

# CINE COLOMBIANO: LAS GARRAS DE ORO DEL CANON

CINEMA OF COLOMBIA: CANON' CLAWS OF GOLD

**Pedro Adrián Zuluaga**  
pedroadrianzuluaga@gmail.com  
Crítico de cine y periodista.  
Magíster en literatura.



## Resumen Abstract

Este artículo retoma las conclusiones principales del libro *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes* (Pedro Adrián Zuluaga, Idartes, 2013), a la luz de dos hechos periodísticos (sendas publicaciones sobre la cultura y el cine colombianos de las revistas *Arcadia* y *Semana*) y un evento cultural (el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias) posteriores a su publicación, los cuales ratifican esas conclusiones o, de forma parcial, las cuestionan. En el camino de este análisis, aparecen mecanismos de inclusión y exclusión que operan en la tradición cultural y responden a intereses institucionales, geopolíticos y geoestéticos.

## Palabras clave

Cine colombiano, canon, discurso.

This article summarizes the main conclusions of the book *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes* (Pedro Adrián Zuluaga, Idartes, 2013), from there, it follows them, as well as questions them, looking at two journalistic publications (magazines “Arcadia” and “Semana”), and one cultural event (“Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias”). This analysis will show the mechanisms of inclusion and exclusion that operate in the cultural tradition and respond to institutional interests, geopolitical and geoaesthetic.

## Key Words

Cinema of Colombia, canon, discourse.

En 2013, el Instituto Distrital de las Artes de Bogotá (IDARTES) publicó el libro *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*, el resultado de una beca de investigación entregada dos años antes por esa misma oficina. Después de un repaso al problema histórico de lo canónico en el arte y de acotar su análisis al cine colombiano y las instituciones garantes de ese canon concreto, específicamente la crítica, el libro se aventura a proponer una lista de películas colombianas donde se cumpliría ese estatuto.

Para la conformación de la lista, se procedió a cruzar hechos recurrentes como la presencia de las películas en los textos críticos, historiográficos y académicos, las posibilidades de acceso a su visualización, tanto en formatos de uso doméstico como en otros de destinación pública, y la supervivencia y reiteración de estas en muestras, curadurías y retrospectivas, tanto nacionales como internacionales. Lo caprichoso de hacer una operación de esta naturaleza saltaba a la vista. Para empezar, existía el riesgo de incurrir en el mismo tipo de exclusiones e inclusiones, movilizadas por agendas ideológicas y estético-políticas que el propio texto pretendía identificar. A favor

de la lista, sobresalía el hecho de rehuir una valoración personal del autor. Por el contrario, se partió de elementos constatables en la realidad objetiva de los textos y los discursos.

La lista reconocía algunas restricciones. La primera de ellas era reducirse a menos de veinte títulos, una cifra arbitraria y más propia de estrategias periodísticas y de mercado que de la realidad del objeto de estudio. La segunda era su límite temporal: solo se consideraron películas realizadas hasta el 2000, con la justificación –quizá discutible– de que los títulos más recientes carecían de una masa crítica y aún no habían tenido la ocasión de probarse en todos los escenarios de la canonización. Al final, la lista comprendía los siguientes títulos:

- Bajo el cielo antioqueño (Arturo Acevedo Vallarino, 1925).
- Alma provinciana (Félix Joaquín Rodríguez, 1926).
- Garras de oro (P.P. Jambrina, 1926).
- La langosta azul (Álvaro Cepeda Samudio et al, 1954).
- El río de las tumbas (Julio Luzardo, 1965).
- Pasado el meridiano (José María Arzuaga, 1966).
- Chircales (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1968-1972).
- Camilo, el cura guerrillero (Francisco Norden, 1974).
- Gamín (Ciro Durán, 1977).
- Agarrando pueblo (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1977).
- Canaguaro (Dunav Kuzmanich, 1981).
- Pura sangre (Luis Ospina, 1982).
- Carne de tu carne (Carlos Mayolo, 1983).
- Cóndores no entierran todos los días (Francisco Norden, 1984).
- Rodrigo D. No futuro (Víctor Gaviria, 1990).
- La estrategia del caracol (Sergio Cabrera, 1993).
- La gente de La Universal (Felipe Aljure, 1994).
- La vendedora de rosas (Víctor Gaviria, 1998).

