

Tras un periodo en el que la producción de películas colombianas, como lo afirma el especialista en legislación cultural Gonzalo Castellanos, "se abandonó a las condiciones del mercado y a iniciativas particulares esporádicas en un entorno de recesión económica generalizado"¹, fue aprobada la ley 397 de 1997 conocida como Ley General de Cultura, con la que se fundó un nuevo marco legal que devolvía al cine nacional su carácter de interés público y al Estado la obligación de protegerlo. Si bien el Decreto-ley 1903 de 1990 destacaba la contribución de la cinematografía nacional al desarrollo social, económico y cultural del país, y disponía su fomento oficial, el cierre de Focine se había hecho efectivo en 1993 sin que ninguna entidad parecida hubiera asumido sus responsabilidades. Aunque existía el Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, el cine era allí un tema marginal, reducido a una política de becas y premios que apoyaban la creación individual pero no el fortalecimiento de una industria. Colcultura apoyó proyectos en televisión como *Aluna*, *Señales de vida* o *Imaginario*, que permitieron que grupos estables de documentalistas probaran el video como formato creativo, pero el instituto no tenía ni la infraestructura ni el presupuesto para pensar globalmente el fenómeno audiovisual.

La ley 397 creó el Ministerio de Cultura como órgano rector de una política estatal destinada, en sus fundamentos filosóficos, a impulsar y estimular los procesos, proyectos y actividades culturales en un marco de reconocimiento y respeto por la diversidad y variedad cultural de la Nación colombiana.

El artículo 40 de la Ley reconoció la importancia del cine para la sociedad, definió su doble carácter de arte e industria y dispuso la conveniencia y necesidad de un apoyo intersectorial para su fomento. "El Estado –dice el artículo–, a través del Ministerio de Cultura, de Desarrollo Económico, y de Hacienda y Crédito Público, fomentará la conservación, preservación y divulgación, así como el desarrollo artístico e industrial de la cinematografía colombiana como generadora de una imaginación y una memoria colectiva propias y como medio de expresión de nuestra identidad nacional."²

Se le otorgó al Ministerio de Cultura la facultad de entregar estímulos económicos a las distintas fases de la creación cinematográfica, incluida la circulación de los contenidos y su conservación y preservación. En ningún caso, afirma la Ley, el Estado ejercerá censura sobre la forma y el contenido ideológico y artístico de las realizaciones y proyectos culturales.

1 Castellanos, Gonzalo. *Cine en Colombia. Siéntalo, entiéndalo y hágalo*. Bogotá: Proimágenes en Movimiento, 2006. pp. 9-10

2 Ley General de Cultura, disponible en: <http://www.mincultura.gov.co/VBeContent/library/documents/DocNewsNo227DocumentNo357.DOC>

Dentro del Ministerio de Cultura se creó, a su vez, la Dirección de Cinematografía, encargada de implementar las políticas públicas para el sector. Desde el comienzo, esta oficina, cuyo primer director fue Felipe Aljure, asumió como prioritarios los frentes de formación, infraestructura técnica, producción, divulgación, distribución, preservación y conservación. De forma que, a pesar de los pocos recursos de los que disponía, la Dirección de Cinematografía pretendió incidir en toda la cadena de la industria. Los primeros resultados de esa ambiciosa política tardarán un tiempo en verse.

El artículo 46 autorizó la creación del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica Proimágenes en Movimiento como entidad autónoma regida por el derecho privado y cuyo principal objetivo es el fomento y la consolidación de la preservación del patrimonio colombiano de imágenes en movimiento, así como de la industria cinematográfica colombiana. El artículo 47 trasladó a Proimágenes en Movimiento los bienes y activos del Fondo de Fomento Cinematográfico que administraba Focine.

Los largos caminos del largo

El 14 de agosto de 1997, una semana después del despegue oficial del Ministerio de Cultura, se estrenó *La deuda (o la insólita y no menos asombrosa resurrección y segunda muerte de Alí Ibrahim María de los Altos Pozos y Resuello, llamado El Turco)*, dirigida por Manuel José Álvarez y Nicolás Buenaventura. La película pudo ser leída como una parábola sobre la responsabilidad colectiva de la violencia, representada por el asesinato, en un pequeño pueblo, de un usurero llamado El Turco.

En un tono igualmente alegórico y con el conflicto colombiano como horizonte, Sergio Cabrera realizó una nueva incursión en el esquema de las coproducciones (Colombia, España e Italia, en este caso) con *Golpe de estadio* (1998), sobre un pueblo donde la existencia de un solo televisor obliga a policías y guerrilleros a compartir un mismo espacio si quieren cumplir el deseo de ver un partido de fútbol de la selección Colombia. Alejandra Jaramillo, en una investigación reciente, afirma que: "*Golpe de estadio* muestra las vicisitudes de una sociedad que sueña la paz, pero que no está dispuesta a ver las causas reales por las cuáles ésta no existe; una sociedad que termina, en cambio, construyendo un mundo caricaturesco en el que la paz es un juego, un deseo infantil de ver fútbol, y no un problema social de repartición de riquezas y bienestar entre los ciudadanos"³.

Sin embargo, cuatro meses antes del estreno de *Golpe de estadio*, la exhibición comercial del segundo largometraje de Víctor Gaviria *La vendedora de rosas* (1998), había causado un impacto similar al que años atrás provocó *Rodrigo D. No Futuro*. Inspirada libremente en un cuento de Hans Christian Andersen, la película permite que los espectadores conozcan al mundo de Mónica, una niña de 13 años que trabaja en la calle y que en la noche de Navidad busca cumplir sus sueños: estar con su novio, una fiesta con pólvora, ropa nueva. En mayo de

3 Jaramillo, Alejandra. "Los juegos de la guerra: *Golpe de estadio*, de Sergio Cabrera". En: *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia (1995-2005)*. Bogotá: Alcaldía Mayor / Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2006. p. 141

1998, la película participó en la competencia oficial del Festival de Cannes y en los meses siguientes la imagen de su joven protagonista, Leidy Tabares, se volvió habitual en la prensa y en los comentarios del público, como lacónico símbolo de una realidad no reconocida que el cine hacía visible.

