



REC



Cine colombiano 2011-2020: la esquiiva comunidad

PEDRO ADRIÁN ZULUAGA

Ilustraciones: Juan Sebastián Rubiano

LO CONTABLE, LO INCONTABLE Y LO NO CONTADO

El *Anuario Estadístico del Cine Colombiano*, una publicación del Ministerio de Cultura, en 2011 celebraba el estreno de 18 largometrajes nacionales en salas comerciales durante el año, la cifra más alta en toda la historia del cine colombiano. Según la misma publicación, en 2019 los estrenos nacionales batieron otro récord: 48 títulos. La fría realidad de las cifras revela un crecimiento poco menos que extraordinario. Paradójicamente, el porcentaje de participación de las películas colombianas en la taquilla de todas las salas del país se redujo. Pasó del 7,8% en 2011 al 3,5% en 2019. Mientras las 18 películas nacionales estrenadas en 2011 fueron vistas por tres millones de espectadores, los 48 estrenos de 2019 alcanzaron 2,5 millones. Esta disminución ocurrió a pesar del aumento de asistentes a salas de cine, que subió de 38,4 millones en 2011 a 73,6 millones en 2019 (la anomalía ocurrida en 2020 por cuenta de la emergencia sanitaria, que obligó al cierre de las salas durante varios meses, hace que este año no sea representativo para un análisis estadístico).

Más que las cifras, cuyas interpretaciones pueden manipularse a conveniencia, empezar este repaso por el cine colombiano de la década 2011-2020 con el esquivo afecto del espectador es reconocer que la búsqueda del público ha sido la gran ansiedad histórica del cine colombiano, y también su mayor fracaso. Los altos costos de las películas, la dependencia que tienen los cines nacionales del apoyo de los respectivos Estados, a la vez que el deseo de no depender de los caprichos de estos, forman una ecuación difícil de resolver para realizadores y productores. La década de este análisis es la más prolífica en número de películas realizadas, pero no logró superar una fisura antigua entre estas y su público más inmediato. ¿Por qué? ¿No se supone que las películas del propio país son un instrumento de autorreconocimiento, que hablan de asuntos que conciernen directamente a esos espectadores y que muestran personas y lugares reconocibles?

Es muy difícil decir algo definitivo sobre ese divorcio. Para empezar tendrían que considerarse las excepciones: esas –pocas– películas que sí conquistan al público y movilizan su deseo de ir, en gran número, a las salas. Habría que analizar por qué las sagas de *El paseo* y *El coco*, comedias ambas y con escasa inversión

Periodista y crítico de cine, con experiencia en programación y curaduría en espacios como el Festival Internacional de Cine de Cartagena (Ficci), Señal Colombia, la Cinemateca de Bogotá y la Muestra Internacional Documental de Bogotá (Midbo). Es autor de los libros *¡Acción! Cine en Colombia* (2007), *Literatura, enfermedad y poder en Colombia: 1896-1935* (2012), *Cine colombiano. Cánones y discursos dominantes* (2013), *Qué es ser antioqueño* (2020) y *Todas las cosas y ninguna. En busca de Fernando Molano Vargas* (2020). En 2018 ganó el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar en la categoría de crítica en prensa. Actualmente es columnista en *Diario Criterio*.

en términos de narrativa y lenguaje cinematográficos, siguen imbatibles. O tal vez sería oportuno cambiar los instrumentos de análisis y dejar de considerar la sala de cine como el centro de la experiencia cinematográfica o el rasero del éxito o fracaso de una película. Y empezar a medir cómo se comporta el público ante otras formas de circulación de las películas. Quedaríamos atrapados en el árido reino de los números.

Cuando se desestiman las estadísticas se puede caer en otro extremo: la opinión sin fundamento. Repetir, por ejemplo, que el cine colombiano es demasiado uniforme u homogéneo, que siempre habla de lo mismo, que está atrapado en la fascinación de unas representaciones estereotipadas o esquemáticas del país. Una observación atenta muestra lo contrario. En la década que pasó no solo hubo una amplísima variedad de propuestas estéticas y narrativas en las películas colombianas; la idea misma de cine colombiano fue puesta en duda, pues los vínculos territoriales no sirvieron ya como la contraseña para entrar en esa categoría. La intensificación de los desplazamientos de personas y capitales desancló muchas películas del suelo nacional; a la vez se afianzó una tendencia en sentido contrario: películas fuertemente especializadas, ceñidas a un paisaje, una geografía o una ciudad.

Con solo recordar algunas películas de los dos primeros años de la década se advierte cómo participan de aquello que se conoció como el giro espacial. La noción de espacio se volvió central en las prácticas artísticas, sociales y culturales. El progreso y sus arrogancias se impugnan, las ideas de centro y periferia, norte y sur, modernidad y tradición, son vistas como parejas conflictivas. *Los colores de la montaña*, *El páramo* y *Todos tus muertos*, películas estrenadas en 2011, se despliegan en geografías precisas e identificables hasta en el propio título (el páramo, la montaña). En *Todos tus muertos* es reconocible el clima cálido y el cañaduzal. *La Sirga* se filmó en la laguna de la Cocha, en el departamento de Nariño, e hizo un uso estético muy consciente del frío y la niebla; *Chocó* tiene por título el nombre de un departamento que a su vez es el de la protagonista, y *La Playa D. C.*, una película sobre personas desplazadas de su territorio, evoca – también en su título – el lugar que se abandonó, al tiempo que el lugar de llegada: Bogotá Distrito Capital. Estas tres últimas películas son de 2012.

Tanto *La Sirga* como *La Playa D. C.* fueron seleccionadas en el Festival de Cine de Cannes. Esto coincidió con uno de los mayores propósitos del cine colombiano durante la década: lograr la atención internacional que empieza por los grandes festivales de cine¹. *La tierra y la sombra* ganó el premio Cámara de Oro en 2015, que se entrega a la mejor ópera prima exhibida en el Festival de Cannes. El galardón fue un gran hito en esa búsqueda internacionalización, y se sumó al que un año antes obtuvo *Leidi*, ganadora de la Palma de Oro al mejor cortometraje. En *La tierra y la sombra* se condensa una energía que circulaba de manera muy notoria por el cine de la época: las narrativas del retorno al hogar de aquellos que, por distintas circunstancias, lo habían abandonado, y la comprobación inevitable de ese regreso: la casa imaginada está en ruinas. Este fue un motivo rector del cine colombiano que, sin duda, expresó un momento de la psique colectiva.

