para esta película, en el que se destaca Fabio

¹³⁹ Baso esta afirmación en comentarios hechos por Gaviria en conversaciones personales en momentos en que nos encontrábamos escribiendo un guion que nunca llegó a realizarse.

Restrepo, un taxista aficionado a la escritura¹⁴⁰. Restrepo interpreta a Gerardo, un violento narcotraficante y para la construcción del personaje se basó en un hermano suyo que estuvo vinculado al cartel de Medellín. Sobre las particularidades del método de dirección de actores no profesionales en esta película, Gaviria afirmó:

Lo que pasa es que con *Rodrigo D* y *La vendedora de rosas* ya estaba muy cerca de una actualidad totalmente documental; yo no era muy consciente de eso, pero las cosas estaban muy vivas porque lo que me decían era lo que estaban viviendo. Pero con *Sumas y restas* ya el mundo del narcotráfico había pasado en Medellín; entonces yo trataba de reactivar en ellos, ya no las emociones, sino la mentalidad de esa época, como que volvieran a ponerse en la mentalidad de estos personajes (Osorio, 2007:pp)¹⁴¹.

La película fue producida con el apoyo del Fondo para el desarrollo cinematográfico de Colombia, Ibermedia y los premios para cine en construcción de los festivales de San Sebastián y Toulouse. A diferencia de sus dos películas anteriores, *Rodrigo D no futuro* y *La vendedora de rosas*, *Sumas y restas* está contada desde la perspectiva de un hombre de clase alta que ha vivido al margen del fenómeno del narcotráfico pero que termina involucrándose en el mismo. Las tres películas pueden constituir un tríptico interesante para entender la ciudad de Medellín en tres momentos muy diferentes de su historia, pues la primera fue rodada a finales de los años ochenta, la segunda a inicios de los noventa y la tercera en 2004.

¹⁴⁰ En 2017, Restrepo demandó a Gaviria por, supuestamente, haber plagiado un cuento de su libro “Verdugo de verdugos” como historia original para la película *La mujer del animal*. La demanda, que fue interpuesta ante un juzgado de Medellín, falló a favor de Gaviria.

¹⁴¹ Osorio, O (2007). El actor natural siempre lleva su vida a cuestras en Kinetoscopio, vol. 17 # 80.

3.1.4.5 Rosario Tijeras (2005).

Basada en la novela homónima de Jorge Franco, esta película colombo-mexicana con participación de co-productores franceses, españoles y brasileños, fue dirigida por Emilio Maillé, documentalista mexicano con estudios en literatura y cinematografía. A pesar de no haber estado antes en Colombia, Maillé se animó a dirigir esta historia transcurrida en Medellín y protagonizada por una hermosa joven que se dedica a la prostitución y al sicariato.

La película cuenta la historia de Rosario, una hermosa mujer que ha vivido toda su vida rodeada de violencia y, después de ser violada por su padrastro a muy temprana edad, decide pasar de víctima a victimaria. Rosario conoce en una discoteca a dos jóvenes de clase alta: Emilio y Antonio con quienes establece una relación muy particular. Emilio representa la pasión y el sexo y Antonio la amistad incondicional que se transforma en sincero amor.

La película fue muy bien aceptada por el público local e internacional, aunque también fue blanco de muchas críticas por su mirada exógena a la realidad de Medellín y su tratamiento espectacular de la violencia, sin considerar las causas socio-económicas e históricas de la misma. Otra incomodidad con la producción fue la contratación de actores extranjeros para hacer papeles protagónicos locales, con grandes problemas de actuación y, sobre todo, con el acento antioqueño. Ante los señalamientos de querer hacer una narcohistoria, el director señaló que su interés estaba en la historia de amor de fondo y en el tono intimista de la novela. El gran éxito de la película (entre las más taquilleras históricas del cine colombiano) se tradujo también en la realización de una serie de televisión producida en 2010.

3.1.4.6 La pasión de Gabriel (2008).

Desde el título de la película se adivina que esta historia estará llena de referencias bíblicas. Gabriel, un sacerdote católico, experimenta una serie de circunstancias complicadas en una alejada vereda rural colombiana. El sacerdote, de 33 años, es un líder comunitario y cuenta con el respeto de buena parte de sus feligreses, pero también con el rechazo de todos los actores del conflicto armado y, debido a su personalidad, de un buen sector de la comunidad también.

Por el contexto de esta película, puede verse su gran relación con un importante referente cinematográfico: *La misión* (Roland Joffé, 1986). Además de que los protagonistas de ambas películas son sacerdotes jóvenes y tienen el mismo nombre, Gabriel, en la historia colombiana el personaje asume las funciones narrativas de los dos personajes principales de la película británica.¹⁴² En la historia de Joffé, Mendoza es un extrahacendado de personas que decide purgar la inmensa culpa que siente por haber asesinado a su hermano en medio de un ataque de celos y, como penitencia, abandona la civilización y sus riquezas para trabajar con una alejada comunidad indígena a órdenes de la comunidad del padre Gabriel. En el transcurso de la película, Mendoza descubre que no puede abandonar su pasado y, ante una amenaza externa, decide armar a los indígenas para convertirse en un soldado protector. Gabriel, por su parte, se aferra a sus creencias y va a la confrontación aferrado a su fe y una cruz.

En la película colombiana, Gabriel es el párroco de un alejado poblado rural abandonado por las autoridades de todo tipo y a merced de las acciones de los grupos armados. Lleva una doble vida: sacerdote comprometido con su comunidad, pero también un hombre que se deja llevar por sus pasiones humanas, a pesar de sus votos sacerdotales. Entre el amor de una mujer y su devoción por la comunidad, Gabriel va decidiéndose por ser también un soldado de Dios que sin apelar a la

¹⁴² Interpretados por Robert De Niro (Mendoza) y Jeremy Irons (Gabriel).

violencia, pero con decisión, confronta a todos los grupos armados, aun en contra de las directrices que sus mismos superiores eclesiásticos pretenden imponerle.

A pesar de sostener una relación amorosa y sexual con una joven de la vereda, Gabriel se resiste a dejar los hábitos por su fuerte compromiso con la comunidad y su fe en Dios, a pesar de perder poco a poco la fe en la iglesia católica, de la que critica su indolencia y falta de compromiso con las comunidades. En el recorrido de la película, Gabriel termina confrontando con todas las autoridades: El alcalde, el comandante guerrillero, el comandante del ejército y hasta el obispo de la diócesis. Gabriel está condenado a ser un mártir y su misión es inmolarse para dejar un mensaje a su comunidad. Luis Alberto Restrepo, director de la película, plantea sobre su protagonista que:

Es una persona a quien al principio todo el mundo lo quiere mucho porque hace un buen trabajo pero que por la manera tan intensa que tiene de vivir la vida termina entrando en conflicto con todo lo que le rodea...Piensa que la gente tiene que hacerse respetar sus derechos y que uno tiene derecho a vivir su propia vida y eso concretamente en un lugar donde las armas se imponen, es contradictorio. Por eso termina teniendo que entregar su vida para poderlo justificar y dejar el mensaje que quiere dar (Restrepo, 2009:pp)¹⁴³.

La película, que participó en algunos festivales internacionales y tuvo una buena respuesta del público, recibió también apoyo del Fondo para el desarrollo cinematográfico para su producción. El director, Luis Alberto Restrepo, es un realizador antioqueño formado en Nueva York y con amplia experiencia en la dirección de programas de televisión. Además de director, Restrepo es guionista, montajista y productor y en *La pasión de Gabriel*, su segundo largometraje, en el que además de

¹⁴³ Restrepo, L (2009). Luis Alberto Restrepo se inspira en noticias de la realidad para dar forma a "La pasión de Gabriel" en Cinestel, especiales festival de cine de Biarritz, recuperado el 30 de mayo de 2018 de <http://www.cinestel.com/entrevista-luis-alberto-restrepo-la-pasion-de-gabriel/>

dirigir es co-autor del guion junto al actor Diego Vásquez. Su primer largometraje fue *La primera noche*, sobre una pareja de desplazados que pasan su primera noche en Bogotá.

3.1.4.7 El paseo (2010).

Desde su estreno, el 25 de diciembre de 2010, *El paseo* marcó una tendencia en el cine comercial colombiano que se ha mantenido por casi una década. Su director Harold Trompetero y, sobre todo, su productor Dago García, acostumbraron al público colombiano a esperar un estreno la fecha posterior a la nochebuena (que es la principal fecha de celebración de las familias colombianas). *El paseo* obtuvo un gran éxito en su estreno, tanto así que se posicionó como la segunda película colombiana más taquillera de todos los tiempos, lo que impulsó a continuar una saga de películas que a 2018 lleva cuatro entregas. *El paseo* es la cuarta película colombiana más taquillera, *El paseo 2* ocupa el quinto lugar, *El paseo 3* la novena posición y *El paseo 4* es la película más taquillera de la historia del país. Interesante es mencionar también que solo siete películas colombianas han sobrepasado el millón de espectadores y que de estas tres han sido de la saga de *El paseo*.

La trama es muy sencilla y se repite con ligeras variaciones en las secuelas: Una familia del interior del país viaja a una tierra exótica (en la primera y segunda fue a Cartagena, en la tercera un recorrido por distintas regiones de Colombia y en la cuarta un viaje a Miami) y tiene una serie de peripecias para poder llegar a su destino, que ponen a prueba el ingenio del padre y la integración de la familia. Todas son protagonizadas por cómicos colombianos (en la segunda por el actor de Hollywood de origen colombiano John Leguizamon) y plantean una

familia compuesta por un padre de mediana edad, su esposa, su suegra y sus hijos adolescentes.

Harold Trompetero, director de la película, es comunicador social y publicista y ha tenido experiencia en la publicidad, televisión y realización de películas. En el cine ha alternado las comedias con algunos dramas de corte existencial como *Violeta de mil colores* y *Riverside*. Aunque se ha criticado la caricaturización extrema de los personajes y la ridiculización del ser colombiano, Trompetero señala:

Busqué que no fuera una familia popular ni caricaturesca, sino una familia con la que la gente se sintiera identificada. Quise que el colombiano se viera diferente, mostrar que han cambiado nuestros gustos en la clase media por eso seleccioné ese tipo de elementos. Aparecen en la película los carros, porque Alex Peinado es un coleccionista de Volkswagen, un perro y una casa grande donde los hijos hacen lo que quieren en sus cuartos (Trompetero, 2010:pp)¹⁴⁴.

3.1.4.8 Bluff (2007).

En clave de humor negro y thriller, el director Felipe Martínez presenta una historia protagonizada por un fotógrafo argentino que se ve engañado por su novia y su jefe que, además, lo despide sin justa causa. Dolido por la situación, Nicolás busca vengarse de su exjefe para recuperar a su novia. La película recibió financiación del Fondo para el desarrollo cinematográfico de Colombia, fue la película colombiana

¹⁴⁴ Nota del diario El Universal: "Harold Trompetero emprendió el más loco de sus paseos. 27 de diciembre de 2010, recuperado el 30 de mayo de 2018 de <http://www.eluniversal.com.co/cartagena/gente-y-tv/harold-trompetero-emprendi%C3%B3-el-m%C3%A1s-loco-de-sus-paseos>

más taquillera el año de su estreno y ganó el premio del público en dos festivales internacionales.

La película utiliza elementos convencionales del thriller para contar una historia con altas dosis de humor negro en la que, además, se representan algunos de los principales problemas del país (corrupción, tensión entre las clases sociales, criminalidad) por medio de personajes que representan, de forma a veces caricaturesca, estereotipos sociales de acuerdo a su profesión u oficio: el jefe, el publicista, el celador, el policía, etc.

Felipe Martínez ha sido, además de director, productor y guionista de series de televisión y *Bluff* fue su primer largometraje. Es arquitecto con estudios en dirección de cine en España y ha dirigido capítulos de importantes series de tv como *Sin tetas no hay paraíso*, *Tiempo final*, *Cumbia ninja*, *Kdabra*, *Lynch*, y *Mentes en shock*, entre otras.

3.1.4.9 Roa (2013).

El asesinato del candidato a la presidencia por el partido liberal y virtual ganador Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948, es una de las fechas más importantes para la historia reciente de Colombia. Este lamentable hecho trajo consigo graves consecuencias como la destrucción parcial de la ciudad de Bogotá, la sospecha de que el partido conservador participó en el complot para asesinarlo, el recrudecimiento de la violencia en los campos, la conformación de guerrillas liberales y grupos paramilitares conservadores y la conformación de un nuevo panorama político para el país, son solo algunas de ellas. Pocos minutos después del homicidio, el presunto autor material del hecho, Juan Roa

Sierra, fue linchado por una multitud furibunda, sin posibilidad de un juicio justo que esclareciera los verdaderos culpables del asesinato.

Basada en la historia real, la película *Roa* toma como punto de partida la vida ficticia de Juan Roa, un hombre desempleado, con dificultades económicas y una baja autoestima que se obsesiona con Gaitán, su ídolo político para terminar, sin quererlo, haciendo parte del complot para asesinarlo. La película no intenta reescribir la historia ni esbozar una nueva teoría sobre el homicidio como sí pretende la película *JFK* (Stone, 1991), un referente inmediato de la cinta colombiana. En este caso se trata más bien de ficción histórica.

El director de la película, Andi Baiz, es también guionista y realizador de televisión. *Roa* fue su primera película y antes de ella había estrenado dos largometrajes de suspenso-terror: *Satanás* y *La cara oculta*, ambos con muy buena recepción de parte del público y ganadores de premios internacionales. Esta película fue un éxito de taquilla, aunque recibió muchas críticas por problemas en la dirección de arte e imprecisiones históricas. Sobre su película, el director afirmó que:

El principal reto es sin duda recrear la Bogotá de 1948 en la época actual, lo que implica no solo añadir elementos de época, como por ejemplo los tranvías que existían entonces, si no sobre todo eliminar todo aquello que nos remite a la época actual, desde publicidad, graffitis, semáforos, carros, etc. (sin olvidar el sonido, ya que la ciudad de entonces sonaba muy diferente) Y por supuesto, recrear la gente de Bogotá de la época, con el vestuario, la forma de hablar y los modales de entonces (Baiz, 2013:pp).¹⁴⁵

¹⁴⁵ Nota del portal Kienyke: "Roa, la nueva película de Andi Baiz" del 2 de enero de 2013, recuperado el 30 de mayo de 2018 de <https://www.kienyke.com/tendencias/entretenimiento/roa-la-nueva-pelicula-de-andi-baiz>

3.1.4.10 Soñar no cuesta nada (2006).

En abril de 2003, una compañía del ejército colombiano compuesta por 148 militares que realizaba operaciones en el sur del país encontró una gran cantidad de canecas con millones de pesos y dólares por un valor aproximado de 40.000 millones de pesos (alrededor de 13 millones de dólares). Este acontecimiento, que ocupó los titulares de todos los medios de comunicación en Colombia y tuvo impacto en la comunidad internacional, dividió al país generando que una gran cantidad de ciudadanos se pusiera de parte del comando de contraguerrilla que se había apropiado del dinero proveniente de actividades ilícitas de la guerrilla de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia).

Aprovechando el impacto mediático de esta noticia, el director Rodrigo Triana estrenó la película *Soñar no cuesta nada* en agosto de 2006 con una gran respuesta del público que siguió el hecho noticioso que, entre otras cosas, hacía parte aun de una investigación en curso, razón por la que se criticó el oportunismo y poco rigor de la película. La película fue financiada con dineros del Fondo para el desarrollo cinematográfico y ganó algunos premios en festivales internacionales.

Los protagonistas de la película son los soldados que encontraron el dinero de las caletas de las FARC y lo que les ocurre en la selva y al regresar a la civilización con sus equipajes llenos de dinero. La película fue la cinta nacional más taquillera de 2006 y pasó a ocupar el séptimo lugar entre las más exitosas de la historia del cine colombiano. Después de la película se escribieron varios libros y se hicieron dos series de televisión sobre el mismo suceso (*La guaca* y *Regreso a la guaca*). Sobre su película, Triana afirma:

La película no toma ninguna posición, muestra las diferentes posiciones que hay y mi idea es que el público salga y diga: “Yo hubiera hecho esto, yo me hubiera gastado la plata, yo se la hubiera dado a mi

mamá o la hubiera dado a una fundación”. Cada uno tiene un sueño y cada uno tiene unas ilusiones y cada uno saca sus propias conclusiones (Triana, 2006).¹⁴⁶

Rodrigo Triana es hijo de Jorge Alí Triana, uno de los más importantes cineastas colombianos y ambos coinciden en temáticas relacionadas con el conflicto armado colombiano con algunas dosis de humor en lo que podría considerarse como tragicomedias. *Soñar no cuesta nada* es su segundo largometraje después de *Como el gato y el ratón* la historia de un enfrentamiento entre vecinos que termina en tragedia.

En términos generales, puede verse que se trata de una muestra de películas con características desiguales y en el que se ha procurado incluir distintos géneros, realizadores y años dentro del período. Sin embargo, como se verá más adelante, hay coincidencia en tipos de personajes, situaciones y conflictos.

3.2 Entre el protagonismo y el heroísmo: diferencias conceptuales y aplicación en el drama audiovisual colombiano

Hasta el momento, se ha definido al cine colombiano en sus dinámicas industriales, en su relación con el Estado y su dependencia con las políticas gubernamentales, en sus principales influencias históricas, sociológicas y artísticas y en sus géneros y temáticas principales. En los capítulos anteriores, se ha podido comprobar que se

¹⁴⁶ Entrevista en el programa “Hablar por hablar” de Caracol Radio: “Rodrigo Triana: mis sueños me han costado mucho trabajo”. Emitida el 1 de septiembre de 2006. Recuperado el 30 de mayo de 2018 de http://caracol.com.co/radio/2006/09/01/audios/1157147640_327586.html

trata de una filmografía con alto potencial, con el mayor crecimiento en América Latina, gracias a un nuevo paquete legislativo impulsado desde la última década del siglo XX y materializado desde inicios del nuevo siglo, pero sin una industria sólida y autosostenible, lo que hace que siga siendo completamente dependiente de las políticas de los gobiernos de turno.

Debido a su historia y a la influencia de movimientos como el neorrealismo italiano y la nueva ola francesa, el cine colombiano (y buena parte del latinoamericano) mantienen una estrecha relación con la realidad del país que se ve traducida en el planteamiento de temáticas y problemáticas locales en su narrativa. Como en otros países latinoamericanos, las películas colombianas de los últimos años pueden mostrar claramente dos tendencias: historias dirigidas al gran público y otras que apuntan al cine de autor y a la figuración en festivales de cine internacionales (fundamentalmente europeos).

La distancia, aun insalvable, entre un cine pretendidamente de autor y otro que busca el favor del público, se ha incrementado propiciando un círculo vicioso del que difícilmente se puede salir: exhibidores que presentan películas que al público le gusta, porque son las películas que usualmente le presentan y, por otro lado, fondos internacionales de festivales de cine y apoyos del Estado para películas lejanas del gusto del gran público colombiano pero cercanas a un sector de la crítica y valoradas internacionalmente. Como ejemplo del primer grupo están las películas de Gustavo Nieto Roa en las décadas de 1980 y 1990 y, actualmente, de Dago García (referenciadas en el capítulo anterior) y las de otros directores que han seguido esta tendencia como Luis Orjuela, Harold Trompetero, Felipe Orjuela y Fernando Ayllón. En el segundo grupo podemos encontrar las películas de jóvenes directores como Ciro Guerra (*El abrazo de la serpiente*), Óscar Ruiz Navia (*El vuelco del cangrejo*, *Los hongos*, *Epifanía*), William Vega (*La sirga*, *Sal*), Roberto Flores Prieto (*Cazando luciérnagas*, *Ruido rosa*) e Iván Wild (*Edificio Royal*), entre otros.

De acuerdo con el objetivo de este capítulo, se hace un breve recorrido conceptual sobre las definiciones canónicas del heroísmo en la tradición de la narrativa de Occidente para, desde allí, llegar al planteamiento de un modelo funcional para los protagonistas de las películas colombianas, que difícilmente encajan en estas categorías y necesitan, por tanto, otras definiciones que aporten a la configuración de su identidad.

Se partirá, en primera instancia, de la diferenciación conceptual entre protagonista y héroe, de acuerdo al trabajo de Gutiérrez-Delgado quien argumenta que así como hay personajes heroicos también pueden existir historias heroicas y, en este orden de ideas, es posible que una película con una historia heroica sea desarrollada por un personaje corriente o antihéroe que no necesariamente se forje como héroe en el recorrido de la historia, esto es, que no es lo mismo ser héroe que protagonista de la historia.¹⁴⁷

Recordando la referencia a las dos lecturas o navegaciones sobre el texto, esa doble vertiente de identidades sería, por un lado, la intratextual (un reconocimiento intradiegético), hallar al héroe encarnado en uno de los personajes de la fábula; y por otro, la extratextual (un reconocimiento extradiegético) que consiste en identificar al héroe con la acción total de la historia, y por ende con el sentido. De modo que ya no solo se hable del posible héroe de una historia, sino que nos planteemos si una historia es heroica o no, en sí misma.

¹⁴⁷ En su artículo “El protagonista y el héroe: definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico” publicado en la revista *Ámbitos*, Gutiérrez-Delgado plantea que el uso de la figura de “héroe” como equivalente a la del protagonista de las películas se ha convertido en un error común, tanto en el análisis cinematográfico como en la enseñanza de la escritura de guiones. En su concepto, el término “héroe” alude a una valoración moral que no todo protagonista merece y la categoría de protagonista obedece a un criterio funcional dentro del drama y se refiere al lugar ocupado por el protagonista en la historia.

Este capítulo partirá de algunas definiciones del heroísmo para establecer las distinciones entre héroe y protagonista y, teniendo en cuenta que la apuesta será por la caracterización de los protagonistas y sus misiones, heroicas o no, se presentarán algunos trabajos realizados en Colombia y Latinoamérica sobre este tema.

Seguidamente, se explicará la metodología que se usará para el análisis de la muestra seleccionada. En primera instancia se explicarán los criterios para seleccionar la muestra de diez películas y se presentará una información básica sobre cada una de ellas. El análisis posterior se hará mediante la técnica de decoupage, con el fin de “deconstruir” cada película y así poder segmentarla en sus actos narrativos. Finalmente, se analizará el modelo de “viaje del protagonista” a la luz de sus características físicas, psicológicas y sociológicas y de las características de la misión que ha emprendido, respondiendo a un esquema que contiene las siguientes preguntas: ¿Qué quiere? (objetivo de la misión), ¿Cómo lo hará? (métodos), ¿Quién se opone? (obstáculos y antagonistas), ¿Quién se beneficia? (beneficiarios) y ¿Qué lo impulsa? (motivación).

Este análisis concluirá en la explicación de cada una de las categorías y sus posibilidades narrativas dentro de las tramas de las películas colombianas más relevantes (taquilleras y premiadas) de 2004-2013.

3.2.1 Aproximaciones al heroísmo

3.2.1.1 El héroe clásico

Aristóteles plantea que la vida de un mismo hombre comprende una gran cantidad de acontecimientos que no forman una unidad y que muchas de sus acciones no pueden reunirse para formar una sola acción dramática. Con respecto a estas acciones, las clasifica en simples o compuestas,

A la acción simple, que procede en la forma definida, como un todo continuo la llamo simple, cuando el cambio en la fortuna del héroe se realiza sin peripecia ni reconocimiento; y compleja cuando ella encierra una u otra de estas desventuras, o ambas. Estas acciones deben surgir de la estructura de la fábula misma, de manera que resultan ser la consecuencia, necesaria o probable de los antecedentes. Existe una gran diferencia entre algo que acontece a causa de esto y después de esto (Aristóteles, 1982:12).

Esta idea es ciertamente interesante, pero incongruente en una época como la actual en la que los héroes se representan en su complejidad, que incluye momentos de duda, desconciertos o errores que no demeritan y, por el contrario, refuerzan su carácter heroico. Para efectos de esta tesis, el interés se centra en establecer la distinción entre el concepto tradicional de héroe y la apropiación que en el cine colombiano (como heredero de un estilo latinoamericano) han hecho de este concepto para la presentación de sus personajes protagonistas y la forma como encaran sus misiones, que se alejan del concepto canónico del héroe porque, entre otras razones, no se busca representarlos como tal.

El concepto del héroe en la antigüedad está fundamentado en el arquetipo griego del hombre dotado de extraordinaria fuerza y energía y, para este efecto, emerge la figura de Heracles como un héroe, a medio camino entre hombre y dios, que sobresale por su fuerza extraordinaria y sobrehumana (que lo acerca a los dioses) pero, como los hombres, está lleno de contradicciones, dilemas y defectos. La fuerza de esta figura no se relaciona, como bien anota Gutiérrez-Delgado, con la virtud de la fortaleza, en el sentido apuntado por Aristóteles o Santo

Tomás de Aquino, sino exclusivamente en un despliegue de lo físico que le permite al héroe desenvolverse con habilidad en la guerra, escenario privilegiado para demostrar sus capacidades.

La fuerza física, no obstante, no está completa sin la excelencia en la palabra. Según Gutiérrez-Delgado:

Teniendo en cuenta la gravedad retórica de la disociación entre la palabra y el testimonio, el lugar del engaño, en los discursos heroicos desmerece de la conducta del supuesto héroe, cuando no hace justicia al ser de la realidad. (Gutiérrez-Delgado, 2004:24)

Los héroes clásicos, no obstante, no son necesariamente modelos a seguir, sino modelos retóricos, símbolos con una función pedagógica y mitológica para explicar la concepción del mundo de una sociedad determinada. Gutiérrez-Delgado señala que de la distancia entre esos modelos heroicos y los seres humanos corrientes,

Se ha hecho eco la ficción audiovisual, al ir encarnando modelos de mínima o nula exigencia, como el antihéroe y, por tanto, contribuyendo a la desaparición del ideal homérico, por ejemplo, en un ambiente con un alto grado de cinismo. Lo que, en principio, podía ser tarea de la comedia, como representación de hombres inferiores en lo que tienen de risible, adquiere un estatuto más sólido en la consagración del antihéroe, como portador, en algunas ocasiones, de la normalización de ciertas conductas apáticas, desalentadoras e incorrectas. (Gutiérrez-Delgado, 2004:283,284).

3.2.1.2 Re-definiendo el héroe

Barthes (1974:29) indica que, con el tiempo, el personaje ha dejado de ser solo el agente de una acción para tomar consistencia psicológica y convertirse en un individuo, más allá de sus acciones (incluso antes de actuar). Esta dimensión dota al personaje de una esencia psicológica y emocional, que va más allá de la simple ejecución de las acciones contenidas en el relato.

De todas formas, es claro al afirmar que desde el estructuralismo no se considera al personaje como un ser sino como un participante. En contraposición, hay una postura que, desde la teoría del guion, indica que el personaje primero “es” y luego actúa de acuerdo a una forma de ser previamente determinada por su caracterización que, en ocasiones, incluye un perfil sociológico y psicológico y una biografía; aquello que Seger (2000:38) denomina “La historia de fondo”. Esta autora plantea que la esencia del personaje es su coherencia, lo que no implica que tenga que ser previsible o estereotipado, sino que tengan un tipo de personalidad interna que defina quienes son y nos anticipe cómo actuarán.

Dos autores fundamentales para entender el arquetipo heroico son, sin duda, Vladimir Propp y Joseph Campbell. Entender sus posturas y la propuesta de “El viaje del héroe” de Vogler, es fundamental para este trabajo. Sin desconocer la importancia que los personajes tienen en el análisis del relato, Propp (1977) asignó a los mismos siete funciones y los definió de acuerdo al tipo de acciones que desarrollan en la historia: El malo (agresor), el donante (proveedor), el auxiliar (escudero), la princesa, el mandatario de la tarea, el héroe y el falso héroe. Campbell (1959), por su parte, define los personajes no por lo que son sino por lo que hacen y los agrupa también en siete arquetipos que se definen de acuerdo a su rol en la historia: El héroe, la sombra, el camaleón, el mentor, el guardián del umbral, el heraldo y el tramposo.

Para Greimas los personajes son actantes y su definición se establece por su participación en alguno de los tres ejes semánticos del relato: Comunicación, deseo y participación. El eje de la comunicación se articula por medio del saber y se establece en términos de la relación entre un emisor y un destinatario; el del deseo por el querer y se desarrolla por medio de la relación entre el sujeto y un objeto y, finalmente, el de la participación se articula por el poder en la relación entre un ayudante un sujeto y un objeto. De esta forma, por definición, el actante se define por sus acciones y el eje que mueve dichas acciones.

Greimas establece, además, parejas de roles para los actantes, que pueden ser Sujetos-héroes u Objetos-valores; fuentes-destinatarios, Oponentes-traidores o Ayudantes-fuerzas benéficas:

La estructura actancial del modelo narrativo forma parte del armazón y los juegos de distribuciones de cúmulos y disyunciones de los roles forman parte del oficio del descriptor con anterioridad a la utilización del código. (Greimas, 1974:52).

Es importante aclarar que el modelo fue planteado con base en los relatos literarios y que, si bien puede aplicarse a la cinematografía, su explicación, ejemplos y aplicación fueron pensados para otro tipo de relatos. No obstante, en la narrativa literaria como en la cinematográfica, así como en el análisis e investigación sobre ambas, los recursos metodológicos usados son a menudo compartidos.

Según Seger, los personajes están dotados de atributos positivos y negativos que les otorgan personalidad y los asemejan a las personas reales. Son estos atributos los que permiten que puedan reaccionar ante las acciones y situaciones que se les presentan. En los relatos, los personajes son coherentes en su caracterización, pero, al mismo tiempo, son paradójicos y son estas paradojas las que los hacen más interesantes y cercanos al sentir del espectador. Al respecto, Seger sostiene que: “Las paradojas no neutralizan las coherencias; simplemente se añaden a ellas” (Seger, 2000:40). Seger agrupa los personajes en dos niveles:

En el primero ubica al protagonista, el antagonista y el interés romántico y en el segundo a los demás personajes. En el segundo nivel agrupa a sus personajes en: Confidente, de equilibrio, de peso, temático, de contraste, catalizador, gracioso y punto de vista.

Souriau (citado por Brenes, 2012:7) también considera que los personajes están al servicio de la historia y establece seis funciones básicas:

1. Fuerza temáticamente orientada: Esfuerzo que se dirige hacia el logro de un fin.
2. Bien deseado: Que puede ser otro personaje o algo impersonal (riqueza, poder, etc).
3. Destinatario o receptor deseado: personaje para el que la fuerza orientada desea obtener el bien deseado.
4. Oponente: contrincante que trata de impedir el logro de la misión.
5. Árbitro de la situación: Personaje que puede decidir el conflicto entre fuerza orientada y oponente.
6. Ayudante: personaje cointeresado con otro de los anteriores.

En cambio, Barthes (1974:30) afirma que los personajes (independientemente del nombre con el que se les denomine) constituyen un plano de descripción necesario y por fuera del cual las pequeñas acciones narradas no son inteligibles. Para Barthes no existe un solo relato sin personajes.

De lo anterior se infiere que el personaje ocupa un lugar central en las narraciones y desde el aporte de autores provenientes del análisis literario hasta el que han hecho algunos teóricos del guion, es claro que de su caracterización depende la solidez del relato.

3.2.1.3 Algunos rasgos del héroe y su misión heroica

Bremond (1974:94) organiza las interacciones surgidas en la gesta heroica como una relación de fines-medios. Por una parte, el agente que asume la tarea en provecho de un beneficiario pasivo desempeña con este la relación de un medio dotado de iniciativa e interés propios y se convierte en un aliado; por otra parte, el obstáculo afrontado por el agente puede encarnarse en otro agente también dotado de iniciativa e intereses propios y éste es un adversario. Bremond añade que cuando el héroe se ayuda a sí mismo encarna al mismo tiempo dos roles: El de aliado y el de beneficiario.

Puede ocurrir que, en ocasiones, el aliado que se ha convertido en acreedor pase a ser el oponente y, de esta forma, fuerce al agente a protegerse intentando negociar el acuerdo original o enfrentándose al adversario. Según Bremond (1974:97), el agente puede buscar eliminar a su adversario de dos formas: pacíficamente buscando que el enemigo deje de ser un obstáculo y se transforme en aliado por medio de un proceso de negociación o de forma hostil buscando infringirle un daño que lo incapacite para seguir obstaculizando su misión.

Por su parte, Sánchez-Escalonilla (2002:22-35) sugiere que los héroes deben tener cuatro rasgos que constituyen su esencia y permiten diferenciarlos de antihéroes y villanos. “Proteger y servir” es la divisa del héroe en aventuras, thrillers, ciencia-ficción y melodramas, pero si se hace a cualquier precio entonces el héroe en cuestión se aproxima peligrosamente al terreno del villano. En primera instancia, el temple del héroe se pone a prueba mediante su fortaleza, valor o audacia. Estas características le permiten enfrentar los peligros con sus virtudes, que son completadas con la colaboración de un maestro que le ayuda en su proceso de forja heroica.

El segundo rasgo del héroe es la justicia y ésta es una de las que definen su distancia con respecto al villano, pues se supone que su causa debe ser justa y legítima y su compromiso con esta causa es irreductible.

La justicia en este contexto no es equivalente a legalidad, pues en múltiples relatos (y es uno de los puntos que buscamos analizar en el cine colombiano) la ley y el ejercicio de la autoridad están en poder de fuerzas ilegítimas que las ejercen para su beneficio personal o para favorecer causas injustas. La justicia requiere valores personales como la honestidad, integridad y ejemplaridad. Sánchez-Escalonilla afirma que:

La defensa de la justicia resulta evidente en los guiones de superhéroes, libertadores de pueblos oprimidos, abogados y rebeldes. Pero también suele ser la reivindicación más habitual de antihéroes, aventureros políticamente incorrectos o líderes antisistema (Sánchez Escalonilla, 2012:25).

El tercero de los rasgos es el dominio de sí. Una de las grandes enseñanzas que el maestro da a su discípulo durante el viaje del héroe tiene que ver con el autodomínio. La superación de sus propias debilidades es el primero y, probablemente, el más importante de los retos que tiene el protagonista en su proceso de forja como héroe al asumirse a sí mismo como su propio discípulo, maestro, entrenador y preceptor. Sánchez-Escalonilla asocia el autodomínio con valores como la autodisciplina, el autocontrol y la templanza, que es una virtud imprescindible para la protección y el servicio. Para Sánchez Escalonilla (2002:31) el dominio de sí no garantiza la heroicidad y, si no viene acompañado de la justicia, puede convertir un héroe en villano.

El último de los rasgos es la prudencia, cualidad que, según este autor, integra las otras tres (valor, justicia y autodomínio), pues la prudencia significa ver más allá, anticipar el futuro antes de decidir. En algunos relatos, el héroe aparece ya forjado y la historia que presenciarnos es la continuación de relatos anteriores en los cuáles el héroe se asumió como tal. En este tipo de historias, el papel del héroe es inspirar a otros a convertirse en uno. Suele suceder que este tipo de personaje de héroe ya forjado aparece en el arquetipo del maestro o como ayudante en el proceso de forja del protagonista en héroe.

Esteban Blein (2015), por su parte, hace un análisis de personajes antihéroes en la ficción televisiva y establece unas categorías del heroísmo que han sido claves para definir las variables de esta tesis. Este autor agrupa las características del héroe en tres categorías:

1. Habilidades heroicas.
2. Habilidades sociales (relación con lo que le rodea).
3. Factores psicológicos.

Las habilidades heroicas son definidas como aquellas que el héroe necesita para llevar a cabo sus hazañas, superiores a las de un hombre corriente. Entre estas habilidades se cuentan la capacidad de sacrificio (anteponer el éxito de la misión por encima de su propio bienestar), las fortalezas (intelectuales, psicológicas y físicas) y valor (fuerza y convicción para emprender la misión).

Según Esteban Blein (2015:79), Las características sociales son las que definen la relación entre el héroe y su entorno y se relacionan con: El Altruismo (motivación para actuar de forma heroica, con vocación de sacrificio, más allá del interés personal), la buena fe (intención positiva en lo que dice y hace), la moral universal (justicia, amor, respeto, gratitud, compasión, etc.), el respeto a las normas sociales (usos y costumbres que permiten la convivencia) y el respeto a la ley (entendiendo que no está por encima de ella y que debe estar dentro de sus límites).

Finalmente, en cuanto a los factores psicológicos, Esteban Blein toma las categorías de Vallejo Nájera (1998) y los define como: Equilibrio psicológico (ausencia de alteraciones mentales que desemboquen en trastornos de la personalidad), autoestima (conocerse y aceptarse a sí mismo) y templanza (moderación y equilibrio en las reacciones). Las características que se han descrito hasta el momento (tanto las de Sánchez Escalonilla como las de Esteban Blein) son fundamentales para armar un arquetipo heroico funcional, aun para nuestros tiempos, sin embargo, como se verá, los personajes

protagónicos de las películas colombianas suelen alejarse de estas figuras arquetípicas.