Para Geoffrey Kantaris, investigador británico de la obra de Gaviria, "*La vendedora de rosas* tiene una forma más estilizada que *Rodrigo D.*, tanto en la estructura narrativa como en la composición fílmica, y sin embargo se filmó de la única forma que pudiera mantener la integridad ética para con sus sujetos: en plena colaboración con los actores naturales, adoptando su visión y su idioma —su derecho a la permanencia fugaz del cine— con un largo y cuidadoso periodo de estudio preparativo, doce meses de preproducción, y dieciséis semanas de rodaje"⁴.

La exhibición de esta película fue detonante de las principales discusiones sobre el cine colombiano del momento: su elección de enfrentar los aspectos más conflictivos y violentos de la realidad del país y su gusto por personajes marginales o fuera de la ley. Sobre estos dilemas de las películas nacionales, Víctor Gaviria expresó en un foro organizado por la V FERIA del Libro de Medellín: "...el tema de la violencia es prioritario para mí. Creo que el cine tiene la misión de sacarnos del enredo de estar dando una cantidad de noticias sobre la violencia, pero nunca comprender lo que la violencia quiere decir (...). Estamos recibiendo una cantidad de hechos que no podemos interpretar porque no están dentro de un proceso de desarrollo histórico que nos permita entender de dónde vienen, hacia dónde van (...). El cine tiene la obligación —ya que la televisión comercial no lo hace— de darle un sentido a esa violencia"⁵.

En noviembre de 2000, el estreno de *La Virgen de los sicarios* avivó esa polémica. Un mes antes el periodista Germán Santamaría, en un artículo de la revista *Diners* intitulado "Prohibir al sicario", había sugerido censurar la película porque según él se ofrecía una imagen dañina de Medellín y del país. *La Virgen de los sicarios* no se prohibió y el mencionado artículo más bien sirvió para la promoción de la película, sin embargo, el episodio demostraba muy bien que seguía viva la idea de un cine edulcorado y promocional, que sirviera más a propósitos turísticos que a una expresión artística autónoma. Fue en este último terreno, el de sus valores artísticos, donde la crítica no se pudo poner de acuerdo sobre la coproducción dirigida por Barbet Schroeder, que se sirvió de la novela homónima del polémico escritor Fernando Vallejo, una "provocación magistralmente unida al ritmo de una voz que monologa como si estuviera vomitando diatribas"⁶, según la descripción del escritor Pablo Montoya. Pero el mismo Montoya criticó el esquematismo de la versión fílmica, adaptada por el propio Vallejo, por hacer eco de una mirada externa y superficial sobre el país, y que "ha consistido, desde hace años, en pretender que una

4 Kantaris, Geoffrey. "Periferias de la globalización: La disfasia temporal en *La vendedora de rosas*". En: *Objeto Visual*. n.º 9. *Imagen y subalternidad. El cine de Víctor Gaviria*. Caracas: Cinemateca Nacional de Venezuela, julio de 2003. pp. 71-72

5 "La realidad, la ficción, la ficción, la realidad". Mesa redonda con participación de Víctor Gaviria, Ricardo Coral-Dorado y Pedro Adrián Zuluaga. Reproducida en: *Kinetoscopio* n.º 48, Centro Colombo Americano, Medellín, 1998. Versión en CD ROM: *Cine colombiano, 1971-2003*, Cinemateca Distrital, 2006.

6 Montoya, Pablo. "*La Virgen de los sicarios*, de Barbet Schroeder. Una película en cinco movimientos". En: *Kinetoscopio* n.º 55, Centro Colombo Americano, Medellín, 2000. Disponible en CD ROM *Cine Colombiano 1971-2003*, Cinemateca Distrital, 2006.

ciudad (Medellín), un país (Colombia) y un continente (América Latina) pueda reducirse a un conjunto de imágenes nefastas”⁷.

La de Barbet Schroeder fue la primera película de largometraje nacional de ficción que utilizó la tecnología digital como formato de captura de imágenes,

y que después fue transferida a cine para su exhibición en salas. En el 40° Festival de Cine de Cartagena realizado en 2000, el video digital de alta definición recibió un amplio despliegue y se discutió sobre sus bondades y bemoles; se empezó a vislumbrar así una posibilidad de reducción de costos y en consecuencia de mayores facilidades de producción, que en muchos casos concretos la realidad ha desmentido. Este y otros temas tecnológicos serán determinantes en los años siguientes, cuando toda la cadena de la industria será afectada por la convergencia digital, que empezaba a desplazar paradigmas muy arraigados en la producción y la exhibición, y que favorecía algunos procesos de preservación.

En esa misma edición del Festival de Cartagena, la presencia de siete películas colombianas permitió a los espectadores ver un conjunto muy diverso de propuestas y a la prensa decretar un nuevo nacimiento del cine colombiano. *El intruso* (Guillermo Álvarez, 1999), sobre una pareja que huye de la violencia pero se ve confrontada por la investigación de un juez que busca los responsables de un asesinato, es un ejercicio de estilo con actuaciones antinaturalistas, exceso de tiempos muertos y permanentes alusiones a lo absurdo y surreal, que fue recibida con desconcierto por el público de ambos festivales. *Dístole y sístole* (Harold Trompetero, 1999), 35 segmentos separados por intertítulos y desarrollados en un promedio de dos minutos cada uno, con los que el director buscó expresar taras y fobias sobre el amor y las relaciones de pareja, fue exhibida con bastante éxito comercial en proporción a lo experimental de su propuesta, emparentada con el lenguaje televisivo y publicitario. *Soplo de vida* (Luis Ospina, 1999), historia de un ex policía que indaga por el asesinato de una joven mujer en el centro de Bogotá, recrea tópicos y atmósferas del cine negro. *El séptimo cielo* (Juan Fisher, 1999), cuyo centro es el drama de los inmigrantes latinoamericanos en Nueva York. *Terminal* (Jorge Echeverri, 2000), aventura existencial de un espíritu fracturado que busca recomponerse tras la ruptura de una relación de pareja. Y *Kalibre 35* (Raúl García Jr., 2000), sobre cuatro amigos jóvenes que, obsesionados por el cine y por hacer una película, asaltan un banco para lograr su propósito. También se presentó *Es mejor ser rico que pobre* (Ricardo Coral-Dorado, 1999), de la que se hablará más adelante.