Estos títulos, simétricos con los criterios expuestos (recurrencia en distintos tipos de textos, disponibilidad de acceso para su visualización y frecuencia de su inclusión en muestras y retrospectivas de carácter histórico), corresponden a lo que, en circuitos relativamente especializados como la academia, la crítica o los festivales de cine se ha querido reconocer como “cine colombiano”. Este reconocimiento arrastra en sus talones un proceso de domesticación que hace estas películas digeribles para el espectador, colombiano o extranjero. La princi-



pal amenaza del canon sobre las propias obras que canoniza, sería pues la pérdida de extrañeza, a pesar de que para Harold Bloom esa extrañeza es precisamente la condición de una obra canónica.

Más que proponer la lista y dejarla como algo inalterable y monolítico, como un resultado incuestionable, lo que justifica esta operación son las preguntas que vienen después, que es exactamente lo contrario a cómo proceden los medios con sus balances y antologías. ¿A quién o quiénes favorece este canon particular del cine colombiano o quiénes son sus rentistas? ¿Qué tipo de institucionalidad está implicada en su permanencia, una vez que se identificó, así fuera someramente, quiénes estaban implicados en su formación? Y por último, ¿qué hacer con él?

Mi hipótesis es que este canon, quizá a pesar de sí mismo, es simétrico a la intención de promover, facilitar o reiterar una mirada esencialista sobre el país, basada en una serie de discursos dominantes. Para Walter Mignolo, un canon implica estructuras simbólicas de poder y de hegemonía relacionadas con esencias culturales. Pero Mignolo invierte la cuestión; las esencias culturales no son “representadas” por el canon sino “creadas” y mantenidas por él (Mignolo, 1995). En las prácticas discursivas, tanto de los cineastas como de los críticos e investigadores, habría pues difíciles complicidades con el mismo poder que, algunas veces, se pretende cuestionar. Al privilegiar las preocupaciones de orden social y la confianza en la referencialidad o el carácter reproductor de la realidad que posee el cine, también el análisis sobre las películas se concibe sobredeterminado por el contexto político y económico; esta consideración desplaza el análisis de los elementos del lenguaje cinematográfico a un lugar, la mayoría de las veces, secundario. En la misma operación, se puede llegar a reducir el

país a esos discursos dominantes, emasculando la capacidad liberadora y si se quiere civilizadora del trabajo artístico, volviendo funcional al arte y condenándolo a ilustrar o reiterar miméticamente las energías sociales.

En esa movilización de sentidos e imaginarios, el canon fungiría como un “Arte de la Memoria [...]”, sin nada que ver con un sentido religioso” (Bloom, 1995, p. 27). Como sabemos, la memoria es un espacio problemático donde el pasado se construye y se modifica de acuerdo con intereses de diversos tipos, y en el que se proyecta el futuro: es un espacio de legitimación por excelencia, y aunque existan las memorias no oficiales, y el cine, en principio, ayude a construir las, puede ser que también promueva una lectura oficialista de la historia y domestique el pasado, banalizando lo extraño, traduciendo y representando lo irrepresentable.

Para Rafael Rojas, “una sólida presencia en el mercado y la academia es lo que hace canónicos a ciertos libros” (Rojas, 2000, p. 64). Pero si se traslada ese marco al cine colombiano, se encuentra un mercado débil y una institucionalidad académica precaria, por lo menos la anterior al 2000. Así pues, ni el mercado ni la academia han sido los propulsores del canon del cine colombiano y tampoco serían sus únicos beneficiarios o rentistas. Hay que identificar entonces otras instancias, propias de un cine dependiente y con las mismas limitaciones –o incluso mayores– que las de otros cines del Tercer Mundo. Incluso, si en esa identificación vuelven a aparecer, como si se tratara de fantasmas, categorías como “mercado” o “institucionalidad académica”, aunque llevadas a unas instancias transnacionales, nos obligan a pensar en términos geoestéticos y geopolíticos.