3.2.1.4 Distinciones entre héroe y protagonista

A pesar de que en la definición aristotélica héroe se equipara a protagonista, es interés de este trabajo puntualizar en las diferencias de ambos para plantear que, a pesar de las misiones que emprenda, no todo protagonista es héroe ni está interesado en serlo. De igual manera, es importante señalar que cada personaje obra de acuerdo a los valores imperantes en el contexto histórico y social en que se desenvuelve, lo que puede llevar a que su obrar sea imitable, aunque no necesariamente compartamos sus códigos morales o éticos. Dicho de otra forma, el heroísmo depende de los modelos sociales vigentes y se erige, según Gutiérrez-Delgado (2004:267) en un “paradigma de conducta para el obrar humano”, una imagen de lo que una sociedad determinada piensa sobre la conducta de las personas, por lo que cada sociedad termina por tener los héroes que merece.

Para Savater (1982:111), el héroe es aquel que ejemplifica con sus acciones la virtud como fuerza y excelencia. Este autor defiende la autonomía del héroe como mérito de su ejercicio virtuoso, entendiendo que la virtud no es algo que se le imponga, pues hace parte de su propia naturaleza. Campbell (1959:18), por su parte, lo define como alguien que combate y triunfa sobre sus limitaciones históricas y personales y que alcanza las formas humanas normales y válidas. Weber (1947:358) añadiría como condición para el héroe la presencia del carisma, entendido como:

Una cierta cualidad en la personalidad de un individuo, en virtud de la cual se aparta de los hombres ordinarios y es tratado como ungido con extraordinarios, superhumanos o por lo menos excepcionales poderes de calidad (Weber, 1947:358).

Sánchez-Escalonilla (2002:18), por su parte, nos ofrece una sencilla pero útil definición, al afirmar que la divisa del héroe es proteger y servir, por encima de procedencias, culturas, ambientes y profesiones. Afirma que la etimología de la palabra héroe viene de una raíz indoeuropea acreditada en persa antiguo y griego y se relaciona con los términos “guardián”, “servidor”, “protector” y “valeroso”.

La definición del héroe como un protector y servidor es simple y concreta, pero deja por fuera el asunto de la moralidad y bondad de sus propósitos. Un villano ubicado en un papel protagónico puede sentir también la necesidad de proteger a sus aliados y servir a intereses inmorales o ilegales. Barthes (1974:30) refuerza esta idea cuando afirma que “Cada personaje, incluso secundario, es el héroe de su propia secuencia”. Greimas coincide con esta idea al afirmar que cada agente es su propio héroe y sus compañeros se califican desde su perspectiva como aliados, adversarios, etc. En el proceso de forja, propone dos modelos de héroes: el derrotado y el victorioso. Mientras que el primero sufre una pérdida de capacidades, el segundo, además de ser el motor de la acción, gana y mejora a lo largo de ella, adquiriendo nuevas cualidades.

Badiou añade que el cine transmite una especie de heroísmo particular por medio de formas fuertes que representan los grandes valores y conflictos de la humanidad en un momento determinado pues,

El cine es un arte de las figuras, no solamente de las figuras del espacio, no solo de las figuras del mundo exterior, sino de las grandes figuras de la humanidad en acción, como una suerte de escena universal de la acción (Badiou, 2004:34).

El cine también nos acerca a diversas opciones para comprender la realidad por medio de una puesta en escena que representa los valores universales y las pasiones que se oponen. Los géneros cinematográficos son, según este autor, géneros éticos que proponen una mitología moral a la humanidad.

Para poder entender el presente trabajo, se partirá de la idea de Gutiérrez-Delgado (2012:58) que afirma que:

El héroe se define por una cualidad que sólo se puede saber al final de la historia, por el sentido de la historia. Esa cualidad es universal y la forma que toma es cultural. De modo que los rasgos del heroísmo son semejantes, aunque la forma (el cómo) que adoptan en la acción, sean culturales (Gutiérrez-Delgado, 2012:58).

Esta definición es fundamental porque, como se ha visto, las condiciones de producción del cine colombiano y la relación estrecha entre narrativa y realidad, se constituyen en condicionantes para la construcción de las historias y la caracterización de personajes. De Gutiérrez-Delgado se tomará, igualmente, la idea de que el protagonista de una historia no tiene que ser considerado, necesariamente, como un héroe, así la misión que deba emprender tenga componentes heroicos. La intención de este trabajo es, también, comprobar esta premisa. De allí se desprende que los héroes pueden tener una predestinación o predisposición para serlo y aparecer forjados desde el inicio del relato o pueden, caso muy común, ser forjados desde el inicio de la historia por medio del modelo del viaje del héroe planteado por Campbell (1959) y revisado posteriormente por Vogler (1998). Bou y Pérez apuntan que la aportación fundamental de Campbell a la historia y el estudio de la mitología es la idea de que el héroe no es, sino que se hace.

Al concebir la estructura del mitogeoma heroico no como la descripción de una figura estable, sino como un ciclo en perpetuo movimiento, Campbell predispone a imaginar este proceso en términos esencialmente narrativos (Bou y Pérez, 2000:81).

La misión que el héroe acometa tendrá necesariamente un beneficiario y se espera que no sea solo el interés egoísta del mismo héroe. El beneficiario de esta misión emprendida por el héroe puede, no obstante, no ser consciente de este proceso. Al final de esta tesis se demuestra que, para el corpus analizado, las intenciones altruistas del protagonista, las injusticias que ha sufrido o presenciado y el hecho de no encontrar un modo para acometer legalmente sus misiones, entorpecen su forja como héroe. Los protagonistas de las películas analizadas se mueven en un contexto de valores invertidos, en donde la justicia y la legalidad no coinciden, deben emprender una misión por obligación y suelen luchar por su propio beneficio (aunque de esta forma beneficien a otros).

3.2.2 El viaje del héroe

Uno de los paradigmas más importantes del arquetipo del héroe fue establecido en 1949, cuando Joseph Campbell publicó su libro “The hero with a thousand faces”, una aproximación a la estructura mítica y narrativa de las gestas heroicas presente desde los relatos tradicionales de la literatura y la mitología en lo que pasaría a denominarse como “el viaje del héroe” o “monomito”¹⁴⁸. Campbell, había partido de la tradición de los mitos y cuentos populares y aun de relatos épicos que incluyen travesías, entendidas como un viaje que le permite al héroe pasar por una serie de etapas, entre la felicidad y la desdicha. El viaje constituye un recorrido físico que es, al mismo tiempo, una metáfora de la transformación del personaje, un viaje interior y emocional que lo lleva a evolucionar, aprender y retarse a sí mismo.

¹⁴⁸ Término que, admite Campbell, ha tomado de “Finnegans wake” de James Joyce.

El tamaño de la hazaña establece también una gran diferencia entre los héroes pues “típicamente el héroe del cuento de hadas alcanza un triunfo doméstico y microscópico, mientras que el héroe del mito tiene un triunfo macroscópico, histórico-mundial” (Campbell, 1959:29). Basándose en mitos y cuentos populares, Campbell explica las distintas etapas que debe recorrer un héroe en el proceso de realización de su viaje. Para el efecto, el autor divide el monomito en tres etapas: Partida, iniciación y regreso que, como ya se ha dicho, se relacionan con el modelo separación-inicio-retorno.

Campbell representa este viaje iniciático por medio de etapas, representadas en el siguiente gráfico:

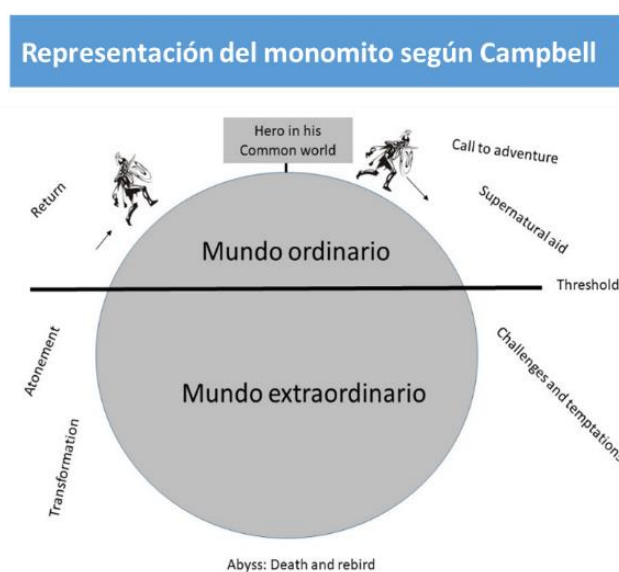


Gráfico 15. Representación del Monomito, según Campbell (2004:227).

Elaboración propia.

Llama la atención que es este modelo sea representado por medio de una imagen circular, lo cual tiene mucho sentido si se parte de la base de que este modelo implica una partida y un retorno y está marcado

por cuatro cruces de umbral que van definiendo el estado en el que el protagonista se encuentra en cada fase del recorrido: El primer umbral marca el final de las pruebas de iniciación, el segundo plantea nuevas reglas, el tercero es un umbral del retorno y el último marca la nueva libertad que el héroe ha alcanzado para vivir. Bou y Pérez reconocen que:

Al concebir la estructura del mitogeoma heroico no como la descripción de una figura estable, sino como un ciclo en perpetuo movimiento, Campbell predispone a imaginar este proceso en términos esencialmente narrativos. (Bou y Pérez, 2000:81).

El mismo Campbell resume su modelo con las siguientes palabras:

The mythological hero, setting forth from his common-day hut or castle, is lured, carried away, or else voluntarily proceeds, to the threshold of adventure. There he encounters a shadow presence that guards the passage. The hero may defeat or conciliate this power and go alive into the kingdom of the dark (brother-battle, dragon-battle; offering, charm), or be slain by the opponent and descend in death (dismemberment, crucifixion). Beyond the threshold, then, the hero journeys through a world of unfamiliar yet strangely intimate forces, some of which severely threaten him (tests), some of which give magical aid (helpers). When he arrives at the nadir of the mythological round, he undergoes a supreme ordeal and gains his reward. The triumph may be represented as the hero's sexual union with the goddess-mother of the world (sacred marriage), his recognition by the father-creator (father atonement), his own divinization (apotheosis), or again—if the powers have remained unfriendly to him—his theft of the boon he came to gain (bride-theft, fire-theft); intrinsically it is an expansion of consciousness and therewith of being (illumination, transfiguration, freedom). The final work is that of the return. If the powers have blessed the hero, he now sets forth under their protection (emissary); if not, he flees and is pursued (transformation flight, obstacle flight). At the re-

turn threshold the transcendental powers must remain behind; the hero re-emerges from the kingdom of dread (return, resurrection). The boon that he brings restores the world (elixir). (Campbell, 2004:227).

El texto recupera las discusiones de la tradición psicoanalítica y, de manera particular, de Carl Jung (quien fue su maestro) para determinar, mediante metáforas el comportamiento de los héroes de las historias cuando se enfrentan a una serie de pruebas y etapas con el fin de superar una misión. Hablando del trabajo de los psicoanalistas, Campbell sostiene que:

Freud, Jung, and their followers have demonstrated irrefutably that the logic, the heroes, and the deeds of myth survive into modern times. In the absence of an effective general mythology, each of us has his private, unrecognized, rudimentary, yet secretly potent pantheon of dream. (Campbell, 2004:4).

Campbell retoma el concepto de “imágenes arquetípicas” de Jung, que a su vez reconoce haber adoptado de Nietzsche, Freud y autores clásicos como Cicerón, Plinio y San Agustín. Durand (2012:106), por su parte, define el mito como un modelo “matricial” de cualquier narración que se estructura con base en esquemas y arquetipos fundamentales que están presentes en nuestra propia psiquis. El arquetipo se erige, entonces, como un suprapersonaje, cuya presencia es clave para la narrativa de una historia porque, además, tiene una representación simbólica en el inconsciente colectivo.

Campbell reconoce la importancia de los ritos de iniciación en la vida de las sociedades primitivas como ejercicios formales y radicales de ruptura con los modos de vida anteriores, sus normas y dinámicas (nacimientos, pubertad, matrimonio, etc.). Algunos de estos rituales, a su vez, utilizan el viaje como una metáfora del cambio de vida, del abandono del calor y la tranquilidad del hogar en busca de la aventura y el conocimiento. El lugar del héroe está, por tanto, lejos de casa, en la aventura y la movilidad y, aunque su motivación y beneficiarios estén

en casa, el mundo doméstico significa la aniquilación de su condición heroica. Bou y Pérez (2000:27) afirman que si el movimiento sugiere conducta heroica, la ausencia de este movimiento equivale a cobardía.

Campbell utiliza la figura del vientre de la ballena para representar el momento en que el héroe atraviesa un umbral entre lo conocido y lo desconocido, entre la vida y la muerte. El vientre de la ballena representa, además, el regreso al origen del mundo, al paraíso terrenal:

The idea that the passage of the magical threshold is a transit into a sphere of rebirth is symbolized in the worldwide womb image of the belly of the whale. The hero, instead of conquering or conciliating the power of the threshold, is swallowed into the unknown, and would appear to have died (Campbell, 2004:83).

El viaje es la metáfora de la transformación y está usualmente asociado con el arco de evolución del personaje, pues las pruebas a las que se ve enfrentado demuestran al público y a él mismo sus fortalezas y limitaciones y la determinación que tiene para acometer su misión. Greimas refuerza esta idea cuando afirma que:

Según las previsiones proporcionadas por el modelo narrativo, la secuencia que se intercala entre la partida del héroe y el enfrentamiento de la prueba principal está destinada a calificar al héroe, es decir, a conferirle cualidades de las que carecería y que lo harán capaz de superar la prueba (Greimas, 1974:81).

Interesante también es constatar que, a pesar de los retos y proezas exigidas por el viaje, el más duro de los desafíos es el regreso, momento en el cual el héroe, en un ejercicio de humildad, debe retornar al mundo ordinario. En palabras de Campbell:

The return and reintegration with society, which is indispensable to the continuous circulation of spiritual energy into the world, and which,

from the standpoint of the community, is the justification of the long retreat, the hero himself may find the most difficult requirement of all. (Campbell, 2004:34).

El viaje de regreso suele ser más retador que el de ida, no solo por lo anteriormente expuesto, sino porque implica la culminación del proceso heroico, de allí que en ocasiones el héroe deba ser rescatado por el mundo o apoyado por su mentor y que, en algunos casos, decida no regresar, lo cual puede ser el inicio de la forja de un villano. Allí aparece como figura central la del sacrificio, que separa al héroe del hombre común y que, para Campbell, el héroe del ayer puede convertirse en el tirano del mañana si no se crucifica a sí mismo. Al respecto plantea que:

The return and reintegration with society, which is indispensable to the continuous circulation of spiritual energy into the world, and which, from the standpoint of the community, is the justification of the long retreat, the hero himself may find the most difficult requirement of all (Campbell, 2004:34).

Tan importantes como los ritos de iniciación son también los ritos de investidura que, a diferencia de los primeros que enseñaban al individuo a morir para el pasado y renacer para su nueva condición, preparan al investido para dejar su vida privada y asumir una nueva pública relacionada con su vocación. Al respecto, podría hacerse referencia al trabajo de Sánchez Escalonilla (2009:135-136), quien establece las condiciones de la forja del héroe, mediante la cual un ser ordinario se convierte en alguien extraordinario.

Hablando de la fantasía de aventuras, este autor establece algunas características:

1. Siempre relata una trama de acción con un objetivo definido de rescate, persecución, búsqueda, enigma, venganza o

- huida, y construye su estructura básica sobre el alcance de un objetivo arduo.
2. Entraña un viaje desde un mundo ordinario hacia un espacio o ámbito ignoto, considerado como mundo secundario, donde se exploran lugares mágicos y se experimentan hechos maravillosos. El contraste entre los ámbitos ordinario y extraordinario debe quedar patente en el relato.
 3. En ocasiones, son los personajes del mundo extraordinario quienes realizan este viaje al ámbito cotidiano del protagonista, convirtiendo el mundo ordinario en el escenario de la aventura y en objeto de exploración. En cualquier caso, los protagonistas advierten lo mágico como extraordinario o asombroso.
 4. El elemento maravilloso resulta imprescindible para plantear la transformación interior del héroe, y no como simple recurso para dotar de originalidad al relato.
 5. El viaje físico se desarrolla en paralelo con un viaje interior de iniciación a los misterios humanos, en especial la identidad, la libertad, el destino y la muerte.
 6. El personaje protagonista puede contar a priori con rasgos heroicos, o bien experimentar un proceso de forja de héroe que coincide con el viaje iniciático.

Es interesante anotar, no obstante, que el género fantástico es tal vez el menos recurrente en el cine colombiano que, como se ha dicho, tiene una relación directa con la realidad del país. Al referirse al nacimiento del héroe, Campbell (2004:294) afirma que rara vez los grandes héroes del mundo han sido considerados como simples seres humanos que lograron superar los límites y obtener las recompensas y que, por el contrario, estos han sido dotados de poderes extraordinarios. Su vida, según Campbell, es un conjunto de maravillas con una gran aventura como culminación.

En ese orden de ideas, se pretende considerar si las teorías de autores como Campbell, Vogler, García Escalonilla, Barthez, Todorov

y Genette pueden aplicarse al cine colombiano o si, por el contrario, este cine en particular (y el latinoamericano en general) puede plantear una narrativa de misiones emprendidas por hombres corrientes que no alcanzan un status heroico por las circunstancias que determinan su recorrido. En ese orden de ideas, resulta particularmente interesante la definición de Campbell cuando afirma que:

The hero, therefore, is the man or woman who has been able to battle past his personal and local historical limitations to the generally valid, normally human forms. (Campbell, 2004:18).

Al final de su libro, Campbell establece diferencias entre el héroe actual y el de la antigüedad. Al respecto plantea, entre otras cosas, que la invención de artefactos mecánicos y eléctricos, el ideal democrático de que el individuo se determina a sí mismo y el desarrollo de métodos científicos de investigación, han transformado la vida humana poniendo en cuestión el universo intemporal de símbolos heredados. La fábula de la muerte de los dioses, a la que se refiere Nietzsche en *Así habló Zaratustra* (1883:22), ha instaurado en el inconsciente colectivo la idea de que no hay nada oculto o vedado,

The hero-deed to be wrought is not today what it was in the century of Galileo. Where then there was darkness, now there is light; but also, where light was, there now is darkness. The modern hero deed must be that of questing to bring to light again the lost Atlantis of the coordinated soul (Campbell, 2004:359).

En su libro *The writer's journey* (1998) Christopher Vogler retoma el modelo del monomito y establece su propio “viaje del héroe” para ejemplificar los distintos momentos en los que se desarrolla la narración. Como aporte fundamental, Vogler establece siete arquetipos que se presentan en el viaje del héroe en sus distintas etapas, cumpliendo un rol fundamental en la historia. Estos arquetipos son: Héroe, Mentor, Guardián del umbral, Herald, Sombra, Camaleón y Estafador. Este autor plantea que los arquetipos surgen como

derivaciones del mismo héroe y que simbolizan la historia de la condición humana desde el nacimiento hasta la muerte.

Vogler define al héroe como alguien dedicado a proteger y servir y que está dispuesto al sacrificio de sus propias necesidades al beneficio de otros “like a shepherd who will sacrifice to protect and serve his flock” (Vogler, 1998:28). Afirma que no es importante que su código moral sea igual al de los espectadores, idea que comparte Seger (1996) quien menciona que no se trata sólo de una hazaña, como salvar a alguien o a un país, se trata también de ver que el héroe tiene intereses genuinos para hacerlo.

El mismo Vogler introduce en su libro un cuadro comparativo entre su modelo y el de Campbell en el que pueden verse las equivalencias y cambios entre ambos modelos (consultar cuadro 34).

Comparación entre el viaje del héroe de Campbell vs el de Vogler	
The Hero with a thousand faces (Campbell)	The writer's journey (Vogler)
ACT I	
World of common day	Ordinary world
Separation	Departure
Call to adventure	Call to adventure
Refusal of the call	Refusal of the call
Supernatural aid	Meeting with the Mentor
Crossing the first threshold	Crossing the first threshold
ACT II	
Belly of the whale	Approach to the inmost cave
Descent, initiation, penetration	Test, allies, enemies, road of trials
Woman as temptress	Ordeal
Apotheosis, atonement with the father	Meeting with the goddess
The ultimate boon	Reward
ACT III	
The road back	Return
The magic flight	Refusal with the return
Crossing the threshold	Rescue from within
Master of two worlds	Resurrection
Freedom to live	Return with the elixir

Cuadro 34. Comparación entre el viaje del héroe de Vogler vs el de Campbell. Tomado de Vogler (1998:17).

Vogler toma la obra de Campbell y la convierte en manual de uso, en recomendaciones dramáticas para escritores y, despojando a la obra primigenia de muchas connotaciones psicoanalíticas, logra esbozar un recorrido claro y mítico de lo que el protagonista debe hacer para adquirir estatura heroica. Es importante anotar, de todas formas que, aunque las misiones emprendidas por los protagonistas tengan un matiz o una inspiración heroica, esto no basta para considerar a todos los protagonistas de estas gestas como héroes.

3.2.3 El viaje del protagonista

Aunque el término que usa Aristóteles en *Poética* (1982) para referirse al protagonista de la tragedia suele ser el de héroe, en las definiciones que ofrece y en la caracterización de las acciones desarrolladas por éste, es claro que no necesariamente se refiere al concepto clásico de la definición de un héroe, como modelo e ideal. Al respecto afirma que:

La unidad de la fábula no consiste, según algunos suponen, en tener un hombre como un héroe, pues la vida de un mismo hombre comprende un gran número, una infinidad de acontecimientos que no forman una unidad, y de igual modo existen muchas acciones de un individuo que no pueden reunirse para formar una acción. (Aristóteles, 1982:10).

De tal manera que, aunque el término usado sea “héroe”¹⁴⁹, la definición es mucho más amplia que esto y, a la luz de la narrativa actual, encontraremos muchas historias protagonizadas por personajes

¹⁴⁹ En algunos apartados también usa el de “protagonista”.

sin rumbo, pusilánimes o malvados. Lo real-cotidiano, lugar recurrente del cine colombiano, implica el desarrollo de muchas acciones ordinarias y unas pocas extraordinarias, pero hasta lo ordinario de la vida cotidiana puede ser exaltado a un nivel épico por el cine contemporáneo¹⁵⁰. Es posible que en el cine colombiano no sean comunes los personajes que se ajusten al canon del heroísmo de la narrativa contemporánea, sino seres llenos de contradicciones que se enfrentan a una gesta, aunque carezcan de las herramientas, capacidades y, aun, intenciones para convertirse en héroes.

Aunque, como se ha mencionado antes, Aristóteles hace referencia a héroe como un término equivalente al de personaje. En *Poética* ya advertía que, aparte del personaje heroico y del villano de la historia, existía una clase intermedia de personaje:

Un hombre no virtuoso en extremo, ni justo cuya desdicha se ha abatido sobre él, no por el vicio ni la depravación, sino por algún error de juicio, como es el caso de quienes gozan de gran reputación y prosperidad, por ejemplo, Edipo, Tiestes, y los hombres de prestigio en familias ilustres” (Aristóteles, 1982:13).

Desde la etimología de la palabra protagonista se evidencia la importancia que el mismo tiene para la construcción de un relato: La palabra griega *protagonistés* viene de protos=primero y agonistes=luchador, actor o jugador. Desde su origen, por lo tanto, el protagonista es el primero en la lucha, en el juego¹⁵¹ y, aun, en el

¹⁵⁰ En su tesis doctoral, Gutiérrez señala que, en el universo fordiano, la humilde lucha de una madre de familia por alimentar y proteger a los suyos en las condiciones más adversas podría equipararse con las proezas de batalla de un caballero medieval. Gutiérrez-Delgado, R (2005). Lo heroico en el cine de John Ford. Pamplona: Universidad de Navarra.

¹⁵¹ Algunas traducciones lo toman como “agonía”.

sufrimiento. El protagonista es sobre quien recaen las decisiones que llevarán a la resolución del conflicto (positiva o negativamente).

En este apartado se explicarán las razones por las cuales, en general, el cine colombiano no está necesariamente protagonizado por héroes ni puede calificarse como un cine heroico y, para el efecto, hablaremos de un cine en donde los protagonistas (que no son ni pretenden ser héroes) pueden llevar a cabo pequeñas acciones o proezas casi épicas sin necesidad de encajar en la categoría de héroes. Con ese fin, este apartado se fundamentará en buena parte en los estudios de Gutiérrez-Delgado (directora de esta tesis) quien, en su análisis sobre lo heroico en el cine de John Ford, sostiene que no toda la narrativa épica es heroica y que la épica permite valorar el modo en que se organizan los hechos y la cualidad de la obra organizada en su conjunto. De igual manera, establece la distinción entre el héroe y el hombre medio, afirmando que:

Tal y como se presentaba el ideal griego de excelencia (aunque no sólo), se abre un abismo de distancia entre el hombre medio y el héroe. En gran medida, una de las aproximaciones más actuales del heroísmo es consecuencia de esa huida de lo eminente, en busca de un consuelo mundano. (Gutiérrez-Delgado, 2004:251)

Esta autora señala que en la literatura antigua y medieval se denominaba héroe al protagonista de las historias, sin tener en cuenta el contenido de sus acciones, criterio que solo ofrece incertidumbre y falta de definición para las narrativas actuales. Citando a Lipovetsky (1986:136-142), afirma que es posible que el heroísmo haya sido sufrido también de una “desdramatización del mundo”, que implica que no se tome en serio la realidad.

Para esta autora, héroe no es lo mismo que protagonista por la implicación funcional de un personaje en el relato y la valoración sobre una acción realizada por representación. En realidad ambos términos pertenecen a distintas categorías. En la primera, analizamos las acciones

de los personajes en virtud de su función dentro de la historia sin hacer un análisis valorativo de la cualidad de esas acciones; en el segundo caso la valoración de la acción implica un juicio ético al personaje como modelo de representación, dicho de otra forma:

El término de protagonista hace referencia al lugar que ocupa un personaje en la acción de una historia, es decir, es una categoría funcional dentro del drama. Sin embargo, el concepto de héroe implica una valoración específica de la acción y, por ello, la categoría que representa es moral y no funcional. Aunque cabría extender también esta distinción al ámbito de la teoría literaria y, siendo estrictos, a la propia vida, el interés específico por el drama audiovisual, considerándolo como representación y no mera imitación, permite analizar los niveles de categorización que permiten distinguir al héroe del protagonista. (Gutiérrez-Delgado, 2012:43).

A esto se suma que solo es posible emitir un juicio de valor en una película sobre el relato completo y esto permite no solo valorar a los personajes como héroes sino también a las historias como heroicas. Según Gutiérrez-Delgado:

El héroe se define por una cualidad que sólo se puede saber al final de la historia, por el sentido de la historia. Esa cualidad es universal y la forma que toma es cultural. De modo que los rasgos del heroísmo son semejantes aunque la forma (el cómo) que adoptan en la acción sean culturales.” (Gutiérrez-Delgado, 2012:58).

Esta autora plantea otra relevante cuestión sobre el asunto del heroísmo, relacionada con dos posiciones opuestas: Una que considera que el héroe encarna una serie de valores vigentes en una sociedad completa y otra que piensa que es posible algo así como un heroísmo universal. Como se ha comentado, hay una tendencia a pensar que el heroísmo es una condición cultural e histórica que se relaciona con el conjunto de valores imperante en un tiempo y un lugar y que, por tanto, si bien hay atributos heroicos que tienen una larga permanencia en el

tiempo; cada época trae su sistema de valores. Ocurre que, por ejemplo, los héroes de la antigüedad, podrían acercarse muchas veces a la condición de villano por las acciones terribles que desarrollaron en busca de cumplir con su misión o desviándose de la misma¹⁵².

Otra cuestión importante es que, según Gutiérrez, las acciones narradas en los films pueden considerarse heroicas sin que esto implique necesariamente una atribución heroica para los protagonistas de las historias. Es decir, puede hablarse de películas heroicas en sí mismas y no solo de personajes heroicos. Para efectos de este trabajo, el foco estará puesto sobre las acciones desarrolladas por los personajes y la forma como estos llevan a cabo sus misiones, tratando de elaborar un paradigma propio del cine colombiano del período estudiado que no esté necesariamente limitado por los paradigmas anteriormente expuestos de autores como Campbell y Vogler.

Las similitudes entre héroe y protagonista se deben a una coincidencia cultural y a cierto descuido en la denominación más que a razones conceptuales que permitan tomar ambos términos como equivalentes. Gutiérrez señala las siguientes diferencias entre ambos términos:

1. El héroe solía protagonizar las grandes gestas épicas.
2. El héroe emprendía grandes acciones.
3. El protagonista ha de vencer obstáculos que le impone la diégesis de la historia en la que actúa, mientras el héroe es vencedor de obstáculos por definición.

¹⁵² Las gestas de los héroes de la tradición Greco-Romana están llenas de detalles escabrosos que alejan a los héroes del arquetipo del hombre bueno con una misión noble: Asesinar a su familia, arrastrar el cadáver de los enemigos o matar inocentes son algunas de ellas. Inclusive en las historias de los héroes de la biblia aparecen otras “proezas” cuestionables a la luz de los valores actuales como la del Rey David que envió a la guerra a Urías para que fuera asesinado y poder quedarse con su esposa, Betsabé, aunque las escrituras aclaran “Al Señor no le gustó lo que David había hecho” (2 Samuel, 11-27).

4. Aunque los griegos conmemoraban a los protagonistas de sus gestos y los convertían en paradigmas o modelos de conducta, hoy en día el paradigma del héroe protagonista ha perdido fuerza frente al antihéroe.

Sobre estos personajes comunes, que deben encarar una misión que en muchos casos es superior a sus propias capacidades, Savater (1992) enfatiza en que el único héroe tolerable es el vencido, el que acepta la imposibilidad de su virtud y de su triunfo. Argullol por su parte, sugiere que:

En el mundo moderno lo trágico-heroico va dejando paso a lo trágico-absurdo... el héroe romántico siente la infirmitad del mundo que le rodea... un mundo en el que el héroe no se siente guiado por el llamado de una vigorosa moral colectiva ni empujado a grandes objetivos prometeicos. Un mundo, en suma, en el que el relativismo de los valores, no solamente posterga al héroe a una soledad sin rumbo, sino que lo aleja de toda posibilidad de conciliación trágica. (Argullol,1999:261).

El héroe desvalido es un personaje que no ambiciona gloria, fama ni sabiduría; ni siquiera se siente halagado, solo sabe que debe aceptar una misión como obligación. Es un personaje ajeno a la tradición grecolatina y, según Sánchez Escalonilla (2002:20) su figura se inspira en los hombres y mujeres corrientes elegidos por Dios para preparar la venida del Mesías. Lo anteriormente visto plantea, para esta investigación, que los personajes protagónicos no son héroes por el solo hecho de emprender misiones con matices heroicos. En la cercanía del cine colombiano con la realidad, las dificultades de los personajes para constituirse como héroes nos llevan a mirarlos desde su rol como protagonistas llenos de dudas, prejuicios y miedos, para evaluar sus misiones desde una perspectiva más amplia.

3.3 Análisis de las películas de la muestra

3.3.1.1 ¿Quiénes son y qué hacen los protagonistas de las películas?

El segundo análisis pretende ubicar algunas características demográficas con respecto a los personajes y tuvo en cuenta los siguientes elementos: Edad aproximada, ocupación y género. El cuadro 35 presenta los principales datos de esta caracterización inicial.

Características antropológicas de los protagonistas de la muestra				
Película	Protagonista	Rango de edad	Ocupación	Género
La sangre y la lluvia	Jorge	30	Taxista	Hombre
Los colores de la montaña	Julián	9	Estudiante	Hombre
Paraíso travel	Marlon	20	Mesero	Hombre
Sumas y restas	Santiago Restrepo	30	Ingeniero	Hombre
Rosario tijeras	Rosario	20	Sicaria y prostituta	Mujer
Soñar no cuesta nada	Helmer Porras	20	Soldado	Hombre
Roa	Juan Roa Sierra	30	Desempleado	Hombre
La pasión de Gabriel	Gabriel	30	Sacerdote	Hombre
El paseo	Alex Peinado	40	Oficinista	Hombre
Bluff	Nicolás	30	Fotógrafo	Hombre

Cuadro 35. Características antropológicas de los protagonistas de la muestra.

Como puede verse, la edad de los personajes es variable pero se trata en nueve de los diez casos de adultos y en ninguno de ellos de personas de la tercera edad. Llama la atención la similitud que podría observarse a simple vista entre las edades de los protagonistas de las películas y las de los directores, encontrando que la mayoría de los personajes están entre los 20 y los 40 años.

Se trata, igualmente de nueve hombres y una sola mujer, Rosario Tijeras. En las otras películas de la muestra las mujeres más relevantes aparecen como interés romántico de los protagonistas en siete de los nueve casos; en uno de ellos tiene una importancia de co-protagonista (*La sangre y la lluvia*) y en otra es, además, el personaje catalizador (*Paraíso travel*).

Con conocimiento de causa puede afirmarse que esta tendencia de la muestra analizada puede verse en la inmensa mayoría de las películas colombianas, en donde las mujeres no suelen ser las protagonistas de las películas, pero tampoco son mayoría detrás de la cámara. De las más de 296 películas nacionales estrenadas en el siglo XXI (2000-2018), solo 35 han sido dirigidas por mujeres, lo que constituye solo un 11,8% del porcentaje total. Sin embargo, es un aumento significativo frente a otras décadas si se tiene en cuenta que la primera película de largometraje de ficción dirigida por una mujer fue *Con su música a otra parte* (Camila Loboguerrero, 1984) y que antes de 2000 la cantidad de mujeres directoras era muy poco significativa.

En los últimos años ha habido un importante y necesario aumento en la cantidad de mujeres directoras y Colombia no ha sido la excepción. Llama la atención, igualmente, que muchas de las directoras de estas películas son realizadoras de menos de 40 años formadas en escuelas de cine en Colombia o fuera del país. A pesar de esto, no hay realmente muchas películas contadas desde la perspectiva y temáticas femeninas ni muchas mujeres que protagonicen las historias en la gran pantalla.

Como ocurre en otras filmografías, en el cine colombiano reciente las mujeres suelen tener un papel secundario como personajes objeto de interés o, en el mejor de los casos, acompañantes del hombre en su travesía. Son pocos los casos en los que una mujer protagoniza una película y entre ellos pueden destacarse, en la última década, películas como:

- *La lectora* (Ricardo Gabrielli, 2012). Una joven estudiante de idiomas es secuestrada por unos bandidos para que traduzca un texto en alemán necesario para abrir un maletín de contenido desconocido.
- *Karen llora en un bus* (Gabriel Rojas, 2011). Una mujer decide dejar todas las comodidades de un matrimonio que la hace infeliz para reencontrarse consigo misma, dispuesta a soportar dificultades económicas para lograr su autonomía.
- *Sofía y el terco* (Andrés Burgos, 2012). Una mujer de la tercera edad decide abandonar su casa y dejar momentáneamente a su marido para vivir una aventura y conocer el mar.
- *Amalia la secretaria* (Andrés Burgos, 2018). La secretaria de una modesta oficina de abogados lleva una vida gris y sin emoción hasta que conoce a un impertinente electricista que la motiva a cambiar algunos aspectos de su vida.
- *La sargento Matacho* (William González, 2017). Cuenta la historia de una de las primeras mujeres que sobresalió en las guerrillas liberales surgidas después del bogotazo de 1948. Inspirada en una historia real.

Si las historias protagonizadas por mujeres son pocas, son aún menos las protagonizadas por niños. En la muestra analizada, solo aparece Manuel, el protagonista de *Los colores de la montaña*, un campesino de 9 años que no posee características excepcionales, pero representa la inocencia en un contexto de violencia y dolor. Manuel, y sus amigos, viven el conflicto desde lejos y el director procura que en ningún momento pierdan protagonismo frente a los adultos (especialmente los actores armados que rara vez están en primer plano). En esta película, las mujeres cumplen funciones importantes dentro de la historia pero no se relacionan de manera funcional con la trama central del protagonista¹⁵³.

¹⁵³ Su madre está a la sombra del padre y son las decisiones de éste las que marcan la historia y en el caso de la maestra no tiene tampoco una incidencia en el curso de los

En cuanto a la ocupación y dedicación en la trama, solo una de ellos tiene un oficio ilegal: Rosario, que es sicaria y prostituta, sin otra ocupación de fachada. Aunque los demás protagonistas tienen ocupaciones legales y respetables, al final terminarán cometiendo delitos de mayor o menor gravedad. Santiago es ingeniero civil, Helmer es soldado de una compañía de contraguerrilla, Jorge es taxista y Nicolás es fotógrafo en una revista, pero al final terminan ejerciendo actividades ilegales (narcotráfico, robo, homicidio y chantaje, respectivamente) y, en el desarrollo de las historias, Jorge buscará vengar la muerte de su hermano, Santiago será cómplice de homicidio, Porras robará un botín, Nicolás secuestrará y encubrirá un homicidio y Juan será ajusticiado por participar en un complot y ser el supuesto autor material del asesinato de un candidato presidencial. Aunque más adelante se hará referencia al desarrollo de cada historia en términos de las misiones de los protagonistas, estos datos ya aportan ideas interesantes con respecto a la naturaleza de las misiones, la caracterización de los personajes y su evolución dentro de la trama.

