



Andrés Felipe Ardila Ardila

Encierro y melancolía:

**Narrativas del afecto en el
cine de Bogotá 2010-2020**



**COLECCIÓN
becas**

Encierro y melancolía:

Narrativas del afecto en el cine de Bogotá 2010-2020

Andrés Felipe Ardila Ardila



CINEMATECA
DE BOGOTÁ



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ

INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES



ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Carlos Fernando Galán Pachón
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D. C.

Santiago Trujillo Escobar
SECRETARIO DE CULTURA RECREACIÓN Y DEPORTE

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

María Claudia Parías Durán
DIRECTORA GENERAL

Lina María Gaviria Hurtado
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

Alba Yaneth Reyes Suárez
SUBDIRECTORA DE FORMACIÓN ARTÍSTICA

Silvia Ospina Henao
SUBDIRECTORA DE EQUIPAMIENTOS CULTURALES

Andrés Felipe Albarracín Rodríguez
SUBDIRECTOR ADMINISTRATIVO Y FINANCIERO

CINEMATECA DE BOGOTÁ GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES

Ricardo Cantor Bossa
Gerente de Artes Audiovisuales

Angélica Clavijo Ortiz
Líder Misional

Catalina Posada Pacheco
Coordinadora de publicaciones

Alejandra Reyes Velazco
Asesora de convocatorias

ENCIERRO Y MELANCOLÍA: NARRATIVAS DEL AFECTO EN EL CINE DE BOGOTÁ 2010-2020

Catalina Posada Pacheco
Coordinación editorial

Ginett Alarcón
Corrección de estilo

Neftalí Vanegas
Juan Sebastián Moyano
Diseño de la colección

Proceditor Ltda
Diagramación interior

Imágenes de la cubierta
Cubierta: Las uñas de los pies (Daniel Flórez, 2013)
Contracubierta: Flores (Marcela Gómez, 2012)

Imágenes del interior
Archivo, derechos y/o fuente como
aparece en cada pie de imagen

Panamericana Formas e Impresos S.A.
Impresión

© Andrés Felipe Ardila Ardila
© Instituto Distrital de las Artes (IDARTES)

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

Calle 8 # 8-52
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750
Siguenos: www.idartes.gov.co

CINEMATECA DE BOGOTÁ-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES

Carrera 3 # 19-10. Bogotá, Colombia
Conmutador: (+571) 379 5750 ext. 3400 – 3410
cinematecaenlaciudad@idartes.gov.co
www.cinematecadebogota.gov.co
Facebook: Cinemateca de Bogotá
Twitter: @cinematecabta
Instagram: @cinematecabta

El contenido de este libro es responsabilidad exclusiva del autor y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES).
Publicación impresa y digital de distribución gratuita con fines educativos y culturales. Queda prohibida su reproducción total o parcial con o sin ánimo de lucro sin la debida autorización expresa para ello. Información adicional en: infocinemateca@idartes.gov.co.

Encierro y melancolía: narrativas del afecto en el cine de Bogotá 2010 - 2020 / Andrés Felipe Ardila Ardila

Bogotá: Cinemateca de Bogotá – Gerencia de Artes Audiovisuales ; IDARTES, 2024.

196 p. : fotografías blanco y negro, color ; 24 cm. - (Colección becas)

Incluye bibliografía y filmografía.

ISBN: 978-628-7686-74-8

1. Cine colombiano – Crítica e interpretación – Siglo XXI
2. Películas cinematográficas – Bogotá (Colombia) – 2010 - 2020
3. Cine colombiano – Temas, motivos – 2010 – 2020
4. Estética cinematográfica
5. Enseñanza audiovisual
6. Estilo cinematográfico
7. Narrativa cinematográfica

CDD

791.4309861 ed. 21



**Alcaldía Mayor de Bogotá
Instituto Distrital de las
Artes (IDARTES) Cinemateca
de Bogotá Convocatoria
de Artes Audiovisuales
2023 Programa Distrital
de Estímulos Beca de
investigación sobre la
imagen en movimiento
en Colombia**



**COLECCIÓN
becas**

Contenido

- 11** **Contemplar y con(s)entir al cine primerizo**
María Claudia Parías Durán
Ricardo Cantor Bossa
- 15** **Prefacio**
Carta a los amigos cineastas en Bogotá a quienes les han robado el entusiasmo
- 21** **Introducción**
- 22** **Contra la influencia: tradición y melancolía**
24 **Constelaciones, archivos y trayectos afectivos**
- 33** **Capítulo 1**
En busca del cine primerizo: el mapeo de la educación audiovisual en Bogotá
- 35** **Las escuelas de cine: entre la práctica y la teoría**
41 **El encuentro cultural fuera de la escuela: los festivales de cine**
- 47** **Capítulo 2**
Miedo y deseo de la casa: la distancia con la tradición
- 51** **Extrañar la casa: la nostalgia y la melancolía familiar**
66 **Quemar la casa: ira, ruina y fuego**
- 85** **Capítulo 3**
Vergüenza apartamentera: las miradas esquivas
- 88** **Mirar a la clase media invisible: vergüenza y performatividad**
95 **Detrás del espejo: miradas vaporosas**
113 **Ventanas y paisajes urbanos: miradas expectantes**