Como resulta ya obvio, en los discursos se agazapan estructuras de poder y tomas de posición interesadas como las que menciona Sergio Becerra (2013):

En efecto, todo posicionamiento geopolítico, cuando deviene geoestratégico, requiere de una construcción, de una imposición permanente y renovada de imaginarios, con su consabida carga de cánones, arquetipos, estereotipos, mitos, pastiches y amalgamas. En un mundo globalizado, lo que A. Aneesh denomina “The Making of Worlds”, la construcción de mundos, parece ser el elemento fundamental que determina las tendencias, las dinámicas y las necesidades del mercado en términos de consumo audiovisual. ¿Pero qué mercado? Y sobre todo, ¿para quién? Aquí podemos detectar una primera tensión entre lo transnacional y lo local o nacional, realidades que responden a lógicas muy distintas.

En esa “creación de mundos” juegan fuerzas ostensiblemente dispares, por mucho que los centros y las periferias se hayan redefinido o flexibilizado, contribuyendo a desestabilizar el mapa del poder mundial, que es económico, pero carga a costas lo cultural. En “Geopolítica, festivales y Tercer Mundo: el cine iraní y Abbas Kiarostami”, Antonio Weinrichter (1995, p. 31) plantea que el cine del Tercer Mundo:

[...] puede ser militante, o desarrollar un discurso de denuncia asimilable a las grandes ideas básicas de la izquierda, o testimoniar la crisis que sin duda atraviesa un país, o ser indigenista, o al menos, de filiación realista. La ficción del Tercer Mundo por tanto cae en el neorealismo o bien en el realismo mágico [...] Lo que no se acepta es películas que se aparten de estas dos vías.

Precisamente, Jameson, uno de los grandes teóricos del concepto de geoestética, habla de la operatividad de un área geográfica llamada convencionalmente “tercer mundo”, subsidiaria de una situación poscolonial y cuya producción de ficción pasa a ser leída como una “alegoría nacional”. Esto funciona como un mapa cognitivo para moverse sin mayor extrañeza entre la diversidad de esta enorme e inabarcable producción cultural, al tiempo que revela un “inconsciente geopolítico”, una cuidada y funcional distribución de imaginarios.



El hecho de que la producción del “tercer mundo” pueda ser leída como alegórica o ilustrativa de las realidades políticas de cada país, es una característica menos propia de esta producción –fácticamente diversa–, que de los discursos sobre ella. Si bien, como lo retoma Alberto Elena en el epígrafe del primer capítulo de *Los cines periféricos*: “Lo que ocurre en los países del Sur, que son países dominados también culturalmente, es que muchos creadores piensan que para ser comprendidos hay que hacer lo que se supone que el Norte espera de nosotros” (Boughedir, citado en Elena, 1992, p. 22). A su vez, Elkin Rubiano Pinilla (2011, p. 19) afirma:

[...] 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.

Sin embargo, tanto en el cine como en las artes plásticas, adaptaciones o copias, antes de la imposición de ideas como el apropiacionismo o la antropofagia, hoy a la orden del día, sufrieron el albur de ser consideradas no como gestos de apropiación deliberada o consciente sino como ejercicios miméticos que reafirmaban la dependencia.

Por su parte, Gerardo Mosquera (sf., p. 31) escribe:

[...] la nueva atracción de los centros hacia la alteridad ha permitido mayor circulación y legitimación del arte de las periferias, delimitadas sobre todo dentro de circuitos específicos. Pero con demasiada frecuencia se ha valorado el arte que manifiesta en explícito la diferencia, o mejor satisface las expectativas de “otredad” del neoexotismo posmoderno. [...] Esta actitud ha estimulado la “auto-otrización” de las periferias, donde algunos artistas –consciente o inconscientemente– se han inclinado hacia un paradójico autoexotismo.