3.3.1.2 ¿Cómo es su mundo?

Para este apartado en particular, se ha creado una planilla que considera cuatro esferas fundamentales de actuación para los protagonistas de las películas de la muestra: La social, la profesional, la personal y la íntima. Entendidas como se expresa a continuación:

1. Social: Tiene que ver con la manera como el individuo se relaciona con su entorno más cercano. Incluye, además de las relaciones interpersonales, lo que los

acontecimientos porque narrativamente su función es demostrar la imposibilidad de la utopía.

demás piensan de él/ella y los pre-conceptos o prejuicios que suscita. Su esfera social determina, por ejemplo, su aceptación en la sociedad, su adhesión a las normas y el disfrute de sus beneficios.

2. Profesional: Relacionada con lo que el personaje realiza para ganarse la vida. En este caso, como se ha mencionado antes, se tiene en cuenta si la actividad a la que se dedica es legal o ilegal, formal o informal, legítima o ilegítima. El ámbito de lo profesional no se relaciona necesariamente con la elección de una profesión universitaria, sino con asumir un rol que le permite al personaje obtener el dinero para su propia supervivencia y la de quienes están a su cargo. En el caso de las películas de este trabajo, solo un personaje no está en edad de trabajar (es un niño) y otro desarrolla una actividad completamente ilegal (Rosario Tijeras).
3. Personal: Relacionada con los atributos positivos y negativos de la personalidad del personaje protagónico. Independientemente de su condición de protagonista, los personajes de la muestra pueden tener características personales positivas o negativas que los acercan o alejan de los arquetipos del héroe, el antihéroe o el villano.
4. Íntima: Entendida como los atributos más internos del personaje, sus verdaderas motivaciones y sentimientos. Esta característica es fundamental, porque nos permite comprender al personaje en toda su complejidad y se refiere a quien es en esencia cada personaje y cómo se comporta cuando nadie lo ve.

Es importante aclarar que cada uno de estos atributos son considerados con base en las acciones desarrolladas por los personajes a lo largo de la historia, con las menciones que sobre ellos hacen otros

personajes o las acciones que se insinúan y que hacen parte de su historia de fondo (Seger, 2000).

En la esfera social se trata, en general de personajes marginados que son protagonistas de la historia que cuenta la película, pero no representan una posición de poder dentro de su comunidad, con la única excepción de Gabriel de *La pasión de Gabriel* que es párroco de un pueblo en el que la religión católica tiene gran poder e infunde respeto, aun entre los actores del conflicto armado.

A pesar de la autoridad que representa, Gabriel va perdiendo poco a poco el respeto por parte de sus enemigos y ganándolo entre sus amigos y seguidores, al alejarse de la figura tradicional del sacerdote (bebe licor, baila, dice las cosas con franqueza y rudeza) e incluso ir en contra de algunas normas de la Iglesia Católica como el celibato. Se trata de un personaje con gran carisma y que genera amores y odios. Aunque el tema de su noviazgo aparece en la película como representación de su debilidad humana, el personaje termina renunciando al amor de pareja por su compromiso con la comunidad y su vocación sacerdotal.

Se presentan, además, dos personajes tímidos y taciturnos que tienen una escasa vida social: Juan Roa Sierra de *Roa* y Jorge Vanegas de *La sangre y la lluvia*. Se trata de dos hombres solitarios, con un círculo cercano muy reducido y con una profunda inseguridad social. En el caso de Jorge, su vida social se reducía a su hermano, a quien admiraba y al que secretamente quería parecerse. Su muerte lo ha dejado solo en el mundo y la noche en la que ocurren los hechos narrados en la trama, tiene una transformación que lo lleva a superar su cobardía para salvar a una chica que acaba de conocer, impulsado por la rabia y el dolor que siente. Jorge, por su parte, tiene un gran deseo de reconocimiento que no obtiene ni por parte de su familia más cercana. Su esposa, su hermano y su madre lo menosprecian y solo se sienten orgullosos de él cuando aparece por casualidad al lado de Jorge

Eliécer Gaitán en las imágenes de un noticiero cinematográfico¹⁵⁴. Su único reconocimiento social, por lo tanto, es el que obtiene al lado del político.

Manuel, de *Los colores de la montaña* es un niño campesino que ve su vida social afectada por la irrupción de los grupos armados en su vereda. Entre sus amigos goza de estima y admiración por ser un buen arquero de fútbol, por lo que para él recuperar el balón tiene una connotación social, ya que significa la mejor oportunidad de compartir tiempo con sus amigos fuera de la escuela.

Marlon, protagonista de *Paraíso travel*, es un hombre joven, desempleado y profundamente enamorado de su novia, Reina, a quien desea sexualmente de manera obsesiva. Ella aprovecha su deseo para impulsarlo a emprender la misión de entrar ilegalmente a los Estados Unidos con la promesa de vivir juntos y tener relaciones sexuales. Al extraviarse, Marlon empieza una nueva vida en la que debe aprender a valerse por sí mismo y su obsesión por buscarla a ella desde el inicio de la historia deriva en que al final, cuando la encuentra, descubra que realmente se estaba buscando a sí mismo. Más allá de la travesía y la trama relacionada con las condiciones de vida de los inmigrantes latinoamericanos de los Estados Unidos, esta es una película de

¹⁵⁴ Jorge Eliécer Gaitán fue candidato a la presidencia de Colombia por el partido Liberal, uno de los dos partidos más importantes en la década de 1940. Con ligeras intermitencias, el partido contrario (conservador) mantuvo el poder desde finales del siglo XIX y había una gran esperanza de parte de los sectores populares de que Gaitán fuera elegido como presidente. Se trataba, por primera vez, de la llegada de un presidente de origen humilde y con una gran oratoria y cercanía con los trabajadores. El 9 de abril de 1948, Gaitán fue asesinado en confusas circunstancias y, oficialmente, se señaló a Juan Roa Sierra de ser el asesino material. En un caso similar al del asesinato de John F Kennedy en los Estados Unidos, el asesino material fue asesinado antes de prestar declaración ante la justicia (linchado por la multitud), lo que dejó al caso en la impunidad. La película *Roa* es una recreación libre de estos hechos contados desde el punto de vista del supuesto asesino, con la hipótesis de que fue también víctima del complot para asesinar a Gaitán orquestado por el partido Conservador y el gobierno del presidente Mariano Ospina Pérez.

maduración en la cual el protagonista crece a medida que va tomando decisiones y afrontando las dificultades de su nueva vida.

Santiago, de *Sumas y restas*, es un ingeniero que pertenece a una familia tradicionalmente adinerada de Medellín. Su círculo social siente una fascinación especial, mezcla de repudio y admiración, por los nuevos ricos que están haciendo dinero por cantidades, mientras muchos de ellos (incluido Santiago) están pasando por dificultades económicas. Esta subtrama es un fiel retrato de la situación de Colombia a principios de los años 80, momento en que aún no había una condena social contra el narcotráfico y quienes se dedicaban a esta actividad eran vistos como personajes excéntricos y mal educados, pero no como peligrosos criminales. La película toma ese momento histórico para representar al protagonista como un hombre de familia, apreciado por su círculo más cercano, afectuoso pero poco responsable y muy aficionado a la fiesta (drogas y alcohol). Al encontrarse en un difícil momento económico, Santiago termina flexibilizando su código moral para tener mejores ingresos.

Rosario, de *Rosario Tijeras*, es una hermosa mujer proveniente de una familia de clase baja que ha encontrado en su atractivo físico una posibilidad para salir de la pobreza y adquirir respeto y poder. Rosario pertenece a una clase social marginada de la sociedad, que no tiene acceso a las condiciones más básicas de salud y educación y por eso decide salir de allí para buscar, y a su manera aprovecharse y vengarse, de los más ricos. Su entorno social se vuelve estrecho y exclusivo, se convierte en un accesorio de lujo para los más poderosos. Conocer a Emilio y Antonio le permite acercarse a un mundo desconocido para ella: El de los “niños ricos” de familia tradicional.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Aunque Rosario se rodea de millonarios, muchos de ellos son narcotraficantes que empezaron siendo pobres, pero Emilio y Antonio vienen de familias tradicionalmente ricas, como puede verse en la escena en la que Emilio la lleva a conocer a sus padres y estos la humillan por su condición humilde. A pesar de su agresividad inmanente, Rosario intenta agradarles porque, en el fondo, quiere aceptación y afecto, pero al ser

Hélmer Porras, de *Soñar no cuesta nada*, es soldado de una compañía de contraguerrilla. A diferencia de sus amigos más cercanos, está casado y tiene una hija pequeña y ellos son su principal motor. Porras lleva meses internado en la selva con su compañía en las peores condiciones y, prácticamente, olvidado por los oficiales de alto rango. En medio de la guerra y con la posibilidad real de morir en cualquier momento, se desarrollan fuertes lazos de camaradería entre los combatientes. Sus acciones lo definen, además, como una persona correcta que suele seguir y exigir el cumplimiento de las normas establecidas.

Alex Peinado, el protagonista de *El paseo*, es un oficinista de rango medio cuya vida transcurre en el trabajo. Su jefe es una persona déspota y Alex es sumiso frente a su poder. Es un padre de clase media con dos hijos adolescentes y lleva meses ahorrando para poder viajar a Cartagena (caribe colombiano) con su familia para pasar unas vacaciones inolvidables. Su obsesión por realizar el paseo obedece a que siente que es una de las últimas oportunidades de disfrutar con su familia y ganar su respeto.

Finalmente, Nicolás (el protagonista de *Bluff*) es fotógrafo en una revista de modas en donde su jefe es Mallarino, un millonario indolente y cínico. Nicolás ha sido mujeriego, pero en el momento de la historia está profundamente enamorado de su novia Margarita. Es amable con las personas que aprecia, pero sarcástico y agresivo con las que no tolera. Nicolás descubre que su novia lo engañó con Mallarino, quien además lo despide sin causa justa, lo que hace que aumente su desprecio y deseo de venganza hacia él.

En el ámbito profesional, se trata de nueve personajes con ocupaciones legales, formales y legítimas y una (Rosario) que desarrolla dos actividades (sicariato y prostitución) que son ilegales,

consciente de la humillación se aleja de Emilio y se radicaliza más en sus posturas y en su odio hacia la clase privilegiada.

informales e ilegítimas. Llama la atención que, de los nueve personajes restantes, dos están desempleados al inicio de la historia: Nicolás, que fue despedido injustamente por su jefe y Juan Roa, que encuentra después una ocupación fijando carteles en las paredes. Marlon, por su parte, llega desprotegido a los Estados Unidos por su condición de inmigrante y termina trabajando como mesero y mensajero de un restaurante en condición de ilegalidad, aunque se trate de un trabajo legítimo.

En las esferas personal e íntima, se trata de personajes ambivalentes, con más defectos que cualidades y que, con excepción de Gabriel, se alejan del arquetipo heroico porque, entre otras cosas, no buscan emprender misiones ni aceptan un llamado a la acción, sino que encuentran el conflicto en el momento justo y se ven obligados a encararlo. Es clave para estas películas entender que el llamado a la aventura no suele presentar dos opciones como en el paradigma de Campbell-Vogler, los protagonistas no tienen otra salida y deben emprender su misión aun sin querer hacerlo, lo que no necesariamente los forja como héroes.

Jorge de *La sangre y la lluvia* es silencioso y tímido, pero su rabia lo impulsa a mostrarse valiente ante personas peligrosas y actuar como un héroe frente a Ángela. Desde el inicio de la historia siente atracción por ella, aunque trata de alejarla para que no haga parte de la problemática que él está viviendo. Solo quiere continuar con su vida cotidiana y olvidar la muerte de su hermano, pero al ser agredido por los hombres de González y toma una serie de decisiones que lo llevan hasta salir lastimado.

En *Los colores de la montaña*, Manuel posee muchas características de un niño campesino colombiano de nueve años: prefiere dibujar que estudiar; disfruta la naturaleza; es terco, inquieto y curioso; buen amigo y respetuoso con los mayores. Manuel ignora las causas del conflicto armado, pero vive las consecuencias en el día a día cuando los guerrilleros se toman espacios que anteriormente eran

usados para jugar con sus amigos. Poco a poco, Manuel va descubriendo los conflictos de sus padres por la problemática de violencia de la vereda y la gravedad del asunto cuando sus amigos del colegio deben salir huyendo de los ataques de los grupos armados de toda índole. Sin perder del todo su alegría y optimismo, Manuel se va volviendo más taciturno y triste. Va madurando a la fuerza.

Marlon, de *Paraíso Travel*, es un joven impulsivo y consentido, que se ve envuelto en una misión que no es suya, manipulado por su novia. Es un joven casero y familiar, sin mayores necesidades económicas, pero profundamente enamorado de su novia. Marlon está dispuesto a todo para tener sexo con ella y por esta razón termina envuelto en la aventura de robar a una tía suya y viajar a los Estados Unidos de forma ilegal. Santiago, de *Sumas y restas*, es un hombre de familia, calmado, amable y respetuoso, pero también ambicioso, que se involucra con gente peligrosa sin tener la rudeza suficiente para hacerlo, lo que lo llenará de temor. Quisiera tener una vida de excesos, pero al mismo tiempo, disfrutar y proteger a su familia.

Rosario Tijeras es sensual y seductora y ama a su hermano más que a nadie en el mundo. Busca el respeto que toda la vida le han negado, por lo que es orgullosa, valiente, fuerte y decidida. Aunque quiere demostrar poder, realmente quiere encontrar el amor verdadero y cambiar de vida. El soldado Hélmer Porras, por su parte, es un hombre con un alto sentido de la ética, amable y servicial, seguro de sus ideas y enérgico al defenderlas. Su gran dilema es elegir entre lo que le ordena su consciencia (que robar está mal) y lo que la difícil situación económica de su familia le pide (siendo consciente de que sus malas decisiones son las que los han llevado hasta allí).

Gabriel, el único personaje con talante de héroe de la muestra¹⁵⁶, se aleja de la figura tradicional del sacerdote. Es un hombre enérgico, valiente, franco y decidido; pero es imprudente e impulsivo y esto le

¹⁵⁶ Aunque, como se verá más adelante, llevado por sus pasiones terrenales.

trae grandes problemas. Es un personaje comprometido y que sufre por su comunidad, pero también porque está enamorado y ha roto su voto de castidad¹⁵⁷.

Alex, de *El paseo*, es impulsivo y terco. Quiere recuperar el tiempo que el trabajo le ha quitado con sus hijos y los trata como niños a pesar de ser dos adolescentes. Es afectuoso y sobreprotector, pero siente el rechazo de su familia y desea reivindicarse con ellos para que lo respeten. Frente a su jefe es sumiso y adulador. Extraña la vida pasada (cuando sus hijos eran niños) y añora una vida familiar de amor y unidad.

Nicolás, de *Bluff*, es un hombre terco y perseverante. Planea su venganza con tiempo y, cuando los planes no salen como estaba previsto, no tiene reparos en improvisar haciendo cosas ilegales (como hacer pasar el cadáver de Rosmery por el de Margarita para chantajear a Mallarino). Es ingenioso, pero algo ingenuo.

Juan Roa, finalmente, es consciente de que merece más de lo que tiene y, aunque es inseguro, también es orgulloso y obstinado y quiere darle una buena vida a su familia. Su resentimiento lo lleva a fantasear con asesinar a Gaitán, lo que lo lleva a involucrarse, sin querer, en una trama de conspiración. Intenta evadir su misión en múltiples ocasiones,

¹⁵⁷ Desde el título de la película y el nombre del protagonista, alusivo al Arcángel hasta el desarrollo de la historia y la condición de sacerdote del protagonista, las connotaciones religiosas de la trama son evidentes. Gabriel es un hombre que sufre y que está dispuesto a sacrificarse por sus discípulos. Entra en conflicto con las autoridades terrenales (aun las de su propia iglesia) porque solo reconoce la autoridad divina y, a pesar de no estar de acuerdo con algunas dinámicas de la institución eclesial, prefiere renunciar a la mujer que ama que abandonar el sacerdocio, por el que expresa un total compromiso. La vida, pasión y muerte de Gabriel son, igualmente, una alegoría al recorrido de Jesucristo y así se nos recuerda en varios momentos de la película.

pero el poder de quienes lo quieren usar como móvil para el asesinato, lo lleva a pensar, incluso, en el suicidio.

Como se ha visto, los protagonistas de estas películas son personajes que anhelan tener una vida mejor y que experimentan problemas en su cotidianidad que usualmente los superan. Se trata de personajes con más atributos positivos que negativos pero que, como se verá más adelante, serán llevados por las circunstancias a usar métodos poco ortodoxos y en algunos casos ilegales, como método para desarrollar sus misiones.

3.3.2 ¿Cuál es su relación con la autoridad?

En general, en el cine colombiano, la presencia de las autoridades en las películas no suele ser grata ni acorde con los principios universales de justicia y equidad. Los gobernantes suelen ser representados como seres indolentes que solo se comportan con una aparente humanidad en época electoral. Muchos son los casos que pueden ilustrar lo anterior, pero basta con mencionar películas importantes de la filmografía colombiana como *Todos tus muertos* (Moreno, 2011), *Técnicas de duelo* (Cabrera, 1988) y *Río de las tumbas* (Luzardo, 1965). En las tres películas se muestra a los gobernantes preocupados por su caudal electoral más que por causas humanitarias y así el alcalde de *Técnicas de duelo* no hace nada por evitar el duelo entre dos hombres de su pueblo porque son del partido opositor¹⁵⁸ y los alcaldes de *Todos tus muertos* y *Río de las tumbas* no están preocupados por la cantidad de muertos que aparecen en su territorio, sino por

¹⁵⁸ De hecho, se divierte con el hecho, organiza apuestas con sus más cercanos colaboradores y se ubica en un balcón de la plaza con buena visibilidad para ver el enfrentamiento como si se tratara de una lucha de gladiadores.

deshacerse del problema y enviar los cadáveres al pueblo vecino¹⁵⁹. Es curioso que, en los tres casos, se trate de comedias con alto dosis de humor negro, a pesar de tratarse de temas muy dramáticos.

Sumisos ante los poderosos y severos con los desposeídos, los gobernantes son representados como seres egoístas, que siempre van detrás de sus propios intereses y están dispuestos a hacer lo que sea necesario, legal e ilegalmente, para obtener lo que quieren abusando de su poder.

El cine colombiano tiene una fuerte relación con la realidad, como se ha comentado anteriormente, y por eso llama la atención que la representación de muchas temáticas y personajes en la ficción tenga una fuerte relación con la realidad del país. En Colombia son abundantes las denuncias de corrupción y toda clase de crímenes (desde el tráfico de influencias hasta asesinatos y genocidios) cometidos por gobernantes y colaboradores de todos los niveles.

Estadísticamente también es claro que la mayoría de las investigaciones no terminan en condenas ni en reparación de los daños ocasionados por los verdugos. La situación es tan crítica que el Fiscal General de la Nación, Néstor Humberto Martínez, afirmó en 2015 que las cifras de impunidad en Colombia podrían estar cercanas al 99%:

En el 2015 se habrían cometido en el país 3,5 millones de delitos y solo se produjeron 51.000 sentencias condenatorias, lo que equivale a solo

¹⁵⁹ En *Todos tus muertos*, un campesino descubre una pila de cadáveres cerca a su casa y denuncia el hecho ante las autoridades. El alcalde del pueblo se alía con el líder de los paramilitares para ocultar el hecho a la prensa y deshacerse de los cuerpos, preocupado porque es día de elecciones. En *Río de las tumbas* los muertos vienen por el río y las autoridades acostumbran empujarlos para que lleguen al pueblo siguiente.

el 6 % de las noticias criminales efectivas que se registraron en la Fiscalía. (Noticias RCN, 2016)¹⁶⁰

Curiosamente, el ministro deposita buena parte de la responsabilidad de estos altos índices en que los ciudadanos no denuncian los crímenes y no en las fallas del sistema judicial. En este círculo vicioso de justicia inoperante y de ciudadanos que no confían en la justicia, se ha instaurado en el imaginario de los colombianos una profunda desconfianza en su clase dirigente, que el cine nacional ha reproducido hasta la saciedad.¹⁶¹ Así las cosas, las películas analizadas en la muestra son claras al representar a las autoridades de forma negativa, tal como se ha descrito.

3.3.2.1 Entre la legalidad y la legitimidad.

Además de la condición de legalidad de la autoridad, se esboza el concepto de legitimidad, noción que apela a valores más universales relacionados con la ética y la moral de nuestro tiempo. A pesar de que cada país pueda establecer sus propias normas y al margen de un credo religioso específico, hay normas universales explícitas o tácitas que rigen el comportamiento de lo que se espera de un ciudadano para una

¹⁶⁰ “La impunidad en Colombia es del 99%: Néstor Humberto Martínez”, publicado en Noticias RCN de agosto 1 de 2016, recuperado de <http://www.noticiasrcn.com/nacional-justicia/impunidad-colombia-del-99-nestor-humberto-martinez> el 1 de marzo de 2018.

¹⁶¹ En la investigación antes mencionada, “Narrativas del conflicto armado en el cine colombiano” se hacía referencia a la representación de las autoridades políticas y militares en las películas que abordan este tema hasta el año 2005 y se descubrió que en ninguna de ellas aparecen representados políticos o militares que trabajen en beneficio de la comunidad o que estén a favor de los ciudadanos.

convivencia armónica en sociedad. Desde normas como el derecho internacional humanitario, pasando por códigos profesionales y deontológicos hasta conceptos como el de la “ética de mínimos” sugerido por Adela Cortina, marcan lo que una sociedad podría considerar como autoridad legítimamente constituida.

Para establecer la diferencia entre legalidad y legitimidad que aquí se propone, se partirá del concepto de “ética de mínimos” de Cortina (2010). Cortina propone el establecimiento de una ética que, desde el concepto de lo bueno en una sociedad plural, instaure los valores mínimos que pueden exigirse para alcanzar la felicidad en la sana convivencia. Esta autora parte de la base de que:

Los máximos no pueden exigirse, pero son el suelo nutricio de los mínimos, a ellos puede invitarse y deben hacer tal invitación quienes realmente crean que son una respuesta al afán de felicidad. (Cortina, 2010:12).

No se espera, por tanto, que la autoridad sea el modelo a seguir o que imite la perfección, pero es deseable que apunte a que su accionar esté enmarcado por el respeto a los valores universales. La legitimidad es, por tanto, una condición de liderazgo que emparenta su ejercicio con el resultado de acciones motivadas por causas justas y realizadas con apego al respeto por las normas universales, por la ética de mínimos. En esta categoría, una autoridad puede ser legal, pero no legítima; pero también puede llegar a ser ilegal e informal pero legítima.

Por el lado del poder ejecutivo, representado en alcaldes y gobernadores, se muestran personajes que no se conectan con las necesidades de sus gobernados y que, por el contrario, solo aparecen para “tomarse la foto” cuando las obras ya están listas. Es el caso del alcalde de la vereda en donde tiene la parroquia el padre Gabriel, protagonista de *La pasión de Gabriel*, ante el que se presenta en varias ocasiones el sacerdote para solicitar la construcción de un puente que necesita la comunidad para llevar sus productos agrícolas al pueblo,

pero que lo rechaza argumentando estar muy ocupado o tener una reunión con el gobernador para, finalmente, reconocer que no hay dinero para hacer “su puentecito”. Cuando el padre decide finalmente realizar la obra con la ayuda de un ingeniero amigo y el trabajo de la comunidad, el alcalde se presenta para hacer la inauguración y adjudicar la obra a la gestión de su administración. Cuando el sacerdote, amistosamente, le hace el reclamo, el alcalde burlescamente le dice: “Usted sabe cómo es la política, unos ponen los avemarías y otros reciben las bendiciones”.

En esta película encontramos una vocación heroica más fuerte: la del padre Gabriel, un personaje cuyas acciones giran alrededor de la búsqueda del bien común y que, a pesar de sus debilidades personales, asume una causa altruista con el riesgo de perder su propia vida. Todos los representantes de la autoridad son representados de forma negativa, lo que contribuye justamente a la elaboración de un perfil heroico rebelde de alguien que se enfrenta a todas las fuerzas e instituciones (legales e ilegales) con el único objetivo de ayudar a su comunidad.

Desde la mitología grecorromana aparecen personajes heroicos rebeldes, que se oponen a la autoridad legal o divina para favorecer a los más vulnerables o hacer lo que su conciencia les indica que es justo. Podría pensarse, por ejemplo, en Antígona, quien desobedece las órdenes del rey de Tebas, su tío Creonte, que ha ordenado impedir un funeral digno para su hermano Polínices, por traición a la patria, dejando su cuerpo a las afueras de la ciudad expuesto a la intemperie. De igual manera, Prometeo se presenta como un referente importante. Prometeo era un titán (semidios), que siempre antepuso su parte humana a la divinidad al punto de robar el fuego de los dioses para dárselo a sus humanos. El sacrificio de ambos personajes al final de sus relatos confirma su condición heroica trágica.

Gabriel se enfrenta con el alcalde por las obras civiles que no ha ejecutado, con el comandante de la guerrilla por sus acciones militares y por reclutar jóvenes de la comunidad en contra de su voluntad, con el

comandante del batallón por su maltrato a los jóvenes, con algunos líderes cívicos por defender la importancia del puente para el desarrollo de la comunidad y, gracias a la denuncia de algunos habitantes de la vereda, con el obispo (su jefe inmediato) por su talante rebelde y la ruptura de su voto de castidad pero, sobre todo, por la indolencia de los jerarcas de la iglesia en la solución de los problemas de las personas más humildes de su parroquia.

Sus enfrentamientos contra la autoridad, a pesar de estar motivados por razones altruistas, no suelen terminar bien. El comandante del batallón termina ofendido con él, porque por su culpa recibió una anotación en su hoja de vida y lo amenaza diciéndole que “De esas puertas hacia afuera, usted es como cualquier otro. No se esponga”. La relación con la guerrilla es aún más conflictiva, pues cuando sube al campamento guerrillero el comandante le dice: “Usted cree que por tener una sotana puede hacer lo que le da la gana, pero eso no es así”. Más adelante en la historia, lo amenaza de manera más directa: “No meta la mano al fuego, padre, que se quema”. Al final se enfrenta directamente con ellos porque quieren reclutar un joven a la fuerza y recibe un duro golpe con un fusil. Finalmente, el enfrentamiento con el alcalde que al inicio es casi amistoso, se vuelve más fuerte cuando éste lo amenaza con contar su relación con Silvia ante sus superiores y remata diciendo: “Cuide sus pasitos, no vaya a errar el camino y termine en el purgatorio”.

Todos estos enfrentamientos dejan claro que Gabriel es un personaje heroico rebelde y trágico, que sufre y tiene sus padecimientos y contradicciones (como tener una relación clandestina que rompe su celibato) pero que renuncia a todo por ayudar a su comunidad desde el sacerdocio. Su muerte, al final de la película, deja claro que las balas pudieron provenir de cualquiera de los enemigos que enfrentó y que, aunque no se sabe quién disparó, su asesino representa algún tipo de autoridad (legal o ilegal).

De los diez personajes protagónicos, solo una es mujer (Rosario Tijeras) y, además, es la única que se dedica desde el inicio de la historia a una actividad ilegal por partida doble: es sicaria y prostituta. Su condición de criminal plantea, por supuesto, una relación distinta con la autoridad.

Rosario Tijeras está basada en la novela homónima de Jorge Franco, se centra en el personaje de Rosario, una hermosa joven que ha vivido rodeada de violencia toda su vida. Después de ser violada por su padrastro, ella decide pasar de víctima a victimaria y enfrentar a los hombres con fuerza, pero usando sus armas más letales: el amor y el sexo. En la película, la autoridad legal (la policía) es un fantasma que solo aparece hacia el final para capturarla, justamente por asesinar a un capo del narcotráfico. A lo largo de la cinta se sugieren asesinatos, narcotráfico, violaciones y hasta excéntricas acciones como pasear a un muerto por la ciudad y llevarlo a una discoteca, sin que la autoridad se haga presente en ninguno de estos momentos. La autoridad legal, por lo tanto, es reemplazada por la autoridad ilegal de los capos del narcotráfico que pueden decidir sobre su cuerpo y asignan su compañía a quien decidan como si ella fuera uno más de sus bienes, ante la mirada cómplice de sus amigos y familiares.

La desconfianza en las autoridades también aparece en la historia desde la acción que lleva a Rosario a convertirse en quien es (mostrada en un flash back) cuando cercena el miembro de su padrastro por intentar violarla, hasta el homicidio del narcotraficante que supuestamente asesinó a su hermano. En su mundo, las ofensas se pagan con la muerte, sin esperar nada de la justicia legalmente constituida.

En esta película, como en muchas otras del cine colombiano, la relación entre la clase alta dominante y las clases media y baja es tensa y, la mayoría de las veces, se presenta como injusta en la medida en que los primeros abusan de los segundos y tienen siempre de su parte a la autoridad, que suele ser más laxa con ellos o que, directamente, se pone

de su lado por algún tipo de interés. Es el caso de *Rosario Tijeras*, en donde los poderosos capos del narcotráfico son intocables, no solo por la justicia sino también por sus subalternos¹⁶². Esta relación aparece también en otras dos películas de la muestra: *Bluff* y *El paseo*, que en tono de comedia presentan dos personajes de clase media que se ven sometidos al abuso de sus jefes que, gracias a su poder económico, tienen la posibilidad de salirse con la suya.

En el caso de *Bluff*, Nicolás, un fotógrafo argentino, descubre que su novia está engañándolo con su jefe. Al sorprenderlo, su jefe (Mallarino) no solo se resiste a ofrecerle disculpas, sino que además lo despide de su trabajo con total cinismo y descaro. El actor que interpreta a Mallarino es Víctor Mallarino, quien cuenta con una amplia trayectoria y reconocimiento en la televisión colombiana y que, por su apariencia y acento, se asocia directamente con la clase alta bogotana. La elección de su propio apellido como identificación del personaje obedece también a un guiño a uno de sus personajes más famosos: el del millonario dueño de la pensión de la película *La estrategia del caracol*, a la cual se hizo referencia en el capítulo anterior¹⁶³. Mallarino representa a un tipo cínico y manipulador, que es capaz de cualquier

¹⁶² El principal error de Rosario es, justamente, vengarse del capo que asesinó a su hermano. Sus crímenes anteriores no habían tenido una repercusión (ni la película ni el libro en el que está basada hablan de alguna pena carcelaria anterior), a pesar de que se comenta que ha asesinado a muchísimas personas.

¹⁶³ Su personaje en *La estrategia del caracol* es el Doctor Holguín, un yuppie bogotano que vive en un penthouse y que trata a todas las personas como sus sirvientes. Es arrogante y despectivo con los demás y su estilo de vida contrasta con el de los protagonistas de la película, personas de clase baja que han vivido por décadas en un predio que, por escrituras, ha sido propiedad de la familia. El público puede despreciar a su personaje pues, a pesar de que sus acciones son legales, no se legitiman debido a que los habitantes de la casa la necesitan más que él y a su chocante forma de ser. Su apellido, Holguín, representa a la clase alta tradicional bogotana (varios presidentes del país han tenido ese apellido) y, de esta forma, canaliza también el resentimiento que en muchas regiones del país se siente hacia quienes, desde la capital, han dirigido históricamente el país.

cosa para obtener lo que quiere y que sabe que con su dinero todo lo puede comprar. Al final de la película, termina aliándose con el otro villano de la historia, el detective Montes, quien en lugar de ponerse del lado de la justicia, intenta manipularla para su propio beneficio (ocultar un asesinato del cuál es responsable). El desenlace nos muestra a Montes purgando una pequeña condena y sobornado por Mallarino para aceptar la culpa de los delitos cometidos por este pero sin ser asociado a su propio crimen (una vez más, se da la impunidad).

En *El paseo*, la película más taquillera del período elegido y una de las más exitosas de la historia del cine colombiano, el personaje del jefe de Alex Peinado, el protagonista, aparece en varios momentos del recorrido de la familia capitalina hasta la Costa Caribe. El jefe viaja con su amante en un carro de lujo y en varias ocasiones luce chocante con Peinado: Lo obliga a cambiar una llanta de su carro, se rehusa a ayudarlo cuando se vara en su propio carro y su trato hacia él y su familia es despreciativo. En todos los casos, la actitud del protagonista (un oficinista) es sumisa y pide a la familia que también lo sea con su jefe, a pesar de no encontrarse en un espacio laboral, extendiendo los límites de su poder más allá del ámbito laboral.

La narración de la historia invierte la situación cuando éste es secuestrado y Peinado lleva a cabo una acción heroica al urdir un plan junto a su familia para salvarlo. Agradecido con él, su jefe (en actitud de todopoderoso) le otorga un deseo y Alex le pide que le deje decirle todo lo que piensa de él sin que esto tenga alguna consecuencia. El clímax de la historia se presenta cuando, efectivamente, logra decirle de frente lo que siempre ha pensado y nunca le ha dicho por temor a su poder y mal talante.

El desenlace de la película también se relaciona con el jefe porque, gracias a su acto de valentía, la familia de Peinado empieza a respetarlo y a entender lo que para el padre significa el viaje. Debido a esto, sus hijos deciden chantajear a su jefe para obtener lo que el padre quería: Un viaje en velero por la costa de Cartagena (pagado por el jefe).

Otros personajes de *El paseo* que representan autoridad, aunque su aparición es pequeña, son el comandante de un grupo guerrillero fundamentalista religioso y un agente de tránsito. El primero es una caricatura que mezcla el autoritarismo de un guerrillero con el estereotipo de un monje tibetano y el segundo es autoritario y abusa de su autoridad con la familia, pero termina cediendo ante los encantos de la esposa de Peinado.

En *La sangre y la lluvia*, la historia se desarrolla en una noche bogotana en lugares de los que los protagonistas afirman varias veces que son peligrosos. La autoridad no aparece en estos lugares y, la única vez que lo hacen (en un retén) no actúan frente al secuestro en desarrollo de la pareja protagonista. Llama la atención que el villano de la historia sea el teniente González, de quien no se da más información pero que podría tratarse de un militar en ejercicio, por el respeto con que es tratado por sus subalternos quienes se refieren a él como “mi teniente”. González y su grupo se pasan toda la noche entre drogas y alcohol y se sugiere que han cometido varios delitos graves, entre ellos el asesinato del hermano del protagonista. Jorge, el protagonista, acude a Don Héctor, un militar retirado que fue compañero de su hermano y que, además de ser el dueño de un bar, parece ser el líder de un comando paramilitar conformado por taxistas.

En *Paraíso travel*, el protagonista desarrolla una acción ilegal, aunque no criminal, porque buena parte de la historia se desarrolla en New York, a donde él ha llegado indocumentado. La autoridad policial aparece en dos momentos claves que dan giro a la historia: En el detonante, unos policías se acercan para requerirle, en inglés, su identificación. Al no entender lo que dicen, y consciente de su situación, Marlon corre por varias cuerdas hasta finalmente perderse y no poder regresar al lugar donde dejó a Reina. La segunda situación es el allanamiento del edificio en el que Marlon, Roger y otras personas sin dinero vivían ilegalmente. Ambos logran escapar antes de la llegada de la policía y solo nos enteramos del operativo por las noticias de la

televisión, en donde se insinúa que hubo uso excesivo de la fuerza, lo que llevó a la muerte de varios ocupantes del edificio.

En *Sumas y restas*, como en otras películas que abordan el tema del narcotráfico en Colombia, la presencia de las autoridades sirve para representar las relaciones que mantienen estas con los grupos ilegales. Hacia el final de la película, Santiago es capturado por un grupo de hombres que lo detienen y se identifican como detectives de la policía. Lo interrogan y golpean a él y a un hombre anciano que es propietario del predio en donde los narcotraficantes tienen su laboratorio de cocaína. Al no obtener respuestas satisfactorias, terminan chantajeándolos y requiriendo una alta suma de dinero para liberarlos. En varios momentos de la historia, los narcotraficantes hacen referencia a que sobornar a las autoridades es parte crucial del negocio.

En *Los colores de la montaña*, el punto de vista es el de un niño que quiere recuperar su balón nuevo que ha quedado atrapado en un campo minado por la guerrilla. Desde su perspectiva, lo único importante es jugar y por eso no se da cuenta de la gravedad de lo que ocurre a su alrededor hasta que sus amigos van poco a poco desapareciendo por amenazas y el asesinato de ellos y sus familias. La autoridad de la historia no es la legalmente constituida sino la de los grupos armados que azotan la población. El ejército solo hace presencia en una escena en la que aparece en la noche disparando sobre las casas desde un helicóptero pero, de hecho, quienes imponen las reglas son los guerrilleros, al inicio de la película y los paramilitares, al final. La determinación del papá de Manuel de no asistir a una reunión a la que lo han citado los guerrilleros es justamente lo que precipita su muerte, pero la decisión de asistir y el hecho de que su hijo sea guerrillero es lo que provoca la muerte del papá de Julián por parte de los paramilitares. Los personajes de esta película, por tanto, son hostigados por las autoridades ilegales pero aceptadas a la fuerza, mientras la fuerza pública no cumple con su deber de proteger a los ciudadanos.