137	Capítulo 4 La fiesta y la ironía: ensayos para la adultez
149	Ensayar el encuentro y la risa musical
166	Ensayarse a sí mismo
179	Escuchar al futuro: conclusiones y derivas
185	Referencias
194	Filmografía





*A mi familia, Bertha, Felipe y Natalia,
quienes me han enseñado la risa,
y a los amigos que están en todas las páginas de este libro.*





“Nadie”, dice Pascal, “muere tan pobre que no deje algo tras sí”.

*Lo que vale ciertamente también para los recuerdos
—aunque estos no siempre encuentren un heredero—.*

*El novelista toma a su cargo este legado,
a menudo no sin cierta melancolía.*

Walter Benjamin, El narrador

A lo lejos el verde existe, un verde metálico y sereno,

un verde Patinir de laguna o río,

y tras los cerros tal vez puede verse el sol.

La ciudad que amo se parece demasiado a mi vida;

*nos unen el cansancio y el tedio de la convivencia
pero también la costumbre irremplazable y el viento.*

María Mercedes Carranza, “Bogotá, 1982”







Contemplar y con(s)entir al cine primerizo

María Claudia Parias Durán
Directora General
IDARTES

Ricardo Cantor Bossa
Gerente de Artes Audiovisuales
IDARTES

Con la intención de contribuir a la gestión y circulación de conocimiento, la Cinemateca de Bogotá acompaña a los ganadores de la Beca de Investigación sobre la Imagen en Movimiento en Colombia otorgada por el Instituto Distrital de las Artes (IDARTES), mediante el Portafolio Distrital de Estímulos, con la publicación de estas investigaciones que, gracias al esfuerzo y la decidida apuesta institucional por construir un cuidadoso catálogo del que hace parte la *Colección Becas*, logra el objetivo de poner a disposición de los diferentes agentes del sector, estudiosos y especialistas, una serie de títulos que visibilicen y analicen las prácticas, tendencias, fenómenos y estéticas que caracterizan y dan identidad al cine colombiano.

En la trayectoria de esta colección son muy distintos los temas que se han planteado y abordado, todos interesantes y pertinentes para el tiempo en que sus autores deciden y se atreven a convertir el pensamiento en palabra, las preguntas que los habitan en un camino de investigación y los hallazgos de éstas, en una valiosa oportunidad para expandir, profundizar y enriquecer la conversación pública.

Como es sabido y, también, lógico, cada época tiene sus propias preguntas y toda generación, sus anhelos, incertidumbres, formas de expresarse, mirarse, auto reconocerse, sentar posición, realizar ejercicios de recuperación y activación de la memoria, hacer denuncia, dejar huella y legado. En el último título que hace parte de la Beca de Investigación sobre la Imagen en Movimiento en Colombia 2023, *Encierro y melancolía: Narrativas del afecto en el cine de Bogotá 2010-2020*, su autor, Andrés Felipe Ardila Ardila, se ocupa y desarrolla con una mirada crítica y afectiva dos conceptos: el encierro y la melancolía, los cuales, por fortuna, ya no son asuntos ajenos o vetados para la mayoría, sino que al contrario, todos como humanidad hemos sido recientemente atravesados por ellos, obligándonos a volver la mirada hacia adentro, a contemplarnos y confrontarnos a través del espejo, a observar e interactuar con el mundo desde las múltiples ventanas-pantallas, forzándonos a cerrar las puertas, invitándonos o tentándonos a abrir baúles y cajones que guardan las historias, lealtades y patrones familiares que nos determinan como individuos y como sociedad.

En esta publicación nos enfrentamos a un texto que interroga, investiga y narra el encierro, no solo desde el estricto sentido espacial y emocional, sino que trasciende estos ámbitos para dar cuenta de una especie de acorralamiento que parecen experimentar los estudiantes y recién egresados de las escuelas de cine del país, específicamente de Bogotá (ciudad en la que se ubica el universo de análisis de esta investigación), como resultado de las complejas y según el autor, muchas veces precarias, condiciones de trabajo que limitan los sueños y reducen las posibilidades técnicas –pero no siempre creativas–, de las nuevas generaciones de realizadores quienes terminan optando por propuestas más intimistas que hagan viable y carguen de sentido y simbolismo sus historias.