La tierra y la sombra pone en imágenes cuasi arquetípicas la casa grande de la imaginación afectiva y las tensiones que la amenazan. Reviven aquí binomios que la narrativa literaria latinoamericana (en justicia todas las narrativas contemporáneas) ha desarrollado con amplitud: tradición y modernidad, campo y

1. Esta estrategia de internacionalización del cine colombiano es liderada institucionalmente por Proimágenes Colombia a través de su participación en mercados y festivales, y del estímulo a cineastas y películas para su presencia en estos escenarios.

ciudad, estabilidad y progreso. Resuenan en este punto las palabras con que Ángel Rama (1984) explicó el éxito internacional de García Márquez y su programa artístico: “Modernización de la escritura narrativa y americanización profunda del asunto y su significación” (p. 11). Muchas películas colombianas contemporáneas manifiestan el deseo de buscar una síntesis entre lo local y lo global. Esta ambición alcanza trabajos como *El abrazo de la serpiente* y dos películas de las que se hablará más adelante: *Pájaros de verano* y *Monos*. El trabajo conjunto de Ciro Guerra y Cristina Gallego, tanto en *El abrazo de la serpiente* como en *Pájaros de verano*, se propuso como programa explícito hacer centrales ciertos relatos marginales: su atención a dos límites geográficos, la Amazonía y La Guajira, fue un intento de que las historias y mitos de estas periferias fueran reconocidos, en su justa medida, por la nación colombiana. Al mismo tiempo, se trata de un cine que quiso lograr la aleación de la magia y el realismo², por lo que resulta inevitable pensar en García Márquez (no solo en su programa estético sino en su recepción internacional y cómo esta definió las expectativas sobre la producción cultural colombiana).

La internacionalización, aunque promovida desde arriba (y con esta figura espacial pienso en las instituciones rectoras del cine colombiano), contó con la visión y el talento de una nueva generación de productores y productoras que, como Cristina Gallego, Diana Bustamante y Felipe Guerrero, se conectaron al diálogo global del cine de autor y entendieron sus particularidades y exigencias. En 2012, la aprobación de la Ley 1556, conocida como Filmación Colombia³, amplió y dio nuevas direcciones a lo que ya estaba declarado en la Ley 814 de 2003, conocida como la Ley de Cine, que puso a disposición herramientas legales (ante todo mecanismos de financiación) que han transformado el cine colombiano de las últimas dos décadas. Mientras la primera ley hacía énfasis en los elementos del cine que contribuían a la identidad nacional y a la afirmación de Colombia como país pluricultural, en consonancia con la Constitución del 91, la Ley 814 concebía el cine más tajantemente en sus dimensiones económicas. En los dos casos, el cine participa en la invención de Colombia como un cierto tipo de espacio imaginario, hacia adentro (para los espectadores locales) y hacia fuera (para los públicos internacionales).

El acento espacial ya estaba presente en películas de la década anterior, como *La sombra del caminante*, *Los viajes del viento* o *El vuelco del cangrejo*. En estas, y en otras obras, también había una fijación en los cuerpos como protagonistas de las narrativas. Se trataba de cuerpos que habían sido arrinconados por las narrativas dominantes de la televisión o el cine comercial. No participaban del glamur mediático ni del reconocimiento público o la celebridad. El cine colombiano del nuevo siglo, en muchas y muy destacadas películas, le dio continuidad a la presencia de actores y actrices no profesionales que en un cine anterior, como el de Víctor Gaviria, habían sido llamados “actores naturales”. *Porfirio* llevó esta corporalidad y ausencia de glamur hasta sus límites. Sobre esta película escribí en el blog *Pajarera del Medio*:

Porfirio fue rodada en Florencia con un grupo de actores encabezado por el propio aeropirata que protagonizó los hechos que la película reconstruye. Pero reconstruir es un verbo engañoso; el filme de Alejandro Landes nos obliga a desviar la mirada de lo excepcional del acontecimiento periodístico –el hombre que secuestra un avión con el fin de llamar la atención del alto gobierno sobre su situación– y exige que nos concentremos en el lento discurrir de la vida cotidiana de un ser humano atrapado en su cuerpo, pero que se resiste a sacrificar su libertad interior. (Zuluaga, 2012)

2. En un artículo sobre el cine colombiano contemporáneo para la revista mexicana *Icónica*, escribí sobre esa relación central entre magia y realismo en la producción cultural colombiana y cómo el título de una muestra en el MoMA había captado bien esa polaridad: “La tensión entre realismo mágico (algo esencialmente incomprendido, en donde se suele omitir la sujeción de lo mágico a la estructura más profunda de la realidad) y realismo a secas ya estaba expresada en una emblemática muestra de veinte películas colombianas –entre largos de ficción, documentales y cortos– que se exhibió en 1990 en una sede ejemplar: el Museo de Arte Moderno de Nueva York. La retrospectiva del MoMA producía un recorte y un sentido desde su mismo título: ‘Colombian Cinema: From Magic to Realism’. De hecho, parecía describir una inevitable progresión de un estadio primitivo de gracia (la magia) a una caída (el realismo)”. Consulte el artículo completo en: <http://revistaiconica.com/cine-colombiano-contemporaneo-el-espejo-astillado-de-un-pais/>

3. En el artículo 1° de la Ley 1556 de 2012 se lee que esta tiene por objeto el fomento de la actividad cinematográfica de Colombia, promoviendo el territorio nacional como elemento del patrimonio cultural para la filmación de audiovisuales y, a través de estos, la actividad turística y la promoción de la imagen del país, así como el desarrollo de nuestra industria cinematográfica. El texto completo de la ley se puede leer en https://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/Fotos2017/ley_1556_de_2012.pdf

Lo distintivo en *Porfirio* es recurrente en otras películas que también rehúyen reconstruir o representar el gran acontecimiento (histórico o dramático) y derivan hacia las huellas de ese hecho capital, o a sus consecuencias en los personajes. La *gran acción* está más aludida que representada, o es una espera: es algo que va a suceder o que ya sucedió. En *Porfirio* no llegamos a ver el secuestro del avión, justo aquello que más interesaría a las narrativas periodísticas y que es una expectativa creada en nosotros por el cine de Hollywood y sus encarnaciones en todo el mundo. *La Sirga* empieza *in medias res*, con un personaje, Alicia, que huye de la violencia y llega a un nuevo lugar cargando con un pasado que tenemos que intuir.