Juan Roa, el protagonista de *Roa*, admira profundamente al político Jorge Eliécer Gaitán¹⁶⁴, quien se erige como el posible ganador de la presidencia de Colombia por el Partido Liberal¹⁶⁵. Roa es un personaje pusilánime y poco respetado por su círculo más cercano, así que para él es un sueño trabajar para el candidato liberal. Gaitán era senador y había sido Ministro de Educación de Colombia. Para Juan Roa ser rechazado por Gaitán, un hombre de origen popular pero que había alcanzado dinero y poder, significó una gran decepción y resentimiento hacia su clase social. Ese resentimiento que lo lleva a desear e imaginar un crimen que posiblemente nunca cometería es canalizado por un grupo de conspiradores, cuya identidad se desconoce, que lo ve como un vehículo perfecto para asesinar al candidato. Aunque nunca se esclarece la identidad de los conspiradores, es claro que se trata de personas muy poderosas y con un alto poder económico.

Finalmente, en *Soñar no cuesta nada*, película también basada en un caso real, el soldado Hélder Porras es miembro de una compañía militar de contraguerrilla que, en la persecución de un frente de las FARC descubre una caleta llena de dinero. Al contrario de sus compañeros, Porras decide no hacer parte de la partición del botín esgrimiendo razones morales, “Hay que reportar este hallazgo, si robamos seremos tan criminales como ellos”, lo que le lleva a

¹⁶⁴ Como ya se ha dicho, la película está basada en el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, candidato liberal a la presidencia de Colombia. Gaitán era venerado por las masas y su asesinato desembocó en una revuelta que significó la destrucción parcial de Bogotá y la creación de las primeras guerrillas liberales, combatidas por las fuerzas armadas y grupos paramilitares. Este hecho es reconocido como uno de los más importantes en el surgimiento del conflicto armado colombiano.

¹⁶⁵ En ese momento los dos partidos tradicionales, cuyo origen se remonta al origen de la república, son el partido conservador y el partido liberal. Desde finales del siglo XIX hasta ese momento, con contadas interrupciones, el partido conservador se había mantenido en el poder.

enemistarse con sus compañeros y superiores que deciden no hacerle caso.

Se trata de una película protagonizada por personajes que representan la fuerza pública y que deciden cometer un delito escudados en el hecho de que si no son ellos quienes roban el dinero, “se lo robarán los políticos”. Este argumento, ilegal, es legitimado por la evidencia de que los políticos son corruptos y, efectivamente, podrían robar parcial o totalmente este dinero. Este hecho, que había ocurrido hacía pocos años en el país, generó gran controversia al demostrar que la gran mayoría de los colombianos encuestados apoyaban a los soldados y estaban de acuerdo con que se hubiesen apropiado del dinero de la guerrilla, como premio por sus servicios a la patria en una lógica que recuerda el viejo refrán de “Ladrón que roba a ladrón tiene cien años de perdón”. Al final de la historia, sin embargo, Porras cede ante las presiones de sus amigos y “triumfa” al poder robar su parte sin que, a diferencia de sus compañeros, sea descubierto.

Como puede verse en este apartado, y en muchas películas colombianas de todas las épocas, la autoridad se encarna en personajes que suelen carecer de autoridad moral al no representar los ideales de justicia que deberían dirigir su obrar. La autoridad aparece, entonces, muchas veces representada en personajes que están al margen de la ley y que ejercen su poder mediante la fuerza y la intimidación.

La lucha de clase sociales también aparece con fuerza en las películas analizadas, considerando que la mayoría de los protagonistas son personajes de clase baja y clase media baja y sus antagonistas suelen ser ricos y poderosos. Se perpetua de esta forma el estereotipo mexicano al que hacíamos referencia de “Pobres buenos y nobles y ricos malos y mezquinos”, pero también el reflejo de una realidad vivida por la mayoría de los colombianos que padecen un sistema de justicia que no se aplica siempre de forma justa. En el argot popular es utilizada un adagio que puede representar muy bien esta idea: “La justicia

es para los de ruana¹⁶⁶. En el cuadro 36 se presentan las autoridades civiles, militares, eclesiásticas e ilegales que aparecen como personajes en las películas de la muestra¹⁶⁷. Cada uno de los personajes se caracteriza desde las condiciones de legalidad (su apego de la ley vigente), formalidad (la presencia de una estructura de la organización que representa) y legitimidad (relacionada con la autoridad moral para representar la autoridad).

Caracterización de tipos de autoridad en personajes secundarios de la muestra					
Película	Nombre	Ocupación	Legalidad (L/IL)	Formalidad (F/IF)	Legitimidad (LT/ILT)
El paseo	Dr. Benitez	Jefe de peinado	L	F	ILT
La sangre y la lluvia	González	Teniente (sin más información)	IL	F	ILT
	Don Héctor	Dueño del bar. Militar retirado	IL	F	ILT
Los colores de la montaña	Sin nombre	Comandante guerrillero	IL	F	ILT
	Don Alberto	Presidente de la junta de acción comunal	L	F	LT
Sumas y restas	Gerardo	Narcotraficante	IL	F	ILT
	Sin nombre	Detectives	L	F	ILT
Rosario Tijeras	Sin nombre	Narcotraficante	IL	F	ILT
Soñar no cuesta nada	Sin nombre	Teniente del ejército	L	F	ILT
La pasión de Gabriel	Josué	Comandante guerrillero	IL	F	ILT
	Sin nombre	Teniente del ejército	L	F	ILT
	Sin nombre	Obispo	L	F	LT

Cuadro 36. Caracterización de tipos de autoridad en personajes secundarios de la muestra.

¹⁶⁶ Este refrán se refiere a la inequidad en la administración de la justicia que suele favorecer a los más poderosos y ser injusta con las personas del común. Se hace referencia a la ruana, una prenda de vestir muy popular entre los campesinos.

¹⁶⁷ En el capítulo anterior se definieron las categorías de análisis con respecto a la autoridad: Legalidad, formalidad e ilegitimidad. Cada personaje se ha encuadrado en torno a su condición como Formal/Informal, Legal/Ilegal y Legítimo/Ilegítimo

3.3.3 Las misiones: ¿Qué buscan los protagonistas?

En este apartado se estudian las misiones de los protagonistas de las películas de la muestra con el fin de identificar las características comunes entre las misiones, sus objetivos, motivaciones, beneficiarios, obstáculos y métodos. Este análisis de las misiones será completado con la definición de algunas categorías propias, que llevarán a la elaboración de un modelo definitivo al que hemos denominado: “Periplo, valor y objeto del viaje del protagonista del cine colombiano”.

En primera instancia, es importante aclarar que se habla del viaje del protagonista porque, como se ha mencionado, el único personaje de estas películas que tiene cercanía con las características heroicas es el padre Gabriel de *La pasión de Gabriel*. Gracias al estudio de las misiones y sus características, se demuestra con más claridad que los personajes se alejan del arquetipo heroico por la manera en que reciben, afrontan y definen su misión.

Las misiones de los personajes protagónicos se han desglosado, entonces, en: objetivos, motivaciones, beneficiarios, obstáculos y métodos. Adicionalmente, es importante evaluar cuál es la evolución del personaje a lo largo de la trama.

3.3.3.1 Objetivos y motivaciones.

Los dos primeros elementos a analizar en la misión de los protagonistas de las películas colombianas son sus objetivos o metas y sus motivaciones.

Se ha diferenciado objetivo de motivación pues, aunque están relacionados, el primero define la naturaleza de la misión mientras que la segunda plantea las razones por las que se desarrolla e impulsa. Para claridad en el proceso de análisis, el término objetivo se relaciona con la siguiente pregunta ¿Qué quiere el protagonista? y se define básicamente por la intención concreta que lo lleva a emprender la misión. El término motivación, por su parte, responde a la pregunta ¿Por qué lo quiere? y tiene que ver con las intenciones aparentes u ocultas de los protagonistas.

Es importante considerar que, en algunos casos, el personaje inicia la historia sin tener claramente una misión y que, en la mayoría, ni siquiera está dispuesto a emprenderla. Esta característica empieza a establecer diferencias entre este modelo y el del viaje del héroe que comprende una llamada a la acción que se rechaza y posteriormente se acepta motivado por el respaldo del mentor.

En las películas analizadas, y en muchas otras películas colombianas, los protagonistas suelen vivir su cotidianidad hasta que un hecho violento o fortuito los empuja a desarrollar una misión, que pueden no querer asumir ni estar preparados para hacerlo.

En las películas de la muestra se categorizan los objetivos y sus motivaciones en tres grandes grupos. En cada uno de ellos se incluirán ejemplos de otras películas del siglo XXI que están fuera de la muestra y pertenecen a estas mismas categorías.

Estas categorías sugeridas no son las únicas que tipifican las misiones en el cine colombiano, pues algunas más podrían encontrarse al hacer un estudio en un período diferente.

3.3.3.1.1 La búsqueda del amor

La búsqueda del amor ha sido históricamente un tema transversal y recurrente en una inmensa mayoría de películas en todos los géneros y países. Obtener el amor no se presenta tan interesante como desearlo y buscarlo y un alto porcentaje de las películas románticas se concentran en la búsqueda del amor representado en una persona que sea objeto de ese amor. En su libro *Del' amour* (1822), Stendhal distingue cuatro tipos de amor: el amor pasión, el amor gusto, el amor físico y el amor vanidad. En *The four loves* (1960) C.S. Lewis divide el amor también en cuatro grupos: el afecto, la amistad, el eros y la caridad.

Filósofos clásicos como Empédocles y Platón también definieron el amor. Empédocles explica el movimiento del ser estableciendo una relación entre el amor y la discordia como los principios de unión y separación que construyen el universo. Para este filósofo, las fuerzas de la atracción y la repulsión representan la fuerza vital y la imposibilidad de aniquilarse mutuamente es la fuente del equilibrio del mundo. Platón, por su parte, utiliza el discurso de Fedro en *El banquete* para relacionar el amor con conceptos como: forma de caza, locura y dios poderoso; pero, sobre todo, para afirmar que es una de las únicas cosas de las que podemos hablar con conocimiento de causa. Este filósofo divide al amor en tres grupos: El amor terreno, el amor divino y una combinación de ambos.

En la categoría de búsqueda del amor se ubicarían las películas *Rosario Tijeras*, *El paseo* y *Bluff*. Aunque los tres personajes persiguen su objetivo de manera muy diferente, cada uno de ellos descubre (no necesariamente desde el inicio de la historia) que lo que esperan es amar y ser amados. En todos los casos, el objetivo parece ser otro (dinero, poder, reconocimiento), pero al terminar la historia queda claro que lo que los personajes buscan es el amor representado muchas veces en un objeto o evento concreto. Es de aclarar, igualmente, que el término amor va más allá del amor de pareja y suele incluir a la familia y amigos.

En el caso de *Rosario Tijeras*, la protagonista parece querer poder y dinero para vengarse de los hombres que a lo largo de su vida la han hecho sufrir. Ella es recia, fuerte y peligrosa y disfruta la imagen que proyecta y los comentarios que sobre ella se hacen.¹⁶⁸ Su objetivo es, por lo tanto, ser temida y respetada pero al final de la historia se devela que lo que realmente quiere es llevar una vida que siente merecer por todo lo que ha sufrido y poder disfrutarla al lado de un hombre al que ame y la ame.

Al final de la película y luego de que ella ha dejado a Emilio, que representa para ella la lujuria, tiene sexo con su amigo Antonio, que representa el amor verdadero, y le dice que lo ama y que él le ha dado lo que nadie ha podido.

Por supuesto, Rosario se refiere al amor que todos los hombres le han negado por cosificarla y usarla sexualmente. Es significativo, igualmente, que Rosario muera de la misma forma en que acostumbraba matar: por un beso de amor que se convierte en muerte.

El amor, para Alex de *El paseo*, es el motor de su misión. Después de muchos años de trabajo ininterrumpido al servicio de un jefe inepto y tirano, Alex sueña con darle a su familia un viaje inolvidable. Aunque el viaje no sale como él planea, es su esposa la que lo impulsa en los momentos en los que flaquea y son sus hijos los que al final de la película terminan completando su misión. La última imagen, de la familia Peinado disfrutando de un viaje en velero, cierran el ciclo de la búsqueda y el reencuentro del amor familiar.

¹⁶⁸ Como puede verse en la escena en la que habla con Antonio y le pregunta lo que dicen de ella: Qué es amante de Pablo Escobar, que ha matado más de 200 personas y que cobra un millón de pesos por asesinar a alguien y un millón cien mil pesos por tener sexo. Ella, orgullosa de sí misma, le dice a Emilio que esto tiene lógica porque “Amar es más difícil que matar”.

Nicolas, de *Bluff*, sorprende a su jefe y a su novia teniendo sexo pero, a pesar de esto, no olvida a Margarita y la venganza que planea contra Mallarino tiene una finalidad oculta: desenmascarar la infidelidad de Mallarino y recuperar a su novia.

Durante toda la trama, Nicolás se ve como un hombre torpe pero convencido de su misión y, a medida que avanza la historia, infringe normas y se va en contra de sus propios principios.

Al parecer es el deseo de venganza el que lo mueve, pero se trata realmente de un intento desesperado para que su novia descubra la clase de persona que ahora tiene a su lado y decida volver con él. Al final de la película, cuando Margarita descubre que Nicolás nunca la olvidó, decide darle una segunda oportunidad y, de esta manera, Nicolás recupera a la mujer que ama. De todas formas, además de la búsqueda del amor, Nicolás tiene una segunda intención que es la búsqueda de justicia; aunque no es total, porque él mismo encubre el homicidio de Rosemary y lo aprovecha para su beneficio. Al final de la historia, Nicolás también es un criminal (obstaculizó la justicia, secuestró, chantajeó y fue cómplice de homicidio) sin tener una investigación ni castigo por esto.

Marlon, de *Paraíso travel*, emprende su misión movido por el amor y el deseo. Viajar a Estados Unidos no es su deseo, no espera dinero ni fama, solo quiere vivir con Reina, la mujer que ama y tener sexo con ella, quien aplaza el momento hasta que lleguen a tierra norteamericana, aunque, de hecho, la relación sexual nunca llega a concretarse en la historia y es este *coitus interruptus* el que motiva la búsqueda desesperada de Reina, pues Marlon siente que dejó un capítulo inconcluso. Al final de la película, Marlon encuentra a Reina, trabajando en la prostitución, con un pequeño hijo descuidado y una madre demente y drogadicta. Marlon llega a la conclusión de que así será su futuro con ella y que lo que realmente encontró mientras la buscaba fue a sí mismo.

En la misma línea de estas películas, podemos encontrar otras películas colombianas recientes que exploran temas como el reconocimiento de la diferencia y el amor filial en películas como: *Talento millonario* (Vanegas, 2017), *Pa' por mis hijos lo que sea* (Trompetero, 2015), *Paciente* (Gaona, 2017) *Sin palabras* (Orozco y Bustamante, 2012) y *Locos* (Trompetero, 2011). En otras películas como *Anna* (Toulemonde, 2016), *El control* (2013) y *Te busco* (Coral, 2002) el amor está dirigido a la familia y está asociado con la protección. En películas como *Ciudad delirio* (Gutiérrez, 2014), *Entre sábanas* (Nieto Roa, 2008), *El ángel del acordeón* (Lizarazu, 2008) y *Eso que llaman amor* (Arbeláez, 2016) se trata de encontrar el amor romántico y erótico.

3.3.3.1.2 La búsqueda de orden y justicia

En esta categoría se encuentran las películas *Los colores de la montaña*, *La pasión de Gabriel*, *La sangre y la lluvia* y *Soñar no cuesta nada*. Como punto en común entre los protagonistas de estas historias se encuentra el hecho de que ninguno busca hacer el mal desde el inicio del relato y se encuentran rodeados de personajes peligrosos y con oscuras intenciones. Su intención dentro de la historia es restablecer el orden y, en la medida de lo posible, lograr algún grado de justicia a través de distintos métodos.

En su condición de niño, Manuel de *Los colores de la montaña* solo quiere jugar y pasar tiempo extraescolar con sus amigos. Sin embargo, a pesar de su inocencia y del hecho de que los adultos tratan de mantenerlo alejado del conflicto, siente que sus espacios son cada vez más reducidos: su escuela es escenario de reuniones entre guerrilleros y habitantes de la comunidad, la cancha es ocupada por los guerrilleros para sus formaciones, las casas tienen grafitis alusivos a la guerra y hasta las zonas verdes han sido minadas. Su objetivo fundamental es recuperar su balón que cayó en una zona minada para poder jugar con sus amigos y que, de esta manera, la vida regrese a la

normalidad. El final de la historia le sorprenderá con el sinsabor de recuperar al fin su balón sin tener amigos para jugar. Manuel ha dejado de ser niño prematuramente.

La sangre y la lluvia nos presenta a un personaje solitario, tímido y taciturno, Jorge, quien trabaja como taxista en la fría noche bogotana. Hace un par de semanas, su hermano William fue asesinado por desconocidos y, a lo largo de la noche, Jorge descubre que su hermano, un exmilitar, era el líder de un grupo de taxistas responsables de tomar la justicia por su propia cuenta. Jorge solo quiere continuar con su vida y superar la muerte de su hermano pero tiene un altercado con los hombres del teniente González, un hombre peligroso que podría ser el asesino de William. González le envía un mensaje citándolo a una reunión en la madrugada. Su rabia y dolor lo impulsan a tomar la mala decisión de pedir ayuda a don Héctor, un hombre peligroso que quería y respetaba a su hermano y es este hecho el que sella su destino, porque es entendido como una declaración de guerra de parte de González. Jorge quiere conocer la verdad sobre el homicidio de su hermano y vengarse de González para continuar con su vida habitual.

El soldado Hélder Porras de *Soñar no cuesta nada*, es uno más de un escuadrón de contraguerrilla inmerso en la selva colombiana, cuando sus mejores amigos encuentran una caleta del grupo guerrillero FARC llena de dinero. A diferencia de todos sus compañeros de escuadra, Porras decide no tocar el dinero por temor a las consecuencias judiciales, pero también por convicción personal y decide tomar una posición frente a sus compañeros y superiores que, no obstante, deciden repartirse el botín. Durante toda la película Porras se resiste e intenta seguir la norma y hacer lo correcto, pero al final cae en la tentación de quedarse con el dinero, justificando para sí mismo la decisión justamente por haber sido víctima de otra injusticia¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Porras ha invertido el dinero obtenido con el ahorro de todos sus años de servicio militar en una casa para él y su familia. La persona con la que hace el negocio lo

Como se ha dicho, Gabriel, el sacerdote protagonista de *La pasión de Gabriel*, es un hombre rebelde e impulsivo pero justo. Es el único de los protagonistas de las películas de la muestra que tiene una intención completamente altruista: El progreso y bienestar de su comunidad motivado en el sueño de que todos puedan vivir en paz y que los jóvenes de su comunidad puedan tener un buen futuro.

Además de las películas mencionadas, podemos encontrar otras películas colombianas del siglo XXI que caben en esta categoría y que abordan subtemas como: La venganza, en *Matar a Jesús* (Mora, 2018) y *Oscuro animal* (Guerrero, 2016), luchar contra la barbarie en títulos como: *La mujer del animal* (Gaviria, 2017), *El elefante desaparecido* (Fuentes León, 2015), *Alias María* (Rugeles, 2015), *Todos tus muertos* (Moreno, 2011), *Pequeñas voces* (Andrade y Carrillo, 2011), *Retratos en un mar de mentiras* (Gaviria, 2010) o restablecer el orden en: *Antes del fuego* (Mora, 2015), *Siempre viva* (López, 2015), *Mateo* (Gamboa, 2014), *San Andresito* (Angulo, 2012), *Porfirio* (Landes, 2012) y *El man, el superhéroe nacional* (Trompetero, 2009).

3.3.3.1.3 La búsqueda de dinero y poder

En esta categoría se ubican las películas *Sumas y restas* (Gaviria, 2005) y *Roa* (Baiz, 2013). Se trata de películas en donde los personajes son inseguros y necesitan ser validados por otros por medio del poder, o el dinero. Sus protagonistas son personajes inseguros y saben que han cometido errores en su vida que los han llevado a ser menospreciados

estafa y lo deja prácticamente en la ruina y esto impulsa a que Porras, a pesar de sentirse culpable por hacerlo, decida tomar la decisión de dar el dinero a su familia.

por su círculo más cercano. Conseguir dinero les permitirá reivindicarse y ser tratados con respeto.

Santiago, protagonista de *Sumas y restas*, es un ingeniero perteneciente a una buena familia de Medellín que no pasa por un buen momento económico debido a malas decisiones que ha tomado en el pasado y a su afición a las fiestas. A pesar de tener firmes convicciones morales y reparos con los negocios ilegales (al inicio de la película rechaza la propuesta de vender unos apartamentos a cambio de cocaína), Santiago termina envuelto en un negocio de construcción (su área de experticia) con un narcotraficante y, poco a poco, termina involucrado en el narcotráfico. La ambición de Santiago tiene dos motivaciones contradictorias: Tener mucho dinero le ayudará a llevar una vida de fiesta y desmanes (droga y alcohol) pero, por otro lado, le permitirá un buen nivel de vida para él y su familia. Del lado de Gerardo, el antagonista de la película, puede verse una intención similar, pues se trata del hijo de un hombre que fue conductor del padre de Santiago y, en primera instancia, intenta impresionar al “hijo del patrón”, pero es justamente el resentimiento que siente por pertenecer a su clase social el que hace que al final de la película se convierta en su enemigo.

Juan Roa, por su parte, es un hombre inseguro y apocado, que no tiene buena relación con su familia y es a menudo despreciado por su madre, su esposa y su hermano por no tener trabajo ni ser alguien “importante”¹⁷⁰. Juan siente que merece algo mejor que lo que tiene y se ilusiona ante la posibilidad de conocer al potencial presidente de Colombia, Jorge Eliécer Gaitán, una de las personas a la que más admira. Relacionarse con Gaitán le permitirá a Juan tener un trabajo

¹⁷⁰ En una escena del inicio de la película, su esposa le señala a Juan que aparece detrás de Gaitán en un discurso del noticiero cinematográfico. Juan se pone muy contento y va varias veces al cine, solo para comentar a los asistentes que él es quien sale en la pantalla.

estable, dinero y reconocimiento y, por lo tanto, un mejor futuro.¹⁷¹ La esperanza que deposita Juan en Gaitán es destrozada cuando, en medio de un mal día, el candidato lo desprecia. A partir de entonces, crece en el protagonista el resentimiento social y la sensación de que la vida no ha sido justa con él. Empieza a fantasear de forma infantil con asesinarlo, pero la ingenuidad de su propósito es aprovechada por los verdaderos conspiradores que deciden usarlo para el crimen. A partir de allí, Juan deja su intención inicial para intentar escapar de su misión, sin éxito.

Además de estas, podemos encontrar otras películas colombianas que pueden encajar en esta misma categoría. En algunos casos, como en: *¿Usted no sabe quién soy yo? 1 y 2* (Ayllón, 2006 y 2017), *Pasos de héroe* (Rincón, 2016), *Las últimas vacaciones* (Contreras, 2015), *Estrella quiero ser* (Nieto Roa, 2014) y *Es mejor ser rico que pobre* (Coral-Dorado, 2000), se trata de personajes que buscan algún reconocimiento social, sin que necesariamente esto implique acudir a métodos o instancias ilegales. Sin embargo, hay un conjunto grande de películas recientes protagonizadas por personajes que están dispuestos a acudir a toda clase de recursos legales e ilegales con el fin de obtener dinero y poder. Entre estas podemos mencionar: *La sargento Matacho* (González, 2017), *La rectora* (Stivelberg, 2015), *Manos sucias* (Kubota, 2014), *El cartel de los sapos* (Moreno, 2012), *180 segundos* (Giraldo, 2012), *En coma* (Restrepo, 2011), *Saluda al diablo de mi parte* (Orozco, 2011), *García* (Rugeles, 2010), *Sin tetas no hay paraíso* (2010), *El arriero* (Calle, 2009), *Riverside* (Trompetero, 2009), *El trato* (Norden, 2006), *El colombiano dream* (Trompetero, 2006), *Esmeraldero* (Woff, 2004) y *El rey* (Dorado, 2003).

¹⁷¹ Juan confía en la ayuda de Gaitán esperando en el hecho de que el candidato tiene un origen humilde y que, a pesar de no conocerlo, crecieron en el mismo barrio bogotano de clase baja.

3.3.3.2 ¿Quién ayuda, quién se opone y quién se beneficia de las misiones?

Una característica común en los héroes es la capacidad para trabajar en equipo o en servicio de su comunidad, pero otra de las características de las películas analizadas es, justamente, la incapacidad de los protagonistas para trabajar en equipo y para pensar en alguien distinto que en sí mismos para emprender una misión. El altruismo es una de las características más importantes de los personajes con talante heroico. En su tesis doctoral, Esteban Blein (2015:125) relaciona el altruismo con la capacidad de sacrificio y su capacidad de preocuparse, interesarse y entregarse a los demás sin esperar nada a cambio y aun a costa de su beneficio personal. En las películas analizadas, además de buscar su propio beneficio, estos protagonistas consideran la familia como una motivación para emprender sus misiones.

En algunas ocasiones el bienestar de la familia está motivado también por la propia satisfacción personal. Es lo que sucede con Santiago de *Sumas y restas*, que quiere proteger su matrimonio y su familia, porque sabe que es el espacio en donde encuentra la tranquilidad. Caso similar al de *Roa*, en donde Juan pretende obtener trabajo para darle una mejor vida a su familia, lo que le permitirá recuperar la dignidad perdida y ser visto por ellos como una persona útil e importante y al de *El paseo*, en donde Álex también pretende mostrar a su familia que es valiente y digno de su respeto. En *Soñar no cuesta nada*, Hélder se resiste a hacer parte del robo del dinero de las FARC y se opone con valentía a sus mismos compañeros, pero al final es su familia la que lo motiva a apropiarse del dinero, pues siente que merecen una vida mejor y que él está llamado a dársela.

Una vez más, a excepción de Gabriel, los protagonistas tienen como principal motivación para el emprendimiento de su misión su propio bienestar y, aunque la mayoría no escoge la misión que

emprenderán y algunos terminan ayudando a otros, suelen salir también beneficiados. Es interesante anotar que el porcentaje de éxito de las misiones de estos personajes y de buena parte de las películas colombianas de los últimos años es bajo y esto se puede justificar en la relación que existe entre el cine colombiano y la realidad: Aparece una “máxima social”, ser buena persona o tener buenas intenciones tampoco garantiza el éxito ni la felicidad. Estamos, por tanto, ante relatos contados en forma de tragedia o de un realismo antipoético.

De los diez personajes de la muestra, la mitad (Jorge, Manuel, Santiago, Rosario y Juan) fracasan en su misión, uno tiene una victoria parcial (Gabriel, que muere y no salva a toda su comunidad pero sí a Alcides) y cuatro (Marlon, Hélder, Alex y Nicolás) obtienen algún beneficio, aunque dos consiguen lo que inicialmente buscaban (Alex consigue un viaje placentero en yate con su familia y Nicolás recupera a Margarita) y los otros se alejan de la meta inicial (Marlon no queda con Reina pero se descubre a sí mismo y Hélder traiciona sus principios pero puede darle dinero a su familia).

En cuatro de las diez películas los protagonistas cuentan con la ayuda, requerida o no, de otro personaje para emprender sus misiones. Esta ayuda viene representada en el caso de Manuel de *Los colores de la montaña* por sus dos amigos, Julián y Poca Luz, que lo acompañan en la misión de recuperar su balón del campo minado arriesgando su vida con total osadía e irresponsabilidad. Poca Luz representa la ternura y la indefensión y, a pesar de su miedo, ayuda a su amigo por lealtad y Julián, por el contrario, representa la transición entre la niñez y la vida adulta, pues siendo un poco mayor que Manuel ya se pregunta si debe alistarse en las filas de la guerrilla. El desenlace trágico de la historia deja a Manuel solo con su misión y cuando, por fin, logra recuperar su balón, descubre que ya no importa porque no tiene amigos para jugar. Los otros protagonistas que reciben ayuda, a pesar de no buscarla o no quererla, son Jorge de *La sangre y la lluvia* acompañado por Ángela, Marlon de *Paraíso Travel*, que recibe la ayuda casi maternal de Patricia

y Juan Roa, de *Roa*, cuyo ayudante termina siendo un falso amigo que lo lleva a involucrarse en el delito y, al final, a su propia muerte.

Como se ha comentado, Gabriel es un polémico sacerdote que tiene poderosos enemigos pero también incondicionales amigos y aliados entre los que se encuentran algunos líderes sociales, la maestra de la vereda, el ingeniero y su novia. Todos lo exhortan a que modere su lenguaje y sus acciones y, a medida que aumenta el conflicto, a que abandone la vereda. Gabriel, sin embargo, tiene claras sus convicciones y compromiso y está dispuesto a asumirlo hasta las últimas consecuencias y, en efecto, termina inmolándose por sus ideales de manera heroica.

Aunque Marlon viaja en compañía de Reina a los Estados Unidos, nunca cuenta con ella y asume una posición de subalterno, como ayudante de sus deseos. Al extraviarse en New York, Marlon recibe la ayuda de Patricia, una colombiana dueña de un restaurante que se compadece de él y le ayuda, aun en contra de los deseos de su severo esposo que desea echar a Marlon a la calle.

El otro personaje que cuenta con ayuda en el emprendimiento de su misión, aunque no la espera y en varias ocasiones la rechaza, es Jorge. Desde el momento en que Ángela se monta a su taxi, se va enterando de su drama y comprometiendo con su causa personal, sin ser consciente del peligro que está corriendo. Aunque Jorge solicita ayuda de Don Héctor, esta decisión se vuelve en su contra y se convierte en el detonante de la radicalización de la postura de González que, temiendo una represalia de los taxistas, se propone asesinar a Jorge y Ángela.

Los seis personajes restantes emprenden sus misiones de forma solitaria, por distintas razones. Rosario Tijeras es huraña y desconfiada, siente que los hombres solo la buscan por su cuerpo y que debe ser más fuerte que ellos para obtener su respeto. Santiago, de *Sumas y restas*, no es consciente de sus problemas hasta que es demasiado tarde, se ha involucrado solo y no quiere poner en riesgo a su familia, pero cuando

es secuestrado son ellos los que deben vender todo lo que tienen a cambio de su libertad. El soldado Porras está solo contra todos en su batallón, que lo ve con desconfianza porque puede ser el punto débil del plan. Sus amigos intentan convencerlo sin atacarlo y lo defienden frente a los demás. En *Roa* y *El paseo*, Juan y Álex se sienten menospreciados por su círculo más cercano y están insatisfechos con sus vidas, ambos esperan algo que cambie sus vidas personales y familiares (un paseo familiar y un trabajo bien pagado) pero son conscientes de que deben esforzarse para demostrar sus capacidades. Finalmente, Nicolás (*Bluff*) es un hombre solitario, traicionado por su jefe y su novia, que ha aprendido a no confiar en nadie, porque nadie confía tampoco en él.

Los antagonistas de las historias tienen un rol fundamental en estas películas pues, independientemente de su grado de maldad o sus intenciones, configuran una situación problemática que podría haber sido manejada diferente, pero que al final termina convirtiéndose en un escollo insuperable. El teniente González de *La sangre y la lluvia*, por ejemplo, quiere asesinar a Jorge por miedo a que se convierta en el reemplazo de su hermano al frente de la organización criminal de taxistas y el antagonista de Santiago termina siendo Gerardo, su anterior socio, pues se siente despreciado y traicionado por él (por no asistir al funeral de su hermano).

Rosario no tiene un antagonista fijo, aunque tiene varios enemigos poderosos y puede concluirse que su batalla es realmente contra los hombres que solo ven en ella un objetivo sexual. Hélmer de *Soñar no cuesta nada* y Marlon de *Paraíso travel* están inmersos en una situación desagradable que no buscaron y que preferirían poder evitar y ambos luchan por salir de ella sin éxito. Al final descubren que la pelea es contra ellos mismos y Hólmer termina robando el dinero y Marlon encontrándose a sí mismo.

Juan Roa tiene un gran resentimiento contra la clase alta y busca impresionar a su familia pero ese mismo resentimiento, alimentado por el rechazo de Gaitán, es el que lo pone en una situación desafortunada

de la que también quisiera escapar y termina convertido en el títere de los conspiradores que quieren acabar con el líder liberal. Juan intenta escapar de muchas maneras, incluyendo el suicidio, pero su trágico destino se sella al ser víctima, él mismo, de la conspiración.

Alex, protagonista de *El paseo* no tiene un enemigo real dentro de la historia, pues la fuerza antagónica son las dificultades propias de un viaje terrestre desde el interior hasta la costa colombiana, en tono de comedia. Aunque su jefe es un ser detestable, no constituye un obstáculo real para él dentro de su misión en la trama (llegar a Cartagena) y, aunque es su antagonista, termina adoptando la figura de catalizador de la historia, gracias a que le permite obtener su objetivo manifiesto, llegar a su destino soñado (Cartagena)¹⁷² y su objetivo oculto, reivindicarse como padre valiente y poderoso.

En el caso de Manuel, el niño de *Los colores de la montaña*, los antagonistas no son los guerrilleros ni los paramilitares, a pesar de que son los responsables del clima de violencia que se vive y de la muerte y desaparición de los habitantes. Manuel solo quiere jugar con sus amigos y recuperar el balón de fútbol que le regalaron en su cumpleaños, por lo que sus antagonistas en la historia son los adultos de la vereda que quieren evitar que él y sus amigos entren al campo minado a recuperar su balón. A lo largo de la historia, y a medida que Manuel madura, va descubriendo que su mundo es más complicado de lo que pensaba.

Finalmente, Nicolás tiene un enemigo claro y poderoso: su exjefe Mallarino, quien le arrebató su novia y lo expulsó de su trabajo sin causa justa. Nicolás elabora su plan para desenmascarlo frente a Margarita y todo se complica al involucrarse alguien aún más peligroso y sin escrúpulos: El detective Montes, que está dispuesto a asesinar a quien ponga en riesgo su propio bienestar. Al final de la historia, su misión fracasa y debe ser rescatado por otro personaje, el honesto

¹⁷² Misión que, no obstante, no obtiene por su propia gestión sino por medio de sus hijos que chantajea a su jefe para no revelar que estaba de viaje con su amante.

detective Pérez, que termina salvando su vida y la de Margarita pero permite, además que ella decida darle una nueva oportunidad.

3.3.3.3 Los métodos: entre lo permitido y lo prohibido

En este apartado se explica la relación entre los protagonistas, que juegan con la elasticidad de las normas (desde flexibilizarla hasta evadirla y vulnerarla). Para lograr sus objetivos, los protagonistas de estas películas están dispuestos a transgredir la ley, en menor o mayor medida. Sus acciones suelen justificarse desde la idea del mal relativo, que implica que en un ambiente moral malo y sin espacio para el bien, el mejor mal puede justificarse porque existen males mayores¹⁷³.

Para hablar de los métodos usados por los protagonistas de las películas, se han buscado aquellas acciones que son usadas por el protagonista para lograr el objetivo propuesto o evadir los obstáculos que se le presentan durante el desarrollo de la historia. Las acciones se han categorizado en tres grandes grupos: Legales, delictivas y criminales. Estas categorías se establecen usualmente en el derecho colombiano y obedecen al hecho de que las acciones sean permitidas por la ley y, en caso de que no, se tiene en cuenta la gravedad de la falta cometida. La categoría de legales alude a aquellas que están amparadas por la legislación colombiana, sin que esto implique que sean justas o injustas; en la categoría de delictivas se encuadran aquellas acciones que están por fuera de la ley pero que no son tan graves (en términos de la misma ley) como para ser consideradas crímenes. En el tercer grupo se incluyen las faltas muy graves, delitos que pueden considerarse como crímenes y que, por extensión, convierten al protagonista en un

¹⁷³ Término y concepto concebido en conversaciones sostenidas con mi directora de tesis, Ruth Gutiérrez-Delgado.

criminal. En conclusión, es posible considerar que todo crimen es un delito, pero no todo delito es un crimen.

A continuación, se presentan los métodos usados por los protagonistas de las películas de la muestra para alcanzar sus objetivos.

3.3.3.3.1 Legales

Esta categoría se relaciona con el apego o no a las leyes existentes en un territorio, partiendo de la base de que la escritura de las leyes, su aplicación y vigilancia son procesos humanos y, como tal, pueden estar sujetos a errores, imprecisiones o dificultades intencionales o involuntarias.

La autoridad legalmente constituida es aquella que se ha investido por medio de los mecanismos establecidos por la ley y la constitución de un territorio. En ese orden de ideas, en una democracia (sistema político imperante en la inmensa mayoría de las naciones latinoamericanas), el gobernante legal es aquel que ha sido investido por medio de una elección popular o del nombramiento de una autoridad que le haya otorgado esa condición, con apego a la ley¹⁷⁴. La condición de haber sido elegido democráticamente, sin importar las razones de fondo que hayan propiciado esta elección (incluso si son ilegales) hace que el gobernante elegido sea un gobernante legal.