Este cambio de giro, como lo nombra y, además, experimenta directamente el autor, se hace necesario para encontrar un lugar que se convierta en un mínimo posible para la creación y sostenibilidad del proyecto artístico, desde el cual se sugiere o si se quiere, se fuerza la mirada por un lado, al espacio íntimo, a la casa materna, a la historia familiar, que es en sí misma, la historia personal y por el otro, a la nueva y propia casa, la que se conquista en la capital; esta puesta en diálogo con una enorme ciudad que se habita con extrañeza, sobre todo, por aquellos estudiantes foráneos, cuya experiencia vital se construye y al mismo tiempo, se reduce al espacio privado –casi siempre compartido con otro contemporáneo extraño que al mismo tiempo, se convierte en espejo y familia–, haciendo de la cotidianidad, la convivencia y el espacio íntimo, el insumo principal de las producciones del periodo que comprende esta investigación (2010 – 2020).

“El cine primerizo”, como lo denomina Andrés Felipe Ardila Ardila, presenta y analiza con acierto, afinidad y afecto, en cuatro capítulos -primer capítulo *En busca del cine primerizo: el mapeo de la educación audiovisual en Bogotá*; segundo capítulo *Miedo y deseo*

de la casa: la distancia con la tradición; tercer capítulo *Vergüenza apartamentera: las miradas esquivas*, cuarto, y último, capítulo *La fiesta y la ironía: ensayos para la adultez*-, un corpus de cortometrajes que entrelazan un conjunto de historias mínimas -propuestas aparentemente sencillas y simples, pero de gran profundidad, sensibilidad humana, emocional y estética-, que develan con sutileza un panorama del cine nacional el cual bebe de las herencias de la educación audiovisual en Bogotá y que precisa ser discutido, tramitado, enriquecido, desde distintas vías y renovadas perspectivas que contribuyan a la construcción de nuevas narrativas y relatos de país.





Prefacio

Carta a los amigos cineastas en Bogotá a quienes les han robado el entusiasmo

“EN SEMEJANTE CALVARIO TAMBIÉN HUBO tiempo para la amistad”, leo esta cita en un artículo web de la Comisión de la Verdad (2019) sobre experiencias de niños y niñas en la guerra. Estuve por varias semanas pensando en esta carta para ustedes y no me inspiraba. Entre el cansancio que abrumba —y la fecha de entrega de la Beca de Investigación sobre Imagen en Movimiento—, el tiempo se reducía de maneras peligrosas. La ansiedad me llevó de nuevo a pensar en mis años universitarios.

Hace un tiempo dejé de creer en hacer películas de ficción de la manera como me enseñaron en la Escuela de Cine y Televisión (ЕCУТ) de la Universidad Nacional de Colombia —donde estudié desde el 2012 hasta el 2018—. No creo en hacer ese tipo de películas porque nunca se dieron las posibilidades, aunque era lo que más soñaba en esos años. Este libro contiene mis desviaciones del supuesto trayecto que me había marcado desde la Escuela; su escritura es la conclusión de este punto de giro en las búsquedas creativas de esos años y las que observo en ustedes, mis amigos cineastas en Bogotá.

Este es un texto sobre puntos de giro, sobre narrativas e historias, representaciones y miradas; un libro sobre cómo nos contamos. Entré a estudiar cine porque me gustaban las historias, soñaba con aprender a escribirlas y llevarlas a la pantalla. Escribir fue una de las compañeras más útiles para mi infancia solitaria. Luego, en la Escuela, las clases de guion y producción eran siempre fuente

de mucha frustración. Lo que nos enseñaban no cuadraba con nuestra realidad material o afectiva. Algunos profesores imponían estructuras narrativas y modos de producción siempre alejados de nosotros mismos, de las narrativas que frecuentábamos, añorando la modernidad cinematográfica y el *glamour* de la política de autor.

Tuvimos que ponernos una suerte de venda en los ojos en las clases de ficción para hacer entrar nuestras historias en las estructuras de la tradición tanto aristotélica como hollywoodense y luego europea autoral. Estábamos condenados al fracaso y se sentía en el ambiente. Todo ejercicio, cortometraje o entrega era una lucha por surgir con algo bello en medio de este panorama, y posicionar una idea, una mirada o una sensación que sí nos afectara, o que al menos se mostrara en algún festival de cine.

Sin embargo, la universidad fue una época hermosa —un privilegio—. No solo por el tiempo vivido, el final de la adolescencia, sino por la discusión y el debate. Éramos unos románticos del cine, unos idealistas del arte, unos cursis. Me alegra conservar un recuerdo amable de esos años que no fueron fáciles. Sé que muchos sufrimos la Escuela de maneras particulares: los cansados trámites burocráticos, la desfinanciación de la educación pública, profesores abusadores o acosadores, los sistemas del poder académico que desplazaban a muchos, condiciones económicas difíciles sobre todo para quienes no habían crecido en Bogotá... en fin, la universidad era también el país. Uno vivía, se enamoraba y perdía.