Por supuesto, los únicos mediadores de esta comunicación intercultural entre el sur y el norte, y de la carga de exotización y autoexotización que con frecuencia conlleva, no son los artistas. Los académicos tienen su parte de responsabilidad en la “construcción de mundos” que menciona A. Aneesh, o en la cartografía de ese “mapa cognitivo” identificado por Jameson. Y tanto estos (los académicos) como aquellos (los artistas) se quedan con una buena porción del ponqué en este tráfico de ideas. Por la vía de la traducción del exotismo obtienen ventajas y, en general, acceso a unos territorios que de otra forma les estarían vedados. No obstante, las miradas mediadoras son históricas y evolucionan con el tiempo. Lo que José Joaquín Brunner, por ejemplo, ha llamado la “mirada macondista”. Este fue un discurso rector que ya, aparentemente, no tiene vigencia, a favor de otro tipo de narrativas en alza, como la mediación antropológica o, retomando a Hal Foster, las prácticas asociadas a la idea del “artista como etnógrafo”. Erna Von der Walde (1998, p. 210) especula que el Nuevo Cine latinoamericano habría colaborado en la construcción de esta “mirada macondista”:



“Las definiciones latinoamericanas de realismo mágico operan desde la voluntad de postular una diferencia, la esencializan y ofrecen así un material que posibilita la mirada internacional sobre la producción artística del continente”.

La recurrencia del macondismo en el cine colombiano está ligada a la ascendencia del mundo literario de García Márquez, pero la desborda. Dos películas del canon, “La langosta azul” y “El río de las tumbas”, están inscritas en esas marcas, incluso antes de que el realismo mágico condicionara fuertemente la recepción internacional de la producción cultural colombiana. La poca fortuna que ha tenido la traslación de ese excepcional mundo literario al cine, se ha convertido en un lastre, pero aún hoy diversos centros rectores reclaman del cine colombiano un exotismo que tiene muy poco de liberador, y que se ha transformado sin nunca dejarse del todo de lado. En ese juego de fuerzas transnacionales, nuestra posición es claramente desigual.

Los caminos de ese exotismo, hacia adentro y hacia afuera, han cambiado. El primer discurso rector del cine colombiano es el que configura ahora el cine silente con su proto-narrativa de la colombianidad. El país de los años veinte, puesto en escena por el cine de la época, aparece como un componente brumos, pero necesario de la comunidad imaginada colombiana. Las tres películas que han sido conservadas más 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 visones idealizadas, donde las omisiones y lo reprimido son más dicientes que lo explícito.

Frente a este exiguo corpus de tres películas, sumadas a los noticiarios, documentales y a los fragmentos incompletos de las otras obras de ficción de la década del veinte, podemos afirmar, con Siegfried Kracauer, que “la historia sicológica de una nación puede leerse en sus películas” (Kracauer, 1985). Sin embargo, si se consideran los grados de subordinación de este cine silente a los intereses del poder económico, político y cultural, resultan más ilustrativas las ausencias que las presencias, y lo reprimido, lo que no se hace consciente, reaparece como “síntoma” o como “destino”, si se quiere emplear el pensamiento jungiano. La forma obstinada como este cine negó las fisuras sociales, con el pasar del tiempo, en el cine de tres o cuatro décadas después (los sesenta o setenta), emergió de forma abrumadora, como una fuerza del destino dominante y no admite posibilidades de negociación.

En ausencia de un campo cinematográfico autónomo, es apenas lógico que se haya cedido a la tentación de considerar al cine como un ilustrador de las energías sociales, en detrimento del establecimiento de vínculos internos entre las películas. La tradición propia de un arte, los desarrollos del lenguaje, los ejercicios de cita y apropiación, de acumulación u homenaje, no parecían posibles en la incipiente historia del cine colombiano, siempre mirando hacia afuera, ya sea a la realidad o a modelos artísticos extranjeros. El cine colombiano fue rehén de esta imposibilidad de un diálogo hacia adentro.