La condición de legalidad implica una relación directa con la formalidad (es legal porque ha sido formalmente investido también) y solo un liderazgo en interinidad podría en ciertas condiciones aplicar en la situación de ser legal pero informal. Lo ilegal, sin embargo, puede ser de naturaleza formal o informal. Es el caso de comandantes

¹⁷⁴ En algunos países democráticos de América Latina solo ciertos cargos son elegidos democráticamente y otros son elegidos por nominación directa del gobernante que ha sido votado en las urnas. Por ejemplo, el presidente es elegido por votación y una de sus atribuciones es elegir a gobernadores y alcaldes. En otros casos, todos los cargos públicos son elegidos mediante voto popular.

insurgentes o capos del narcotráfico, que hacen parte de una estructura orgánica, pero que se encuentra al margen de la ley.

Hablar de legalidad se relaciona con el apego o no a las leyes existentes en un territorio, partiendo de la base de que la escritura de las leyes, su aplicación y vigilancia son procesos humanos y, como tal, pueden estar sujetos a errores, imprecisiones o dificultades intencionales o involuntarias. La autoridad legalmente constituida es aquella que se ha investido por medio de los mecanismos establecidos por la ley y la constitución de un territorio.

Como condición general, puede verse que algunos de los protagonistas intentan acudir a las instancias legales para solucionar sus problemas, pero ante la desconfianza en el poder, la falta de eficiencia e intenciones torcidas de las autoridades, se terminan desestimando y rara vez se “hace justicia” en el relato: los personajes son castigados más por la lógica de una dinámica criminal en la que se ven inmersos que por la acción efectiva de una justicia legalmente establecida.

El soldado Hélder Porras de *Soñar no cuesta nada*, empieza la historia optando por las vías legales y con un alto sentido de la moral y poco a poco se desencanta hasta ser persuadido de que no vale la pena ser legal. Antes del inicio de la trama, se sugiere que Porras fue estafado al invertir su dinero en una tierra en donde pretendía hacer una casa para su familia. El soldado, confiando en las vías legales, perdió su dinero y la justicia ordinaria no hizo nada para resarcir el daño, así que cuando intenta convencer a sus compañeros de que robar el dinero de la caleta está mal, estos le argumentan que él necesita el dinero y que ya ha sido víctima de injusticias, que se lo merece. Además, los militares argumentan que el dinero está sucio por el modo ilícito en que fue obtenido por la guerrilla, que ellos hacen el trabajo duro y que si reportan el dinero serán los políticos quienes lo roben.

Juan Roa, por su parte, pide una cita con Jorge Eliécer Gaitán para solicitar un trabajo y éste se lo niega. Juan termina pegando afiches para

ganarse la vida, pero crece su resentimiento hacia el candidato. Santiago, el ingeniero de *Sumas y restas* inicia la película cuestionando a uno de sus mejores amigos cuando le dice que trafica con drogas y rechaza un negocio que le proponen unos clientes de intercambiar un apartamento que está construyendo por una carga de cocaína. Al final no puede evitar terminar involucrado en el narcotráfico.

Nicolás, en *Bluff*, desarrolla un trabajo legal y es bueno en lo que hace (tomar fotografías) pero es víctima de una doble injusticia cuando su jefe se acuesta con su novia y, además, lo despide del trabajo. Intenta denunciar el homicidio de Rosmery, pero se arrepiente de hacerlo, por miedo a las represalias del asesino y desconfianza en la efectividad de la justicia.

Gabriel, finalmente, acude al alcalde del pueblo para solicitarle apoyo con la construcción de la vía, pero se enfrenta a su desinterés y cinismo y termina él mismo coordinando la construcción. De igual manera, acude a hablar con las diferentes instancias de poder, legales e ilegales, para intentar conciliar la convivencia y el desarrollo de la comunidad en una zona muy conflictiva. Su duro carácter hace que termine peleando con todos, incluso con su superior, el obispo, a quien cuestiona por no hacer bien su trabajo pastoral.

Como se comentó en el capítulo anterior, la relación entre la sociedad colombiana y la autoridad es conflictiva y está atravesada por una larga historia de desconfianza y de relaciones perversas entre poder y criminalidad. Se trata de la representación de una falsa autoridad que regenta el poder para su beneficio personal sin respetar la ley. Esta situación de la vida real se representa claramente en las películas, en donde las instancias legales rara vez resuelven los problemas y, en muchos casos, terminan agrandándolos por su relación con grupos e individuos al margen de la ley.

3.3.3.3.2 Ilegales

Como se ha comentado, las acciones delictivas emprendidas por los protagonistas son aquellas que, estando al margen de la ley, podrían ir desde leves y moderadas hasta graves sin que necesariamente reciban una fuerte sanción social, en una sociedad que se ha acostumbrado a “naturalizar” ciertas conductas ilegales. Estas faltas no parecieran ser tan graves (o pasan casi inadvertidas en la historia), porque en el desarrollo de la trama se cometen faltas mayores y existen personajes con mayores dosis de maldad. En la legislación colombiana, algunas de ellas se consideran como delitos menores o contravenciones. Los protagonistas de las películas analizadas cometen algunos delitos con el objetivo de alcanzar sus objetivos:

- Nicolás, dolido por la traición de su novia y su exjefe, acude al chantaje intentando conseguir algo de dinero por parte de Mallarino pero, sobre todo, desenmascararlo frente a Margarita.
- Jorge acude a Don Héctor por ayuda para enfrentar al teniente González, aun sabiendo que se trata de un peligroso criminal. La ayuda solicitada se materializa en el préstamo de un revólver (porte ilegal de armas).
- Marlon viaja a los Estados Unidos de forma ilegal y es contratado en un restaurante sin tener un permiso de trabajo. Junto a Roger y otros inmigrantes ilegales ocupan un inmueble decomisado por la policía sin pagar arriendo.
- Santiago organiza reuniones entre Gerardo y un primo suyo para que hagan negocios ilícitos con la idea de ganar una comisión (concierto para delinquir).
- Gabriel comete una falta que no se puede tipificar como delito ante la ley humana, sino como pecado ante la ley divina, según el catolicismo, al romper su voto de celibato y tener sexo con una mujer.

- Alex ofrece soborno a un agente de tránsito.
- A pesar de que se resiste al inicio, el soldado Porras termina robando su parte del botín de la caleta de las FARC.

3.3.3.3 Criminales

Se trata de acciones relacionadas con faltas graves que, además de ser tipificadas como delitos, implican atentar contra la integridad física y moral de una persona. Faltas como el homicidio, el secuestro, la violación y la tortura entrarían en esta categoría. A pesar de que ninguno de los personajes de la muestra asume el rol de villano (ni aun Rosario Tijeras que es una criminal que ejerce la prostitución y asesina por dinero.¹⁷⁵), sorprende que varios de ellos terminan ejerciendo actividades criminales. A pesar de esto, algunas de las acciones son justificadas por el código de la violencia y el círculo de la venganza, como respuesta a una injusticia o para salvar la vida de alguien (así sea la propia):

¹⁷⁵ A pesar de dedicarse a actividades criminales, Rosario es presentada como villana sino como una víctima que se convierte en verdugo, una mujer que usa su cuerpo como arma principal para defenderse en una sociedad machista e injusta que solo la ve como objeto sexual. Sabemos que se dedica a matar por dinero y la vemos asesinando en dos ocasiones en la película. En ambos casos, los crímenes son motivados por ofensas previas contra ella (insulto y humillación) o sobre quien más quiere (su hermano, también sicario, que fue asesinado). Otros dos crímenes que aparecen fuera de campo tienen efectos diferentes dentro de la trama de la historia: en el primer caso se trata de su padrastro que la violaba siendo una niña y al que corta sus genitales y en el otro, de un hombre al que asesina en medio de una balacera, hecho del cual le queda una cicatriz que la atormenta física y emocionalmente en la historia.

Al final de *La sangre y la lluvia*, Jorge termina utilizando el revólver que Don Héctor le ha prestado para asesinar a McGyver y al teniente González. El doble homicidio se justifica porque Ángela acaba de ser violada por ellos y ambos están en peligro de ser asesinados por González y sus hombres.

- Ofendido con Gerardo por haberlo enviado a su secuestro y haberlo estafado, Santiago habla con su primo para ser cómplice del homicidio de su exsocio.
- Rosario se dedica a la prostitución y al asesinato por dinero. Como se ha dicho, en varias oportunidades de la película asesina a hombres que le han hecho daño.
- Juan Roa termina involucrado, contra su voluntad, en la conspiración para asesinar a Jorge Eliécer Gaitán, candidato liberal a la presidencia de Colombia. Él mismo termina siendo víctima de la conspiración, cuando se le acusa de ser el autor material del crimen (sin serlo) y es linchado por una turba furiosa y arrastrado por las calles del centro de Bogotá.
- Nicolás es testigo del asesinato de Rosmery y decide no reportarlo a la policía y maquinan un plan en el que reemplaza el cadáver de Rosmery por el de Margarita para chantajear a Mallarino. Adicionalmente, secuestra a Margarita para que Mallarino no descubra el engaño. Al final de la película amenaza a Mallarino con un arma.

3.3.3.4 Evolución y transformación de los protagonistas

El término arco narrativo se refiere a la evolución del personaje, que inicia y finaliza el relato en puntos distintos. Al final de la historia, el personaje debe haber aprendido, evolucionado o involucrado de

alguna manera y esta circunstancia es fundamental para el establecimiento de la trama predominante en la historia. Finalizamos el análisis de las películas de la muestra, algunas de las más relevantes del cine colombiano entre 2004 y 2013, hablando de la transformación de los personajes, de las acciones y circunstancias que determinan su acto narrativo.

Para hacerlo se agruparán las historias entre cuatro grandes tramas de transformación: Maduración, degeneración, derrota y sacrificio. Entenderemos cada una de las tramas de la siguiente manera:

1. Maduración: el protagonista empieza la historia sin tener total autonomía. Sus acciones y decisiones dependen de alguien más y no siente que tenga las herramientas básicas para encarar los problemas. A lo largo de la historia, el protagonista empieza a fortalecer su juicio crítico y a adquirir las herramientas que lo llevarán finalmente a obtener autonomía e independencia.
2. Degeneración: el protagonista emprende un camino involutivo que lo lleva a estar cada vez peor, en términos morales. El personaje toma malas decisiones o se relaciona con otros personajes que lo involucran en las suyas. Al final de la historia el personaje puede desfallecer como resultado de sus propias decisiones o afrontar con determinación el camino de vuelta para recuperar su entereza moral.
3. Derrota: este protagonista está atravesado por el signo de la tragedia. Independientemente de que sus intenciones sean altruistas o de que obre con buena fe, se ve envuelto en una situación desfavorable que lo llevará de manera inevitable a perder la lucha y no alcanzar sus metas. Paradójicamente, esta derrota puede significar una victoria al obtener algo que no estaba previsto.
4. Sacrificio: este personaje demuestra un compromiso total con una causa que lo lleva a poner los intereses de los

demás por encima de los suyos propios. Al final de la historia, el protagonista experimenta una muerte espiritual o física que suele redundar en beneficio de quienes motivaron su lucha.

En el cuadro 37 puede verse la evolución (arco de transformación) de los personajes de la muestra entre el inicio y el final de cada una de las narraciones. Este cuadro es fundamental para encontrar su posible evolución o involución con respecto a sus valores o antivalores. Es importante subrayar que la mayoría de los personajes inician su historia sin conocimiento de lo que tendrán que enfrentar y, muchas veces, sin herramientas suficientes para hacerlo.

Modelos de transformación de los personajes de la muestra				
	Película	Personaje	Inicio	Final
Maduración	Los colores de la montaña	Manuel	Un niño que lleva una vida campesina tranquila y sin preocupaciones.	Reconoce el entorno que lo rodea y, después de eventos traumáticos, termina madurando y asumiendo responsabilidades. Es desplazado de su tierra junto a su familia.
	Paraíso Travel	Marlon	Un joven sin carácter, que depende y es manipulado por su novia.	Un hombre autónomo que toma sus propias decisiones y encuentra su propio camino.
Derrota	Sumas y restas	Santiago	Un hombre de familia amoroso con un pasado de abuso de sustancias psicoactivas, proveniente de una familia de clase alta.	Se convierte en ayudante de un cartel de narcotráfico, fue secuestrado, estuvo a punto de morir y termina en la quiebra y como cómplice del asesinato de su exsocio.
	La sangre y la lluvia	Jorge	Hombre solitario y tímido que no quiere problemas.	Aunque tiene un arranque de valentía, termina sumiso y asustado frente a hombres más peligrosos que él. Al final queda gravemente herido y convertido en un asesino.
	Roa	Juan	Un hombre tímido y menospreciado por su familia que quiere ser admirado, como Gaitán.	Intenta huir de su destino sin éxito y al final muere traicionado por quienes lo usaron como instrumento de la conspiración. Es asesinado.
	Rosario Tijeras	Rosario	Una mujer que demuestra ser fría, cruel, violenta e inaccesible.	Se ve como una persona vulnerable que quiere amar. Al final muere.
Degeneración	Sofiar no cuesta nada	Hélmer	Soldado honesto, responsable y con valores morales.	Roba su parte del botín y termina prófugo de la justicia.
	Bluff	Nicolás	Un hombre triste y decepcionado por una traición.	Chantajista, obstruye la justicia para su propio beneficio haciendo pasar un cadáver por otra persona. Termina herido, pero recupera a su novia.
Sacrificio	La pasión de Gabriel	Gabriel	Un sacerdote enérgico y comprometido con el bienestar de sus feligreses, especialmente con los más jóvenes. Tiene una relación ilegítima con una joven del pueblo.	Se enfrenta a toda clase de enemigos poderosos. No abandona el pueblo, a pesar del riesgo que corre y prefiere dejar a su amante que renunciar al sacerdocio. Es asesinado sin que se sepa la identidad de los asesinos.

Cuadro 37. Modelos de transformación de los personajes de la muestra.

3.4 El viaje del protagonista del cine colombiano: periplo, valor y objeto

Considerando la estrecha relación existente entre el cine colombiano y la realidad del país y, como resultado de lo anteriormente expuesto, se puede concluir que el heroísmo no hace parte de las narrativas habituales del cine colombiano y que las películas más relevantes del período analizado (las más premiadas y las más taquilleras) no siguen fielmente el paradigma del viaje del héroe planteado por Campbell y luego formulado para la ficción audiovisual por Vogler. Gutiérrez-Delgado, por su parte, afirma que la cualidad heroica por antonomasia es la esperanza,

Como motor para la resistencia, para la acción y para el riesgo. Este asunto no siempre aparece en las historias debido al cariz que presentan o a como se plantea la diégesis general. (Gutiérrez-Delgado, 2004:331).

Esta definición es interesante, porque justamente lo que se ha encontrado en la muestra analizada y en buena parte del cine colombiano es una ausencia casi absoluta de esperanza, una condición de derrota previa al emprendimiento de la misión, una certeza de la incertidumbre y un alto escepticismo sobre la vigencia de valores como la justicia y la libertad. Partiendo de esta base, este estudio pretende encontrar pistas que configuren las características particulares del heroísmo en el cine colombiano contemporáneo; teniendo como hipótesis que la estrecha relación entre el cine y la realidad del país, sumado a la caracterización de los personajes y las situaciones, hacen muy difícil la constitución de héroes claramente definidos y, probablemente, construyan personajes con gestas heroicas que se alejan del modelo heroico clásico.

En el paradigma, el héroe se enfrenta a una serie de pruebas que le permiten madurar en su condición heroica gracias a la orientación de un mentor y la ayuda de otros personajes. Experimenta una muerte

física o emocional antes de obtener su recompensa y en el viaje de regreso se le presenta el gran reto de volver a la vida ordinaria o continuar en el mundo extraordinario, lo que con frecuencia se traduce en pasar de héroe a villano¹⁷⁶.

De igual forma, es difícil encuadrar a los protagonistas del cine colombiano en otras categorías como las de antihéroe o villano, por lo que se presenta el siguiente modelo del viaje del protagonista del cine colombiano, basado en las películas más relevantes del período comprendido entre 2004 y 2013 que, como ya se ha dicho, es un lapso importante de tiempo en el que el cine colombiano resurge con mayor ímpetu gracias a la nueva legislación de cine, al punto de incrementar en más de 500% el promedio de producción y exhibición anual de largometrajes nacionales.

De acuerdo con el análisis realizado en este trabajo, el modelo tiene en cuenta las variables anteriormente mencionadas con respecto a la naturaleza de las misiones emprendidas por los protagonistas, sus características personales en sus esferas social, profesional, personal e íntima y las condiciones contextuales que, en el caso del cine colombiano, se relacionan usualmente de manera directa o no con la realidad del país.

El modelo propuesto tiene como principal referente el del viaje del héroe que consiste en la travesía de un personaje heroico desde su mundo conocido hasta el mundo desconocido para buscar una recompensa y regresar para traerla a su comunidad.

El modelo ha sido elaborado para las películas de la muestra, pero esto no garantiza su aplicación en otras películas que no hayan sido

¹⁷⁶ Es el caso de Darth Vader, de la saga de Star Wars, quien inicialmente es formado como héroe y pasa por todas las etapas de la forja de su condición heroica pero en el último momento decide quedarse en el “lado oscuro de la fuerza” tomando posición del lado contrario de la justicia.

analizadas. Sin embargo, por el conocimiento de buena parte del cine colombiano, podría extrapolarse desde la representatividad fílmica de la muestra.

El modelo propuesto del viaje del protagonista del cine colombiano presenta a un personaje que no tiene necesariamente características heroicas ni una intención altruista. Un ser cotidiano cercano a la vida real que tiende a ser un antihéroe o un ser ordinario que podría pasar inadvertido en otro tipo de narraciones. Este personaje vive en un mundo ordinario y caótico, en donde los valores suelen estar invertidos, en una sociedad en la que las normas no tienen efecto y quienes deberían ejercer justicia no piensan en el bien común porque suelen ponerse de parte de los criminales.

El mundo ordinario **caótico** suele ser el status quo de las historias que, a diferencia de otras narrativas, no parte desde el equilibrio sino desde un contexto hostil y difícil, similar al de la realidad colombiana, cercana a los hechos de actualidad o caricaturizada desde la comedia pero expresando una situación de inestabilidad y caos en donde la gente escasamente sobrevive.

En este MUNDO ORDINARIO CAÓTICO, el personaje se encuentra por casualidad en el LUGAR EQUIVOCADO, física o emocionalmente, y sus opciones se ven limitadas ante la OBLIGACIÓN DE ACTUAR para enfrentar el conflicto que se le ha planteado sin capacidades ni herramientas excepcionales.

El protagonista, lejano al héroe, traza un plan para enfrentar al problema y tiene ante sí una VÍA LEGAL y una VÍA ILEGAL. Dependiendo de su propia disposición al mal o a la ilegalidad puede acudir a la primera para, en la mayoría de los casos, descubrir que no es eficaz o acudir directamente a una vía ilegal, moralmente dudosa pero que representa el menor de los males posibles (el mal relativo). Después de enfrentarse al conflicto suele encontrar un SEGUNDO AIRE que lo motiva a continuar (aunque no siempre ocurre, sobre todo en los casos

en los que no está convencido de su misión). A diferencia del modelo clásico del guion, podrá soñar con un falso final positivo para sí y sus beneficiarios, pero dada la sensación de derrota que acompaña estas películas, el verdadero final será encontrar la DERROTA o una VICTORIA PARCIAL, que no le permitirá cumplir totalmente la misión propuesta pero, en algunos afortunados casos, le permitirá encontrar un nuevo beneficio¹⁷⁷.

El paradigma del viaje del héroe plantea la travesía como una metáfora de la transformación. En el camino, el héroe forja su carácter debido a las pruebas que debe afrontar y cuenta con la ayuda de personajes como el mentor que le otorga confianza y fortaleza para afrontar las dificultades. En el viaje del protagonista del cine colombiano, el protagonista emprende la misión (muchas veces en contra de su voluntad) movido por un interés que, en general, es egoísta y se rehusa (por desconfianza) a trabajar en equipo.

Su principal obstáculo a vencer es el de las autoridades que suelen estar en su contra. A lo largo del viaje, el protagonista se enfrenta con su propia realidad y la de las problemáticas de la vida cotidiana en Colombia¹⁷⁸ y se enfrenta al dilema ético de pensar en que tanto estaría dispuesto a sacrificar o “torcer” su sentido de la moral para obtener lo

¹⁷⁷ Hemos hecho referencia al alto índice de derrota en las misiones que emprenden los protagonistas de las películas colombianas. La situación de caos, injusticia e inseguridad han privado a muchas narrativas de tener finales optimistas llegando, incluso, a que aquellos que lo son sean tildados de ilusos o fantasiosos. La situación de desazón, desconfianza y derrota son generalizadas en las narrativas cinematográficas nacionales. Es de resaltar, sin embargo, que algunos personajes obtienen una contraprestación en recompensa a sus esfuerzos que dista del propósito inicial con el que emprendieron la misión.

¹⁷⁸ Problemáticas que, en general, son comunes a todos los países de América Latina y que, con matices locales, se viven en otros países del llamado tercer mundo. Esta característica puede hacer interesante un estudio posterior que ponga a prueba la aplicación de este modelo en otras cinematografías.

que desea. En un contexto de mal imperante, el protagonista justifica y encuentra que puede ser socialmente aceptado buscar el menor de los males si los resultados son positivos. Como si se tratara de la estructura de una tragedia, este personaje desarrolla una misión que no ha buscado y no tuvo la opción de rechazar, en un contexto hostil en el que no puede confiar en nadie y a medida que la trama avanza va sumergiéndose más en un contexto de maldad que puede llevarlo a un final desastroso en el que, en lugar de aprender, ha perdido o se ha degenerado en algún grado.

El viaje del protagonista del cine colombiano					
Mundo ordinario caótico	El lugar equivocado	Obligación de actuar	Vía legal	Segundo aire	Derrota o victoria parcial
			Vía ilegal (delito o crimen)		

Cuadro 38. El viaje del protagonista del cine colombiano

Es importante señalar que estos pasos no necesariamente se suceden en forma cronológica u ordenada. A continuación se presenta la aplicación de este modelo a las diez películas de la muestra:

1. El paseo.

Mundo ordinario caótico: Alex vive en un mundo familiar caótico en el que convive con su esposa, a quien ama y lo respalda, pero también con un hijo y una hija adolescentes que no lo respetan: Él está pasando por un período místico de desapego a lo material y ella es enamoradiza y solo quiere estar con su novio. Al grupo se suma la suegra, que no quiere a Alex y no pierde oportunidad para desacreditarlo. Aun así, Alex quiere llevar a su familia de paseo.

El lugar equivocado: todo el viaje se presenta como el lugar equivocado. En la lógica de esta comedia, las personas del interior no

deberían emprender un viaje por carretera en Colombia, pues están supeditadas a una serie de peripecias desagradables y, algunas de ellas, peligrosas. En el detonante de la película, a la familia le roban todas sus maletas, más adelante son retenidos por un grupo guerrillero y su carro se avería y no puede arreglarse.

Obligación de actuar: en su condición de padre de familia en una sociedad machista, Alex se autoimpone la obligación de ser el jefe de la excursión y tomar las decisiones, aun en contra de la voluntad de los demás. Aunque no está estrictamente obligado, su terquedad y orgullo lo impulsan a continuar la travesía.

Vía legal: salvo un intento de soborno a un agente de tránsito, Alex emprende su viaje siguiendo las normas.

Segundo aire: a pesar de su intención de renunciar en varias oportunidades, su esposa es quien no lo deja tomar la decisión de hacerlo.

Derrota o victoria parcial: después de un viaje desagradable y peligroso, todo parece perdido pero Alex tiene una victoria moral (Decirle al jefe todo lo que no había podido) que termina ganándole una más importante: El respeto de su familia. El paseo que soñó no se desarrolló como él imaginaba pero son sus hijos los que, gracias a un chantaje a su jefe (vía ilegal), obtienen el anhelado viaje en velero.

2. Bluff.

Mundo ordinario caótico: el mundo de Nicolás se ha desmoronado. Su novia lo dejó por su jefe y éste, sin mostrar arrepentimiento alguno, lo expulsa del trabajo. La traición y la injusticia de las que es víctima, motivan su deseo de venganza y la decisión de chantajear a su jefe. Nicolás vive en una habitación arrendada a Rosmery, una hermosa y excéntrica joven, que tiene un amante extravagante y peligroso, que no puede enterarse de que él vive allí.

El lugar equivocado: Nicolás vive clandestinamente en una habitación arrendada por Rosmery y desde allí observa el homicidio accidental de ésta por parte de su celoso novio. Además, Mallarino

rechaza su chantaje y le ofrece una alta suma de dinero para que asesine a Margarita.

Obligación de actuar: Nicolás ha sido testigo de homicidio y debe hacer algo, aunque no está seguro de que hacer porque conoce la peligrosidad de Montes, el novio de Rosmery.

Vía legal: por unos segundos, Nicolás piensa en llamar a la policía para reportar el homicidio, pero muy rápidamente cambia de opinión por miedo y desconfianza. Ser testigo del crimen lo lleva a cometer un nuevo crimen.

Vía ilegal: Nicolás decide aprovechar la “oportunidad” para urdir un plan en el que, aprovechando sus contexturas físicas similares, pueda hacer pasar el cadáver de Rosmery por el de Margarita para presionar a Mallarino a pagar el dinero que le había ofrecido por matar a Margarita y develarlo frente a ella.

Segundo aire: cuando está a punto de ejecutar su plan, Mallarino le pide que no lo haga pero él, torpemente empuja el carro al abismo y se ve obligado a mantener el plan original.

Derrota o victoria parcial: Nicolás recupera a Margarita, pero en el camino se ha convertido en un delincuente y ha sido herido.

3. Sumas y restas.

Mundo ordinario caótico: después de tener una familia ideal y una buena posición económica, Santiago vive una situación de crisis en su familia motivada por la falta de dinero y su estilo de vida de despilfarro y vicios.

El lugar equivocado: aunque se resiste a entrar en el próspero y naciente negocio del tráfico de estupefacientes, Santiago conoce a través de un amigo a Gerardo, un narcotraficante que le ofrece mucho dinero por un proyecto de construcción. Santiago se hace amigo de él y empieza a involucrarse cada vez más en su mundo, al punto de presentarle algunos amigos y familiares.

Obligación de actuar: después de presentarle a su primo, se genera un conflicto por la calidad de la droga y Santiago se ve obligado a mediar entre dos carteles, quedando mal con ambos bandos.

Vía ilegal: aunque el negocio oficial de Santiago es la construcción, Gerardo lo involucra poco a poco en el narcotráfico y él no se resiste. Después de ser secuestrado con la participación de Gerardo y perder todo su dinero en el rescate, Santiago participa en el complot del asesinato de Gerardo.

Segundo aire: llegar al punto de perderlo todo por su secuestro le hace ver a Santiago que no tiene nada que perder y esto lo impulsa a traicionar a su antiguo socio.

Derrota o victoria parcial: Santiago queda en la ruina económica, pero con la posibilidad de recuperar su estabilidad familiar.

4. La sangre y la lluvia.

Mundo ordinario caótico: Jorge trabaja en Bogotá como taxista en el turno nocturno. Su ambiente de trabajo es un espacio lleno de criminalidad y sin presencia de fuerza pública. Permanentemente se hace alusión a la peligrosidad del sector.

El lugar equivocado: Jorge tiene un encuentro con McGyver quien lo cita a una reunión con González en la madrugada. Aun consciente de la peligrosidad de este hombre, Jorge se enfrenta a él motivado por la rabia y el dolor de la muerte de su hermano. Recibe una gran paliza y el imperativo de que debe asistir a la reunión.

Obligación de actuar: Jorge solo quiere hacer su trabajo y salir vivo pero se siente presionado por la presencia de Ángela y siente que debe protegerla.

Vía ilegal: Jorge es taxista en la noche bogotana, un espacio lleno de criminalidad y sin presencia de fuerza pública. Permanentemente se hace alusión a la peligrosidad del sector. Jorge se encuentra con McGyver

Segundo aire: a pesar de tener miedo, la violación de Ángela lo impulsa a actuar y disparar para finalmente asesinar a McGyver y González.

Derrota o victoria parcial: Jorge queda gravemente herido y ha cometido un doble homicidio.

5. Paraíso travel.

Mundo ordinario caótico: presionado y manipulado por Reina, Marlon decide emprender la aventura de entrar ilegalmente a Estados Unidos. Esta decisión representa para él entrar a un mundo de incertidumbre e inseguridad.

El lugar equivocado: Marlon se encuentra con unos policías en New York, que lo interrogan en inglés cuando acaba de llegar. Al no entender lo que dicen y con mucho miedo, Marlon escapa corriendo hasta que se pierde.

Obligación de actuar: Marlon no tiene dinero para regresar a Colombia, por lo que se ve obligado a sobrevivir en New York y construir una nueva vida, mientras busca a Reina.

Vía ilegal: aunque Marlon no comete ningún delito grave, su simple condición de inmigrante ilegal lo lleva a trabajar en negocios legítimos pero en condición de ilegal.

Segundo aire: después de varios meses de vivir en New York y con una vida más o menos organizada, Marlon encuentra información sobre donde vive Reina y decide ir a buscarla a Atlanta.

Derrota o victoria parcial: Marlon encuentra a Reina y experimenta una profunda decepción que, no obstante, le permite madurar y empezar una nueva vida. Por una vez, puede dejar de huir.

6. La pasión de Gabriel

Mundo ordinario caótico: Gabriel es el párroco de una vereda llena de violencia¹⁷⁹. La fuerza pública no aparece más que para atropellar a los pobladores y abusar de la autoridad y las normas son impuestas por el grupo guerrillero.

¹⁷⁹ En la primera escena de la película hay una fiesta en la que todos beben y bailan, incluyendo al padre, pero todo cambia cuando dos campesinos se enfrentan a machete quedando bastante malheridos. El sacerdote va en busca de uno de ellos a la enfermería y lo regaña por acudir a la violencia. Momentos después uno de los comandantes guerrilleros lo desautoriza y le dice que justamente lo que hizo mal fue no haberlo matado.

El lugar equivocado: Joaco, un guerrillero, le pide al padre que le ayude a escapar del grupo ilegal. Aunque al principio lo duda, Gabriel se compromete a ayudarlo y elabora un plan.

Obligación de actuar: Joaco es asesinado por sus compañeros y, lleno de dolor y rabia, Gabriel pega avisos de rechazo a la guerrilla en toda la vereda. A partir de allí, entra en conflicto con la guerrilla, algunos líderes comunales, el ejército y hasta la iglesia por su empeño en cambiar la situación. A pesar de que no está estrictamente obligado, Gabriel siente el deber moral de actuar.

Vía legal: Gabriel acude a las autoridades para solicitar ayuda para su comunidad, pero al no recibir respuesta satisfactoria, decide desobedecer y actuar por su propia cuenta.

Segundo aire: el intento de reclutamiento forzoso de su acólito, Joaco, por parte de los guerrilleros (con la complacencia de su padre) impulsa a Gabriel a esconder el joven y retar de esta forma a los violentos.

Derrota o victoria parcial: Gabriel es asesinado y los problemas del pueblo no son resueltos pero Alcides sigue sus consejos, escapando de su casa para buscar un mejor futuro en la capital. Su sacrificio no ha sido en vano.

7. Rosario Tijeras.

Mundo ordinario caótico: Rosario vive en un mundo en donde el dinero todo lo compra, incluso las mujeres. Hasta su hermano y amigos consienten que esto suceda y todos se rinden ante el poder del dinero. La vida de Rosario ha sido una sucesión de tragedias que la han vuelto una mujer dura y cruel.

Obligación de actuar: perder a su hermano la desequilibra totalmente, pues se trata de la única persona que la entiende y se siente culpable porque, cuando fue asesinado, no portaba un amuleto que ella le regaló.

Vía ilegal: Rosario asesina a un capo del narcotráfico, de quien sospecha que asesinó a su hermano (la persona que más ama en el mundo). Esta decisión lleva a su desenlace fatal.

Segundo aire: después de dejar a Antonio, descubre el verdadero amor en Emilio, aunque ya es muy tarde.

Derrota o victoria parcial: a pesar de encontrar el amor verdadero, Rosario muere sin poder disfrutarlo. Su vida está marcada por la tragedia hasta el final.

8. Roa

Mundo ordinario caótico: Juan está desempleado y todos le reprochan su falta de carácter y valor.

El lugar equivocado: Juan llega a la oficina de Gaitán para pedirle trabajo en un momento en que este ha tenido un altercado y está ofuscado, lo que lleva a que lo rechace. Esta situación hace crecer en Roa un resentimiento que lo lleva a fantasear con asesinarlo.

Obligación de actuar: mientras torpemente fantasea con asesinar a Gaitán, es descubierto por un peligroso grupo de conspiradores que ve en él un buen chivo expiatorio para llevar a cabo el asesinato. Chantajeado por ellos, Juan no ve ninguna manera de escapar a su misión, pues no tiene fuerza suficiente para enfrentarlos ni para suicidarse y está en juego la seguridad de su familia.

Vía legal: Juan pide ayuda a Gaitán pero es rechazado y se siente humillado..

Segundo aire: Juan se arrepiente de asesinar a Gaitán en el momento justo y cree que escapará de su destino.

Derrota o victoria parcial: el flaco le arrebató el revólver, le dispara a Gaitán y lo acusa a él ante la gente que, indignada, lo asesina a golpes y arrastra su cadáver por las calles.

9. Soñar no cuesta nada

Mundo ordinario caótico: un grupo de contraguerrilla lleva demasiado tiempo en el monte. Están cansados, no tienen comida y los refuerzos no llegan. Están desesperados y piden ayuda al comando central que ignora sus peticiones.

El lugar equivocado: Porras, un soldado honesto, hace parte de la compañía que encuentra una caleta de la guerrilla y es presionado por sus compañeros para que participe en la repartición del botín.

Obligación de actuar: aunque Porras rehusa tomar su parte del dinero (aunque al final se descubre que sí lo hizo pero simuló no hacerlo), encubre a sus compañeros frente a los superiores para que no sean investigados por el robo.

Vía legal: Porras intenta convencer a sus compañeros y superiores de la obligación moral de reportar el hallazgo pero no le hacen caso.

Vía ilegal: Porras cae en la tentación y roba el dinero para recuperar lo que perdió en el negocio en el que fue estafado.

Segundo aire: los argumentos de sus compañeros sobre la estafa de la que fue víctima, le dan razones a Porras para tomar la decisión de apropiarse del dinero.

Derrota o victoria parcial: Porras se traiciona a sí mismo y a sus convicciones, aunque su esposa logra encontrar el dinero. Porras se convierte en prófugo de la justicia.

10. Los colores de la montaña

Mundo ordinario caótico: Manuel es un niño campesino que se ha acostumbrado a vivir entre la violencia. Su escuela tiene grafitis alusivos a la guerrilla y estando con su padre ve que los guerrilleros lo llaman con insistencia para que vaya a “una reunión”. Su padre, no obstante, lo mantiene al margen de lo que ocurre para preservar en él una cierta inocencia.

El lugar equivocado: el lugar preferido de los niños de la vereda es la cancha, en donde juegan fútbol al salir del colegio. El balón nuevo de Manuel sale de la cancha y cae en un potrero en el que una marrana que se escapa de su dueño explota. Desde ese momento, los adultos prohíben a los niños que entren al potrero.

Obligación de actuar: al no recibir ayuda de nadie y ante la necesidad de hacer lo que más le gusta, jugar, Manuel arma un plan con sus dos mejores amigos para evadir a los adultos y rescatar el balón, poniendo en riesgo sus propias vidas.

Vía ilegal: Manuel desobedece la prohibición y entra al campo minado.

Segundo aire: la desaparición de su padre y amigos impulsa a Manuel a arriesgarse él mismo a recoger el balón.

Derrota o victoria parcial: Manuel recupera su balón pero ya no tiene amigos para jugar.

Como se ha mencionado anteriormente, este paradigma se aplica para las diez películas de la muestra (películas taquilleras o premiadas) pero podría en prospectiva pensarse para un número mayor de películas colombianas recientes. El conocimiento de un amplio número de películas de la filmografía nacional permite vislumbrar un resultado positivo de adhesión al modelo de la gran mayoría de las películas.

La relación entre cine colombiano y realidad es un imperativo alegórico que se ha asumido sin cuestionarse desde la formación de realizadores, el tipo de películas que el Estado colombiano apoya en sus convocatorias, las historias que los festivales de cine europeo esperan y premian de los países de Latinoamérica, las que el público prefiere (así sean en clave de comedia y parodia) y las que los realizadores se sienten comprometidos a realizar.

La fantasía parece ser el territorio privilegiado del cine de Hollywood y la filosofía y poesía los del cine europeo. Latinoamérica asumió desde hace más de cuatro décadas las banderas de la realidad y el compromiso social. En las próximas décadas podrá verse si este tipo de narrativas alcanzan un punto alto como estandarte de identidad regional o si, por el contrario, se convierten en un lastre creativo para los realizadores colombianos.