En mi paso por la Escuela entendí un camino: acepté que mi lugar no era la producción de cortometrajes y largometrajes de ficción de gran formato. Es decir, renuncié a una pelea que no era la mía. Con cada ejercicio, videoclip, rodaje y montaje, mi sueño parecía más bien una fantasía que no tendría lugar en la realidad. Nunca trabajé con grandes productoras ni entré al circuito de rodajes o de postproducción. Me decanté por un oficio del día a día, hacer publicidad mediocre y quizás algunos documentales pequeños. En mí creció el resentimiento y la tristeza.

En 2018 estuve decepcionado también del mundo. Veía las cosas con desencanto. No me ayudó el rompimiento con mi exnovio, terminar mi trabajo de grado de cine, la muerte tranquila de Ricky Martin, mi perro de quince años, o que mi hermana se mudara a otro país. Aunque tenía un buen trabajo como realizador audiovisual en una ONG gobiernista donde se hacía lo que se podía, me sentía creando videos sin sentido en un país en crisis. El debate público alrededor del proceso de paz con las antiguas guerrillas de las FARC —cuyo acuerdo final se firmó en 2016—, acentuaba todo tipo de emociones contradictorias: entre la esperanza y la angustia. Aún así, aquella tristeza me llevó a buscar amigos para superarlo, y en el 2019 cambió mi vida.

Logré consolidar una red afectiva de amigos con quienes consumé los principales dos antecedentes de esta investigación. El primero fue la ponencia titulada “El retorno: crecer en el cine de Colombia” (Ardila, 2019), producto de la Cátedra Cinemateca del 2018, or-

ganizada por Catalina Posada y David Zapata, que sirvió de semillero a las preguntas que surgieron en este libro, y segundo, con mis queridos amigos y colegas Sara Fernández y Andrés Isaza realizamos la curaduría audiovisual *Un mundo sin adultos*, proyecto ganador de la Beca de Curaduría Audiovisual de la Cinemateca de Bogotá, donde nos preguntábamos por las narrativas audiovisuales sobre la adultez en el contemporáneo.

Con estos dos proyectos me di cuenta de que me estuve equivocando desde el inicio de mi carrera audiovisual. Pensaba que un proyecto “exitoso” ocurría al realizar de manera perfecta, u obsesiva, una idea o guion. Es decir, primero se planeaba y se hacían proyectos para las convocatorias y luego se conseguían, como si uno fuera una empresa, a los amigos, el dinero o los espacios. La realidad está al revés, porque todo proyecto artístico debe venir de la vida misma, de las formas de relacionarnos, de la comunidad, de la amistad y el compartir, a veces de la rabia o el desconsuelo. Solo con mis amigos podría realizar, programar o estudiar el cine que me gustara, que me afectara.

En la amistad, también la comunidad política: ya lo sabían los filósofos. Yo ni me había enterado, pero tampoco tenía tantos amigos. Al amigo se le acompaña a cierta distancia. Un amigo es un hábito sin convertirse en romance, siempre en el límite. En la tensión entre amistad y amor se guarda el gran conflicto de nuestras adolescencias (retratado en todas y cada una de las películas que revisaba para este libro). En la amistad su contraparte: la enemistad, el rumor, el chisme y el interés.

Cuando sucedió el paro nacional del 2019, después del chileno del mismo año —una serie de protestas de largo aliento contra medidas fiscales de los gobiernos neoliberales de Chile y Colombia—, la calle se convirtió en la vida. En Bogotá, una ciudad del frío y la violencia urbana, se salió a la calle. Nunca había vivido algo así, fue un largo mes comunitario. Mi sorpresa personal era también una sorpresa social. La historia sigue demostrando que tomarnos la calle en esos paros nacionales fue una necesidad vital y afectiva para producir cambios, sobre todo emocionales. Este libro es sobre la emoción, su trayecto en el cuerpo físico y social.

En la protesta me di cuenta de que la fiesta no podía ser de unos pocos, todos teníamos que poder vivir mejor y sentir la alegría. El recuerdo de esta fiesta también acompaña las preguntas de este libro y su principal motivación es el miedo a la frustración por no ver los cambios que necesita el país. Somos un país impaciente e inseguro. En *shock* por la violencia.

Al graduarme, con mi ingreso al mundo laboral de la cultura, me percaté de que nos robaron el entusiasmo. Conocí por recomendaciones de amigos el trabajo de la ensayista española Remedios Zafra, con su libro *El entusiasmo*, donde hace una crítica al sistema de explotación de los trabajos culturales por medio de la precarización. Leer el libro de Zafra se sintió como ir a terapia. Reconocía en mi práctica laboral cada una de las cosas

que decía. No tener estabilidad, vivir en zozobra económica y con resentimiento por un ambiente que se nutre de mi amor por la cultura, que succiona el trabajo voluntario en los rodajes, casas productoras, festivales y distribuidoras. La mayoría en condiciones laborales paupérrimas. Contratos de prestación de servicios y sistemas de explotación laboral que uno resiste para seguir, pero dejan sus marcas en el cuerpo.