Estos modos narrativos son un rompimiento con el cine colombiano anterior, y en concreto con un referente muy inmediato: las películas de la década de 1980 realizadas con financiación de Focine, la entidad que canalizó las ayudas estatales durante ese período. Un ejemplo palmario de la estética de esa época, reconsiderada en los nuevos tiempos, es la reconstrucción que la película *María Cano* hizo de la masacre de las bananeras y de la recolección de los cadáveres, descrita por el crítico más importante de la época, Luis Alberto Álvarez, como casi grotesca: “[...] se dejaron llevar por la tentación de hacer una reconstrucción histórico-política modestamente espectacular [...] este tipo de cine se vuelve exhibición de sastrería y anticuario, recopilación de objetos y muebles cuya yuxtaposición no produce por sí sola autenticidad” (Álvarez, 1998, p. 75).

No se puede decir que ese descuido de la concepción narrativa o de la creación compleja de personajes, a favor de una excesiva atención a los elementos externos, haya sido superado en el cine colombiano reciente. Un buen ejemplo de la pervivencia de esos desbalances es la película *Roa*, inspirada tanto en el personaje histórico que ha cargado con el peso del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán como en la manera en que el dramaturgo y escritor Miguel Torres lo recreó en la novela *El crimen del siglo*.

DE LO SOCIAL A LA PRIMERA PERSONA

El cine colombiano, más que una etiqueta de circulación o un género, es una tradición, no por poco robusta (en términos de cantidad o calidad) menos importante. Como toda tradición, la del cine colombiano merece estudiarse como se examina un organismo complejo (y digo “organismo” muy consciente de sus acepciones biológicas de herencia y transmisión). Dentro de esa tradición, el documental colombiano ha tenido una ascendente crucial para la identificación del cine nacional tanto dentro como fuera de sus fronteras. Documentales como *Chircales* o *Agarrando pueblo* (que es más un *mockumentary* o falso documental), y en general las obras de no ficción de Luis Ospina y de la pareja Marta Rodríguez-Jorge Silva, han tenido una pronunciada influencia en cineastas de la nueva generación. En la década se dio la consolidación y transformación de la obra documental de Nicolás Rincón Gille, con el estreno de *Noche herida*, antecedido por *En lo escondido* y *Los abrazos del río*, y que cierra su trilogía *Campo hablado*. Sobre la relación entre dos obras documentales separadas por un buen lapso de tiempo, pero que aun así en un punto llegaron a coincidir (pues Marta Rodríguez sigue haciendo documentales incluso ahora), escribí en la revista *Arcadia*:

En momentos en que los medios hacen eco del reclamo de documentales por parte del público, como si se tratara de un fenómeno nuevo y transitorio, es necesario ubicar a *Noche herida* en una tradición. Rincón Gille decidió estudiar y hacer cine tras un contacto con la vehemente realizadora Marta Rodríguez, quien lleva cinco décadas haciendo documentales de denuncia y contrainformación. La extensa y

A.D.

Blanco y negro

FADE 3

EN LA CASA DE MANU

Manuela toma un
boca arriba,
a leer.

MANU: Muer
insatisfe
seguro por
vez en la
hoy, a
vid

CAME
dizo
pa'

MA
yo s
las e

2 N. L. MARQUE, CP. LA

LA RATA:
Oiga, usted que

MECHAS:
Yo tenc
de vi

El
a

PIPA

MÚSICA
PUNK



asi,
no plata
MMMM

en a estar a
o por el estuy

terrible crónica del despojo que es la obra de Rodríguez tiene en Rincón Gille a un heredero que no se ha limitado a copiar la tradición. Al reconocer la genealogía de la que proviene, *Campo hablado* inaugura otra tradición. (Zuluaga, 2017, p. 37)

Los documentales de Rodríguez (sola o en pareja) tienen un estilo que difiere respecto a varios de los trabajos de Rincón Gille. Pero a ambos cineastas los emparenta una recia voluntad de escucha y una gran atención al proceso de la realización documental, que resulta tan importante como el resultado mismo. En *Noche herida*, un documental indispensable de la década, vemos cómo las palabras ordenan el mundo simbólico de sus personajes, la encadenación de sus memorias y la construcción de sus relatos. No en vano la trilogía se llama *Campo hablado*, en deuda directa con las transformaciones del lenguaje y como un reconocimiento de que esta es nuestra herramienta para comprender el mundo. El propósito expreso de *Noche herida*, y por extensión de *Campo hablado*, es indagar acerca de cómo la comprensión del mundo de las víctimas es transformada por su experiencia. En estos documentales las víctimas son sujetos históricos en movimiento, no ideas monolíticas o calcificadas.

Siguiendo la huella de *Agarrando pueblo*, se hicieron películas inclasificables como *Memorias del calavera*, que problematizó –al desnaturalizarlas– la relación y la jerarquía entre cineastas que filman y sujetos marginados. Esta discusión, que se empezó a plantear en la década de 1970 y para la cual se inventó la categoría de pornomiseria, llegó hasta la última década. La exposición de la miseria, las consecuencias del uso de actores no profesionales, la problemática relación entre sujetos que filman y personas vulnerables y marginadas, se mantuvieron vigentes. También las expectativas de un público privilegiado que puede estar tanto en las grandes capitales del primer mundo como en las ciudades metropolitanas de nuestros países “tercermundistas”. En todo caso, la duda sobre la existencia de un cine *for export* y sus modos de proceder no ha dejado de resonar en estos últimos tiempos.