CONCLUSIONES

La realidad es el insumo fundamental de las películas colombianas, pero el abordaje narrativo de la misma realidad tiene una amplia gama de posibilidades para su representación, que van desde el naturalismo hasta el surrealismo. En el caso colombiano, tendencias como el realismo social, el realismo mágico y el realismo sucio son recurrentes en el tratamiento que se hace de las historias. El cine, sin embargo, no es la única influencia de las historias que cuenta el cine nacional, ya que, en buena parte debido a la escasa tradición, los relatos televisivos y la estética publicitaria suelen aparecer en las historias que se cuentan en la gran pantalla.

La realidad aparece, entonces como una narrativa que borra fronteras entre la ficción y el documental permitiendo, por ejemplo, la inclusión de escenas reales en las obras de ficción y la recreación mediante puestas en escena, de situaciones en los documentales (en algunos casos con la intención de “falsear” la realidad, como en el mockumentary). De igual forma, recursos como la cámara al hombro, la imagen pixelada o rayada, el sonido directo y la estética de video aficionado acercan al espectador a las historias dándoles un halo de realidad y autenticidad.

La realidad noticiosa colombiana también suele aparecer como tema de la ficción y no son pocos los casos de películas que han usado como insumo para sus guiones algunos acontecimientos ampliamente conocidos o divulgados. Como ejemplo de esto podemos citar:

- La muerte de Jorge Eliécer Gaitán y el episodio conocido como “El bogotazo” en películas como Canaguaro (Kuzmanich, 1981), Cóndores no entierran todos los días (Norden, 1983), Confesión a Laura (Osorio, 1993) y Roa (Baiz, 2013).

- La toma de la embajada de la república dominicana por parte del grupo guerrillero M-19 en La toma de la embajada (Durán, 2000) y la toma del palacio de justicia por parte del mismo grupo, representada treinta años después en dos películas: Antes del fuego (Mora, 2015) y Siempre viva (López, 2015).
- Episodios de la guerra contra las Farc como: el nacimiento en cautiverio de Emanuel, el hijo de la secuestrada Clara Rojas en Operación E (Courtois, 2012), el hallazgo de una caleta con mucho dinero por parte de un grupo de contraguerrilla en Soñar no cuesta nada (Triana, 2006) y la instalación de un collar bomba a una campesina en PVC-1 (Statholoupoulos, 2009).

Además de los hechos más notables y relacionados con el conflicto armado, otras historias más pequeñas como la de un impostor que se hizo pasar por embajador de la india en Neiva, la bailarina de striptease que llegó a ser rectora de una universidad de Barranquilla y fue condenada por corrupción o el joven que se suicidó por presunto matoneo en su colegio, fueron representados en las películas El embajador de la india (Ribero, 1986), La rectora (Stivelberg, 2015) y Mariposas verdes (Nieto Roa, 2017).

Después de un análisis de las películas colombianas del período estudiado, se ha encontrado que el drama, la comedia, el thriller y el terror son los géneros más recurrentes. De 123 películas estrenadas en el período, la inmensa mayoría (55) fueron dramas (con ingredientes de otros géneros como thriller y comedia), 31 comedias, 23 thrillers, 7 películas de terror, 3 de aventuras y cuatro películas de otros géneros (musical, ciencia ficción, road movie y erótico).

En la comedia existe una gran influencia de la comedia televisiva representada, fundamentalmente, por el programa más antiguo de la televisión colombiana, Sábados felices, que lleva al aire más de 45 años ininterrumpidos y al igual que en el drama, hay una gran influencia del cine y la televisión mexicanas. En el género dramático se propusieron como subgéneros típicos del cine colombiano al drama de la violencia,

el drama televisivo y el drama existencial. Cada uno de ellos tiene un estilo y un público particular, siendo el televisivo el más cercano al gran público y el existencial el que más triunfa en festivales. En cuanto al thriller y al terror, se ha encontrado como sello característico del cine colombiano una disposición a abordar los temas sórdidos de la realidad nacional en el cine de estos géneros, partiendo de la base de que en la realidad misma hay episodios tan macabros que superan la ficción.

En la exploración de las principales temáticas representadas por el cine colombiano en este período, se encontró que muchas de ellas atraviesan los géneros y pueden ser representadas en películas muy diferentes entre sí. Las temáticas más recurrentes son: La identidad del colombiano, el narcotráfico, el conflicto armado y la marginalidad. El tema de la identidad se aborda desde la comedia como una ridiculización de los hábitos comunes (y sobre todo los de las clases populares) que identifican a un colombiano, pero también desde el drama con temas como el desarraigo o la migración. El narcotráfico y el conflicto armado son contados también desde el drama, la comedia, el thriller y hasta el terror. La marginalidad y la exclusión son también temas recurrentes en películas que hablan sobre la tolerancia, la pobreza y la inequidad del país.

Hablando de inequidad, es muy importante hacer referencia a la noción de justicia que, contrario a su definición teórica, en el cine colombiano (y a menudo en la realidad misma del país) no suele coincidir con las leyes, cuando quienes las hacen son cuestionados en su autoridad moral ni con la aplicación de la ley, cuando quienes deben velar por la justicia se asocian con criminales en detrimento del bien común y el bienestar de los ciudadanos.

La aceptación implícita que está en el inconsciente colectivo del colombiano de que la ley es para “los de ruana” (los más humildes) o que es un aparato inoperante o corrupto, es fundamental para que se flexibilice el cumplimiento de la norma y se imponga la idea del mal relativo, de una moral elástica, que posibilita y justifica el

incumplimiento de la ley en el entendido de que todos la rompen o de que se puede hacer el mal si se trata del menos malo de los males. En otras palabras, esta idea coincide con algunos refranes populares en Colombia como “El vivo vive del bobo”, que sugiere que la norma no debe ser tomada al pie de la letra y “Ladrón que roba a ladrón tiene cien años de perdón” que sugiere que, si se infringe una norma causándole afectación a un criminal mayor, la falta es menos grave o, incluso, aceptable. Es el caso de la película *Sóñar no cuesta nada*, una de las películas analizadas, que se basa en el caso real de un comando de contraguerrilla que se apropió de una enorme suma de dinero decomisada a la guerrilla de las FARC. La noticia, que tuvo un gran impacto en la sociedad colombiana, promovió un debate en el que la mayoría de los ciudadanos colombianos encuestados consideraron que los soldados no habían actuado mal porque el dinero era ilícito y porque el dinero tarde o temprano sería robado por algún funcionario.

Con respecto a los conceptos del heroísmo en su versión más ortodoxa y en su evolución como concepto, se han estudiado distintas teorías, haciendo énfasis en el modelo de Joseph Campbell, sugerido en su libro “*Hero with thousand faces*” (Campbell, 2004) y luego trabajado y adaptado por Christopher Vogler en “*The writer’s journey*” (Vogler, 1998). Este modelo es fundamental, porque presenta y desglosa las etapas que un héroe afronta en su recorrido entre el mundo ordinario y el extraordinario para regresar e impactar a su comunidad. A través de una serie de difíciles pruebas, el protagonista puede ser forjado como héroe y regresar a su hogar victorioso.

A diferencia de las narrativas heroicas, el cine colombiano no suele ser protagonizado por personajes con estas características ni por misiones que suelen exaltar sus cualidades como modelos de referencia. De acuerdo a lo anterior, esta tesis propone un modelo al que se ha denominado “El viaje del protagonista del cine colombiano”, basado en la idea sugerida por Ruth Gutiérrez de que es posible que una película con una historia heroica sea desarrollada por un personaje corriente o antihéroe que no necesariamente se forje como héroe en el recorrido de

la historia y que los conceptos de héroe y protagonista no son necesariamente intercambiables.

Es importante enfatizar que, en el caso concreto del cine colombiano, la narrativa heroica se dificulta cuando las películas son financiadas por el Estado y obedecen, de alguna manera, a una narrativa que, aunque crítica, no llega a ser revolucionaria. La sensación de desasosiego y derrota no moviliza a la acción si no al desánimo y a la percepción de que no es posible hacer algo para revertir las situaciones de injusticia y malestar social. Esta sensación lleva a que, en general, los espectadores colombianos no se identifiquen con las películas de su país que, a diferencia de la narrativa hegemónica de Hollywood, está llena de antihéroes que enfrentan misiones que no buscaron para salir derrotados. El sello diferencial de las películas colombianas en festivales internacionales no se corresponde con lo que aparentemente quieren ver los colombianos en su cine.

Después de realizar el trabajo de análisis, se ha llegado a la conclusión de que la gran mayoría de los protagonistas de las películas colombianas en el período estudiado no pueden ser considerados como héroes y, en muchos casos, tampoco obedecen a la categoría de villanos o antihéroes presentándose más bien como hombres comunes (la mayoría de los protagonistas son hombres, así como los directores) que se enfrentan a situaciones de la vida cotidiana de una manera muy cercana a como lo haría un colombiano en la vida real.

Como se ha dicho, se tomó como punto de referencia a los protagonistas de las películas elegidas en su caracterización como personajes y en la naturaleza de las misiones que emprenden. Al final se desarrolló un modelo denominado “El viaje del protagonista del cine colombiano” que podría (y debería) ser puesto a prueba en otras películas colombianas de este y otros períodos históricos pero que aplica en un amplio porcentaje para todas las películas de la muestra analizada.

Con respecto al protagonista, se hizo un análisis de su relación con la autoridad para concluir que la representación de personajes que encarnan autoridad no suele ser positiva. Autoridades políticas, militares, cívicas y, aun, religiosas, no salen bien libradas en la narrativa de la mayoría de las películas colombianas. Este hallazgo ya había sido registrado en investigaciones anteriores del autor como “Personajes, acciones y escenarios del cine colombiano 1995:2005”¹⁸⁰ y “Narrativas del conflicto armado en el cine colombiano”¹⁸¹.

En general, los personajes de las películas colombianas que encarnan algún tipo de autoridad son vistos como autoritarios, déspotas, corruptos o indolentes. Los políticos y gobernantes suelen interesarse solo por los votos y el dinero, los policías y militares están al servicio del poder y de las clases privilegiadas y la iglesia es vista como una institución indolente y arrodillada ante el poder. La autoridad, sin embargo, no se presenta solo de manera legal y, en muchos casos (tanto en la vida real como en la ficción), es ejercida por grupos armados al margen de la ley. Para el efecto se definieron tres categorías de autoridad: Legal, formal y legítima. En el primer caso se trata de aquellas que se apegan a la ley, en la segunda de aquellas que tienen una estructura formalizada (aun siendo criminal) y en la tercera, de aquellos cuya autoridad es validada por su ejercicio.

En muchos casos, igualmente, la autoridad legalmente constituida es tolerante o abiertamente cómplice de los criminales. Ante esta situación, el ciudadano común permanece indefenso y muestra una gran desconfianza en las instituciones del Estado, lo que lo lleva a realizar, y justificar, acciones que pueden ir desde una pequeña transgresión de la ley (contravención) hasta un delito grave (crimen). En las películas

¹⁸⁰ Realizada entre 2005 y 2007 en la Universidad de Medellín. Investigadores principales: Ernesto Correa Herrera y Jerónimo Rivera Betancur. Coinvestigador: Juan Mauricio Vélez.

¹⁸¹ Realizada entre 2007 y 2009 en la Universidad de La Sabana. Investigadores principales: Jerónimo Rivera Betancur y Sandra Ruiz Moreno.

analizadas puede verse claramente que los personajes que representan alguna autoridad no son de utilidad para el desarrollo de las misiones de los protagonistas y en varias oportunidades son obstáculos para la misma o abiertamente los antagonistas de las historias.

Luego de hacer un análisis de las características de los personajes protagónicos de las películas de la muestra, se ha visto que la gran mayoría son hombres, con edades entre los 30 y los 40 años, con ocupaciones legales, pero algunos de ellos en situación de desempleo. Llama la atención, sin embargo, que al final de las historias la mayoría de ellos habrá infringido la ley en pequeña o gran escala. Estas características, no obstante, no dicen mucho, por lo que se hizo un análisis más profundo partiendo de las esferas de actuación de cada uno de los personajes principales (social, profesional, personal e íntima). Una característica común a la mayoría de los personajes de la muestra es el hecho de que no son personajes que representen autoridad, suelen ser solitarios y poco valorados en su entorno cotidiano y si deben enfrentar la misión es solo por causa del azar y, casi siempre, sin su consentimiento ni voluntad.

Acto seguido, se analizaron las misiones de los protagonistas bajo los parámetros de objetivos (lo que quieren), motivaciones (lo que los impulsa), beneficiarios (a quienes benefician), obstáculos (lo que se opone) y métodos (cómo lo hacen). Adicionalmente, se hizo una comparación entre el punto de partida de las historias y el estado en el que al final se encuentra el protagonista y a este arco dramático se le ha denominado como transformaciones. Estas variables de análisis, por lo tanto, se agruparon en tres grupos: Objetivos y motivaciones; beneficiarios, ayudantes y obstáculos; métodos y transformaciones.

En la categoría de objetivos y motivaciones se indagó por la intención de los protagonistas, concluyendo que las historias consisten en la búsqueda de algo particular y, en el caso de la muestra, esta búsqueda se enfoca en: El amor, el orden y la justicia y el poder. Es importante anotar que las misiones de los personajes rara vez coinciden

con sus verdaderas motivaciones y se pudo constatar que la misión inicialmente emprendida suele fracasar, pero el personaje suele entender la verdadera intención de su travesía dramática.

En cuanto a los ayudantes, los obstáculos y los beneficiarios, pudo constatar que la mayoría de los personajes trabajan solos y que no se establece un clima de confianza en los demás. Los obstáculos suelen estar relacionados con personajes que representan algún tipo de autoridad (legal o ilegal) y que se interponen en el camino del protagonista, usando y abusando de su poder. A diferencia del heroísmo, que suele basarse en acciones altruista al servicio de una comunidad, aun a costa del sacrificio del héroe, los protagonistas de la muestra son los principales beneficiarios de sus misiones y, en segunda instancia, aparece la familia como motivación y beneficiaria de la misión emprendida.

En la categoría de métodos, estos fueron clasificados en tres grupos de acuerdo a la relación con las normas legalmente establecida. Así las cosas, las acciones de los protagonistas fueron agrupadas en legales, delictivas y criminales. Solo las primeras se apegan al cumplimiento de la ley y las otras dos la vulneran, pero con distintos grados de gravedad. Fue importante constatar que la mayoría de los personajes termina infringiendo la ley, aun cuando se intentara escoger el camino correcto. Esta conclusión fue fundamental para proponer uno de los pasos del modelo del viaje del protagonista presentado en esta tesis.

En cuanto a la transformación de los personajes, puede concluirse que, independientemente de que puedan concluir con éxito sus misiones, sí sufren algunas transformaciones a lo largo de la historia que pueden llevarlos a ser mejores o peores que al inicio de la historia. Las transformaciones de los personajes protagónicos fueron agrupadas en cuatro categorías: Maduración, derrota, degeneración y sacrificio. Solo un protagonista, Gabriel de La pasión de Gabriel cumple con todas las características para ser considerado un héroe, a pesar de algunas

condiciones personales que lo alejan de ser un sacerdote modelo de la iglesia católica. Gabriel encarna el sacrificio y su arco dramático a lo largo de la historia se presenta como una alegoría a la vida, pasión y muerte de Cristo (sin su resurrección). El nombre de la película, el nombre de arcángel del protagonista y su sufrimiento a lo largo de la historia expresan su posición heroica representada, además, de luchar por la comunidad y estar dispuesto a dar la vida por ellos. Los otros tres grupos (maduración, derrota y degeneración) nos muestra el resultado de las acciones fallidas o parcialmente fallidas de los protagonistas. El único grupo en el que los protagonistas ganan algo es el de maduración que, no obstante, es conseguida después de vivir un hecho traumático que lleva, a veces a las malas, a que el protagonista crezca y supere una etapa de su vida, aunque sea prematuramente como en el caso de Manuel en *Los colores de la montaña*. Las categorías de degeneración y derrota representan claramente historias en donde la misión o el personaje fallan y, en el caso de la degeneración, el personaje se convierte en una peor persona (aunque a veces la narrativa de la historia lo redima, como en *Bluff*).

Todo este recorrido lleva finalmente a la presentación de un modelo al que hemos denominado “El viaje del protagonista del cine colombiano”, en el que se presenta el recorrido de un personaje que no es heroico y que en pocas ocasiones persigue un objetivo heroico pero emprende una misión difícil en un contexto aún más difícil, debiendo usar en muchas ocasiones, recursos cuestionables, inmorales o ilegales.

El modelo propuesto tiene como principal referente el del viaje del héroe que consiste en la travesía de un personaje heroico desde su mundo conocido hasta el mundo desconocido para buscar una recompensa y regresar para traerla a su comunidad. En el caso del “Viaje del protagonista del cine colombiano”, el mundo ordinario caótico suele ser el status quo de las historias que, a diferencia de otras narrativas, no parte desde el equilibrio sino desde un contexto hostil y difícil, el de la realidad colombiana, cercana a los hechos de actualidad o caricaturizada desde la comedia pero expresando una situación de

inestabilidad y caos. El personaje se encuentra en el lugar, físico o emocional, equivocado y es la razón por la que debe enfrentar el conflicto y sentir la obligación de actuar. Allí tiene la posibilidad de acudir a la vía legal o ilegal y, en algunas ocasiones, acude primero a la legalidad para descubrir que no es la más adecuada para lograr lo que quiere. Después de enfrentarse al conflicto suele encontrar un segundo aire que lo motiva a continuar (aunque no siempre ocurre, sobre todo en los casos en los que no está convencido de su misión). Finalmente, el personaje llegará al final en el que saldrá derrotado¹⁸². Es importante señalar que estos pasos no necesariamente se suceden en forma cronológica u ordenada.

Este modelo ha sido elaborado para las películas de la muestra, pero esto no garantiza su aplicación en otras películas que no hayan sido analizadas. Sin embargo, por el conocimiento de buena parte del cine colombiano, se puede afirmar que su utilidad va más allá de las películas estudiadas. En prospectiva, esta tesis debería ser referente para otros estudios que en el futuro se realicen sobre el cine colombiano, buscando indagar y ampliar los horizontes del conocimiento de la cinematografía nacional, partiendo de la base de que conocer las representaciones artísticas de una nación puede ayudarnos mucho en el conocimiento de la realidad de la cultura de ese país. Si, además, la relación entre la ficción y la realidad es tan estrecha como en el cine colombiano, y en buena parte de los países latinoamericanos, conocer el cine es acercarse a la esencia de los acontecimientos y su impacto en el imaginario colectivo nacional.

Las nuevas leyes de cine promulgadas en muchos países de América Latina han permitido un importante aumento en la producción

¹⁸² Hemos hecho referencia al alto índice de derrota en las misiones que emprenden los protagonistas de las películas colombianas. La situación de caos, injusticia e inseguridad han privado a muchas narrativas de tener finales optimistas llegando, incluso, a que aquellos que lo son sean tildados de ilusos o fantasiosos. La situación de desazón, desconfianza y derrota son generalizadas en las narrativas cinematográficas nacionales.

cinematográfica local, pero aun no resuelven serios problemas en los procesos de distribución y exhibición (controlados, en su mayor parte, por las majors de Hollywood). A esto se suma la baja respuesta del público frente al cine de su propio país, con el que históricamente no ha tenido una buena relación. Las películas de otros países latinoamericanos escasamente llegan a las carteleras y, salvo contadas excepciones, pasan prácticamente desapercibidas.

Los festivales de cine aparecen entonces y constituyen el mecanismo de muchos realizadores para ganar prestigio y establecer convenios que permitan la realización de futuros proyectos. El cine latinoamericano ha ganado visibilidad en algunos de los certámenes más importantes y esto ha contribuido a que las cinematografías de algunos países ganen prestigio y empiecen a ser invitados de honor en estos espacios. La obtención de galardones en este tipo de eventos, no obstante, no garantiza la respuesta del público en taquilla¹⁸³. Getino (2007:171) advierte un cambio en los esquemas de producción con la aparición de autores y directores que se han visto obligados a convertirse en productores y financistas de sus propios proyectos debido al apoyo estatal. Getino advierte que esta producción, considerada “independiente” ha buscado el prestigio internacional en festivales de cine para resolver sus problemas de financiación.

La poca cobertura del cine, expresado en el número de pantallas y la concentración de estas en número de ciudades, es un aspecto que González (2011:32) ya apunta como problemático en países líderes como México y Brasil, en donde las salas de cine no alcanzan a llegar a más del 10% de las ciudades de su país. En el caso colombiano, hay salas de cine en solo 51 municipios de los 1122 que tiene el país y gran parte de la oferta cinematográfica se concentra en Bogotá y, en menor

¹⁸³ En la elección de las películas de la muestra puede verse claramente que, en el período estudiado, las películas que obtienen más galardones internacionales rara vez son las más taquillera y que, por su parte, las películas favoritas del público muchas veces no aspiran a ganar el beneplácito de críticos y jurados de festivales.

medida, en Medellín, Cali, Bucaramanga, Cartagena y Barranquilla. Las demás ciudades tienen una oferta escasa y poco variada.

Solanas (1989:88) insiste en la necesidad de hacer contrapeso al cine de Hollywood y su homogenización de los relatos al afirmar que el cine de Hollywood es cada vez más predecible y lanza una pregunta pertinente: ¿cómo se puede construir un mundo con imágenes propias si todas las películas se parecen? Sánchez (2007:10), por su parte, señala que el hecho de que solo un país monopolice la inmensa mayoría de la industria del cine plantea problemas adicionales, pues monopoliza la posibilidad de contar sus propias historias y representarnos ante el mundo desde su propia visión etnocéntrica.

La influencia de Estados Unidos ha sido más fuerte en los últimos años en países como México y Colombia debido a la firma de tratados de libre comercio, Bahía (2008:17) resume esta creciente influencia al afirmar que el cabildeo (lobby) que hacen las empresas y el gobierno de los Estados Unidos ha influido en la actuación de los cines latinoamericanos en cuanto a la composición de sus mercados internos y los modos de hacer cine en la región.

Es pertinente aquí, entonces, retomar la pregunta sobre ¿para qué hacer cine en Colombia? Y la respuesta más común apunta a que los cineastas del país deben ser un mecanismo efectivo para preservar la memoria, representar la identidad y denunciar las problemáticas de sus realidades específicas.

Las políticas de fomento al cine se han centrado en el apoyo fundamental a la producción y esto puede verse en los índices de aumento en la cantidad de películas realizadas en el país desde la puesta en marcha de las nuevas leyes. No se puede hablar de crecimiento de una industria solamente por el aumento de su producción, es fundamental hacer énfasis también en los procesos de comercialización y ventas de ese producto. De nada sirve hacer más películas si el número de espectadores para las películas nacionales no crece y éstas no pueden

ser vistas más allá de sus fronteras. A pesar del gran potencial de Estados Unidos como mercado de exportación (su gran cantidad de hispanoparlantes), Getino (2005:25) afirma que históricamente este país es esquivo para las obras que no sean norteamericanas o habladas en lengua inglesa debido, principalmente, al proteccionismo de Estados Unidos a su propio cine y el oligopolio de los procesos de producción, distribución y exhibición en más de cien países en manos de solo 13 grandes compañías.

A esto se suma, además, la baja respuesta que en general tiene el público colombiano con respecto a las películas nacionales, lo que constituye un gran reto para lograr el equilibrio en términos de financiación. Mientras las películas más taquilleras de cada país son comedias con narrativa y actores prestados de la televisión, sin pretensiones artísticas y fines de entretenimiento; las películas premiadas y apoyadas por el Estado son historias dirigidas a un público de elite que se reúne alrededor de los festivales de cine y que se alejan bastante del gusto popular.

En términos generales, suele ocurrir que el productor se queda con el 30%, o menos, de la taquilla (después de descontar el porcentaje de exhibidor y distribuidor). Con cifras concretas, Getino (2007:175) enfatiza en la dificultad de financiar películas en los países latinoamericanos sin contar con el apoyo estatal. Para el efecto, indica que para amortizar una película de un costo medio de un millón de dólares se requieren aproximadamente un millón de espectadores y la expectativa de éxito de una película latinoamericana suele ser de unos cien mil espectadores.

Cabe anotar que alcanzar esos cien mil espectadores para una película nacional también es una odisea. La realidad es que cada día se busca hacer películas más modestas, con mayor financiación o que puedan pasar en circuitos alternativos. El limitado mercado local colombiano hace necesaria la consolidación de una industria de películas que pueda ser atractiva no solo para su público nacional, ni

para sus vecinos, si no para países mucho más allá de las fronteras (en especial, Estados Unidos con su gran potencial como mercado hispanoparlante).

La exhibición es un asunto complejo y sin aparente solución, lo que forzaría al cine latinoamericano a buscar alternativas como la creación de circuitos alternativos de exhibición o el impulso a nuevas plataformas de exhibición. En ese sentido, hay importantes iniciativas que avanzan hacia la distribución de películas nacionales (y latinoamericanas) por medio de plataformas online de acceso gratuito o a bajo precio. En Colombia, hace varios años fue lanzado el portal Indyon con una apuesta al “cine independiente” nacional¹⁸⁴. Casos similares se encuentran en Argentina (Plataforma Odeón) y México (Filmin Latino y Blim).

La estrategia más importante de difusión online de contenidos audiovisuales latinoamericanos, impulsada por el Ministerio de Cultura de Colombia, es Retina Latina, que se define como: “una plataforma digital de difusión, promoción y distribución del cine latinoamericano, de carácter público y acceso gratuito e individual para los ciudadanos de la región desarrollada por seis entidades cinematográficas de América Latina”¹⁸⁵. Esta iniciativa gubernamental es coordinada por un comité que conforman las autoridades cinematográficas de seis países latinoamericanos: Colombia, Ecuador, Bolivia, Uruguay, México y Perú. Aunque en el momento de la consulta (julio de 2016), apenas

¹⁸⁴ Curiosa definición para un país sin una industria cinematográfica sólida. En Colombia el cine independiente sería el que se hace por fuera de los apoyos del Estado, pero curiosamente suelen ser las películas realizadas con dineros públicos las que tienen un estilo más parecido al que en el mundo comúnmente se conoce como cine independiente.

¹⁸⁵ Acerca de Retina Latina. Recuperado de <http://retinalatina.org/acerca-de-retina-latina/> el 18 de julio de 2016

cuenta con 45 largometrajes y 28 cortometrajes, tiene la pretensión de aumentar su número cada mes.

Estos esfuerzos pueden ir encaminados a facilitar el acceso a las producciones nacionales y, de esta manera, promover la propia industria cinematográfica al habituar al público a narrativas que se distancien de los relatos hegemónicos de Hollywood para representar realidades más cercanas. Bahía plantea que pensar la actividad cinematográfica desde una perspectiva cultural, económica y política es fundamental para avanzar hacia una democratización sociocultural en los países latinoamericanos, aunque pensar en la idea de una cinematografía latinoamericana sea, hasta ahora, como afirma Bahía (2008:16) esencialmente utópica.

El cine colombiano tiene una relación indisoluble con la realidad y esto se ve claramente reflejado en su cinematografía. Las difíciles condiciones de vida de buena parte de los colombianos, sumado a la desconfianza en la clase dirigente, han hecho del cine nacional un reflejo incómodo de lo que ocurre en el país, lo que posiblemente haya alejado al público del gusto por las películas colombianas. Frente al escenario de un cine de Hollywood con millonarias inversiones y efectos especiales, el cine colombiano solo puede competir en historias, pero su cercanía con los conflictos y circunstancias de la cotidianidad no permite que muchos espectadores se interesen en ver estas películas.

A este escenario complicado de producción, en el que el presupuesto de una sola película de Hollywood puede superar el monto del total invertido en 15 años de ley de cine en Colombia, se suman las dificultades de la exhibición y distribución. Las salas de cine colombianas proyectan, principalmente, películas de las majors norteamericanas y es difícil que una película colombiana pase más de una semana en cartelera, lo que lleva a invisibilizar, aún más, el cine nacional y a desincentivar la producción. La distribución también es un sector estratégico complicado y con frecuencia los altos costos de producción de una película colombiana hacen que el presupuesto no

alcance para procesos tan importantes como los derivados de la comercialización.

Históricamente, como se ha visto, el cine colombiano ha tenido una gran influencia del cine mexicano y esto puede verse en las narrativas y temáticas más recurrentes. Se ha expuesto, igualmente, la fuerte relación entre el cine colombiano y algunos movimientos históricos como el neorrealismo italiano, el cinema novo brasileño, el nuevo cine argentino y la nueva ola francesa. Hollywood y Europa han funcionado como un doble eje de influencia que ha marcado las historias que los espectadores quieren ver con las que los realizadores quieren contar que, en el caso colombiano, rara vez coinciden.

Este trabajo plantea que la narrativa de las películas colombianas no depende de manera exclusiva de la creatividad de sus creadores, ni de una propuesta autoral. En Colombia, como en muchos países del llamado tercer mundo, no se hace el cine que se quiere sino el que se puede. Como conclusión vigorosa de esta tesis está la certidumbre de que las políticas gubernamentales, la historia y la realidad socioeconómica del país, la influencia del cine de Hollywood y de algunos movimientos cinemaográficos y la tradición del cine latinoamericano, pueden ser más determinantes para la narrativa de cada nueva película colombiana de lo que sus mismos realizadores pueden ser conscientes; se trata de un legado auto-asumido e implícito. Este trabajo deja puertas abiertas para que otros períodos del cine colombiano se analicen bajo estos parámetros y, aun, otras cinematografías latinoamericanas estudien la posibilidad de aplicar estos parámetros para su análisis. El cine y los estudios sobre cine en América Latina necesitan crecer y fortalecerse para abandonar poco a poco su histórica invisibilidad.

ANEXOS

ANEXO 1. FILMOGRAFÍA DEL CINE COLOMBIANO

Largometrajes 1915 - 1969					
1915	El drama del 15 de octubre	Vicenzo Di Doménico	1933	Colombia victoriosa	Gonzalo Acevedo y Álvaro Acevedo
1922	María	Máximo Calvo Olmedo	1937	Olaya Herrera y Eduardo Santos o de la cuna al sepulcro	Gonzalo Acevedo y Carlos Schroeder
1924	Aura o las violetas	Pedro Moreno y Vincenzo Di Domenico	1938	Al son de las guitarras	Alberto Santana
	Bajo el cielo antioqueño	Arturo Acevedo	1941	Flores del valle	Máximo Calvo Olmedo
	La tragedia del silencio	Arturo Acevedo	1943	Allá en el trapiche	Roberto Saa Silva
1925	Alma provinciana	Felix Joaquín Rodríguez	1944	Anarkos	Roberto Saa Silva
	Como los muertos	Pedro Moreno y Vincenzo Di Domenico		Antonia Santos	Miguel Joseph y Gabriel Martínez
	Manizales City	Félix Restrepo		Bambucos y corazones	Gabriel Martínez
	Conquistadores de almas	Pedro Moreno		Golpe de gracia	Emilio Álvarez Correa
	Suerte y azar	Camilo Cantinazzi		Castigo del fanfarrón	Máximo Calvo Olmedo
1926	El amor, el deber y el crimen	Pedro Moreno	1945	El sereno de Bogotá	Gabriel Martínez
	Garras de oro	P.P. Jambrina		La canción de mi tierra	Federico Katz
	Madre	Samuel Velásquez		Sendero de luz	Emilio Álvarez Correa
	Nido de cóndores	Alfonso Mejía Robledo	1955	Colombia linda	Camilo Correa
	Tuya es la culpa	Camilo Cantinazzi		La gran obsesión	Guillermo Ribón Alba
1928	Los amores de Quelif	Carlos Arturo Sanín	1956	Los halcones de la ruta	Enrique Olaya O
	Rafael Uribe Uribe o el fin de las guerras civiles en Colombia	Pedro J Vásquez		Llamas contra el viento	Emilio Gómez Muriel

Largometrajes 1915 - 1969					
1957	La frontera del sueño	Esteban Sanz	1963	El cráter	José Ángel Carbonell
1958	El milagro de Sal	Luis Moya Sarmiento		El detective genial	René Cardona
1960	Luz en la selva	Enoc Roldán		Raíces de piedra	José María Arzuaga
	Antioquia crisol de libertad	Alejandro Kerk		El río de las tumbas	Julio Luzardo
1961	El hijo de la choza	Enoc Roldán	1964	Cada voz lleva su angustia	Julio Bracho
	Entre risas y máscaras	Humberto Wilches y Enrique Gutiérrez		Adorada enemiga	René Cardona
	Una mujer de cuatro en conducta	Carlos Cañola Tobón		Y la novia dijo...	Gaetano Dell'era
	Chambú	Alejandro Kerk	1966	El suicida, de Ángel Arzuaga	El suicida, de Ángel Arzuaga
	Mares de pasión	Manuel de la Pedroza		Un ángel de la calle	Zacarías Gómez Urquiza
1962	Tres cuentos colombianos	Julio Luzardo y Alberto Mejía	1967	Pasado el meridiano	José María Arzuaga
	Contrabando de pasiones	José de Caparrós		Aquileo Venganza	Ciro Durán
	San Andrés, isla de ensueño	Alejandro Kerk		Bajo la tierra	Santiago García
	El hermano Caín	Mario López		Colombia, Paraíso de América	Juan B. Ocampo
				La muerte escucha	Robert Topart
				La víbora	Alfonso Gimeno

Largometrajes 1970 - 1979					
1970	Se llamaría Colombia	Francisco Norden	1975	El congreso mundial de brujería	Francisco Norden
	Bajo el ardiente sol	Zacarías Gómez		Paco	Andrés Marquis
1971	Cumbia	Zacarías Gómez	1976	Actividad del grupo indígena en Colombia	Jairo Pinilla Téllez
	Cali, ciudad de América	Diego León Giraldo		La llamada del sexo	Tulio Demichelli
	El taciturno	Jorge Gaitán		La amiga de mi madre	Mauro Ivaldi
1972	María	Tito Davison	1977	Funeral siniestro	Jairo Pinilla Téllez
	Canción en el alma	Lazlo Haverland		La pobre viejecita	Fernando Laverde
1973	Homenaje al sexo	Diego León Giraldo		Mamagay	Jorge Gaitán Gómez
	El muro del silencio	Luis Alcoriza	Pasos en la niebla	José María Arzuaga	
	Préstame tu marido	Julio Luzardo	Gamín	Ciro Durán	
1974	Aura o las violetas	Gustavo Nieto Roa	1978	El ángel negro	Tulio Demichelli
	Camilo el cura guerrillero	Francisco Norden		En India	Carlos Palau
	Los funerales de Gustavo Rojas Pinilla	Jairo Pinilla Téllez		El candidato	Mario Mitrotti
	Karla contra los jaguares	Juan Manuel Herrera		El patas	Pepe Sánchez
	Santo en el misterio de la perla negra	Fernando Orozco		Esposos en vacaciones	Gustavo Nieto Roa
	El tesoro de Morgan	Zacarías Gómez		Las muñecas del King kong	Alfredo Crevenna
	Amazonas para dos aventureros	Ernest Hofbauer		Respetables delincuentes	Ernst Hofbauer
1975	El siervo José Gregorio	Henry Tellez	1979	Colombian connection	Gustavo Nieto Roa
	Jaguares contra el invasor misterioso	Juan Manuel Herrera		El taxista millonario	Gustavo Nieto Roa
	Pistoleros de la muerte	Juan Manuel Herrera		Mientras arde el fuego	Julio Roberto Peña
	Raza de víboras	René Cardona Jr.		Tigre	Rodolfo de Anda

Largometrajes 1980 - 1989

1980	Amazonas, infierno y paraíso	Rómulo Delgado	1981	27 horas con la muerte	Jairo Pinilla Tellez
	Amor ciego	Gustavo Nieto Roa		La abuela	Leopoldo Pinzón
	Área maldita	Jairo Pinilla Tellez		Canaguaro	Dunav Kuzmanich
	Drogombia	Diego León Giraldo	1982	Ahora mis pistolas hablan	Rómulo Delgado
	Arrieros semos	Carlos Uribe		Así va	Jorge Echeverri
	Cien años de infidelidad	Eduardo Sáenz		Ayer me echaron del pueblo	Jorge Gaitán Gómez
	El inmigrante latino	Gustavo Nieto Roa		Contaminación, peligro mortal	Lewis Coates
	El lado oscuro del nevado	Pascual Guerrero		La agonía del difunto	Dunav Kuzmanich
	Reencuentro	Jorge Sáenz		Nuestra voz de tierra, memoria y futuro	Martha Rodríguez y Jorge Silva
	Remolino sangriento	Jorge Gaitán Gómez		Con su música a otra parte	Camila Loboguerrero
	Taxi negro	Manuel José Álvarez		Cristóbal Colón	Fernando Laverde
	Tiempo para amar	Manuel José Álvarez		Padre por accidente	Manuel Busquets
1981	Amenaza nuclear	Jacques Osorio		El manantial de las fieras	Ramiro Meléndez
	Las cuatro edades del amor	Jorge Alí Triana, Alberto Giraldo, Mario Mittroti y Ciro Durán		Tacones	Pascual Guerrero
	Fuga	Nello Rosatti		Erotikón	Ramiro Meléndez
	Holocausto caníbal	Ruggero Deodato	Kápax del Amazonas	Miguel ángel Rincón	
	La muerte es un buen negocio	Antonio Montaña	La noche infernal	Rittner Bedoya	
			Pura sangre	Luis Ospina	