Me interesa escribir contra la inercia y tristeza que conlleva la desesperada precarización de la cultura. Me interesa escribir en contra de las dificultades de volver a esa felicidad propia de hacer o crear o ver cine y de las imágenes que de ahí se destilan. Me interesa un mundo donde las imágenes sean de nosotros, no de las televisoras y sus poderes mediáticos, sino de uno que anda acá con su computador en medio de un apartamento bogotano sellado al frío. Me interesa escribir junto a los otros, potenciarles las lecturas. Me interesa enseñar, aprender, crecer. Dejar de lado esta inercia que nos incuba, que procrea una fatalidad diaria, mensual, anual, de toda la vida.

Quisiera decir algo que parece utopía: no se dejen robar más, no exploten su entusiasmo. Valoren el proceso creativo, el archivo personal y la vida misma, que nunca es como se espera. Transformen su deseo. Renuncien. El cine no es de unos pocos, es un espacio público, una práctica de la vida. El video, el lenguaje, la imagen o el texto son herramientas que todos podemos usar, que existen fuera de las imposiciones de una industria cultural, y que van más allá de toda intención comercial o artística. Guardemos nuestro calor y emoción para las cosas más sencillas de la vida.

Hacer y ver cine, aún con su aumento de producción, en su mayoría sigue siendo un privilegio de pocos bendecidos, o por becas públicas o herencias (desafortunadamente a veces las dos), y de algunos de sus amigos que son parte de aquellas comunidades artísticas, las cuales, por la violencia, la desconfianza y el resentimiento buscan su lugar a través de la enemistad y el encierro. Este libro es también sobre ese encierro artístico, sobre las formas del miedo y la desconfianza.

Reconocí que la única forma que me servía para superar estos robos era la comedia, porque tocaba escuchar a los demás, entender sus subtextos y sus contextos para llegar a la risa. Quisiera que este libro fuera la oportunidad para que nos regresen la risa, para disfrutar de nuestra ironía, de la farsa de la vida. La comedia se reveló para mí como la única manera de inventarse una patria, de criticarla. Como lo escribe Henri Bergson: “La risa parece necesitar un eco. Escúchenla: no es un sonido articulado, neto, terminado; es algo que quisiera prolongarse reverberando poco a poco, empezando por un estallido seguido de redobles como un trueno de montaña. (...) Nuestra risa es siempre la risa de un conjunto” (Bergson, 2019, 11). En una región donde la crítica se persigue, y la comedia política sucede solo en muy pocos espacios, yo guardo mi esperanza en ustedes: los amigos. Ya no deberíamos estar tan solos porque la soledad sigue siendo la emoción más extendida.

A mis amigos, ustedes, este libro fragmento y espiral, constelación y mapa, donde pude vislumbrar un poco algo de lo que nos pasó, escribirlo y hacerlo texto, buscarle una palabra. Quedarme hasta tarde escribiendo, pensar en las películas, tener el tiempo de leer —el dinero— y cocinar. Ir a la biblioteca y hablar con ustedes en los días más pesados. Este libro aboga por el espacio público, por el debate y la compañía.

Quiero tomarme un momento para agradecer a las personas que acompañaron este trayecto. Primero, a mi tutor, amigo y maestro Pedro Adrián Zuluaga, cuyo trabajo admiro profundamente y cuyos comentarios le dieron forma a este libro; a Ana María Correa, asistente de investigación y lectora asidua, por su mirada, las tildes y risas; a Santiago Parra, Sara Fernández y Tae Low, mis amigas poetras-cineastas; a Sara Vera, Daniel Álvarez, Gonzalo Segura y Cristina Umaña, mis amigas lectoras; a Sonia Quintero y Dahlia Sosa, mis amigas historiadoras; a Alirio Cruz por las cartas y estrellas; a Nicolás Murcia y Valentina Giraldo por la fiesta y sus desvíos; a Eduardo Cruz por su cariño, mirada y compañía; a los amigos de Estudios Dinastía, Laura María Vargas, Andrés Gualdrón y Carlos Castañeda (Carcas) por los meses de convivencia que fueron una residencia sobre la música y el deseo, y a los gatos que me acompañaron estos meses de escritura: Balthazar, Antonia, Kiro, Octubre, Minerva, Tequila, Brandy y Nasha; a mis padres y mi hermana por su calor; a los amigos de Emilia II Cine por los recuerdos; y, finalmente, a todos los entrevistados cuyos testimonios y obra son la base de esta investigación.