Germán Jaramillo y Anderson Ballesteros en *La Virgen de los sicarios* (2000), una película que revivió las susceptibilidades sobre la imagen del país que ofrecía el cine (Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).

El entusiasmo de la prensa en ese momento se explica no sólo por el número de películas sino por la variedad de visiones del mundo y de estéticas cinematográficas que presentaban. La extrema austeridad de *El intruso*, la arriesgada estructura episódica de *Diástole y sístole*, la solidez estilística que acompañó el intento de hacer cine de género en *Soplo de vida*, la posibilidad de un cine colombiano hecho en el exterior en *El séptimo cielo*, el tono decididamente personal del autor de *Terminal*, y la factura visual de *Kalibre 35* que integró sin traumatismos distintas texturas y formatos audiovisuales.

Al mismo tiempo los apoyos públicos confluían. La mayor parte de los títulos mencionados contaron con estímulos económicos en las convocatorias de la recién creada Dirección de Cinematografía, que atendían distintos momentos del proceso creativo e industrial de las películas, combinados con apoyos de Ibermedia, un programa de estímulos a la coproducción y a la creación de un espacio audiovisual iberoamericano, formalizado en 1997. Por su parte, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá, a través de la Cinemateca Distrital, implementó apoyos a la producción desde 1994. Gracias a estos impulsos económicos se realizaron cortometrajes que tomaron bastantes riesgos formales y estilísticos como *Alguien mató algo* (Jorge Navas, 1999), y *La vuelta de hoja* (Carlos Hernández, 2002), referentes obligados de la producción reciente en este formato. Dos largometrajes, ambos de apariencia muy experimental, tuvieron también su origen en los apoyos de la Cinemateca Distrital: *Posición viciada* (Ricardo Coral-Dorado, 1998), que lleva al extremo la unidad de tiempo y espacio aprovechando las posibilidades de una historia que se desarrolla en el camerino de un equipo de fútbol, donde algún jugador vendió el partido y todos tuvieron razones para haberlo hecho, y *Bogotá 2016* (2001) apuesta de ciencia ficción que se desarrolla en tres episodios (*¿Quién paga el pato?* de Pablo Mora, *La Venus virtual* de Ricardo Guerra y *Zapping* de Alessandro Basile), con historias urbanas de una Bogotá futurista.

A pesar del entusiasmo que haría presagiar una producción cuantitativamente alta y unas búsquedas estéticas arriesgadas y diversas, lo cierto es que las películas sufrían diversos traumatismos en su andadura. Con excepción de *Diástole y sístole*, ninguno de estos últimos títulos tuvo una respuesta del público que respondiera a las expectativas planteadas. *El intruso* se estrenó en un solo circuito comercial y fue rápidamente retirada. *Soplo de vida* nunca logró unas condiciones de exhibición aceptables que hicieran justicia a sus méritos artísticos, mientras títulos como *Posición viciada*, *Terminal* o *Bogotá 2016*, representaban ejercicios de autor tan extremos en sus virtudes y defectos que la comunicación con el público no tuvo un final feliz. Otras películas de la época como *Humo en tus ojos* (Mauricio Cataño, 2002) o *Desasosiego* (Guillermo Álvarez, 2001), nunca se estrenaron comercialmente. Por otra parte, la coincidencia de la exhibición simultánea de tan alto número de cintas, no reflejaba la existencia de una dinámica industrial sino un momento en el que coincidieron trabajos represados tras un tortuoso proceso de producción, que finalmente encontraban el camino para un lanzamiento pocas veces planeado con profesionalismo o criterio empresarial.

En contraposición, sobresale la visión industrial del libretista y productor Darío Armando "Dago" García. Tras sus inicios con un cine de experimentación

formal y narrativa como *La mujer del piso alto* y *Posición viciada*, Dago empezó un recorrido centrado en películas con pretensiones más comerciales, cuyo objeto de interés es la cultura de las clases media y popular. *Es mejor ser rico que pobre* abrió esta nueva etapa de Dago García. A partir de *La pena máxima* (Jorge Echeverri, 2001), una nueva película con el fútbol como asunto central, el productor empezó a estrenar un largometraje anual, con una respuesta de público ampliamente favorable. *Te busco* (Ricardo Coral-Dorado, 2002), *El carro* (Luis Orjuela, 2003), *La esquina* (Raúl García Jr., 2004), *Mi abuelo, mi papá y yo* (Dago García y Juan Carlos Vásquez, 2005) y *Las cartas del gordo* (Dago García y Juan Carlos Vásquez, 2006) es la seguidilla de éxitos. Acusado de emplear un lenguaje y unas fórmulas televisivas en sus películas y de abusar de estereotipos y caricaturas, lo cierto es que el cine producido y en algunos casos dirigido por Dago García tiene las marcas de un estilo que ha demostrado ser efectivo para llegarle al público. Es una comedia popular que se aprovecha de sueños e imaginarios colectivos para crear especies de relatos de nación. Críticos como María Antonia Vélez cuestionan la legitimidad de estos relatos, como en los siguientes párrafos sobre *Las cartas del gordo*:

De otro lado, la cuña televisiva nos informa que la película es "sobre lo que nos gusta a los colombianos". Y con esto llegamos a una constante de toda la obra de Dago García, que es su insistente "colombianidad". Según él mismo afirma, el mercado colombiano es demasiado pequeño para ser fragmentado, por lo que él apunta a un público masivo, al "poder de las mayorías", como cierto partido político. Pero, como hemos visto, lo hace trabajando a partir de recuerdos personales y de "lo que quiere decir". De manera que Dago se pone a sí mismo como estándar del ciudadano normal, promedio; el colombiano prototipo. Es evidente que se trata de una doble invención: se inventa una identidad nacional normal, y todo lo que sea distinto resulta aberrante; y se inventa para sí mismo una personalidad de ciudadano corriente que le permitiría comunicarse espontáneamente con el público.

Gracias a esa identificación fabricada, Dago se aboga el derecho de informarnos qué nos gusta y cómo somos. Si hemos de tomar por modelo *Las cartas del gordo*, entonces todos somos hombres blancos heterosexuales de la clase media bogotana, lo cual resulta una mentira excluyente y grosera. Pero no es una mentira original, porque corresponde exactamente al modelo de ciudadano que se construye día a día en la televisión y en algunos medios impresos. Se puede decir que el sistema moral de las películas de Dago, como el de las telenovelas, es complaciente con los prejuicios del público masivo. Sin embargo, es más preciso decir que ese cine y esa televisión son los que están inyectando y reforzando constantemente esos prejuicios, masificando el público para hacer más sencillo y eficiente el mercadeo.⁸

Este tipo de discusiones, en su tono y argumentos, reviven las polémicas de otras épocas relacionadas con el cine popular de Nieto Roa y otros directores,

8 Vélez, María Antonia. "Las cartas de Gordo. Lo que nos gusta a los colombianos". En *Kinetoscopio* n° 77, Medellín, Centro Colombo Americano, s.f. p. 87

que no fueron saldadas en su momento. La representación de lo popular, que actualmente se prolonga mucho más allá de las películas de Dago, es uno de los blancos preferidos de la crítica cuando se enfrenta al cine colombiano. La investigadora Juana Suárez escribe: "el nietorismo, el benjumeísmo y el fenómeno Dago ameritan una lectura política de lo que vemos en la pantalla y el por qué de su popularidad, incluso cuando los críticos insistimos en la caricatura y deformación social que este tipo de cine ofrece"⁹. Pero un análisis de esas dimensiones y de todo lo que implica en cuanto a políticas mediáticas y educativas, aún está por hacerse.

Las discusiones sobre la producción y sus alternativas no han sido menores, y en ellas, muchas veces, se reiteran los argumentos, reclamos y presuntas soluciones probadas en décadas anteriores. Mucho de este arsenal de experiencias contribuyó a darle piso real a la Ley de Cine que se habría de aprobar en 2003.

Mientras tanto, y antes de la Ley, Ciro Durán, aprovechaba el acuerdo de coproducción regional en el marco del G-3 (Colombia, México y Venezuela) para seguir realizando películas. La más destacada de ellas fue *La toma de la embajada* (2000), sobre el asalto del M-19 a la embajada de la República Dominicana en Colombia y el secuestro de diplomáticos con fines políticos.

El periodista Ernesto McCausland, por su parte, con muy bajo presupuesto, sacó adelante dos largometrajes: *El último carnaval* (1998), basada en la historia de un hombre que durante 25 años se disfrazó de Drácula en el carnaval de Barranquilla y que terminó atacando a mordiscos a una adolescente, y *Siniestro* (2001), reconstrucción, a través de episodios y personajes actuales, de un accidente de bus ocurrido a mediados del siglo XX en Ovejas, Sucre. Exhibidas en círculos muy restringidos, las películas de McCausland se recuerdan por su capacidad de contar historias donde los límites entre leyenda y realidad son difusos.

A finales de 2001 se estrenó *Los niños invisibles*, sobre tres niños de un pueblo que buscan tener el atributo de no ser vistos. Este filme, de aparente candor, sobre la vida provinciana, fue el regreso del veterano realizador Lisandro Duque, después de varios años de estar alejado de la producción cinematográfica.

En 2002 se estrenaron, además de *Te busco*, los filmes *Bolívar soy yo* (Jorge Alí Triana), *Como el gato y el ratón* (Rodrigo Triana), *Juegos bajo la luna* (Mauricio Walerstein) y *After Party, The Movie* (Julio César Luna y Guillermo Rincón). *Bolívar soy yo*, ganador en el Festival de Mar del Plata, es la historia de un actor que interpreta a Bolívar y termina sufriendo una fuerte crisis de identidad frente a su personaje; fue realizada con un tono, habitual en su director, que mezcla elementos trágicos con otros provenientes de la farsa y el sainete. *Como el gato y el ratón*, por su parte, es una suerte de Romeo y Julieta ubicado en un barrio popular de Bogotá donde los personajes se debaten entre odios familiares y una tenaz lucha por la supervivencia diaria; Rodrigo Triana buscó una conexión con lo popular a través, una vez más, de estereotipos de fácil identificación. *Juegos*

9 Suárez, Juana. "La estrategia del futuro. Hemos de tener cine global". En: *Cinemaburgo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura colombiana*. En proceso de publicación.

bajo la luna y *After Party The Movie* tuvieron estrenos muy discretos en términos de respuesta de público y crítica.

Uno de los directores de *After Party*, Guillermo Rincón, estrenó en 2003 el largometraje de animación digital *Bolívar el Héroe*. Aunque no se trataba del primer largo animado colombiano ni del comienzo de la técnica en el país, malentendido difundido en ese momento y que desconocía la obra pionera de Fernando Laverde, y los trabajos más recientes de María Paulina Ponce o Carlos Santa, *Bolívar* tuvo el mérito de buscar abrir la animación nacional a públicos más amplios, propósito que no logró a cabalidad.