Sin embargo, un tercer discurso rector, posterior al macondismo o al mito de los orígenes presente en las narraciones fundacionales, es el canibalismo, o las estrategias de apropiación o antropofagia que sirven de marco de lectura para películas del canon como “Carne de tu carne” y “Pura sangre”, con su entrada en los terrenos del cine de zombis y vampiros,

para mediar una lectura politizada de la realidad económica, política y cultural del Valle del Cauca. Hay que indicar que ese tipo de lecturas son recientes y corresponden a indagaciones académicas que reaccionan al recorte producido por una crítica excesivamente politizada. Como ejemplos de la asunción de este discurso sobre la apropiación que ha permitido canoizar algunas películas, se puede citar el texto “Vampiros en la hacienda”, un apartado de *Cinemabargo Colombia: ensayos críticos de cine y cultura*. En él, Juana Suárez elabora un detallada análisis de la densidad cultural de los títulos que fundan el llamado gótico tropical, como encuentro de una narrativa de origen aristocrático –el gótico– con un discurso esencialista sobre América Latina –el trópico–, donde ambos referentes colisionan para convertirse en algo nuevo. Felipe Gómez, por su parte, ha hablado de “transculturación del género”. Otra forma de canibalismo sería “Rodrigo D.”, con su explícito homenaje al neorrealismo.

Un discurso dominante lo desarrolló el cine de compromiso social o cine político, que sobre todo desde las demandas de la izquierda y la atmósfera politizada de las décadas del sesenta hasta los ochenta, tuvo una profunda influencia no solo en una parte importante de la producción sino en las lecturas críticas sobre el cine colombiano. El dogmatismo ha marcado buena parte de este derrotero, con una capacidad de aniquilar simbólicamente lo que no se ajusta a su medida. Este cine tuvo en los años ochenta una transformación cuando impulsados por los mecanismos de apoyo estatal representados en Focine, muchos de los directores políticamente comprometidos dieron el paso al largometraje, e hicieron un cine que, como “Canaguaro”, estaba fuertemente impelido a construir una memoria histórica, en especial vinculada a hechos y personajes de la llamada violencia. Desde otras orillas ideológicas, Francisco Norden hizo lo propio en

“Cóncores no entierran todos los días”, tomando como base la novela homónima de Gustavo Álvarez Gardeazábal, contrario a la apuesta de Kuzmanich, quien había explorado las mucho más evanescentes memorias populares representadas en la tradición oral y las canciones. “La estrategia del caracol” se ubica en la intersección de estos discursos, y propone una utopía de solidaridad social, que hoy luce bastante solitaria y si se quiere anómala como discurso sobre el país.

Hay que decir que este cine político y de compromiso social termina en un estado melancólico y de duelo, que se ve bien reflejado en filmes como “Rodrigo D. No Futuro”, “La vendedora de rosas” y “La gente de La Universal”, que son películas que delinean ya la concepción de la nación como un cuerpo enfermo, un discurso que durante los últimos años se volvió central en el cine colombiano, y muy a pesar de sus intenciones críticas puede tener unos usos contrarios por parte del poder, al contribuir a la parálisis y la inmovilidad social. Así mismo, hay vínculos estrechos entre el cine político y un corpus de obras que se puede analizar como “cine de la violencia y el conflicto social y político”. La representación de la violencia en el cine colombiano arrancarían, según la hipótesis de Hernando Martínez Pardo en Historia del cine colombiano, con “Esta fue mi vereda” (1958), de Gonzalo Canal Ramírez, un cortometraje que solo recientemente se ha vuelto a poner a disposición del público, gracias a la restauración de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Desde los años sesenta, esto despegó con fuerza a partir de “El río de las tumbas”. La tentación de analizar el cine de la violencia como un género ha sido recurrente por las afinidades temáticas y en ciertos casos estilísticas que las películas tienen (la reiteración de los “modos de producción” de la violencia, las acciones