Gracias además al acervo de la Biblioteca Especializada de Medios Audiovisuales (BECMA) y a la Biblioteca Nacional de Colombia. Al grupo de compañeras del Seminario de Culturas Visuales desde América Latina impartido por Rian Lozano y Laureana Martínez, en el posgrado de Historia del Arte de la UNAM, donde algunas de las miradas de este libro se expandieron. Al equipo de la Cinemateca de Bogotá e IDARTES, a Milena Lucía Arévalo, Alejandra Reyes y Catalina Posada por el apoyo y acompañamiento. La Cinemateca ha sido siempre un refugio para mí: un lugar para encontrarnos.



Introducción

DESDE INICIOS DEL SIGLO XXI, con el progresivo auge de la producción audiovisual en Colombia propiciada por la Ley 814 de 2003 para el cine, así como el aumento de los centros de formación técnica y universitaria, una pregunta recurrente que se lee y escucha en textos o conferencias es si el cine colombiano ha madurado, si ha crecido y se ha desarrollado o si tiene ya la fuerza de otras cinematografías. “¿Va el cine colombiano hacia su madurez?”, se pregunta, por ejemplo, Jerónimo Rivera-Betancourt en su artículo de análisis cuantitativo de la taquilla. También surge la idea del renacimiento del cine colombiano (Rivera-Betancourt, 2014). Según Oswaldo Osorio: “la noción más frecuente que se encuentra en la historiografía y la crítica del cine colombiano es la que hace referencia, en distintos momentos de su historia, al renacimiento del cine nacional o a su inicio definitivo como industria o como expresión autónoma” (Osorio, 2018, 113). Puesto que al parecer muere y vuelve a renacer, este cine colombiano es siempre un pequeño ente en construcción de sí mismo.

Deseando alejarme de este tipo de metáforas biológicas, y en procura de acercarme más a cuestionar los significados culturales de estos procesos históricos, me encontré con lo que Daniel Flórez y Pedro Adrián Zuluaga escriben: “El cine colombiano es un cine huérfano (...) los padres posibles del cine colombiano, siempre pocos, se han comportado muchas veces como saturnos que devoran a sus hijos, negándoles el consuelo de las costumbres, la dulzura de los

hábitos familiares, la pertenencia a un tronco común” (Flórez y Zuluaga, 2015, 76). ¿A qué se debe esta sensación de orfandad del cineasta colombiano y cómo se representa en las películas de nuestro tiempo?

En diversos cortometrajes y largometrajes colombianos realizados en la década 2010-2020 se pueden notar una serie de personajes casi nunca relacionados con el espacio público, siempre encerrados en casas o en apartamentos, cercados tanto en lo físico como en lo afectivo, e incapaces de salir de su estado salvo por pequeños momentos de conexiones efímeras. El encierro ciudadano, aquella imposibilidad de sentirse libre, ya sea por las normas familiares o las derivas de crecer fuera de ellas, es desplegado en algunos de los cortometrajes y largometrajes situados en Bogotá. Aquellos trabajos entretejen las contradicciones de una gran ciudad capital como Bogotá, centro simbólico de numerosos conflictos sociales en Colombia, con las problemáticas íntimas de personajes muy diversos, la mayoría jóvenes, niños o ancianos.

¿A qué se debe esta representación del encierro físico o simbólico y cómo se relaciona con las tradiciones más amplias del cine colombiano? ¿Cuál es la relación de los cineastas, que recién empezaron a hacer sus trabajos en la década mencionada, con las ciudades y sus representaciones? ¿En qué se diferencia grabar una película en Bogotá, en París o en Medellín? ¿Cuáles son los condicionamientos que impone esta vivencia urbana y capitalina a las narrativas audiovisuales?

Contra la influencia: tradición y melancolía

En su crítica a las nociones más tradicionales de influencia artística, el historiador del arte Michael Baxandall afirma, “[l]a tradición, la distingo no como un gen cultural de cierta estética sino específicamente una visión discriminante del pasado en una relación activa y recíproca con el desarrollo de unas habilidades adquiribles en la cultura que posee esta visión del mundo” (Baxandall, 1985, 76). La tradición entonces no es un elemento estático de la cultura, sino que es activada por los artistas siempre en proceso de diálogo y construcción, de aprendizaje y respuesta. La tradición es activada por los artistas y permite el aprendizaje vivo de los estilos y tendencias que comparte.

Es en este sentido que, al hablar sobre el cine realizado por jóvenes colombianos, Pedro Adrián Zuluaga asegura que “[a]nte la crisis o la desconfianza frente a los grandes relatos político-sociales de redención, el único lugar desde el cual se pueden recuperar las fuentes de la vida y volver a estar en el corazón del mundo, son los afectos. Las narrativas audiovisuales de los jóvenes expresan con fuerza e insistencia esa pulsión afectiva y lo hacen en distintas formas (...)” (Zuluaga, 2015). ¿Cómo analizar este retorno a los afectos en las películas primerizas?, ¿cómo un género, un estilo o una mirada?