En 2003 también salieron a salas *Hábitos sucios* (Carlos Palau), *La primera noche* (Luis Alberto Restrepo) y *El carro*. *Hábitos* llevó a la pantalla una historia basada en hechos reales ocurridos en un convento de mujeres, con un asesinato de por medio, mezclado con intrigas y asedios sexuales entre las compañeras religiosas. En *La primera noche*, dos desplazados de la violencia paramilitar llegan a Bogotá, obligados a reconstruir los hilos rotos del pasado dejado

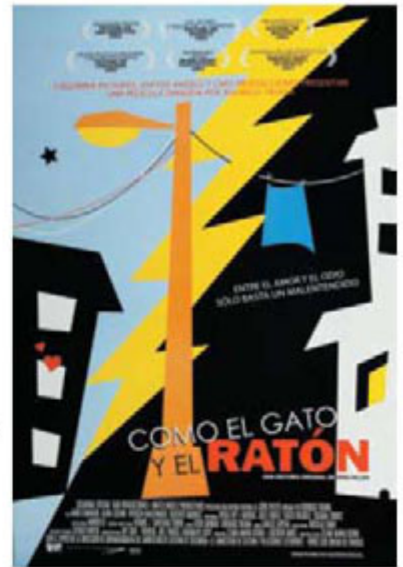


La primera noche (2008), de Luis Alberto Restrepo, sobre una pareja de desplazados que llega a Bogotá, fue reconocida con varios premios internacionales. (Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano).

atrás y el sentido de la relación que, a la vez, los une y los separa. La estructura de la película, apoyada en *flashbacks* que fragmentan el tiempo narrativo, permite al espectador asistir a dos realidades en paralelo y sentir su doloroso contraste: pasado/presente, campo/ciudad, ilusión/desesperanza. "La película —escribió Hugo Chaparro— es así tan dolorosa como necesaria: humaniza la crónica cotidiana de nuestras miserias y nos regresa al país con argumentos mucho más contundentes que las manipulaciones periodísticas."¹⁰

Una muestra documental

En 2003 ocurrió también un hecho inédito: el estreno en salas comerciales y en formato DVD, del largometraje *La desazón suprema. Retrato incesante de Fernando Vallejo*, dirigido por Luis Ospina, controvertido documental sobre el escritor colombiano residente en México. En esta misma línea, en 2004 tuvieron estreno comercial los documentales *Del palenque de San Basilio* (Erwin Goggel), elaborado a lo largo de 17 años en el enclave de esclavos africanos que escaparon a San Basilio de Palenque y que todavía conservan una fuerte



Afiche para la exhibición en México de *Como el gato y el ratón* (Rodrigo Triana, 2002), representación de las clases populares en tono de comedia. (Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano).

10 Chaparro Valderrama, Hugo. "Gracias, Divino Niño, por el cine revelado". En: *Kinetoscopio* nº 78., Medellín, Centro Colombo Americano, s.f. p. 25

identidad cultural, y *Los archivos privados de Pablo Escobar* (Marc de Beaufort), acercamiento al capo de la mafia para cuya realización los productores tuvieron acceso a más de 500 horas de videos familiares de Escobar. En 2005, *La Sierra* (Margarita Martínez y Scott Dalton), con personajes de las milicias urbanas que actuaban en las guerras territoriales de Medellín, tuvo exhibiciones comerciales en esa ciudad.

La presencia de documentales colombianos en salas de cine, no fue un fenómeno aislado. El país respondía a una tendencia internacional que daba cada vez mayor cabida a este tipo de películas en los espacios convencionales del cine de ficción; algunos de estos documentales como *Microcosmos* (Claude Nuridsay y Marie Pérennou, Francia, 1996), *El caso Pinochet* (Patricio Guzmán, Chile, 2001), *En construcción* (José Luis Guerín, España, 2001), *Bowling for Columbine* (2002) y *Fahrenheit 9/11* (2004), de Michael Moore, tuvieron sorprendentes registros de asistencia, pusieron el acento en temas incómodos y generaron opinión sobre los mismos.

Un público preparado para ver documentales con un enfoque muy crítico de la realidad o con interesantes exploraciones de lenguaje, se había ido formando a través de distintos espacios. La Muestra Internacional Documental, diseñada y desarrollada por el Ministerio de Cultura, cuyo punto de arranque fue el seminario *Pensar el documental* de 1998, se ha realizado ininterrumpidamente cada año y sigue siendo el evento más importante de discusión y difusión del género en el país. Asimismo la televisión pública, aunque con altibajos e inconsistencias, creó canales de emisión para el documental y en muchos casos financió su producción. Además de las experiencias reseñadas en el capítulo anterior, el documental en televisión tuvo su mejor momento en *La Franja* del Ministerio de Cultura, emitida a través de Señal Colombia, que se mantuvo entre 1998 y 2000 y desde donde se incentivó la construcción de una imagen del país más amplia y diversa. En 2001 y 2002, este Ministerio produjo la serie *Diálogos de Nación*, con un claro interés por propiciar el desarrollo del documental de autor