sobre los cuerpos de las víctimas, la presencia del fuego o los cadáveres en el río, por poner ejemplos de representaciones concretas de esa violencia, y a nivel estilístico el frecuente uso del flashback, por ejemplo, para evocar el trauma o poner en escena la memoria del pasado). Otra cosa sería reducir el cine colombiano a esta representación, como con frecuencia se ha hecho, desconociendo la diversidad de agendas que moviliza y los desacuerdos internos de esta misma tradición, como se puede ver en el ya citado caso de “Canaguaro” y “Cóndores no entierran todos los días”, o por poner otra diada, entre “El río de las tumbas” y “En la tormenta” (Fernando Vallejo, 1977). Estos desacuerdos hablan de una tradición nada homogénea y, al contrario, sometida a luchas intestinas.

Estos tópicos o discursos dominantes repasados, así sea someramente, revelan la manera como se han convertido en matrices cómodas de análisis en tanto afirman la supuesta excepcionalidad de nuestra experiencia y, en últimas, su exotismo como objeto de análisis. ¿Cómo hemos llegado a esta autoindulgencia, a este tráfico conformista de ideas? Programadores, críticos e investigadores, con frecuencia, medramos en lo rutinario y previsible. Aceptamos más o menos irreflexivamente un canon de películas que supuestamente representaría la esencia de la tradición de imágenes en movimiento en Colombia, y en consecuencia, la esencia de Colombia. Pero una historiografía sobre cine colombiano es hoy insuficiente sin la comprensión de qué condicionamientos sociales, políticos y culturales, o qué limitaciones de acceso de distinto orden influyen (e influyeron) en la configuración de esta esencia o canon.

El desafío hoy es volver a ver las viejas películas con ojos nuevos, y empezar a saldar una infinidad de deudas, pasar de las “garras del

canon” a “las incertidumbres del corpus” según la sugerencia que hizo Mignolo, en el contexto del debate sobre los estudios literarios. En el caso del cine colombiano, hay tendencias prácticamente intocadas por la mirada crítica: las coproducciones colombo-mexicanas y colombo-italianas de los sesenta y setenta, la utilización de locaciones nacionales para filmes extranjeros, los subgéneros, los diversos formalismos desde el del último Diego León Giraldo hasta el de “Pepos” (1983) de Jorge Aldana o “La mujer del piso alto” (1996) de Ricardo Coral-Dorado. Un cambio de enfoque en la mirada a las obras del cine colombiano implica también el acercamiento desde una posición de “extrañeza”, no de exotismo. Ese reencuadre produciría una valoración de objetos “extraños”, donde las comodidades epistemológicas o los esencialismos en que nos movemos serían de verdad cuestionados.

## El canon: modo de empleo

“¿Qué hacer entonces con el canon?”, escribe Rafael Rojas, “Frente al canon solo hay tres opciones decorosas: preservarlo, estrecharlo o ampliarlo” (Rojas, 2000, p. 9). Esta movilidad contraría algo que también es propio de la recepción y perdurabilidad del canon: su aparente naturalidad, la idea de que siempre estuvo y siempre estará ahí. Tras la publicación en 2013 de Cine colombiano: cánones y discursos dominantes, dos hechos periodísticos sirvieron para afirmar esa supuesta inmutabilidad. En enero de 2014, estuvo la publicación de un especial de la revista Arcadia para la celebración de su edición número 100: “100 años de realidad. La historia del país leída desde las artes.” (Revista Arcadia, 2014). En la selección de obras representativas que “iluminaban con mayor acierto y talento la historia del país”, se incluyeron veintidós trabajos audiovisuales entre largos de ficción, cortos y documentales.