Otras miradas documentales se consolidaron en la década. Menciono cuatro de ellas: las de Jorge Caballero, Laura Huertas Millán, Juan Soto y Camilo Restrepo. Llamarlas documentales es un poco equívoco, porque se suele asociar este término a las argumentaciones más o menos objetivas sobre el mundo histórico, siguiendo la idea de Bill Nichols (1997). En estos cineastas, por el contrario, hay una apertura a la incertidumbre de la experiencia. El documental expande su rango y sus posibilidades. En *Nacer. Diario de maternidad y Paciente* vemos unos muy bien logrados ejercicios de cine observacional: una cámara documental que registra espacios y personajes dentro de una preocupación manifiesta de su director, Jorge Caballero, por el peso de las instituciones, en el primer caso las salas de maternidad de los hospitales y en el segundo un instituto cancerológico. Las obra de Huertas Millán, Soto y Restrepo plantean un interesante desafío de catalogación. En “Cine ‘nacional’/circulación transnacional: la experiencia fílmica colombiana en el extranjero en años recientes”, Juana Suárez (2016) anticipa la cartografía de una producción que podría pensarse como opuesta a la que ya hemos encuadrado como parte del giro espacial. Para Suárez, lo que define esta experiencia fílmica es “la dislocación y la movilidad [y la estudia] adoptando un ángulo transnacional –sin duda– para pensar y teorizar sobre qué es el cine colombiano y cuál es la extensión geográfica del mismo” (p. 7).

Huertas Millán, Soto y Restrepo han producido obras que oscilan entre Colombia (país de origen de los cineastas) y Europa (el territorio de adopción).

Especialmente en el caso de Huertas Millán y Restrepo, sus películas discuten las relaciones coloniales y las formas en que estas moldean los lenguajes y prácticas artísticas. Por cuestiones de espacio me detendré solo en un trabajo de estos dos cineastas, ambos con residencia permanente en Francia. Los cortometrajes *Viaje en tierra otrora contada*, de Laura Huertas Millán, y *Tropic Pocket*, de Camilo Restrepo, impugnan los relatos coloniales y la invención de América por los europeos. El primero fue filmado en el invernadero tropical del Jardín Botánico de Lille (Francia) e ironiza sobre los contactos entre la mirada europea y la geografía americana, así como sobre la museificación de esta última. *Tropic Pocket*, por su parte, propone el choque entre tres archivos visuales del Chocó que dejan claro cómo perviven, frente a esta región colombiana, supuestos o imaginaciones vinculados a distintos tipos de deseo colonial: por el territorio, el paisaje y los cuerpos. A esto se suma un cuarto archivo, creado a partir de registros contemporáneos con los habitantes de San Pacho. Tanto Huertas Millán como Restrepo toman posición frente al acervo colonial inscrito en esta producción de imágenes; su cine opera como un contradiscurso crítico que desarticula el privilegio de la mirada colonial.

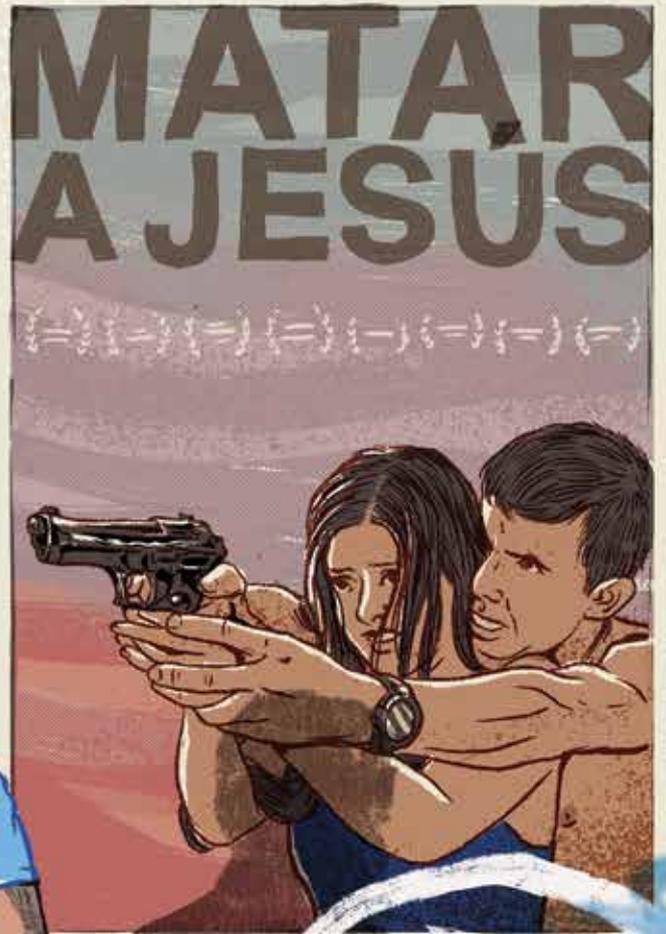
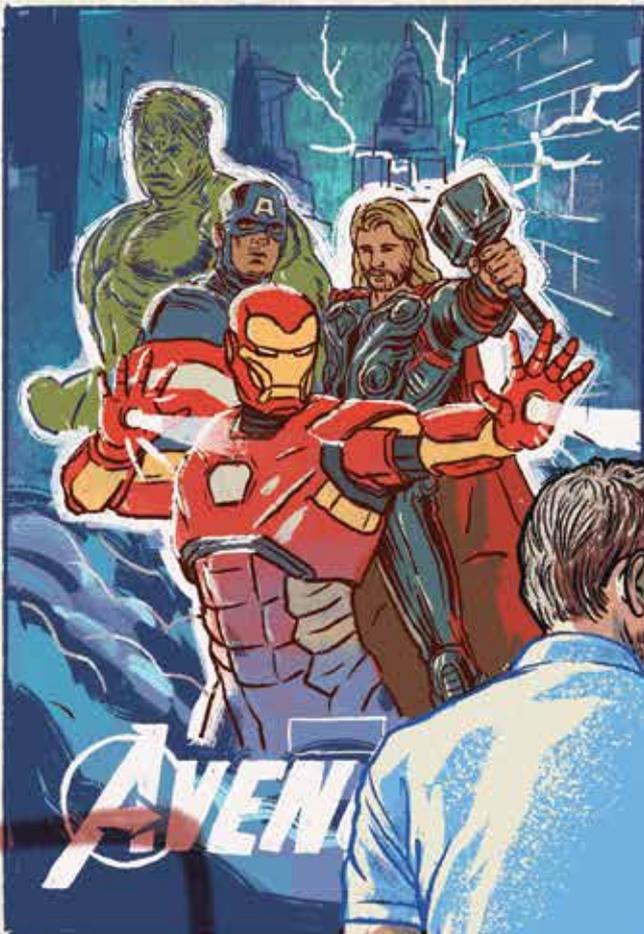
En la tercera de estas obras, la de Juan Soto, predomina un vehemente deseo de experimentación; sus películas, producidas con medios escasos y a caballo entre Cuba, Europa y Colombia, describen una educación de la mirada (la del propio cineasta detrás de cámara). También hay en el cine de Juan Soto la huella traumática de la historia del país vista desde el seno de su propia familia, lo que dio como resultado una involuntaria trilogía sobre el genocidio contra la Unión Patriótica (UP): *La gran cicatriz*, *19° sur 65° oeste* y *Parábola del retorno*. Las películas de Soto están determinadas por una estética de la fragmentación y un uso consciente de materiales preexistentes (películas en distintos formatos, sobre todo) que no cumplen la función de ilustrar sino de señalar fallas del conocimiento, revelaciones parciales y una amplia gama de incertidumbres.