Otra parte importante de la producción documental en Colombia se ha hecho con propósitos y producción independiente: *Diario de viaje* (Santiago Andrés Gómez, 1996), crónica de un viaje al Festival de Cine de Cartagena. Como investigación académica: *El balle del muñeco* (Pablo Mora, 2008), sobre la comunidad Yucuna del Amazonas, o con el aval de instituciones universitarias como *Des(a)mparo* (Gustavo Fernández, Universidad Nacional, 2002), una historia familiar que traspasa lo privado, o los trabajos posteriores a *Rostros y rastros* apoyados por la programadora UVTV de la Universidad del Valle. También hay proyectos cuyo fin último es la recuperación de cierta memoria en un país dado al olvido fácil: *Gaitán sí, otro no* (María Valencia, 1998), sobre el sacrificado caudillo liberal, o *El baile rojo* (Yesid Campos, 2003), sobre el exterminio de la Unión Patriótica. Como retratos de personajes: *Las castañuelas de Notre-Dame* (Diego García, 2002). O, finalmente, una continuidad lógica de las reivindicaciones políticas de otras décadas en un país que estructuralmente no ha cambiado o quizá ha empeorado, se puede ver en la obra ininterrumpida de Marta Rodríguez (*Nunca más*, 2000; *Una casa sola se vence*, 2004). La amplitud de la producción documental colombiana de los últimos años no puede ser agotada en un párrafo, pero al mismo tiempo, sin esa mirada comprometida con voces y episodios que explican la conflictiva

realidad del país a través de un testimonio más directo que el del cine de ficción, no puede ser entendida la mediación de las imágenes en movimiento en la construcción de un relato sobre nosotros mismos.

El tiempo de la ley

En agosto de 2003, luego de un largo proceso de concertación política, se aprobó la ley 814 o Ley de Cine, cuyos mecanismos e instrumentos empezaron a operar realmente en 2004. Para esta legislación se estudiaron modelos implementados en otros países, adaptándolos a un contexto como el colombiano con menos tradición e infraestructura. También sirvieron de base investigaciones de la misma época como *El sistema legal de la industria cinematográfica en Colombia 2000*, de Gonzalo Castellanos, *Percepción de los Colombianos frente al cine de producción nacional*, de Napoleón Franco y Cía., e *Impacto del sector cinematográfico sobre la economía colombiana: situación actual y perspectivas*, de Luis Alberto Zuleta, Lino Jaramillo y Mauricio Reina para Fedesarrollo. Pero el factor decisivo, como en la aprobación de toda nueva ley, fue la voluntad política.

La ley creó el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico alimentado con dineros de aportes parafiscales provenientes de productores, distribuidores y exhibidores. El dinero se reinvierte en el sector a través de convocatorias públicas de estímulos, por concurso en las distintas fases de la producción y automáticos en la fase de promoción. En estos estímulos se invierte hasta un 70% del presupuesto total del Fondo, y el monto restante va a otros frentes como la preservación, la formación de profesionales y público y la propia administración de los recursos. La Ley prevé otros instrumentos de incentivo al cine nacional como la deducción tributaria para inversionistas y donantes de proyectos cinematográficos y la posibilidad de titularizar tales proyectos en la bolsa de valores. También creó el Consejo Nacional para las Artes y la Cultura en Cinematografía que, presidido por el Ministerio de Cultura, es un órgano de discusión y toma de decisión, desde donde se fijan los derroteros de la política pública y donde tienen asiento representantes del mismo sector cinematográfico.

El despegue de la Ley coincidió con el crecimiento del número de estrenos nacionales en salas y con reconocimientos sin precedentes para el cine colombiano. La nueva legislación se apoyaba pues en fuertes bases sociales reflejadas, entre otros aspectos, en el aumento de carreras de formación audiovisual como respuesta a la demanda de los estudiantes y en una convergencia tecnológica y económica favorable.

Dos importantes premios para el cine colombiano en el primer semestre de 2004 fueron el Oso de Plata del Festival de Berlín para Catalina Sandino por su papel protagónico en *Marta llena eres de gracia* (Joshua Marston, 2004) y el primer premio del prestigioso Festival de Cortometrajes de Oberhausen para *Od El Camino* (Martín Mejía, 2004).

En el primer caso se trató del reconocimiento a una película de pequeño presupuesto para los estándares de Estados Unidos, coproducida entre ese país



Una casa sola se vence (2004), de Marta Rodríguez, quien continúa haciendo documentales en los que denuncia las aberraciones del conflicto colombiano.

y Colombia, sobre un tema sensible en la comunidad internacional: las mulas del narcotráfico. La relativa indiferencia con que la película fue recibida en el país, contrastó con el entusiasmo de su recepción en otros escenarios, como quedó demostrado un año después cuando Catalina Sandino fue nominada al premio Oscar como mejor actriz. "Con fotogenia innegable –escribió Mauricio Laurens sobre el papel de la Sandino–, la cámara atrapa su belleza trigueña carente de maquillaje –como si el camarógrafo también estuviese enamorado de ella–."¹¹ Con ocasión de la importante nominación de la academia de los Estados Unidos, la película se reestrenó en una estrategia comercial con escasos precedentes en el país.

El premio para *Od El Camino*, la jornada casi mística de un campesino desde el clarear del día hasta el anochecer, aunque de dimensiones muy distintas al de *Marta*, alertó sobre un protagonismo cada vez mayor del corto en la producción nacional. En los meses siguientes se multiplicarán los eventos, muestras y festivales dedicados a este formato, en sus distintas posibilidades (ficción, documental, animación, experimentación) y por lo menos dos producciones: *La cerca* (Rubén Mendoza, 2004) y *Xpectativa* (Frank Benítez, 2005), recibieron la acogida de público, crítica y premios. En *Cuadernos de cine colombiano* N° 9 se escribe, a propósito de ellos: "Estos tres cortos coinciden en ser descripciones de jornadas que no pasan de un día, en el cual, sin embargo, hay la suficiente acumulación dramática para proyectar el sentido de unas vidas en íntima conexión con una época y un paisaje"¹².

El favor de la crítica hacia algunos de estos trabajos choca contra la sospecha que en ese mismo sector despierta la exhibición de cortos en las salas, actividad amparada por la Ley de Cine y su reglamentación. Se cuestiona la calidad de muchos de los cortometrajes exhibidos y se invocan experiencias previas de ingrato recuerdo como el sobreprecio. Los exhibidores, por su parte, afirman la satisfacción o por lo menos la indiferencia de su público

frente al producto que se les ofrece. Lo cierto es que la ventana que prometía abrirse a trabajos con origen independiente o de la academia, no ha cumplido las expectativas del sector, por lo que algunos consideran esa medida como lo más vulnerable de la Ley.