La reiteración de los títulos presentes en Cine colombiano: cánones y discursos dominantes resultó asombrosa, incluso a pesar de que en la lista de Arcadia no había límite temporal. Los mecanismos de inclusión y exclusión, como puede comprobar cualquier lector, estaban “vivitos y coleando”. En marzo de 2015, en la antesala del 55 Festival Internacional de Cine de Cartagena, la revista Semana publicó una encuesta entre más de sesenta críticos colombianos, a quienes se les preguntó por las mejores películas de nuestra cinematografía (Revista Semana, [en línea], 2015). De nuevo, alarma la coincidencia con las películas señaladas en el libro, aunque esta última lista es mucho más amplia –cincuenta títulos–. Por tanto, incluye algunas películas que en selecciones más restrictivas no habrían saboreado la entrada en lo canónico y tradiciones normalmente excluidas o representadas minoritariamente en el canon, como la comedia, aunque se trate cuantitativamente del género reina del cine en Colombia.

Estos dos trabajos periodísticos parten de una limitación de base y es ni siquiera considerar que “cine colombiano” es una categoría construida históricamente y no un hecho dado. Hoy, ante una realidad de la producción cinematográfica marcada por flujos de capitales y de personas, flujos que siempre existieron, pero que se han intensificado, un cine definido de forma esencialista por su inscripción geográfica o su pureza cultural, resulta problemático. ¿A qué podríamos llamar hoy cine colombiano? ¿A cualquier película producida en el país? ¿A toda película realizada por un director colombiano en cualquier parte del mundo? ¿A las obras audiovisuales atravesadas por temas colombianos? En un tiempo de diásporas y desplazamientos, estas respuestas no resultan fáciles.

Desde otro lugar de legitimación, precisamente el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, se ha enviado, en los últimos años, un mensaje suficientemente claro para el que tenga oídos. La muestra en competencia en 2014 y 2015, dio cabida a todas las contradicciones que hoy remueven la idea de un cine nacional como el colombiano. Voy a concentrarme en la del último año, donde tuve participación como seleccionador: las doce películas incluidas en la Competencia Oficial Cine Colombiano revelaban un cruce de caminos y formas de producción que desafiaban el supuesto fácil de que el cine colombiano es aquel que se produce al amparo del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico-FDC, el principal instrumento definido por la Ley 814 de 2003, conocida como Ley de Cine, a la que se le adjudica una enorme responsabilidad en el despegue cuantitativo del cine colombiano en la última década. Las películas que participan en los estímulos que otorga este fondo resuelven el conflicto de lo nacional, en primera instancia, de una manera simple: con un certificado expedido por el Ministerio de Cultura que corrobora los porcentajes de inversión económica y la participación de personal técnico y artístico nacional. Cartagena, así como otros festivales, pasa por encima de ese legalismo, admitiendo en su competencia películas “bastardas”. En 2014, se incluyeron en la competencia títulos como “Manos sucias”, que sucede en el Pacífico colombiano, “Mambo Cool”, rodada en Medellín, y el documental “Marmato”, sobre el pueblo minero del mismo nombre. Las tres fueron dirigidas por norteamericanos, respectivamente Josef Kubota Wladyka, Chris Gude y Mark Grieco. En una tradición donde cine colombiano sería equivalente a cine de directores colombianos, tradición por supuesto imaginaria o en todo caso nada homogénea, esas películas sembraban una aporía. En 2015, la competencia incluyó películas que se inscribían en tradiciones de cine de género como los

thrillers “La semilla del silencio” de Felipe Cano, “Antes del fuego” de Laura Mora o la ciencia ficción distópica representada en “Cord”, de Pablo González, inclusión desde la cual se discutía el prejuicio de que el único cine de festivales es el llamado, un poco esquemáticamente, cine de autor. La última de estas tres películas, “Cord”, resultaba una película aun más atípica por haber sido rodada en Alemania por un director colombiano y estar hablada en inglés. Por otra parte, películas como la mencionada “Antes del fuego” o el documental “Carta a una sombra” de Miguel Salazar y Daniela Abad, venían respaldadas en su producción por Caracol Televisión y no tenían esa marca de cine FDC, que suele considerarse imperativo y casi oficial. En cuanto a apuestas estilísticas y temáticas solo unas pocas películas como “El silencio del río” de Carlos Tribiño, “Ruido rosa” de Roberto Flores Prieto, y los documentales “Hombres solos” de Francisco Schmitt y “La selva inflada” de Alejandro Naranjo, entraban en esas coordenadas de cine sobre el país excéntrico o periférico, o, en el caso de las ficciones, de utilización de actores no profesionales y dramaturgias de lo cotidiano, próximas a la estética documental; es decir, lo que se podría considerar un estilo internacional, muy vigente, bendecido por la legión de los críticos y los festivales.