Una primera intuición es la de pensar en la melancolía dada su centralidad (como afecto) en diversas narrativas colombianas, tanto en el cine como en otras artes. Desde Aristóteles hasta nuestros tiempos la melancolía ha sido objeto de numerosas teorías sobre la condición humana, vinculándola al proceso de la muerte, del amor romántico o las sensaciones vertiginosas de la modernidad.¹ En este recorrido por lo que ha implicado la melancolía en las artes en Colombia nos interesan dos ideas que perviven sobre este afecto aún hoy: primero, la melancolía como un estado fragmentado del sujeto (personal o nacional), donde no es posible la reconciliación con una pérdida pasada. En la larga historia del conflicto armado y la violencia en Colombia se hacen presentes los duelos no resueltos como estados que generan el sinsentido de una vida en guerra. Segundo, la melancolía como el retorno de lo que es reprimido. Pérdida dolorosa que, aunque se intente escapar de ella, vuelve para escucharse de maneras muy insospechadas. De nuevo ante nosotros la sensación de pérdida y fracaso.²

Estas dos nociones de la melancolía suelen dialogar con el archivo personal, familiar o urbano desde donde los realizadores activan una memoria sensible por medio de la apropiación y la remediación.³ De tal manera, el estudio de las películas desde los afectos construye un archivo de sentimientos basado en “una exploración de textos culturales como depósitos de sentimientos y emociones que son codificados según, no sólo el contenido de los textos mismos, sino también, de las prácticas que giran alrededor de su producción y recepción” (Ahmed, 2015, 35). Un cine que produce y es producido por un archivo sentimental de imágenes, textos y documentos de todo tipo.

En su análisis de la relación sombría entre identidad colombiana y melancolía, la investigadora Alejandra Jaramillo en su trabajo *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia (1995-2005)*, establece una interesante relación con las nociones psicoanalíticas de la melancolía cuando escribe:

Lo melancólico muestra así que las personas van perdiendo el respeto por sí mismas y que tienen buenas razones para hacerlo, cayendo en una especie de minoría de edad. (...) En otras palabras, creemos que la presencia de lo melancólico en la sociedad colombiana, expresada en su relación con las pérdidas que la situación de violencia genera, es utilizada por el establecimiento para mantener veladamente,

1 La melancolía en el arte y la filosofía tienen una larga historia que se consolida en el romanticismo europeo y la posterior teoría psicoanalítica como situación fundamental de la condición humana. Algunos lo han relacionado con la condición latinoamericana. Ver Bartra, 2021-2018 y Gallo, 2010.

2 Sobre los afectos en el cine y arte colombianos en torno al conflicto ver Tobón, 2020 y Yepes Muñoz, 2018.

3 La remediación como la traducción de un discurso mediático a otro medio, por ejemplo, fotografías análogas a video, y apropiación cómo la resemantización de las posibilidades expresivas de un texto ya existente. Las dos herramientas son muy utilizadas en las películas que hacen uso del material de archivo. Ver Russel, 2019.

dentro de un sistema democrático que apela a la mayoría de edad de sus ciudadanos, una capacidad de control, en este caso un control simbólico que aumenta las regulaciones sociales para impedir la acción y el deseo de transformar las condiciones del presente. (Jaramillo, 2006, 44-45)

Si la melancolía en el cine o arte colombiano significa un estado de inmadurez, la falta e incomprensión de un duelo que no ha cesado —al menos en cierto cine y literatura de 1995 al 2005, que es el analizado por Jaramillo—, ¿cómo circulaban estos afectos melancólicos en los realizadores del cine primerizo en la década pasada? Una década marcada por la transformación política proveniente de la firma de los acuerdos de paz con las antiguas FARC-EP del 2016, que han intensificado el despliegue cultural alrededor de la memoria y la reparación de la violencia vivida, junto a la conclusión de esta década marcada por la manifestación social del 2019 y 2021 que marcó para el país un necesario cambio social. Aunque en esta investigación no podremos tener una visión totalizante y panorámica de la producción audiovisual del cine de la década pasada, el análisis de algunas de estas obras con una mirada melancólica pueda abrirnos caminos nuevos para ver nuestras imágenes; quizás pensar en la melancolía no solo como una patología, sino como un lente para reconocer aquello perdido, detenerse, mirar, o como lo describe Walter Benjamin al hablar de *Melancolía I*, de Durero, en su texto *El origen del drama barroco alemán*:

La melancolía traiciona al mundo en aras del conocimiento. Pero en su tenaz ensimismamiento abraza los objetos muertos en su contemplación, para redimirlos (...) La persistencia, que se expresa en la intención del duelo, nace de su lealtad al mundo de las cosas. (...) los utensilios de la vida activa están tirados por el suelo sin usar, como objetos de contemplación. (Benjamin en Ann Holly, 1998, 470, traducción propia)

Comprender la melancolía es finalmente preguntarse por quién contempla las cosas del mundo y quién o qué es contemplado, las razones de esta mirada, y las potencias de su representación.