El documental de trazos personales, donde los realizadores investigan en su propia vida y en las tramas de sus relaciones familiares, se intensificó, pues, en la década, y dejó ejemplos notables que exponen un cambio de sensibilidad y de expectativas frente al género documental. Entre estos documentales los hay de muy distinto origen. Incluso un cineasta como Luis Ospina, a quien lo antecedía una obra de más de cuatro décadas, estrenó en 2015 una especie de testamento en el que, por primera vez, aparece abiertamente como el sujeto de su interés. En *Todo comenzó por el fin*, Ospina inscribe su propia vida en la aventura colectiva del Grupo de Cali, un movimiento de artistas, escritores y cineastas que le dio un giro a la cultura colombiana en las décadas de 1970 y 1980, y que consolidó la ciudad como el principal motivo de inspiración e investigación estética.

En otros casos se trata de indagaciones de los hijos en el mundo de los padres, donde los primeros se hacen conscientes de una pertenencia, muchas veces problemática, y de una genealogía. Ejemplos de ello son: *Looking for...*, *Carta a una sombra*, *Amazona*, *Hom_e*. *El país de la ilusión*, *The Smiling Lombana*, *Dopamina*, *Después de Norma*, *Lázaro*, *Como el cielo después de llover* y *Las razones del lobo*. Que sea un cuerpo de trabajos mayormente dirigido por mujeres muestra una inclinación femenina a cuestionar más abiertamente la memoria familiar y el lugar de la cineasta dentro de esa estructura social.

En la década también cobró un lugar importante el documental centrado en personajes, ya fueran estos anónimos (o, para ser más preciso, no reconocidos

CINEMA



socialmente), o más o menos relevantes en el devenir político o artístico. En el largometraje *En el taller*, Ana Salas acompaña el emerger de una obra de su padre, el pintor Carlos Salas, enfocada en el trabajo físico y en la vida de los materiales usados por el artista; en *El testigo* se registra el trabajo del fotógrafo Jesús Abad Colorado y su impresionante documentación gráfica de la guerra en Colombia; *Señorita María, la falda de la montaña* sigue los pasos de una transexual que vive en un pueblo de Boyacá y su arduo camino para lograr un lugar entre una comunidad cerrada y acosada por violentas memorias; *Ciro y yo* rescata, de entre la enorme cantidad de víctimas de la guerra en Colombia, la figura de Ciro Galindo, un hombre nacido en la década de 1950 y cuya vida ha sido un intento infructuoso de huir de una violencia que siempre lo encuentra; en *Pizarro* vemos a una hija, María José Pizarro, redescubriendo quién fue su padre, más allá de la figura ausente de su íntima tragedia familiar.

IDAS Y VUELTAS ENTRE EL CAMPO Y LA CIUDAD

En el cine de la década 2011-2020, se vio otro fenómeno interesante que demuestra la circularidad de ciertas temáticas y tendencias estéticas. En este caso fue el retorno de un cine urbano, muy frecuente en la década de 1990, pero que había cedido terreno en la primera década del nuevo siglo (repliegue que se mantuvo de forma parcial en la segunda) ante un cine de espacios rurales o al menos no metropolitanos: *Edificio Royal* y *Ruido rosa*, rodadas en Barranquilla; *Los hongos* y *¡Que viva la música!*, rodadas en Cali; *Leidi*⁴, *La mujer del animal*, *Los nadie*, *Matar a Jesús*, *Los días de la ballena* y *Los conductos*⁵, rodadas en Medellín; *Días extraños*, rodada en Buenos Aires; *Karen llora en un bus*, *Estrella del sur*, *La defensa del dragón*, *Gente de bien* y *Litigante*, rodadas en Bogotá.

La lista anterior no es exhaustiva pero es característica de un cine donde la ciudad, como materia del cine colombiano, recuperó su entidad. Estas películas le dieron la vuelta, en ciertos modos, al cine de los años noventa, en el que la ciudad era representada como una suerte de selva de cemento y evidencia del fracaso de las políticas del progreso y la modernización. Sin eludir los problemas de la ciudad contemporánea, este cuerpo de películas habla de otras afectividades, imagina posibles utopías –el perdón en *Matar a Jesús*, ciertos proyectos colectivos en *Los nadie* o *Los días de la ballena*– o la posibilidad de una liberación del deseo –*Ruido rosa*, *¡Que viva la música!* o *Días extraños*, aunque, como en los dos últimos casos, este deseo contenga un *pathos* autodestructivo–.