La sorpresa fue comprobar que el horizonte de expectativas del grupo de jurados sí iba en dirección a respaldar cierta esencia de los cines nacionales del tercer mundo definidos por su exotismo, su ruralidad, su potencial alegórico y su distancia con respecto a las narrativas canónicas del cine comercial. “El silencio del río” (mejor película en esta competencia) es un filme que se mantiene conscientemente en la tradición del cine de la violencia rural, desde el propio título y sus guiños a la película fundacional de esta tendencia: “El río de las tumbas”. “Ruido rosa” (ganadora del premio a mejor director), por su parte, tiene vínculos con el gótico tropical, un macondismo encubierto y un puente con estéticas de la incomunicación y la soledad como la del taiwanés Tsai Ming-liang. Ambas películas domesticar su potencial de extrañeza al dialogar de forma muy explícita con códigos preestablecidos. El resultado es una zona de confort para el espectador especializado, que, en muchos casos, va en contravía de la incomodidad del espectador común, quizá menos normativo.

La pervivencia de estos juegos geopolíticos y geoestéticos, finalmente geoestratégicos, parece ser el precio que hay que pagar para circular internacionalmente. Eso es así y constatarlo no es precisamente una invitación a la resignación. Hacerse consciente de estos intereses es el primer paso para superar el automatismo, la rutina y la comodidad que parecen gobernar no solo nuestras maneras de producir hechos artísticos, sino también la forma de consumirlos y hablar sobre ellos. □

## Referencias

Becerra, S. (2013). “Ver y ser vistos. Notas introductorias sobre cine, diáspora y geoestética”, en: Cuadernos de cine colombiano. Nueva época. No. 18. Colombia según el cine extranjero, Cinemateca Distrital.

Boughedir, F. citado en Elena, A. (1992). Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India, Barcelona: Paidós.



Bloom, H. (1995). El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas, Barcelona: Anagrama.

Foster, H. (2001). “El artista como etnógrafo”, en: El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo, Madrid. Akal.

Gaviria, V. (2009). ¿Qué significa hacer cine realista hoy?, en: Víctor Gaviria: 30 años de vida filmica. Retrospectiva integral, Bogotá, Cinemateca Distrital.

Kracauer, S. (1985). De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán, Barcelona: Paidós.

Mignolo, W. (1995). “Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina”, en: Nuevo Texto Crítico, Vol. VII, Nos 14-15, julio 1994 a junio 1995, pp. 23-35.

Mosquera, G. “Islas infinitas. Sobre arte, globalización y culturas”, en: Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas, Madrid, Exit Publicaciones, s.f.

Revista Arcadia, “100 años de realidad: la historia del país leída desde las artes”. Disponible en: <http://www.revistaarcadia.com/edicion-especial/multimedia/100-anos-de-realidad/35350>, consultado el 15 de abril de 2015.

Revista Semana, “Las 50 grandes películas del cine colombiano”. Disponible en <http://www.semana.com/seccion/cultura/-las-50-grandes-peliculas-del-cine-colombiano-/286-1>, consultado el 15 de abril de 2015.

Rojas, R. (2000). Un banquete canónico, México, Fondo de Cultura Económica.

Rubiano, 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.

Suárez, J. (2009). Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura, Cali, Universidad del Valle /Ministerio de Cultura.

Von Der Walde, E. (1998). “Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad”, en: Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (eds.), Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate, México: University of San Francisco.

Weinrichter, A. (1995). “Geopolítica, festivales y Tercer Mundo: el cine iraní y Abbas Kiarostami”, Archivos de la Filmoteca, 19, Barcelona, febrero.