Largometrajes 1980 - 1989

1983	Ajuste de cuentas	Dunav Kuzmanich	1985	El día de las mercedes	Dunav Kuzmanich
	Ay hombre	Daniel Bautista		Oro blanco, droga maldita	Ramiro Meléndez
	La virgen y el fotógrafo	Luis Alfredo Sánchez		El país de los wayuu	Beatriz Barros y Fernando Vélez
	Visa de residencia	Carlos Marciales		Los sabores de mi porro	Gloria Triana y Jorge Ruiz
	Bonaparte investigador privado	James Pasternak		Últimos juglares y el nuevo rey	Gloria Triana y Jorge Ruiz
	Carne de tu carne	Carlos Mayolo		Extraña regresión	Jairo Pinilla Téllez
	El escarabajo	Lisandro Duque		La boda del acordeonista	Luis Fernando Bottia
	El último asalto	Ramiro Meléndez		La guerra del centavo	Ciro Durán
1984	Caín	Gustavo Nieto Roa	1986	Pisingaña	Leopoldo Pinzón
	Cóndores no entierran todos los días	Francisco Norden		San Antofito	Pepe Sánchez
	Los elegidos	Sergio Soloviev		Tiempo de morir	Jorge Alí Triana
	Colombia	Manuel Franco		A la salida nos vemos	Carlos Palau
	Farnofelia currambera	Jorge Ruiz y Gloria Triana		El día que me quieras	Sergio Dow
	La fuerza del deseo	Aldo Sambrell		El embajador de la India	Mario Ribero
	Los emberá	Roberto Triana Arenas		El niño y el Papa	Rodrigo Castaño
	Triángulo de oro	Jairo Pinilla Téllez		La recompensa	Manuel Franco

Largometrajes 1980 - 1989

1986	El tren de los pioneros	Leonel Gallego	1988	Mujer de fuego	Mario Mitrotti
	La mansión de Araucaima	Carlos Mayolo		Crónica de una muerte anunciada	Francesco Rossi
	Mariposas S.A.	Dunav Kuzmanich		Técnicas de duelo	Sergio Cabrera
	Visa USA	Lisandro Duque			
	De mujer a mujer	Mauricio Walerstein	1989	María Cano	Camila Loboguerrero
1987	Profundo	Antonio Llerandi		La ley del monte	Patricia Castaño y Adelaida Trujillo
	Antonio María Valencia, música en cámara	Luis Ospina		Martín Fierro	Fernando Laverde
	Con el corazón en la mano	Mauricio Walerstein		Milagro en Roma	Lisandro Duque

Largometrajes 1990 - 1999					
1990	Amar y vivir	Carlos Duplat	1996	Edipo alcalde	Jorge Alí Triana
	Rodrigo D no futuro	Víctor Gaviria		Ilona llega con la lluvia	Sergio Cabrera
	Confesión a Laura	Jaime Osorio		La nave de los sueños	Ciro Durán
1992	El secuestro	Camila Motta	1997	La mujer del piso alto	Ricardo Coral-Dorado
	Un hombre y una mujer con suerte	Gustavo Nieto Roa		Una vida afortunada	Patrice Vivancos
1993	La estrategia del caracol	Sergio Cabrera	1998	La deuda	Manuel José Álvarez
	La gente de la universal	Felipe Aljure		Mucho gusto	Luis Ospina
	Macondo, sinfonía caribeña	Raúl García Jr.		Posición viciada	Ricardo Coral-Dorado
1994	Nieve tropical, de	Ciro Durán	1999	La vendedora de rosas	Víctor Gaviria
	Águilas no cazan moscas	Sergio Cabrera		Todo está oscuro	Ana Díez
1995	Bésame mucho	Philippe Toledano	1999	Golpe de estadio	Sergio Cabrera
	El alma del maíz	Patricia Restrepo		Último carnaval: Una historia verdadera	Ernesto McCausland
	El reino de los cielos	Patricia Cardoso		Rizo	Julio Sosa
				El séptimo cielo	Juan Fischer

Largometrajes 2000- 2003					
2000	Diástole y sístole	Harold Trompetero	2002	Bolívar soy yo	Jorge Alí Triana
	Es mejor ser rico que pobre	Ricardo Coral-Dorado		After party: The movie	Guillermo Rincón y Julio César Luna
	La toma de la embajada	Ciro Durán		Juegos bajo la luna	Mauricio Wallerstein
	La virgen de los sicarios	Barbet Schroeder		Acosada en lunes de carnaval	Malena Roncayolo
	Soplo de vida	Luis Ospina		Como el gato y el ratón	Rodrigo Triana
2001	Bogotá 2016	Alejandro Basile, Pablo Mora, Jaime Sánchez y Ricardo Guerra	2003	Te busco	Ricardo Coral-Dorado
	El intruso	Guillermo Alvarez		Bolívar el héroe	Guillermo Rincón
	Kalibre 35	Raúl García		El carro	Luis Orjuela
	La pena máxima	Jorge Echeverri		Del palenque de San Basilio	Erwin Goggel
	Los niños invisibles	Lisandro Duque		Hábitos sucios	Carlos Palau
	Desasosiego	Guillermo Álvarez		La primera noche	Luis Alberto Restrepo
	Siniestro	Ernesto McCausland		La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo	Luis Ospina
	Terminal	Jorge Echeverri			

Largometrajes período de análisis 2004 - 2013									
Año	Película	Director	Género	Categoría	Año	Película	Director	Género	Categoría
2004	Colombianos un acto de fe	Carlos Fernández de Soto	Comedia	Ficción	2006	Sumas y restas	Víctor Gaviria	Thriller	Ficción
	El rey	Antonio Dorado	Thriller	Ficción		Al final del espectro	Juan Felipe Orozco	Terror	Ficción
	Esmeraldero	Spencer Wolff	Thriller	Ficción		Cuando rompen las olas	Ricardo Gabrielli	Drama	Ficción
	La esquina	Raúl García.	Comedia	Ficción		Dios los junta y ellos se separan	Harold Trompetero	Comedia	Ficción
	Malamor	Jorge Echeverri	Drama	Experimental		El colombiano dream	Felipe Aljure	Comedia	Ficción
	La mágica aventura de Oscar	Diana Sánchez	Aventura	Ficción		El trato	Francisco Norden	Thriller	Ficción
	María llena eres de gracia	Joshua Marston	Drama	Ficción		Karmma	Orlando Pardo	Thriller	Ficción
2005	La historia del baúl rosado	Libia Stella Gómez	Thriller	Ficción	Las cartas del gordo	Dago García	Comedia	Ficción	
	La sombra del caminante	Ciro Guerra	Aventura	Ficción	Soñar no cuesta nada	Rodrigo Triana	Drama	Ficción	
	Mi abuelo, mi papá y yo	Dago García	Comedia	Ficción	Apocalípsur	Javier Mejía	Drama	Ficción	
	Perder es cuestión de método	Sergio Cabrera	Thriller	Ficción	Bluff	Felipe Martínez	Comedia	Ficción	
	¿Por qué lloran las campanas?	Jairo Pinilla	Terror	Ficción	Buscando a Miguel	Juan Fisher	Drama	Ficción	
	Rosario Tijeras	Emilio Maillé	Thriller	Ficción	Esto huele mal	Jorge Alí Triana	Comedia	Ficción	
	Sin Amparo	Jaime Osorio	Drama	Ficción	La boda del gringo	Tas Salini	Comedia	Ficción	

Largometrajes período de análisis 2004 - 2013									
Año	Película	Director	Género	Categoría	Año	Película	Director	Género	Categoría
2007	La ministra inmoral	Celmira Zuluága	Thriller	Ficción	2008	Te amo, Ana Elisa	Robinson Díaz y Antonio Dorado	Comedia	Ficción
	Satanás	Andi Baiz	Terror	Ficción		Helena	Jaime César Espinoza	Drama	Ficción
	Muertos de susto	Harold Trompetero	Comedia	Ficción		Nochebuena	Camila Loboguerrero	Comedia	Ficción
	Juana tenía el pelo de oro	Luis Fernando "Pacho" Bottía	Drama	Ficción		Polvo de ángel	Óscar Blancarte	Ciencia ficción	Ficción
	El sueño del paraíso	Carlos Palau	Drama	Ficción		Ni te cases ni te cases ni te embarques	Ricardo Coral Dorado	Comedia	Ficción
	Un tigre de papel	Luis Ospina	Drama	Documental		Entre sábanas	Gustavo Nieto Roa	Erótica	Ficción
2008	PVC 1	Spiros Stathouloupoulos	Drama	Ficción	2009	El Man, el superhéroe nacional	Harold Trompetero	Comedia	Ficción
	Paraíso travel	Simon Brand	Drama	Ficción		Alborada carmesí	Luis Hernán Reina	Drama	Ficción
	Perro come perro	Carlos Moreno	Thriller	Ficción		Riverside	Harold Trompetero	Drama	Ficción
	El ángel del acordeón	María Camila Lizarazu	Musical	Ficción		El arriero	Guillermo Calle	Thriller	Ficción
	Los actores del conflicto	Lisandro Duque	Drama	Ficción		Los viajes del viento	Ciro Guerra	Aventura	Ficción
	La Milagrosa	Rafa Lara	Thriller	Ficción		La pasión de Gabriel	Luis Alberto Restrepo	Drama	Ficción
Yo soy otro	Óscar Campo	Drama	Experimental	El cielo	Alessandro Bassile	Thriller	Ficción		

Largometrajes período de análisis 2004 - 2013

Año	Película	Director	Género	Categoría	Año	Película	Director	Género	Categoría
2011	Cuarenta	Carlos Fernández de Soto	Drama	Ficción	2012	Sanandresito	Alessandro Angulo	Thriller	Ficción
	Locos	Harold Trompetero	Comedia	Ficción		Chocó	Jhonny Hendrix Hinestroza	Drama	Ficción
	Karen llora en un bus	Gabriel Rojas	Drama	Ficción		Sofía y el terco	Andrés Burgos	Comedia	Ficción
	En coma	Juan David Restrepo	Drama	Ficción		La lectora	Ricardo Gabrielli	Thriller	Ficción
	Lecciones para un beso	Juan Pablo Bustamante	Comedia	Ficción		Carrusel	Guillermo Iván	Drama	Ficción
	Los colores de la montaña	Carlos César Arbeláez	Drama	Ficción		La sirga	William Vega	Drama	Ficción
	El jefe	Jaime Escallón	Comedia	Ficción		¿Por qué dejaron a Nacho?	Fernando Ayllón	Comedia	Ficción
2012	La cara oculta	Andrés Baiz	Terror	Ficción		El cartel de los sapos	Carlos Moreno	Thriller	Ficción
	Porfirio	Alejandro Landes	Drama	Ficción		El resquicio	Alfonso Acosta	Terror	Ficción
	180 segundos	Alexander Giraldo	Thriller	Ficción		La playa D.C.	Juan Andrés Arango	Drama	Ficción
	La captura	Dago García y Juan Carlos Vásquez	Drama	Ficción		Sin palabras	Ana Sofía Orozco y Diego Fernando Bustamante	Drama	Ficción
	Gordo, calvo y bajito	Carlos Osuna	Drama	Animación		Apatía, una película de carretera	Arturo Ortega	Road movie	Ficción
	Mi gente linda, mi gente bella	Harold Trompetero	Comedia	Ficción		El paseo 2	Harold Trompetero	Comedia	Ficción

Largometrajes período de análisis 2004 - 2013

Año	Película	Director	Género	Categoría	Año	Película	Director	Género	Categoría
2012	Nacer	Jorge Caballero Ramos	Drama	Documental	2013	Don Ca	Patricia Ayala	Drama	Documental
2013	El paseo 3	Juan Camilo Pinzón	Comedia	Ficción		La eterna noche de las doce lunas	Priscilla Padilla	Drama	Documental
	Crónica del fin del mundo	Mauricio Cuervo	Drama	Ficción		El control	Felipe Dothee	Comedia	Ficción
	La justa medida	Colbert García	Comedia	Ficción		Pescador	Sebastián Cordero	Drama	Ficción
	Secretos	Fernando Ayllón	Terror	Ficción		De rolling por Colombia	Harold Trompetero	Comedia	Ficción
	Cazando luciérnagas	Roberto Flórez Prieto	Drama	Ficción		Lo azul del cielo	Juan Uribe	Drama	Ficción
	Un crimen con vista al mar	Gerardo Herrero	Thriller	Ficción		Estrella del sur	Gabriel González	Drama	Ficción
	Amores peligrosos	Antonio Dorado	Drama	Ficción		Roa	Andrés Baiz	Drama	Ficción
						Edificio Royal	Iván Wild	Drama	Ficción

Número de largometrajes colombianos por década	
1910	1
1920	16
1930	3
1940	10
1950	6
1960	26
1970	43
1980	83
1990	27
2000	84
2010	211
GRAN TOTAL	510

ANEXO 2. FICHAS TÉCNICAS Y SINOPSIS DE LAS PELÍCULAS ELEGIDAS¹⁸⁶.

Director: Emilio Maillé

Año: 2005

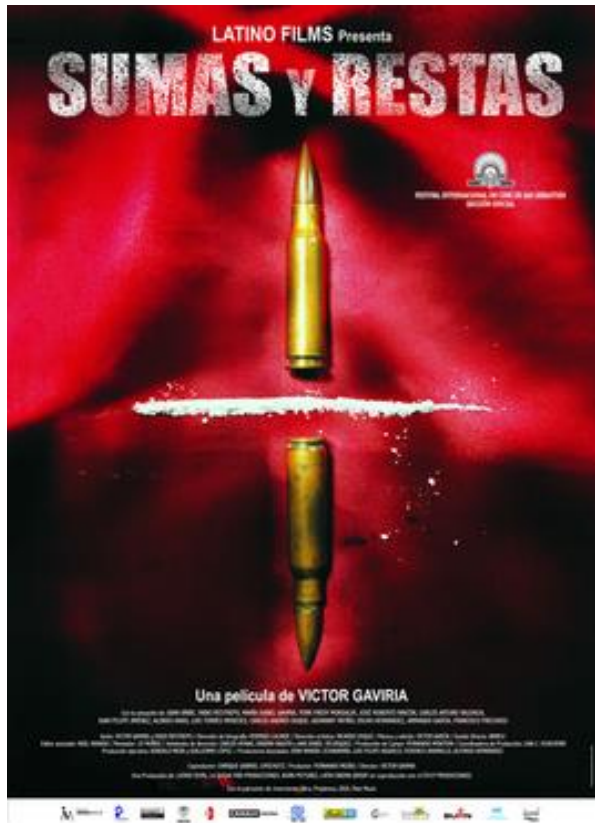
ROSARIO TIJERAS



Sinopsis: La vida de Rosario Tijeras es una historia de amor de tres, un relato de una ciudad que late fuerte como un corazón enamorado, donde todo sucede, todo se olvida y todo recomienza. Antonio y Emilio, dos amigos de clase alta, conocen a Rosario Tijeras en una discoteca. Ella, que siempre ha conocido una versión de la vida, de pronto ve otro camino. Antonio, el introvertido, y Emilio, el galán, sucumben frente a su sensualidad, y ella frente a su inocencia y frescura. Así Rosario, Antonio y Emilio se van a amar, a destruir y a remendar las costuras rotas que cada uno carga. Luego el destino le entrega a Rosario lo que le tenía guardado: le disparan mientras la besan, justo a su manera.

¹⁸⁶ La información de todas las películas ha sido tomada de la página de Proimágenes Colombia, portal oficial del cine colombiano. Recuperado de <http://www.proimagenescolombia.com/index.php> el 8 de febrero de 2018.

SUMAS Y RESTAS



Director: Víctor Gaviria

Año: 2004

Sinopsis: Medellín, en pleno auge de los carteles de la droga. Santiago, ingeniero de clase media y casado enfrenta serios problemas financieros, a través de un amigo de la infancia conocerá a Gerardo dueño de un taller de mecánica y traficante de cocaína. Fascinado por el ambiente de fiestas decadentes, drogas y mujeres fáciles, Santiago se verá atrapado en una vorágine de lucro rápido, narcotraficantes y sicarios. Poco a poco su situación familiar y profesional se irá deteriorando, hasta verse esclavo de una espiral de violencia sin salida.

SOÑAR NO CUESTA NADA



Director: Rodrigo Triana

Año: 2006

Sinopsis: La historia basada en hechos reales ocurridos en Colombia en Mayo del 2003, narra los sueños y aventuras de Porras, Venegas, Lloreda y Perlaza, cuatro de los soldados que conforman el batallón de la compañía contraguerrilla “Destroyer”, que descubren una caleta enterrada con más de 46 millones de dólares de las FARC. Comienza el desespero cuando se dan cuenta que están totalmente aislados pues el puente, único medio de comunicación con la civilización acaba de ser dinamitado; todo es irónico casi surrealista. Los soldados no tienen comida, ni agua, ni papel higiénico pero duermen encima de sus morrales repletos de dólares. Su gran reto: llegar a la civilización y hacer realidad sus sueños.

ROA



Director: Andrés Baiz

Año: 2013

Sinopsis: ROA es una historia ficticia basada en hechos reales sobre Juan Roa Sierra, el presunto asesino del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán, político y abogado colombiano, candidato disidente del partido Liberal a la Presidencia para las elecciones de 1950, con altas probabilidades de ser electo gracias a un ferviente apoyo popular. La historia sucede en Bogotá en los días previos al 9 de abril de 1948. Roa es un hombre ingenuo y supersticioso, un idealista sin oficio estable pero con una familia que alimentar. Cansado de buscar trabajo y convencido que ha nacido para grandes cosas, visita a su ídolo Gaitán para pedirle trabajo. Sus esperanzas se derrumban cuando Gaitán lo trata con desdén. Su ídolo se convierte entonces en su enemigo, y Roa comienza a armar un ingenuo plan para matarlo. Tras casi ser descubierto, invadido por el miedo, Roa abandona sus ideas locas y endereza su camino. Pero cuando todo parece ir mejorando, el destino le juega una mala pasada: unos misteriosos hombres, que lo han visto vigilando a Gaitán, lo amenazan con matar a su familia si no sigue adelante con su plan criminal. La explosión de ira de la población de la capital, en la que buena parte de la ciudad fue arrasada, se conoce como “El Bogotazo”, pero las repercusiones del asesinato de Gaitán se extendieron a través de todo el país y llevaron a Colombia a un periodo conocido como “La Violencia”, que duró casi 10 años y cuyos efectos se siguen sintiendo hasta el día de hoy. Si Juan Roa Sierra actuó solo o realmente fue partícipe de un complot, sigue siendo aún un misterio.

BLUFF

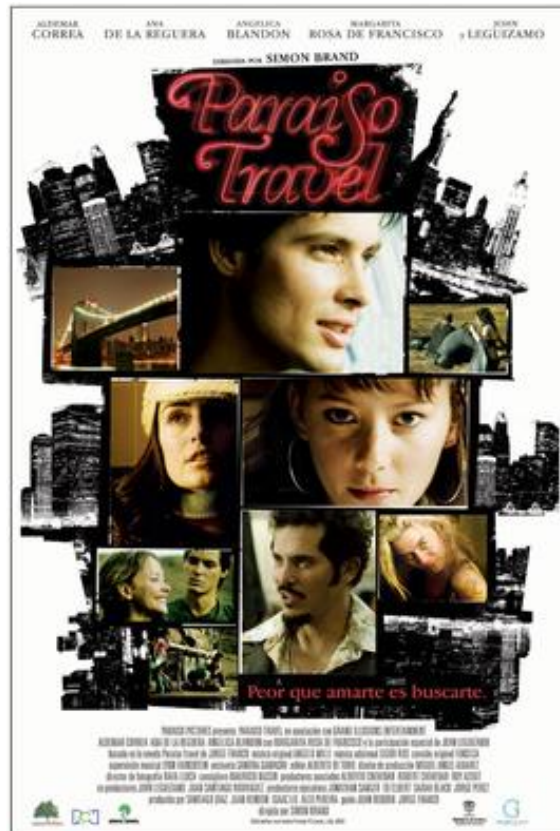


Director: Felipe Martínez

Año: 2007

Sinopsis: Hace un año, Nicolás era un exitoso fotógrafo. Trabajaba en una revista de farándula y vivía con su novia Margarita. Todo parecía ir de maravilla. Hasta el día que encontró a su novia a punto de hacer el amor con Mallarino, su jefe y dueño de la editorial donde trabaja. En ese momento perdió a Margarita, su casa y de paso su empleo. Margarita y Mallarino se casaron. Nicolás se dedicó a fotografiar bodas, pues Mallarino se encargó de bloquearle cualquier otra posibilidad. Ahora vive en un cuarto de servicio alquilado en el apartamento de una tal Rosemary, la amante de un policía casado llamado Walter Montes. Fiel a su juramento de venganza, Nicolás ha seguido a Mallarino durante algún tiempo y ha descubierto que engaña a Margarita con una modelo y actriz llamada Alexandra. Les toma fotos besándose. Ha llegado el momento de cobrárselas todas. Llama a Mallarino para chantantajearlo. Para su sorpresa, a Mallarino no le importan las fotos. Margarita ya lo sabe todo y le ha pedido el divorcio. Lo que ahora le preocupa -no sólo a él sino a su amante- es que su esposa quiera buena parte de su fortuna, así que le hace a Nicolás una contraoferta: “Le doy un millón de dólares si mata a Margarita”. Nicolás, indignado, regresa al apartamento de Rosemary; y estando allí, presencia un hecho trágico e inesperado que lo cambiará todo. Decide entonces llamar a Mallarino: “Está bien. Acepto”.

PARAÍSO TRAVEL



Director: Simón Brand

Año: 2008

Sinopsis: La confusión entre el deseo y el amor de Marlon por Reina, lo hace convertir en propio el sueño americano de su novia, quien luego de convencerlo de robar un dinero a unos familiares y comprar los tiquetes en una agencia de viajes de dudosa reputación, meten sus sueños en una mochila y su existencia por un hueco, que los llevará a seguir los pasos de los inmigrantes ilegales de los Estados Unidos. Paraíso Travel es sobre todo una historia de amor en la que su principal ingrediente es la obsesión de los protagonistas por sus sueños: de Marlon por perseguir el amor de Reina, de Milagros por conseguir el amor de Marlon y de Reina por no dejarse encontrar, luego de que una absurda situación la separa del joven. Es a través de los ojos de Marlon que el espectador conocerá el mundo de las inmigrantes latinas en las calles neoyorquinas, donde las únicas herramientas que permiten sobrevivir son la solidaridad de los compatriotas y el convencimiento de que el amor por su novia lo aguanta todo. Es allí también en las calles de Nueva York dónde Marlon se encontrará a sí mismo.

LOS COLORES DE LA MONTAÑA

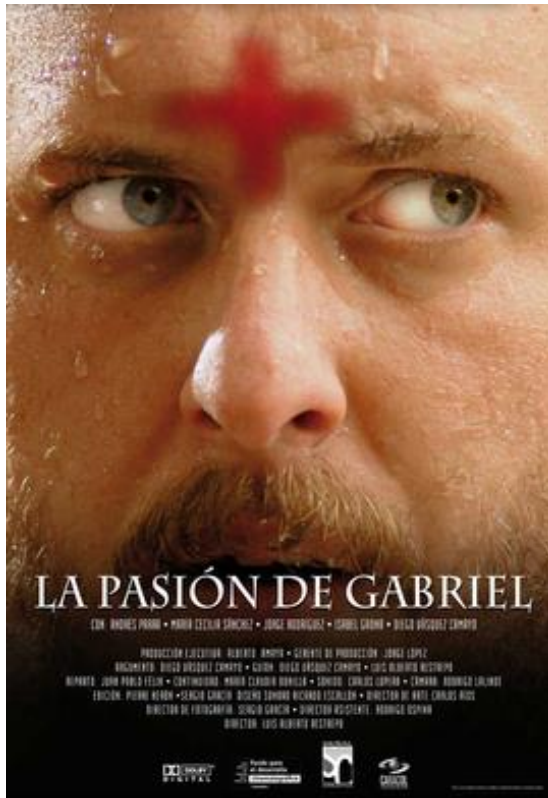


Director: Carlos César Arbeláez

Año: 2011

Sinopsis: Los colores de la montaña es un retrato actual de la vida cotidiana en una vereda de la zona montañosa en el campo colombiano. Este largometraje de ficción está contado desde la óptica de los niños, protagonistas de esta historia. La mirada poética e inocente de los menores, crea un vivo contraste, no exento de ironía, sobre los actos irracionales y a veces crueles de los mayores. La historia de la película se centra en la amistad entre Manuel y Julián, su mejor amigo y compañero de escuela. Un día, mientras juegan un partido de fútbol, pierden el balón que va a parar a un campo minado. Junto a Poca Luz, tratarán por todos los medios de rescatar este preciado objeto, imprescindible para sus sueños y vidas cotidianas. De esta manera, la dura realidad se irá imponiendo poco a poco a sus juegos.

LA PASIÓN DE GABRIEL



Sinopsis: La pasión de Gabriel es la historia de un sacerdote que, por sus convicciones y vocación social, sacrifica su vida en función de la justicia y del amor en su máxima expresión. Esta historia está inspirada en hechos reales, tiene una clara identidad colombiana y transmite una problemática universal. La película demuestra cómo la realidad supera la ficción y cómo los hombres comunes también pueden ser héroes. La pasión de Gabriel cuestiona el voto de castidad y refleja las debilidades humanas de los sacerdotes. Revela, además, cómo la salvación cristiana no puede darse sin la liberación social e ideológica, como signos visibles de la dignidad del hombre.

Director: Luis Alberto Restrepo

Año: 2009

LA SANGRE Y LA LLUVIA



Director: Jorge Navas

Año: 2009

Sinopsis: Jorge y Ángela, dos seres solitarios y cuestionados frente a sus propias vidas se encuentran en medio de una lluviosa noche entre las oscuras y violentas calles de Bogotá. Él, un joven taxista, destruido afectivamente por la reciente muerte de su hermano a manos de un grupo de delincuentes, de los que ahora se quiere vengar y ella, una bella princesa nocturna, adicta a la cocaína y a los laberintos de la ciudad. En solo seis horas el amor, las calles y sus fantasmas les unirá y les separará en medio del vacío, de la misma manera en que la lluvia, como las lágrimas, irán desdibujando y diluyendo los rastros de sangre y de dolor sobre el asfalto frío.

ANEXO 3. DATOS DE PELÍCULAS DE LA MUESTRA

DATOS DE PELÍCULAS DE LA MUESTRA						
Película	Director	Año	Taquillera	Premiada	Género 1	Género 2
Rosario Tijeras	Emilio Maillé	2005	X		Drama	Thriller
Sumas y restas	Víctor Gaviria	2005	X	X	Thriller	Drama
Soñar no cuesta nada	Rodrigo Triana	2006	X		Drama	Comedia
Bluff	Felipe Martínez	2007	X		Thriller	Comedia
Paraíso Travel	Simón Brand	2008	X	X	Drama	
La pasión de Gabriel	Luis A. Restrepo	2009		X	Drama	
La sangre y la lluvia	Jorge Navas	2010		X	Drama	Thriller
El paseo	Harold Trompetero	2010	X		Comedia	
Los colores de la montaña	Carlos Arbeláez	2011	X	X	Drama	
Roa	Andi Baiz	2013	X	X	Drama	

ANEXO 4. CARACTERÍSTICAS FÍSICAS Y PSICOLÓGICAS DE LOS PROTAGONISTAS

CARACTERÍSTICAS FÍSICAS Y PSICOLÓGICAS DE LOS PROTAGONISTAS					
Película	Personaje	Social	Profesional	Personal (cualidades y defectos)	Intima
La sangre y la lluvia	Jorge Vanegas	Solitario, su vida social se limitaba a su hermano. Atraviesa por un momento de inmensa rabia y dolor.	Taxista promedio, vive a la sombra de su hermano.	Silencioso. Tímido y retraído. Su rabia lo impulsa a mostrarse más valiente de lo que es.	Solo quiere cerrar el capítulo de la muerte de su hermano y continuar su vida.
Los colores de la montaña	Manuel	Niño querido por quienes lo rodean. Sociable. No se destaca por ser buen estudiante, pero es colaborador en la familia y la casa.	Estudiante de primaria. No es aplicado en las tareas, pero le gusta mucho pintar.	Inquieto. Terco. Respetuoso, pero travieso. Curioso. Buen amigo.	Quiere recuperar su balón para poder jugar con sus amigos.
Paraíso travel	Marlon Cruz	Un hombre atractivo y agradable. Inspira confianza. Tiene un alto sentido del deber y la moral. Ayuda a los demás cuando puede hacerlo.	Como inmigrante ilegal, está dispuesto a hacer (y hace) múltiples trabajos, siendo el más estable el de colaborador en oficios varios del restaurante.	Impulsivo, manipulable, terco, consentido, emprendedor.	Aunque parece estar buscando desesperadamente a Reina, realmente se busca a sí mismo.

CARACTERÍSTICAS FÍSICAS Y PSICOLÓGICAS DE LOS PROTAGONISTAS

Película	Personaje	Social	Profesional	Personal (cualidades y defectos)	Intima
Sumas y restas	Santiago Restrepo	Apreciado por su círculo más cercano. Padre de familia amoroso, pero poco responsable. Ha tenido problemas anteriores por las drogas y su gusto por las fiestas.	Arquitecto con buen poder económico, pero desordenado en los negocios. Al inicio de la película pide ayuda económica a su padre. A pesar de todo, tiene ética profesional y se resiste a entrar en contacto con negocios ilícitos.	Calmado, amable y respetuoso. Ambicioso, pero temeroso.	Quisiera llevar una vida de excesos pero, al mismo tiempo, querer y proteger a su familia.
Rosario Tijeras	Rosario	Mujer hermosa y deseada. De extracción popular, se rodea de hombres poderosos que la requieren por sus servicios sexuales. Le gusta la fiesta y el sexo.	Su reputación la precede. Hay rumores que exaltan sus "proezas" en lo sexual y como asesina a sueldo.	Sensual y seductora. Ama a su hermano, más que a nadie. Orgullosa. Decidida. Valiente y fuerte.	Quiere demostrar poder pero, al mismo tiempo, encontrar el amor verdadero y cambiar de vida.
Sofiar no cuesta nada	Helmer Porras	Un soldado más de la compañía, no se destaca especialmente. Tiene un buen grupo de amigos que lo quieren.	Un soldado promedio.	Con un alto sentido de la ética. Amable. Servicial. Seguro de sus ideas y enérgico al defenderlas.	Tiene un gran dilema entre lo que le ordena su conciencia y lo que su situación económica familiar le pide.

CARACTERÍSTICAS FÍSICAS Y PSICOLÓGICAS DE LOS PROTAGONISTAS

Película	Personaje	Social	Profesional	Personal (cualidades y defectos)	Intima
La pasión de Gabriel	Gabriel	Sociable, servicial, dedicado a la comunidad. Le gustan las fiestas y compartir con los jóvenes. Carisma personal y liderazgo. Inconforme con las autoridades, clama justicia.	Sacerdote preocupado por la comunidad, irreverente y con un dilema entre el amor y sus votos sacramentales.	Impulsivo y terco. Sincero. Imprudente. Valiente.	Convencido de su vocación de servicio, pero tan enamorado de su comunidad como de una mujer.
El paseo	Alex Peinado	Es servicial e interesado por ayudar a los demás, pero muy poco valorado por su círculo más cercano. Ama a su familia y la considera lo más importante.	Es un oficinista infravalorado y sumiso. Atrapado en la rutina, lleva 12 años sin tener vacaciones.	Impulsivo y terco. Afectuoso. Sobreprotector. Sumiso y adulator de la autoridad.	Extraña la vida pasada, es nostálgico y añora una vida familiar de amor y unidad.
Bluff	Nicolás	Mujeriego, pero está enamorado aun de Margarita. Amable con las personas que aprecia, pero sarcástico y agresivo con los que no tolera. Odia las injusticias y está dispuesto a hacer todo lo que esté a su alcance para vengarse de Mallarino.	Fotógrafo de una revista. Ha quedado desempleado después de que su jefe tuvo relaciones con su novia.	Terco y perseverante. Vengativo. Ingenioso, aunque algo ingenuo.	Quiere recuperar a Margarita y el romance que tenían, además de vengarse de Mallarino.
Roa	Juan Roa Sierra	Un hombre apocado y con una baja autoestima. Busca el reconocimiento que le han negado. No tiene una buena relación con su madre y hermano, pero es cariñoso con su esposa e hija. Nadie confía en sus capacidades.	Desempleado. Está dispuesto en trabajar en cualquier cosa. Admira a Gaitán y trabajaría con él en lo que hiciera falta.	Inseguro. Resentido. Orgullosa. Emprendedor. Obstinado. Miedoso.	Quiere reconocimiento y darle una buena vida a su familia.

ANEXO 5. CARACTERÍSTICAS DE LAS MISIONES

CARACTERÍSTICAS DE LAS MISIONES						
Película	Personaje	Objetivo de la misión ¿Qué quiere?	Motivación: ¿Por qué?	Obstáculos y enemigos ¿Qué se opone?	Beneficiarios ¿Quién se beneficiaría?	Métodos ¿Cómo lo intenta?
La sangre y la lluvia	Jorge Vanegas	Conocer la verdad sobre la muerte de su hermano.	La rabia y el dolor.	El grupo del teniente González, que libra una guerra contra un grupo de taxistas.	Él mismo.	Acudiendo a personajes peligrosos e ilegales que puedan respaldarlo en caso de peligro.
Los colores de la montaña	Manuel	Recuperar su balón de fútbol, que ha caído en un campo minado.	Jugar con sus amigos.	La prohibición de los habitantes de la vereda de entrar al campo minado y la paulatina desaparición de sus amigos.	Él y sus amigos.	Arriesgándose a tomar el balón sin hacer caso de la prohibición y poniendo en riesgo su vida.
Paraíso travel	Marlon Cruz	Vivir con su novia.	Tener sexo con ella.	La condición de ser un inmigrante indocumentado.	Él mismo.	Viajando a los Estados Unidos como inmigrante ilegal.
Sumas y restas	Santiago Restrepo	Conseguir más dinero.	Darle una mejor vida a su familia y disfrutar de una vida de placeres.	La dinámica de los carteles de la droga.	Él y su familia.	Haciendo negocios con peligrosos narcotraficantes.
Rosario Tijeras	Rosario	Ser temida y respetada.	Llevar la vida que cree merecer y ser amada.	Los hombres que ven en ella un objeto sexual.	Ella.	Intimidando, seduciendo y asesinando a los hombres.

CARACTERÍSTICAS DE LAS MISIONES						
Película	Personaje	Objetivo de la misión ¿Qué quiere?	Motivación: ¿Por qué?	Obstáculos y enemigos ¿Qué se opone?	Beneficiarios ¿Quién se beneficiaría?	Métodos ¿Cómo lo intenta?
Sofiar no cuesta nada	Helmer Porras	Que sus compañeros tomen conciencia de las consecuencias morales de robar el dinero de las FARC para ellos.	Sus principios morales le dicen que no está bien robar.	Sus compañeros y su propia conciencia.	Su conciencia tranquila.	Tratando de convencer a sus compañeros de que robar está mal.
Roa	Juan Roa Sierra	Trabajar para Jorge Eliécer Gaitán y, posteriormente, escapar de quienes lo quieren usar para asesinarlo.	Reconocimiento y respeto.	Los conspiradores que quieren matar a Gaitán.	Su familia.	Acercándose a Gaitán primero y luego tratando de evadir su misión homicida.
La pasión de Gabriel	Gabriel	El progreso y bienestar de su comunidad.	Para que se pueda vivir en paz y los jóvenes de su comunidad puedan tener un buen futuro.	Todos los que alteran la tranquilidad de la vereda: Guerrilla y ejército. Pobladores que no soportan su forma de ser y sus hábitos contrarios al ejercicio normal del sacerdocio.	La comunidad, especialmente los más jóvenes.	Retando a todos los actores del conflicto y poniéndose siempre del lado de los débiles.
El paseo	Alex Peinado	Disfrutar un paseo con su familia.	Siente que tiene una buena oportunidad para compartir con sus hijos adolescentes y salir de la rutina de su trabajo. Quiere respeto de parte de su familia.	Los avatares propios del viaje en carretera en Colombia.	Él y su familia.	Insistiendo tercamente en realizar el paseo, a pesar de todas las dificultades.
Bluff	Nicolás	Vengarse de Mallarino y recuperar a Margarita.	Le quitó a su novia y lo despidió del trabajo.	Mallarino y Montes.	Él.	Chantajeando a su exjefe y haciendo pasar el cadáver de su vecina por su exnovia.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, A (1978). Tan bella como la Loren, tan actriz como la Magnani. *Cinemateca*, 4 (1), 92-97.

_____ (1977). Mamagay, fiel testimonio del anacronismo en Colombia. Cuadro, vol. 3 #18.

Alba, G (2003). Ficción de la realidad y realidad de la ficción en el cine colombiano. *Signo y Pensamiento*, 25 (48). 94-111.

Alba, G. (2006). La narración en el largometraje colombiano de ficción 1950-2000.