El cine colombiano está de moda

En el segundo semestre de 2004 se estrenaron *Malamor* (Jorge Echeverri), otra inmersión del autor en sentimientos contrariados y traumáticos; *El Rey* (Antonio Dorado), que representó el regreso de la producción



La cerca (Rubén Mendoza, 2004), uno de los cortos más premiados y mejor recibidos por la crítica y el público en los últimos años. (Archivo Laboratorios Black Velvet).

11 Laurens, Mauricio. "Cine nacional. Colombia, plena eres de cine". En: *Ciudad Viva*, Bogotá, febrero de 2005. p. M-II

12 Zuluaga, Pedro Adrián y Manrique, Jaime E. "Corto colombiano 1999-2006. El sobresalto". En: *Cuadernos de cine colombiano* n° 9, Cinemateca Distrital, Bogotá. En proceso de publicación.

cinematográfica a Cali luego de más de tres lustros; *Esmeraldero* (Eishy Hayata y Andrés Molina), atípica biografía sobre un japonés nacionalizado en Colombia, que crea una oficina de exportación de esmeraldas, y *La esquina*.

De ellas *El Rey* fue el título que capitalizó los mejores comentarios de público y crítica. Inspirado en los grandes clásicos del cine de gánsters, Dorado se propuso contar la historia de Pedro Rey y a través de él, el origen del narcotráfico en Cali, ofreciendo la perspectiva, entre romántica y trágica, de un héroe popular.

En 2005, el alto número de películas estrenadas y lo variopinto de sus propuestas, disparó de nuevo las alarmas de la prensa que habló de un cine nacional ahora sí camino de convertirse en un sueño realizable.

¿Por qué lloran las campanas?, de Jairo Pinilla, fue el regreso a salas comerciales del popular director, animado por la revalorización de su obra por parte de un sector del público y la crítica joven; pero las dificultades técnicas y narrativas hicieron muy breve su tránsito por las pantallas.

La sombra del caminante, de Ciro Guerra, que venía precedida de premios como el otorgado por Cine en Construcción del Festival de San Sebastián, tampoco tuvo una respuesta favorable del público nacional en abierta paradoja con la atención que la película mereció en una gran cantidad de festivales internacionales. En la película, dos víctimas de la violencia colombiana se reencuentran en una ciudad desolada y hostil. Para Guillermo Pérez La Rotta "las peripecias del relato están íntimamente vinculadas a la senda del reconocimiento, pues expresan que desde la violencia impartida como generalidad ha de nacer el tortuoso reconocimiento de quienes

La sombra del caminante (Ciro Guerra, 2004), cine en blanco y negro y de bajo presupuesto, llamó la atención en varios escenarios internacionales con una historia sobre dos víctimas de la violencia colombiana en un proceso de reconocimiento y reconciliación. (Archivo Laboratorios Black Velvet).



la imparten y la sufren. Por ello el filme, es una huella simbólica como idealización estética de la historia reciente de Colombia"¹³.

Dos estrenos de 2005: *Perder es cuestión de método* (Sergio Cabrera) y *La historia del baúl rosado* (Libia Stella Gómez), se enmarcan dentro del código del género negro. La primera, adaptación de la novela de Santiago Gamboa, es una investigación criminal con un trasfondo de corrupción en medio de luchas por la propiedad. Según una crítica de la película publicada en la revista *Kinetoscopio*, Cabrera quiere ser realista en su descripción de ambientes y personajes, y al mismo tiempo conservar los artificios del *thriller*, sin lograr un justo equilibrio.¹⁴ *La historia del baúl rosado*, por su parte, recupera un episodio de crónica roja del periodismo colombiano de los años 40, que tuvo como protagonista el cadáver de una niña encontrado en un baúl. Con este incidente como punto de partida, la directora Libia Stella Gómez emprende un ejercicio de género que, al mismo tiempo, quiere ser una crítica al papel histórico de los medios de comunicación en el país. Tanto Libia Stella, como Ciro Guerra, Martín Mejía, Rubén Mendoza y Frank Benítez, se formaron en la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional, que con estos nombres promisorios hizo un nuevo y significativo aporte a la renovación del cine colombiano.

Los estrenos de *Rosario Tijeras* (Emilio Maillé) y *Sumas y restas* (Víctor Gaviria) dieron la oportunidad para que la prensa amplificara la discusión sobre qué realidad estaba mostrando el cine colombiano y, sobretudo, cuál estaba negando. A pesar de la amplia respuesta de público a la película de Maillé, para un sector de la opinión nacional había una evidente sobreexposición de los temas de la violencia y el narcotráfico (por esos mismos días se había presentado el explosivo documental *La Sierra*, en el Canal Caracol).

Es indudable, y no sólo por la diferencia de taquilla, que el tamiz melodramático de *Rosario Tijeras* molestó menos que el crudo realismo de Gaviria en *Sumas y restas*. Según Mauricio Laurens "*Rosario Tijeras* nos presenta una visión contundente de la violencia colombiana, y particularmente del capítulo narcoterrorista, según las entrañas de una mujer atrapada por tensiones sociales en un remolino de pasiones"¹⁵. *Sumas y restas*, a su vez, es la descripción, sin apenas respiro, del ascenso y caída de un ingeniero de clase media involucrado en negocios con narcos en la Medellín de los años ochenta. Para Hugo Chaparro, *Sumas y restas* es "lo que podría considerarse como el cuaderno de contabilidad que

Flora Martínez fue la protagonista de *Rosario Tijeras*, de Emilio Maillé, coproducción con México y España, el mayor éxito de taquilla en Colombia durante 2005. (Archivo Laboratorios Black Velvet).