Ya antes se mencionó cómo buena parte del cine, que por sus temas o personajes puede entrar en la porosa categoría de cine colombiano, se desancló de muchas formas de la idea de territorio nacional. Un caso paradigmático es el trabajo de Vladimir Durán, colombiano que vive en Buenos Aires y ha desarrollado lo central de su obra en esa ciudad. En dos magníficos trabajos, el corto *Soy tan feliz* y *Adiós entusiasmo*, Durán recoge influencias del melodrama tanto como del cine contemporáneo de autor latinoamericano en el que unas ciertas estructuras sociales son examinadas desde el prisma de las vidas particulares de sus personajes (un ejemplo de esto último sería el cine de la argentina Lucrecia Martel, que en su trilogía de Salta hace un demoledor análisis de las burguesías regionales y del encierro en los límites de su visión del mundo). ¿Es posible salirse del papel asignado en el teatro familiar? Esa parece ser la pregunta de este cine intensamente preocupado por la ambigüedad de las emociones y de un gran cuidado por el espacio del actor.

4. Es el único corto en este corpus de cine urbano. Los cortos en Colombia son en sí mismos un frente amplio de investigación. Declarado esto, me gustaría mencionar otros trabajos de corta duración donde la ciudad tiene una entidad destacable: *Solecito* (Óscar Ruiz Navia, 2013), *Alén* (Natalia Imery Almarino, 2014) y *Madre* (Simón Mesa, 2016).

5. *Los conductos* ganó en febrero de 2020 el premio a mejor ópera prima en el Festival de Cine de Berlín. Se trata de otro gran hito en el impacto internacional del cine colombiano. Importante mencionar también, dentro de esta misma cosecha de éxitos, la nominación de *El abrazo de la serpiente* a mejor película de habla no inglesa en la competencia de los Premios Oscar 2016.

CÓMO VAMOS DE GUERRA

La reflexión cinematográfica sobre la guerra ha seguido su curso ininterrumpido desde que, en los años cincuenta del siglo pasado, el cortometraje *Esta fue mi vereda* inauguró tal tradición. Ficciones como *Violencia* y *Oscuro animal* reenfocaron la violencia como tema mediante narrativas con algunas coincidencias llamativas: en ambas películas tenemos como punto de partida tres experiencias de la violencia y tres personajes centrales. Aunque el esquema narrativo parezca frío o cerebral, por el contrario, se trata de películas que representaron lo físico de la violencia y la gravedad que impone sobre los cuerpos.

El proceso de paz de La Habana entre el gobierno de Juan Manuel Santos y las FARC, quizá el hecho político más importante de la década, propició una saga documental entre la esperanza por el fin de la guerra y el escepticismo del difícil camino por recorrer. *El silencio de los fusiles*, *To End a War* y *La negociación*, con algunas diferencias de enfoque, muestran las negociaciones, sus dos bandos y el lento paso de la sospecha al acuerdo. Otro documental, *La paz*, se concentra en un grupo de guerrilleros de las FARC y en cómo vivieron el momento en que las negociaciones terminaron y se abrió para ellos la esperanza y la incertidumbre de un futuro completamente nuevo.

Por otra parte, películas de grandes valores de producción y no poca espectacularidad, como *Pájaros de verano* (que mixtifica un probable origen del narcotráfico) y *Monos*, abrieron la discusión sobre un cine para el cual la guerra se volvió una suerte de parque temático, demandado como producto colombiano de exportación. De manera muy problemática, en ambas se juntan guerra y espectáculo, aunque en la segunda la mezcla se presenta de forma mucho más autoconsciente creando una suerte de reality, como si los jóvenes entrenados para un grupo armado estuvieran participando en un juego de roles teletransmitido.

La insistencia en la guerra como asunto principal del arte colombiano, y por extensión del cine, también propició en la última década un conjunto de películas que examinó las representaciones mediáticas y los discursos sobre la violencia, siguiendo la estela del trabajo del documentalista Óscar Campo y su ensayo visual *Cuerpos frágiles*. Documentales como el corto *La impresión de una guerra* y el largo *Pirotecnia* interrogan el patrimonio de imágenes producidas en el marco de la guerra en Colombia. La pregunta no es ya cómo es la guerra sino qué relatos produce, quién los enuncia, con qué fines.

En años cruciales para instituciones derivadas del proceso de paz, como la Comisión de la Verdad, y para la aceptación de una justicia transicional, el cine toma posición, vuelve a ser político en su manera de atender y honrar la verdad de las víctimas, de los muertos y de las voces no escuchadas. Por tal motivo este texto, que incurre en tantas omisiones –de películas que merecen ser nombradas pero que no es posible hacerlo porque el espacio no alcanza–, termina con dos películas sobre la muerte y la memoria, y sobre cómo proceder con justicia ante estas realidades humanas. En el documental *El segundo entierro de Alejandro*, un chamán del pueblo emberá le pide a su esposa, en sueños, que lo vuelvan a enterrar –había muerto hacía cuatro años– en su pueblo. El documental acompaña, con una distancia justa, este segundo entierro que sella el pacto de cuidado mutuo entre los vivos y los muertos.

Tantas almas, el primer largo de ficción de Nicolás Rincón Gille, es también un viaje entre la vida y la muerte, en que el protagonista –un campesino llamado

José– emprende una travesía en busca de sus dos hijos varones que han sido asesinados por los paramilitares. Todo el aliento vital de este padre se concentra en encontrarlos y darles sepultura. En el catálogo del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (Ficci) de 2020, donde la película fue seleccionada –aunque el evento se suspendió en su segundo día de programación por la emergencia del covid-19–, una reseñista anónima escribió: “José y sus hijos somos todos, o podríamos ser todos, o deberíamos ser todos”. Este texto empezó preguntándose por el público –tan esquivo– de un cine colombiano en el que presumiblemente estamos todos representados, y termina con una interrogación aún más urgente: ¿por qué es tan difícil para nosotros una vida en común, o una idea, siquiera, de comunidad?