Razón y Palabra, 49. Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n49/bienal/Mesa%2011/GabrielAlbaColombia.pdf>

_____ (2009).Cincuenta años de hibridación narrativa en el cine colombiano. *Extrabismos*, 1. Recuperado de

<http://www.extrabismos.com/ensayos/40-cincuenta-anos-de-hibridacion-narrativa-en-el-cinecolombiano.html>,

Albano, S (2008). Modelos del mundo moderno: Hacia un consenso de imágenes el cine de América Latina. *América Latina*, 47 (2). 137-161.

Alvaray, L (2011). Are we global yet? New challenges to defining Latin American cinema. *Studies in Hispanic Cinema*, 8 (1). 69-86.

Álvarez, L.A. (1988). *Páginas de cine. Volumen 1*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.

_____ (1992). *Páginas de cine. Volumen 2*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.

_____ (1998). *Páginas de cine. Volumen 3*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.

Alzate, C (2012). *Encuentros del cine y la literatura en Colombia. Recuento histórico y filmografía total de adaptaciones, 1899-2012*. Medellín, Colombia: Ministerio de Cultura, Borealia.

Amador, M y Blanco, J (1982). *Cartelera cinematográfica 1940-1949*. México D.F, México: UNAM.

Anievas Gamallo, I (1982). Más allá de la historia oficial machos, compadres, héroes y villanos en el cine de la revolución de Fernando de Fuentes y Paul Leduc. *Studies in Latin American Popular Culture*, 23. 83-94.

Arango, C y Uribe Y (2012). La comicidad de lo posible. Pistas sobre la configuración del héroe en el cine de Dago García. *Razón y Palabra*, 78. 1-13.

Argullol, R. (1999): *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid, España: Taurus.

Arias, D (2011). El viaje del héroe al espacio monstruoso: metáforas de un saber biopolítico hecho novela. *CS*, 9 (1). 55-86.

Arias, J (2008). El discurso nacionalista en los medios audiovisuales, periodísticos y publicitarios (2005-2006). *Signo y pensamiento*, 53. 213-229.

Arias, M (2011). *Cine clubes en Cali: El cine en la periferia en Como se piensa el cine latinoamericano. Aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas e intentos*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Aristóteles (1946). *De Poética*. Londres, U.K: Oxford Classical Texts.

Arteaga Botello, N (2015). Latinoamérica y el apocalipsis: íconos visuales en Blade runner y Elysium. *Liminar, estudios sociales y humanísticos*, vol. 13 # 2, ps. 13-26

Aumont, J; Bergala, A; Marie, M y Vernet, F (1995). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, España: Paidós.

- Badiou, A (2004). *El cine como experimentación filosófica*. En Yoel, G (Comp). *Pensar el cine I. Imagen estética y filosofía*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Bahia, L (2008). Novos contextos, outras estratégias: notas sobre o cinema latino-americano nos anos 2000. *Ciberlegenda* 23. 15-26.
- Baquero Pecino, A (2010). *Universo sicario: Espacios traumáticos y asesinos a sueldo. Una aproximación comparativa*, (tesis doctoral). Universidad de Georgetown, Whashington D.C.
- Barajas Contreras, J (2015). *El papel de la industria cinematográfica colombiana en la promoción de la imagen del país a nivel internacional*. (Tesis de pregrado). Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, Bogotá.
- Baraybar Fernández, A (2013). Jason Bourne, ¿héroe o monstruo? El viaje existencial de un héroe contemporáneo. *Área Abierta, nueva época*. 23-44.

Barnhart, R.K. (ed) (1988). *Diccionario de Etimología*. New York, U.S:
H. W. Wilson Co.

Barradas, A (2015). *Cuatro sexenios y un cine dorado. Breve reseña político-cinematográfica de México (1934-1958)*. México D.F,
México: Benma.

Barthes, R; Greimas, A; Bremont, C; Gritti, J; Morin, V; Metz, C;
Todorov, T y Genette, G (1974): *Análisis estructural del relato*.
Buenos Aires, Argentina: Tiempo Contemporáneo.

Bauzá, H. (2007). *El mito del héroe: morfología y semántica de la figura heroica*. Avellaneda, Argentina: FCE.

Bazin, A (1966). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.

Beganovic, D (2012). *Changing fates. The role of the hero in Yugoslav cinema in the early and late sixties* en Suber, D y Karamanic, S (eds), *Retracing images: visual culture after Yugoslavia*. Leiden, Holanda: Koninklijke.

Bernadet, J (1979). *Filmografia do cinema brasileiro 1900-1935*. Sao Paulo, Brasil: Secretaria da Cultura.

_____(1979). *Cinema brasileiro: propostas para uma historia*, Rio de Janeiro, Brasil: Paz e Terra.

Bernal, A (2009). *Rodrigo D no futuro, historias recobradas*. Bogotá, Colombia: Black María.

Bertaccini, T (2001). *Ficción y realidad del héroe popular*. México D.F, México: Universidad Iberoamericana.

Beverly, J (2004). Los últimos serán los primeros. Notas sobre el cine de Gaviria. *Cuadernos de Cinemateca*, 5. 78-84

Blanch, A. (1995). *El hombre imaginario. Una antropología literaria*. 3ª edición. Madrid, España: PPC.

Bordwell, D. y Carroll, N. ed. (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison, U.S: The University of Winconsin press.

Bou, N y Pérez X (2000). *El tiempo del héroe: épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

Bradford Burns, E (1973). The Latin American Film, Realism, and the Historian. *The history teacher*, 6 (4). 569-574.

Brenes, C (2012). Buenos y malos personajes. Una reflexión poética antes que ética. *Revista de Comunicación*, 11. 7-23.

Brunk, S y Fallaw, B (2006). *Heroes and Hero Cults in Latin America*. Austin, U.S: University of Texas Press.

Burgoyne, R (2011). *The epic film in the world culture*. New York, U.S: Routledge.

Burucua, C; Hart, S y Wood, M.J. (2008). New Latin American Cinema and Authorship: Old wine in new bottles. *Hispanic Research Journal*,. 9 (2). 147-163.

Burton, J (1986). *Cinema and Social Change: Conversations with Filmmakers*. Austin, U.S: University of Texas Press.

Caminos, A (2007). *La construcción de personajes. Perspectiva general* en Sangro Colón, Pedro y Huerta Floriano, Miguel A. (eds.) *El personaje en el cine, del papel a la pantalla*. Madrid, España: Calamar.

Campbell, J (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del Mito*. México, México D.F: Fondo de cultura económica.

Cano-Gómez, A. P. Diciembre de 2012. El héroe de la ficción postclásica. Interpretación de la teoría del postclasicismo fílmico en la serie de televisión Hijos de la anarquía. *Palabra Clave*, 15 (3). 432-457.

Capelloni, J (2012). Los años noventa en el cine argentino. *El ángel exterminador*, revista digital de cine, 19. Recuperado de <http://elangelexterminador.com.ar/articulosnro.19/noventa.html>

Cardona, J (2012). El héroe aberrante o el delirio anecdótico del crimen en el cine colombiano de los últimos años. *Nexus*, 11 (1). 132-142.

Carriere, JP y Bonitzer, P (1998). *Práctica del Guion cinematográfico*.
Barcelona, España: Paidós.

Carte, R (2004). Trickster, traveler, cultural hero: Ernesto “Che”
Guevara en Studies. *Latin American Popular Culture*, 27. 167-
183

Casa América [Casamerica]. (2011, enero 26). Sergio Cabrera: La
corrupción creativa y otros venenos [Archivo de video].
Recuperado de
https://www.youtube.com/watch?v=PT_VjCOpGX4

Casares, J (1942). *Diccionario ideológico de la lengua española*.
Barcelona, España: Gustavo Gili.

Casetti, F (1994). *Teorías del cine*. Madrid, España: Cátedra.

Casetti, F y Di Chio, F (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona,
España: Paidós.

- Castellanos, G (2014). *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*. Bogotá, Colombia: Proimágenes Colombia.
- Ceballos, G (2011). Valores, disvalores o antivalores del cine colombiano. Estudios de caso. *Revista Científica de Okham*, 1 (9). 25-44.
- Cedeño Rojas, M (2012). *Socio-Political Cinema en Maurer Queipo*, I *Socio Critical Aspects in Latin American Cinema. Serie Romania Viva, vol. 11*. Berlin, Alemania: Peter Lang.
- Celli, C (2011). *National Identity in global cinema. How movies explain the world*. New York, U.S: PalGrave McMillian.
- Chávez, D (2012). From miss Cristera to the desert within: towards a contemporary war of images in Mexico. *Studies in European cinema*, 9 (1). 63-79.
- Cisco, K (2011). *Washed in blood. Male sacrifice, trauma and the cinema*. New Jersey, U.S: Rutgers University Press.

COFEMER (Comisión Federal de Reforma Regulatoria) (2011).

Efectos de la regulación en la industria cinematográfica en México: Un análisis retrospectivo. Documentos de investigación en regulación # 2011-09. Recuperado el 14 de septiembre de 2016 de

<http://www.cofemer.gob.mx/Varios/Adjuntos/21.10.2011/Efectos%20de%20la%20Regulaci%C3%B3n%20en%20la%20Industria%20Cinematogr%C3%A1fica%20en%20M%C3%A9xico.pdf>

Constitución política de Colombia [Const.] (1991) 2da Ed. Legis.

Cortina, A (2010). *Ética mínima: introducción a la filosofía práctica*, 6ª edición. Madrid, España: Tecno.

Cowden, T, LaFever, C y Vidars, S (2000). *The Complete Writer's Guide to Heroes and Heroines: Sixteen Master Archetypes*. California, U.S: Lone Eagle.

Cristancho Altuzarra, J (2014). La oposición política en el cine colombiano del siglo XX : memorias , regímenes audiovisuales y

- subjetivación política. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 9 (2). 45-67.
- Cuevas, A (1999). *Economía cinematográfica: la producción y el comercio de películas*. Madrid, España: Imaginógrafo.
- D'ascia, L (2006). Una mira antropológica sobre el narcotráfico. *Kinetoscopio*, 74. 21.
- De Aquino, T. (2005). *Suma de Teología IV*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- De Andrade, JP (1982). *Cannibalism and Selfcannibalism* en R. Johnson, R. Stam (eds.), *Brazilian Cinema*. Nueva Jersey, U.S y Londres, U.K: Associated University Press.
- Dipaola, E (2006). Destello y mirada: apuntes para una teoría de la vinculación entre narración y sociedad. *Perspectivas metodológicas*, 6. 37-51.

_____ (2010). Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino. *Imagofagia, ASAECA, 1*. 128-140.

Driver, M y Ray, S (2004). *The medieval hero on screen. Representations from Beowulf to Buffy*. Jefferson, U.S: McFarland.

Duque Naranjo, L (1997). La inexistencia del cine nacional, un genocidio cultural. *Magazin, El Espectador* (21 de julio de 2016).

Dumézil, G. (1996): *Mito y epopeya, II. Tipos indoeuropeos: un héroe, un brujo, un rey*. México: Fondo de Cultura Económica

Echeverri Jaramillo, A. (2011). “Una tendencia narrativa en el cine contemporáneo: el modo ‘indie’”. *Enfoco, 36*. 34-39.

Egri, L. (2004). *The art of dramatic writing*. New York, U.S: Touchstone.

Estrada, A (2012). *El productor en el cine colombiano*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.

Field, S. (2002). *El libro del gui3n*. Madrid, Espa1a: Plot.

_____ (2005). *El Manual del Guionista*, Madrid, Espa1a: Plot.

Foucault, M. (1969). *La arqueolog1a del saber*. Ciudad de M3xico: Siglo XXI Editores. Frye, N. (2004): *Biblical and Classical Myths. The Mythological framework of Western culture*. Toronto, Canad1a: University of Toronto Press.

Fuentes, F y Gamallo, I (1982). M1s all1 de la historia oficial machos, compadres, h3roes y villanos en el cine de la revoluci3n de Fernando de Fuentes y Paul Leduc. *Studies in Latin American Popular Studies*, 23. 83-94.

Garc1a Espinosa, J (1995). *La doble moral del cine*. Serie taller de cine dirigida por Gabriel Garc1a M1rquez. Bogot1, Colombia: Voluntad.

Gaviria, V (1998). La realidad, la ficci3n, la ficci3n, la realidad. *Kinetoscopio*, 48. 86

Getino, O (1998). Cine y televisión en América Latina. Producción y mercados, 11 de noviembre. Santiago de Chile: Ediciones Ciccus. Recuperado de [http:// www.cinecaci.com](http://www.cinecaci.com) el 2 de marzo de 2015.

_____ (2007). Los desafíos de la industria del cine en América Latina y el Caribe. *Zer*, 22. 167-182.

Goldman, I (1997). *Framing Latin American Cinema*. Minneapolis, U.S: University of Minnessota.

González, R (2011). *Emerging markets and the digitalization of the film industry. An analysis of the 2012 UIS International*. Unesco Institute for Statistics.

González Sánchez, J (2012). Héroes, antihéroes y villanos en el cine español. *Razón y Palabra*, 78. 1-15.

González Valencia, L (2016). *La inmensidad, un breve recorrido para llegar al cine latinoamericano contemporáneo en Cinemateca Distrital transformando miradas 2012-2015. Colección catálolgos razonados*. Bogotá, Colombia: Idartes.

Graebner, W (2013). The man in the water: The politics of the American hero, 1970-1985. *The historian*, 75 (3). 517-543.

Grave, P (2011). *National Identity in global cinema. How movies explain the world*. New York, U.S: Palgrave MacMillan.

Guarinos, V y Sedeño, A (ed.) (2012). *Narrativas audiovisuales digitales. Convergencia de medios, multiculturalidad y transmedia*. Madrid, España: Fragua

Gutiérrez, R (2004). *Lo heroico en el cine de John Ford*. (Tesis doctoral). Universidad de Navarra, Pamplona.

_____ (2012). El protagonista y el héroe: Definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico. *Ámbitos*, 21-A. 43-62.

Hall, M (2016). Captain Latinoamerica: Affect, bodies and circulations in superhero genre. *Arizona journal of hispanic cultural studies*, 20. 269-283.

- Hart, S (2004). *A companion to Latin American film*. Rochester, U.S: Tamesis.
- Hegarty, K (2013). From superhero to national hero: The populist myth of El Santo. *Studies of Latin American Popular Culture*, 31. 3-27.
- Higginbotham, V (2005). Fast frames, insight into Mexican, Latin American and Brazilian cinema. *Latin American research review*, 40 (3). 273-282.
- Hind, E (2002). Post-Nafta mexican cinema 1998-2002. *Studies in Latin American Popular Culture*, 23. 95-111.
- Igartúa Perosanz, J. J., Acosta, T. y Frutos, F. J. (2009). Recepción e impacto del drama cinematográfico: el papel de la identificación con los personajes y la empatía. *Global Media Journal*, 6 (11). 1-18.
- Iglesias Santos, D (2014). La historia desde el cine. Nuevos héroes e imaginarios en el cine histórico latinoamericano de los noventa. *Liño*, 20. 125-136.

Izod, J (2001). *Myth, Mind and the screen. Understanding the heroes of our time*. Cambridge, U.K: Cambridge University press.

Jablonska, A (2007). Identidades en redefinición: los procesos interculturales en el cine mexicano. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 13 (26). 47-76.

Jáuregui, Carlos y Suárez, Juana. (2002). Profilaxis, traducción y ética: la humanidad 'desechable' en Rodrigo D. No futuro, La vendedora de Rosas y La Virgen de los sicarios. *Revista Iberoamericana*, 368. 367-392.

Johnson R y Stam, R (eds) (1982). *Brazilian cinema*. Rutherford, U.S: Farleigh Dickinson University press.

Kindem, G (ed). 2000. *The international movie industry*. Carbondale, U.S: U.S University press.

King, C (2011). *Washed in blood. Male sacrifice, trauma and the cinema*. New Jersey, U.S: Rutgers University Press.

King, J (1994). *El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá, Colombia: Tercer mundo.

King, J y Nissa, T (eds.) (1987). *The Garden of the Forking Paths: Argentine Cinema*, Londres, U.K: BFI.

Kirkham, P y Humim, J (1993). *You Tarzan. Masculinity, movies and men*. Londres, U.K: Lawrence & Wishart.

Krakauer, S (1985). *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, España: Paidós.

_____ (1989). *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós.

Lavandier, Y. (2003). *La dramaturgia*. Madrid, España: Ediciones Internacionales Universitarias.

Lei 8.685 de 1993, lei do audiovisual do Brazil. Consultada en http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8685.htm el 20 de octubre de 2016.

Ley Federal de Cinematografía de la República Mexicana y reglamentos. Recuperada de http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/103_171215.pdf el 20 de octubre de 2016.

Ley 397 de 1997, ley general de cultura en Colombia. Consultada en http://www.sinic.gov.co/SINIC/Sipa_Conceptos_Comite_Tecnico/ley%20397%20de%201997.pdf el 24 de octubre de 2016.

Ley Federal de Derecho de Autor de México. Recuperada de http://www.indautor.gob.mx/documentos_normas/leyfederal.pdf el 21 de octubre de 2016.

Ley de servicios de comunicación audiovisual de Argentina. Recuperado de http://www.recam.org/_files/documents/arg_leydemedios_1010.pdf el 21 de octubre de 2016.

Ley 17.741, ley de fomento de la actividad cinematográfica nacional de Argentina. <http://www.programaibermedia.com/wp->

content/uploads/2013/06/Argentina-Ley-N%C2%BA17441-01-Texto-ordenado-por-decreto-124801.pdf recuperada el 16 de septiembre de 2016.

León, C (2004). Imagen y subalteridad, entrevista a John Beverley. *Cuadernos de Cinemateca*, 5. 85-90.

_____(2005). *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

León Frías, I (2014). *Tierras bravas: cine peruano y latinoamericano*. Lima, Perú: Fondo editorial Universidad de Lima.

Lieberman, E (2009). Mask and masculinity: Culture, modernity and gender identity in the Mexican Lucha Libre films of El Santo. *Studies in Hispanic Cinemas*, 6 (1). 3-17.

Lillo Redonet, F. (2010): *Héroes de Grecia y Roma en la pantalla*. Campillo Nevado, España:Ediciones Evohé.

Lipovetsky, G (2000). *La Era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, España: Anagrama.

López, A (2000). Early Cinema and Modernity. *Latin America in Cinema Journal*, 40 (1). 48-78.

_____ (2006). The State of Things: New Directions. *Latin American Film History in The Americas*, 63 (2). 197-203.

_____ (2010). Geographical imaginaries-Introduction. *Studies in Hispanic Cinemas*, 7 (1). 3-8.

_____ (1988). *Argentina 1955-1976, The Film Industry and the Margins*, en J. King y N. Torrents (eds.), *The Garúen o/Forking Paths: Argentine Cinema*, Londres, U.K.

_____ (1989). *At the Limits of Documentary: Hypertextual Transformation and The New Latin American Cinema* en Burton, J (ed). *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh, U.S: University of Pittsburgh Press.

- López Carmona, A (2016). *Cine colombiano para otros tiempos en Cinemateca Distrital transformando miradas 2012-2015. Colección catálogos razonados*. Bogotá, Colombia: Idartes.
- Lozoya, J (ed). (2006). *Cine mexicano*. México DF, México: IMCINE y Lunweg Editores.
- Lunisch, A (2011). Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano. *Comunicación y medios*, 24. 25-42.
- Luzardo, J (2013). Diez años de la ley de cine 814. *Cine Colombiano* <http://cinecolombiano.com/10-anos-de-la-ley-de-cine-814/>, recuperado el 27 de octubre de 2016.
- Marino, A (2004). *Cine argentino y latinoamericano: Una mirada crítica*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko.
- Martínez Pardo, H (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá, Colombia: Editorial América Latina.

Maurer Queipo, I (2012). *Socio Critical Aspects in Latin American Cinema*. Serie Romania Viva, vol. 11. Berlin: Peter Lang.

May, R (2000). *La necesidad del mito*. Barcelona, España: Paidós.

Mayolo, C (2002). *¿Mamá que hago? Vida secreta de un director de cine*. Bogotá, Colombia: Oveja Negra.

McKee, R (2003). *El Guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de Guiones*. Barcelona, España: Alba.

Melamed, A (1990). Los héroes del cine no son lo que eran. *Revista de filosofía y teoría política*. Actas de las 1ª jornadas de investigación. Universidad de La Plata: La Plata.

Meleiro A (2007). *Cinema no mundo. Industria, política e Mercado*. (Colección cinema do mundo, vol. 2). Sao Paulo, Brasil: Escrituras.

Mercader, Y (2002). La representación masculina en el cine mexicano. *Anuario UAM-X 2001*. 291-299.

- Miguez, C (2009). *Changing aesthetics, ethics, and politics in Latin American Crime Cinema and Narrative*. (Tesis doctoral). University of Michigan, Detroit.
- Meyer, B (2008). *Héroes. Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*. Madrid, España: Siruela.
- Mondelo, E (1996). Del hacer y el decir. Sobre la identidad narrativa de los personajes. *Cic*, 2. 99-105.
- Monsiváis, C (1984). *Cultura urbana y creación intelectual. El caso mexicano*, en González Casanova, P (ed). *Cultura y creación intelectual en América Latina.*, México DF, México: Siglo XXI.
- Moore, R y Gillette, D (1993). *La nueva masculinidad: rey, guerrero, mago y amante*. Barcelona, España: Paidós.
- Mora, C (1982). *Mexican cinema: reflections of a society*. London, U.K: University of California press.

Mora, O (1981). Reflexiones sobre la industria cinematográfica nacional. *Cine*, 5(16), pp.

Muñoz Fernández, R (2004). Secuencias axiológicas del cine colombiano. *Cuadernos de filosofía latinoamericana*, 25 (91). 181-188.

Navarro, A (1993). El último gran héroe: cuando la ficción se enfrenta a la realidad. *Revista de cine*, 215. 22-25.

Noriega, Ch (2000). *Visible nations Latin American Cinema and video*. Minneapolis, U.S: University of Minnesota.

Nowell-Smith, G (1996). *The Oxford history of world cinema. The definitive history of cinema worldwide*. Oxford, U.K: Oxford University press.

Ojea, M (2009). *El padre de las películas en: AA.VV. Cine argentino: estéticas de la producción*, Buenos Aires, Argentina: BAFICI.

Orrego, J (2006). Entrevista con Héctor Abad Faciolince en La Hojarasca, alianza de escritores y periodistas. 4 de Julio del 2006 recuperada de <http://www.escriitoresyperiodistas.com/NUMERO27/jaime.htm> 179 el 20 de diciembre de 2017.

Ortega, F (2017). La violencia representada en el cine colombiano: violencia política, narco violencia y el reto cinematográfico en el post-conflicto. *Cambios y permanencias*, 8. 621-633.

Osorio, O (2005). *Comunicación, cine colombiano y ciudad*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.

_____(2010). *Realidad y cine colombiano 1990-2009*. Medellín: Universidad de Antioquia.

_____(2016). *Por el lente de un cinéforo. Antología del cine colombiano*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.

_____(2018). *Las muertes del cine colombiano*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Ospina, L (2000). Mi último soplo: ¿Qué es un 'soplo de vida'?", revista
Número. # 23.22 dic. 2000
<http://www.revistanumero.com/23soplo.htm>

Paranaguá, A (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica de España.

Paranagua, P.A. (1995). *Mexican cinema (traducción de López A)*.
Londres, U.K: British film institute.

Parks, R (1982). *The western hero in film and television. Mass media mythology*. Ann Arbor, U.S: UMI research press.

Pérez Murillo, M (2002). *La memoria filmada: América Latina a través de su cine*. Madrid, España: IEPALA.

Pérez, H (2013). *Cine y mitología: de las religiones a los argumentos universales*. Berna, Suiza: Peter Lang.

Pinel, V (2009). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, España:
Robin Hook

Platón (2004). *La República. Obras selectas*. Madrid: Edimat.

Propp, V y Meletinski, E (1977). *Morfología del cuento: las transformaciones de los cuentos maravillosos; el estudio estructural y tipológico del cuento. 3, ed.* Madrid, España: Fundamentos.

Puente de Righi, M (2013). *Negotiating an Identity – Dirty Realism in Latin America*. (Tesis doctoral). Catholic University of America, Whashington D.C.

Puerta, S (2015). *Cine y nación: negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*. Medellín: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia.

Ramírez Barradas, H (2000). La transformación de un héroe de corrido a través del tiempo. *Hispania*, 83 (2). 189-197.

- Ramírez López, N (2008). *Marginalidad y violencia juvenil en Medellín y Bogotá: Narrativas literarias y fílmicas de los años 80 y 90 en Colombia*. (Tesis doctoral). Universidad de Pittsburg, Pittsburg.
- Restrepo Jaramillo, I (2015). Cine colombiano y cambio social: hegemonía y disidencia en el frente nacional. *Cuadernos de cine Colombiano nueva etapa: cine y política*, 23. 58-90.
- Richards, J (2011). *Themes in Latin American Cinema: A Critical Survey*. Jefferson, U.S: McFarland.
- Richard, N (1994). *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile, Chile: Cuarto propio.
- Rivera-Betancur, J y Ruiz, S (2010). Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano. *Revista Latina de Comunicación Social*, 65. 503-515.
- Rivera Betancur, J (2007). Personajes con sello colombiano. *Anagramas*, 6 (11). 93-115.

_____ (2008). El cine como golosina. Reflexiones sobre el consumo de cine en los jóvenes. *Palabra Clave*, vol. 11 (2). 311-325.

_____ (2009). Una investigación sin memoria para un cine en permanente renacimiento. *Admira*, 1 (1). 182-199.

_____ (2010). Los protagonistas de las películas colombianas 1990-2003. *Revista Mediterránea de comunicación*, 1. 36-50.

_____ (2011) Reflexiones sobre la imagen del cine colombiano. *Razón y Palabra*, 16. (78). recuperado de http://www.razonypalabra.org.mx/N/N78/08_Rivera_M78.pdf

_____ (2012) (1). El cine colombiano y los colombianos (II) en diario El Tiempo, 17 de septiembre de 2012, recuperado de <http://blogs.eltiempo.com/el-tiempo-del-cine/2012/09/17/el-cine-colombiano-y-los-colombianos-ii/>

_____ (2012) (2). Ley de cine ayuda más al turismo que al sector audiovisual en Revista TV y Video América Latina

entrevista a Jerónimo Rivera, edición de julio de 2012, recuperado de <http://www.tvyvideo.com/201207164825/articulos/otros-enfoques/jeronimo-rivera-ley-de-cine-ayuda-mas-al-turismo-que-al-sector-audiovisual.html>

_____ (Comp) (2012) (3). Héroes y villanos del cine iberoamericano. Bogotá: Trillas.

_____ (2014). ¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de ley de cine en Colombia. *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 13 (25). 127-144.

_____ (2016). Llegó la hora de reformar la ley de cine. Columna de opinión en el diario El Tiempo, 17 de junio de 2016 recuperado de <http://www.eltiempo.com/entretenimiento/cine-y-tv/problemas-de-ley-de-cine-en-colombia-para-peliculas/16622812>

_____ (2017). ¿Cómo va el cine colombiano? *Agenda cultural Alma Mater*, 240. 10-12.

_____ (2017) (2). Apuntes sobre la violencia en el cine colombiano, conferencia dictada el 3 de octubre de 2017 en la Cátedra Cinemateca de la Cinemateca Distrital de Bogotá.

Rocha, C (ed) (2013). *Modern Argentine masculinities*. Chicago, U.S: Intellect.

_____ (2009). Contemporary Argentine Cinema during Neoliberalism. *Hispania*, vol. 92 (4). 841-851.

Rocha, G (1983). *The esthetics of hunger en Chanan*, M (ed.). *Twenty-five Years of Latin American Cinema*. Londres, U.K: BFI and Channel.

Rodrigues, L (2012). *Ecos do novo cinema latinoamericano contemporaneo do Brasil, Argentina e Colombia*. (Tesis de maestría). Universidade Anhembi Morumbi, Sao Paulo.

Rodríguez, M y Silva, J (1984). Jorge Silva, Marta Rodríguez. *Cinemateca: cuadernos de cine colombiano*, 7. 4.

Rubiano Pinilla, E (2011). Centro periferia y red: de las historias nacionales a las historias locales, de la obra de arte a la imagen global, en Encuentro de investigaciones emergentes. Reflexiones, historias y miradas, Bogotá: Instituto Distrital de las Artes.

Ruffinelli, J (2002) Telémaco en América Latina. Notas sobre la búsqueda del padre en cine y literatura. *Revista Iberoamericana*, 68 (199). 441-457.

_____ (2003). Víctor Gaviria: una mirada regional que se hace universal. *Cuadernos de cine colombiano*, 3. 1-10.

_____ (2010). *América Latina en 130 películas*. Santiago de Chile, Chile: Uqbar.

Ruiz Muñoz, M (2011). *Cultura, memoria e identidad en el cine iberoamericano. Los lazos entre España y Argentina* en García, Marcial; López, Mabel y Ruiz, María Jesús (ed). *¿Medios de comunicación y cultura: cultura a medias?*. Barcelona, España: Los libros de la frontera.

Ruiz, S (2006). Las narrativas urbanas del largometraje colombiano en la década de los noventa. *Palabra Clave*, 9 (1). 111-142.

Ruy Sánchez, A (1981). *Mitología de un cine en crisis*. México DF, México: La Red de Jonás.

Sáenz Forero, D y Becerra Riberos, N (2010). *Las nuevas narrativas del cine latinoamericano: Una pregunta abierta*. (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Salcedo Silva, H (1981). *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*. Bogotá, Colombia: Carlos Valencia Editores.

Salles Gomes, P (1982). *Cinema: A Trayectoria within Underdevelopment*, en Johnson, R y Stam, R (eds.) *Brazilian Cinema*. New Jersey, U.S y Londres, U.K: Associated University Presses.

Sánchez Escalonilla, A (2002). *Guión de aventura y forja del héroe*. Madrid, España: Ariel.

_____ (2004). *Estrategias de guion cinematográfico*.
Madrid, España: Ariel.

Sánchez Ruiz, E (2003). Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación históricocultural .Número 28 de la Colección de Babel de la Revista Universidad de Guadalajara, Jalisco.

_____ (2004). El empequeñecido cine latinoamericano y la integración audiovisual... ¿Panamericana?: ¿Fatalidad de mercado o alternativa política? *Comunicación y sociedad*, 2. 9-36.

_____ (2006). El Cine Latinoamericano: ¿Mercado de Consumo Hollywoodense, o Producción de Pluralidad Cultural? *Revista de economía política de las tecnologías de la información y la comunicación*, 2. 16-37.

_____ (2007). El espacio audiovisual iberoamericano: Entre el mercado y las políticas públicas. *Revista latinoamericana de ciencias de la comunicación*, 4 (7). 54-67.

Sarlo, B (1999). *Cultural studies and literary criticism at the crossroad and values* en Hart, S y Young, R (ed) *Contemporary Latin American Cultural Studies*. London, U.K: Arnold.

Savater, F. (1982). *La tarea del héroe*. Madrid, España: Taurus

Schreiber, T (2010). *Actuación, las nuevas tendencias. Guía práctica para actores, directores y maestros*. México DF, México: Diana.

Schroeder, P (2011). La fase neobarroca del nuevo cine latinoamericano. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 37 (73). 15-36.

Sedeño Valdellós, A., Matute Villaseñor, P., & Ruiz Muñoz, M. J. (ed) (2015). *Panorama del cine iberoamericano en un contexto global*. Madrid, España: Dykinson.

Segeer, L (1994). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid, España: Rialp.

Seger, L (2000). *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona, España Paidós.

Seni, G y Espinosa, A (2015). El antilenguaje en el nuevo discurso audiovisual colombiano. *Razón y Palabra* 90. 1-16.

Shaw, D (2004). The figure of the absent father in recent Latin American films. *Studies of Hispanic cinemas*, 1 (2). 85-102.

_____ (2002). Heroes, Villains and Women: Representations of Latin America in *The Voyage* by Fernando Solanas. *Bulletin of Latin American Research*, 21 (4). 473-489.

Shaw, D (2007). *Contemporary Latin American Cinema. Breaking into the global market*. Lanham, U.S: Rowman y Littlefield.

Schnitman, J (1984). *Film Industries in Latin America: Dependency and Development*. New Jersey, U.S: Ablex.

Schumann, P. (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires, Argentina: Legasa.

Sierra Duque, E (2013). Cine e industria en Colombia, hacia un estado de la cuestión. *Ciencias sociales y educación*, 2 (4). 93-111.

Silva, J y Raurich, V (2010). Emergente, dominante y residual: una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno (1958-1973). *Aisthesis*, 47, ps. 64-82

Silverstone, R (2010). *La moral de los medios de comunicación: Sobre el nacimiento de la polis de los medios.1ª ed.* Buenos Aires, Argentina: Amorrortu,

Smith, P.J. (2015). *La comedia y el melodrama en el audiovisual iberoamericano contemporáneo.* Madrid, España: Iberoamericana.

Sisk, C (2011). Entre el Cha Cha Chá y el Estado: El cine nacional mexicano y sus arquetipos. *A contracorriente*, 8 (3). 163-182.

Solanas, F (1989). *La mirada: reflexiones sobre cine y cultura.* Buenos Aires, Argentina: Puntosur.

Sotomayor, C (2009). Espacios vedados y héroes desvalidos: La niña de luto y el cine español de los años sesenta. *International Journal of Iberian Studies*, 22 (1). 22-37.

Stam, R (1997). *Tropical Multiculturalism. A comparative story of race in brazilian cinema and culture*. Durham, U.K: Duke University Press.

Stock, A y Fonet, A (1997). *Framing Latin American Cinema. Contemporary critical perspectives*. Minneapolis, U.S: University of Minnesota Press. 1997

Suárez, J (2009). *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali, Colombia: Universidad del Valle.

_____ (2010). Economía de la memoria: imaginarios de la violencia en el documental colombiano (2000-2010), ponencia presentada en el Segundo Encuentro de Investigadores de Cine. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.

Tal, T. (2005). *Pantallas y revolución: una visión comparativa Del Cine de Liberación y el Cinema Novo*. Buenos Aires, Argentina: Lumiere.

Tamayo, C (2005). Hacia una arqueología de nuestra imagen cine y modernidad en Colombia (1900-1960). *Signo y Pensamiento*, 25 (48). 38-53.

Tierney, D (2010). Mapping cult cinema in Latin American film cultures en In Focus: Latin American Film Research in the twenty first century. *Cinema Journal*, 54 (1). 129-135.

Tobias, R. B (1999). *El guión y la trama. Fundamentos de la escritura dramática audiovisual*. Madrid, España: Ediciones Internacionales Universitarias.

Toledo, T (ed). (2002). *Made in spanish 2001: Utopías y realidades del cine latinoamericano de los noventa*. San Sebastián, España: Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

- Torres, G (2010). *Historias nómadas: los personajes viajeros del cine latinoamericano contemporáneo*. (Tesis de pregrado). Universidad de Cuenca, Cuenca.
- Torres SanMartín, P (2011). Love Goddesses: angels and demons in Mexican cinema in Studies. *Hispanic Cinemas*, 8 (1). 19-35.
- Urrutia, C (2010). Hacia una política en tránsito: ficción en el cine chileno (2008-2010). *Aiethesis*, 47. 33-44.
- Valencia Goelkel, H (1974). *Crónicas de cine*. Bogotá, Colombia: Cinemateca Distrital.
- Vallejo-Nágera, J. A (1998). *Guía práctica de la psicología. Cómo conseguir el tan deseado equilibrio psicológico*. Madrid, España: Temas de Hoy.
- Varón Parra, V (2016). *Cambio en las narrativas cinematográficas sobre el conflicto social en Colombia: un análisis de contenido de la producción cinematográfica en el periodo 1980-2015*. (Tesis de pregrado) Universidad Santo Tomás, Bogotá.

- Velleggia, S. (2009). *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires, Argentina: Altamira.
- Vélez, J.A. (2000). *Cine y mito: Una indagación pedagógica*. Madrid, España: Laberinto.
- Vélez Lotero, M (2007). Un cine de anécdotas. *Anagramas*, 6 (11). 73 – 92.
- Villamil, M (2010). Reflexividad y política en “Bolívar soy yo” de Jorge Alí Triana. *Romance Quaterly*, 57. 245-257.
- Vogler, C (2002). *El viaje del escritor*. Barcelona, España: Robinbooks.
- Voltaire (2007). *Diccionario filosófico*. Madrid, España: Akal.
- Wiebe Drake, S (2013). Heroic Journeys: The Immigrant Experience as the Hero's Journey in El Norte and La misma luna. *Studies in Latin American Popular Culture*, 31. 86-98.

Yáñez, M (2015). El renacimiento del realismo. *Kinetoscopio*, 109, pp. 52-53

Zuluaga, P (2013). *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*. Bogotá Colombia: Idartes.

_____ (2008). Cine colombiano. ¿Ficción o realidad? Conferencia del 28 de noviembre de 2007 en el I Encuentro de formación artística Pontificia Universidad Javeriana, recuperada de <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2008/05/nuevo-cine-colombiano-ficcin-o-realidad.html> el 3 de enero de 2018.