- 13 Pérez La Rotta, Guillermo. "La sombra del caminante, de Ciro Guerra. Una huella de la historia de Colombia". En: *Kinetoscopio* nº 74, Medellín, Centro Colombo Americano, 2005. p. 32.
- 14 "La estrategia del director", autor desconocido. En: *Kinetoscopio* nº 74, Medellín, Centro Colombo Americano, s.f. p. 34-37
- 15 Laurens, Mauricio. "*Rosario Tijeras*. Medellín: plomo y ternura". En: *Ciudad Viva*, Bogotá, Septiembre de 2005. p. M-VII

dejó aquella época. El saldo que arrojan los años desequilibró el *debe* y el *haber*: los fantasmas de la muerte permanecen y *Sumas y restas* le otorga a cada quien su lugar"¹⁶.

Dos películas de 2005 se apartaron de los temas de la violencia narcoterroristaguerillero-paramilitar, sin excluir el deseo de hacer exorcismos sobre temas sociales: *Sin Amparo* (Jaime Osorio) y *Colombianos un acto de fe* (Carlos Fernández de Soto). En el primer caso, el director de *Confesión a Laura* intentó de nuevo un drama íntimo, en este caso sobre el mutuo reconocimiento de dos hombres que han perdido a la misma mujer, con un resultado mucho menos contundente que el obtenido tres lustros antes. En *Colombianos*, Fernández de Soto, con mucha experiencia en televisión, plantea en clave de comedia el dilema de una mujer joven en la encrucijada de encontrar motivos para dar vida a un hijo. La película sufrió las consecuencias de un estreno tardío, pues su tema resultaba mucho más vigente en la fuerte recesión económica que vivió el país en los años del cambio de siglo, cuando fue realizada.

Dos películas más fueron vistas en estrenos no comerciales: *Una Peli* (Ricardo Coral-Dorado) y *Violeta de mil colores* (Harold Trompetero). Ambas hechas fuera del país, la primera en Barcelona, la segunda en Nueva York. Son pequeñas piezas de cámara, con carácter y apariencia muy experimental y de bajo presupuesto. Resalta, sobretodo, la espontaneidad de la actuación favorecida por la intimidad del rodaje. El año se cerró con el estreno de *Mi abuelo mi papá y yo* de Dago García y Juan Carlos Vásquez.

Un denominador común de muchas películas realizadas y estrenadas en estos últimos años, estaba dado por el hecho de ser operas primas o trabajos de directores que no habían tenido la necesaria continuidad en la producción cinematográfica. Es perceptible entonces la ansiedad por decir muchas cosas acumulándolas sin la suficiente dosificación o la presión de hacer cine de aparente utilidad social sin descuidar la obligación de convertir las películas en declaraciones de principios sobre la compleja situación del país. El resultado no siempre fue loable y como consecuencia, mucho del cine que se hará en los años más recientes es una reacción en sentido contrario, que da como resultado una excesiva valoración del entretenimiento o una disociación artificial entre posibilidades comerciales y méritos artísticos.

En 2006 aumentaba la expectativa por ver las primeras producciones apoyadas por la Ley de Cine. *El tralo*, del veterano Francisco Norden, a pesar de su buena factura técnica no encontró sintonía con los espectadores; tampoco la logró *Cuando rompen las olas*, del debutante Ricardo Gabrielli. Sin embargo, gracias a títulos como *Soñar no cuesta nada* (Rodrigo Triana), *Karmma* (Orlando Pardo), *El Colombiano Dream* (Felipe Aljure), *Al final del espectro* (Juan Felipe Orozco), *Dios los junta y ellos se separan* (Harold Trompetero y Jairo Eduardo Carrillo) y *Las cartas del gordo* (Dago García y Juan Carlos Vásquez), el cine colombiano fue visto en 2006 por casi tres millones de espectadores, sólo en las salas de cine.

16 Chaparro Valderrama, Hugo. Catálogo *Muestra de Cine Colombiano en Centroamérica, Venezuela y Ecuador*. Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, Proimágenes en Movimiento, Ministerio de Cultura, Cineplex, Ministerio de Relaciones Exteriores, s.f.

¿Quiere esto decir que al fin se encontró la fórmula para combinar expresión artística y viabilidad industrial? Los exigentes críticos colombianos no parecen pensar en términos tan positivos, y los propios profesionales del sector son muy críticos con las producciones recientes. “Lo sentí todavía muy mediocre en riesgos”¹⁷, expresó el joven realizador Andi Baiz sobre el cine nacional que se vio durante 2006. Mientras tanto, se avanzó, y se sigue adelante, en la consolidación de políticas públicas concertadas. Crece la confianza y se empieza a formar una estructura empresarial desde donde el cine puede llegar a tener un piso firme y donde los riesgos no sean gestos suicidas. El desfase productivo relacionado con la tecnología, del que hablara el investigador brasileño Paulo Antonio Paragnaguá sobre las condiciones del cine silente en varios países de Latinoamérica, tendría en los tiempos actuales la posibilidad real de ser superado.

Las películas quizá merecen un compás de espera; como sugiere Hugo Chaparro invocando al Divino Niño: “El público podría madurar con ellas, aceptarlas o rechazarlas; en todo caso, debemos recurrir al ejercicio moral de la inteligencia para contrastar la ficción con la realidad que la propicia”¹⁸.

17 Andi Baiz en entrevista con Pedro Adrián Zuluaga. “Quería hacer un drama psicológico, no una película de horror”. En: *Kinetoscopio* n° 78, Medellín, Centro Colombo Americano, junio-septiembre 2007. p. 49

18 Chaparro Valderrama, Hugo. “Gracias, Divino Niño, por el cine revelado”. *Art. Cit.* p. 25