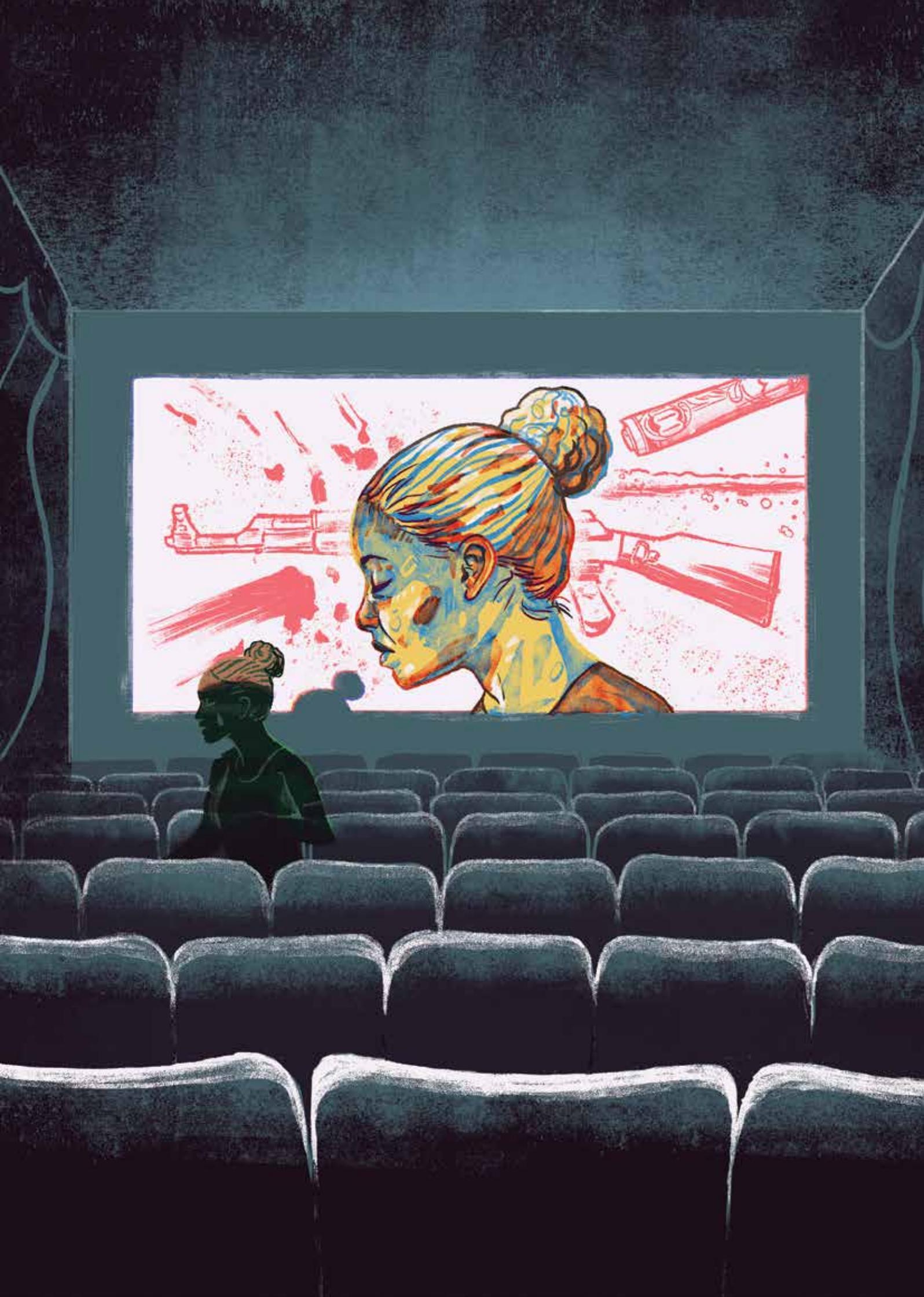
FILMOGRAFÍA

La filmografía citada en el texto no es un inventario del cine colombiano de la década, sino una selección que busca ser representativa de algunas de sus tendencias más interesantes. Tampoco están señaladas en el texto todas las tendencias dignas de nombrarse (una ausencia, por ejemplo, es el cine producido por comunidades o colectivos que, por su forma de circular y sus apuestas estético-políticas, merecería un artículo aparte; otra, los avances en el cine con técnicas de animación). A continuación se listan las películas mencionadas en el artículo, con su respectivo crédito de dirección y año de estreno, así como los formatos predominantes (corto/largo; ficción/documental), cuando estos se pueden precisar. En apartado especial se listan las películas que, aunque no son de la década pasada, constituyen una referencia para lo que ocurrió en este período, o pertenecen a series (trilogías, por ejemplo) que terminaron en el período 2011-2020.

Para los interesados en información más exhaustiva, recomendamos la base de datos construida por Proimágenes Colombia, que se puede consultar en: https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/resultados_peliculas.php?nt=1 ■

Películas de la década 2011-2020			
Título	Director	Año	Tipo de producción
Porfirio	Alejandro Landes	2011	Largometraje de ficción
Los colores de la montaña	Carlos César Arbeláez	2011	Largometraje de ficción
El páramo	Jaime Osorio	2011	Largometraje de ficción
Soy tan feliz	Vladimir Durán	2011	Largometraje de ficción
Todos tus muertos	Carlos Moreno	2011	Largometraje de ficción
Viaje en tierra otrora contada / Journey to a Land Otherwise Known	Laura Huertas Millán	2011	Cortometraje documental
Karen llora en un bus	Gabriel Rojas	2011	Largometraje de ficción
La Sirga	William Vega	2012	Largometraje de ficción
Chocó	Jhonny Hendrix Hinestroza	2012	Largometraje de ficción
La Playa D. C.	Juan Andrés Arango	2012	Largometraje de ficción
Tropic Pocket	Camilo Restrepo	2012	Cortometraje documental
Edificio Royal	Iván Wild	2012	Largometraje de ficción
Looking for...	Andrea Said	2012	Largometraje documental
Roa	Andi Baiz	2013	Largometraje de ficción

Título	Director	Año	Tipo de producción
Nacer. Diario de maternidad	Jorge Caballero	2013	Largometraje documental
Estrella del sur	Gabriel González	2013	Largometraje de ficción
Solecito	Óscar Ruiz Navia	2013	Cortometraje de ficción
Los hongos	Óscar Ruiz Navia	2014	Largometraje de ficción
Memorias del calavero	Rubén Mendoza	2014	Largometraje
Leidi	Simón Mesa	2014	Cortometraje de ficción
Ruido rosa	Roberto Flores Prieto	2014	Largometraje de ficción
La tierra y la sombra	César Acevedo	2014	Largometraje de ficción
Gente de bien	Franco Lolli	2014	Largometraje de ficción
Alén	Natalia Imery Almario	2014	Cortometraje de ficción
La impresión de una guerra	Camilo Restrepo	2015	Cortometraje documental
Todo comenzó por el fin	Luis Ospina	2015	Largometraje documental
Noche herida	Nicolás Rincón Gille	2015	Largometraje documental
El abrazo de la serpiente	Ciro Guerra	2015	Largometraje de ficción
Pizarro	Simón Hernández	2015	Largometraje documental
¡Que viva la música!	Carlos Moreno	2015	Largometraje de ficción
Violencia	Jorge Forero	2015	Largometraje de ficción
Días extraños	Juan Sebastián Quebrada	2015	Ficción
Carta a una sombra	Daniela Abad y Miguel Salazar	2015	Largometraje documental
La mujer del animal	Víctor Gaviria	2016	Largometraje de ficción
Paciente	Jorge Caballero	2016	Largometraje documental
Oscuro animal	Felipe Guerrero	2016	Largometraje de ficción
Parábola del retorno	Juan Soto	2016	Cortometraje
En el taller	Ana Salas	2016	Largometraje documental
Amazona	Clare Weiskopf y Nicolás van Hemelryck	2016	Largometraje documental
Los nadie	Juan Sebastián Mesa	2016	Largometraje de ficción
Home. El país de la ilusión	Josephine Landertinger Forero	2016	Largometraje documental
Madre	Simón Mesa	2016	Cortometraje de ficción
Adiós entusiasmo	Vladimir Durán	2017	Largometraje de ficción
Matar a Jesús	Laura Mora	2017	Largometraje de ficción
To End a War	Marc Silver	2017	Largometraje documental
La defensa del dragón	Natalia Santa	2017	Largometraje de ficción
El silencio de los fusiles	Natalia Orozco	2017	Largometraje documental
Señorita María, la falda de la montaña	Rubén Mendoza	2017	Largometraje documental
Pájaros de verano	Cristina Gallego y Ciro Guerra	2018	Largometraje de ficción
The Smiling Lombana	Daniela Abad	2018	Largometraje documental
El testigo	Kate Horne	2018	Largometraje documental
Ciro y yo	Miguel Salazar	2018	Largometraje documental
La negociación	Margarita Martínez	2018	Largometraje documental
Monos	Alejandro Landes	2019	Largometraje de ficción
La paz	Tomás Pinzón Lucena	2019	Largometraje documental
Dopamina	Natalia Imery Almario	2019	Largometraje documental



Título	Director	Año	Tipo de producción
Los días de la ballena	Catalina Arroyave	2019	Largometraje de ficción
Después de Norma	Jorge Botero	2019	Largometraje documental
Pirotecnia	Federico Atehortúa	2019	Largometraje documental
Litigante	Franco Lolli	2019	Largometraje de ficción
El segundo entierro de Alejandro	Raúl Soto	2019	Largometraje documental
Lázaro	José Alejandro González	2020	Largometraje documental
Como el cielo después de llover	Mercedes Gaviria Jaramillo	2020	Largometraje documental
Las razones del lobo	Marta Hincapié	2020	Largometraje documental
Los conductos	Camilo Restrepo	2020	Largometraje de ficción
Tantas almas	Nicolás Rincón Gille	2020	Largometraje de ficción
Películas de otras décadas			
Título	Director	Año	Tipo de producción
Esta fue mi vereda	Gonzalo Canal	1958	Cortometraje documental
Chircales	Marta Rodríguez y Jorge Silva	1966-1971	Cortometraje documental
Agarrando pueblo	Carlos Mayolo y Luis Ospina	1978	Cortometraje
María Cano	Camila Loboguerrero	1990	Largometraje de ficción
La sombra del caminante	Ciro Guerra	2004	Largometraje de ficción
En lo escondido	Nicolás Rincón Gille	2007	Largometraje documental
La gran cicatriz	Juan Soto	2009	Cortometraje documental
Los viajes del viento	Ciro Guerra	2009	Largometraje de ficción
El vuelco del cangrejo	Óscar Ruiz Navia	2009	Largometraje de ficción
Los abrazos del río	Nicolás Rincón Gille	2010	Largometraje documental
19° sur 65° oeste	Juan Soto	2010	Cortometraje documental
Cuerpos frágiles	Óscar Campo	2010	Documental

REFERENCIAS

- Álvarez, L. A. (1998). *María Cano* de Camila Loboguerrero. *Bajo el cielo antioqueño. Páginas de Cine*, 3. Universidad de Antioquia.
- Ministerio de Cultura (2011). *Anuario Estadístico de Cinematografía Colombiana*. Disponible en <https://mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Paginas/Anuarios.aspx>
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Rama, A. (1984). La imaginación de las formas (prólogo). *La hojarasca*. Oveja Negra.
- Suárez, J. (2016, enero-junio). Cine “nacional”/circulación transnacional: la experiencia fílmica colombiana en el extranjero en años recientes. *Nexus Comunicación*, 19. Disponible en <https://doi.org/10.25100/nc.voi19.661>
- Zuluaga, P. A. (10 de septiembre 2012). A propósito de *La Sirga*, película de William Vega: noche y niebla. *Razón Pública*. Disponible en <https://razonpublica.com/a-proposito-de-la-sirga-pelicula-de-william-vega-noche-y-niebla/>
- Zuluaga, P. A. (2017). Tiempo pasado y tiempo futuro. *Arcadia*, (138).