Constelaciones, archivos y trayectos afectivos

Esta investigación se pregunta por las narrativas creadas por cineastas nuevos, estudiantes universitarios de cine, en un corpus de cortometrajes y un largometraje, la mayoría trabajos de grado o primeros trabajos, los cuales llamaremos en esta publicación: cine primerizo. Este libro es el resultado de la acumulación del tiempo vivido, mi historia personal con el cine universitario y el proceso de investigación sobre los temas, historias, arcos dramáticos y estilos cinematográficos que analizaba en las películas a lo largo de este año de trabajo.

La acumulación de referencias, imágenes y testimonios (recogidos en las entrevistas a varios directores, profesores y egresados de cine) se transformaron en un mapa que organizaba en constelaciones. Estos mapas atravesaron mi escritura y transformaron cada capítulo; servían de guía y territorio por donde las ideas aparecían. Una constelación, más que un mapa conceptual, es un montaje de elementos no necesariamente causales entre ellos. En la historia del arte o la teoría crítica tiene resonancias en el trabajo de Aby Warburg con su inconcluso *Atlas Mnemosyne*, donde busca la supervivencia (*Nachblen*) de ciertos motivos del arte antiguo en el arte del renacimiento. Su metodología fue muy influyente en la consolidación de herramientas de análisis entre imágenes, por medio del montaje de unas al lado de otras. Por otra parte, la idea de constelación ha estado también vinculada a Walter Benjamin con la noción de *Imagen dialéctica*, una visión que presupone que “la historia se descompone en imágenes” y estas imágenes se encuentran tensionadas entre ellas:

Las historias previa y posterior de un hecho histórico aparecen, en virtud de su exposición dialéctica. Mas aún: toda circunstancia histórica que se expone dialécticamente se polariza convirtiéndose en un campo de fuerzas en el que tiene lugar el conflicto entre su historia previa y su historia posterior. Se convierte en ese campo de fuerzas en la medida en que la actualidad actúa en ella. Y así es como el hecho histórico se polariza, siempre de nuevo y nunca de la misma manera, en historia previa e historia posterior. (Benjamin, 2016, 472)

Si bien ambos piensan la “constelación” como una forma de relacionar elementos disjuntos, Warburg lo hace en clave de supervivencia y continuidad, mientras Benjamin lo hace en clave de discontinuidad y crítica dialéctica del presente. Esta investigación está en el medio de estas dos visiones históricas como métodos de análisis sobre las formas narrativas y los estilos cinematográficos de las películas primerizas.

Las constelaciones no son espacios estáticos, son más bien pizarras llenas de pistas para su análisis —como las de los detectives en las películas de misterio—. Los hilos que unen conceptos, películas o estilos son los afectos que articulan estos temas, imágenes y emociones. La noción de *articulación* de los estudios culturales y su expresión en la teoría de los afectos permitirán observar cartografías afectivas —fragmentos de una comunidad siempre en construcción— que no se estanquen en el análisis formal y filmico sin la comprensión de las condiciones políticas y la historia de los discursos en nuestra sociedad. Según Ann Gray:

La articulación es una forma útil de pensar sobre la complejidad de las sociedades y culturas contemporáneas y sobre cómo es habitarlas como sujeto social. Desarrollada por Laclau y elaborada por Stuart Hall para los estudios culturales, proporciona un método antiesencialista y anti-reduccionista de complicar la relación entre la acción individual (subjetividad) y la estructura social más amplia (determinante). El papel de la experiencia aquí es, para Hall, el terreno sobre el cual se unifican discursos diferentes y, a veces, contradictorios. (Gray, 2002, cap. 2, traducción propia)

La articulación permitirá usar en un primer momento las estrategias del análisis formal de las imágenes en movimiento para reconocer los estilos utilizados, las estrategias formales en las películas y las técnicas cinematográficas que se exploran. Luego, en una segunda etapa contrastar estos estilos con los discursos que construyeron esas imágenes y el análisis de contextos de producción desde una mirada culturalista. En esto se añade la realización de entrevistas en la búsqueda de consolidar una historia oral, que en palabras de Silvia Rivera Cusicanqui pueden ser una herramienta de diálogo más allá de un mero registro:

En la experiencia con testimonios, he tenido con frecuencia la sensación de moverme a través de estereotipos, que al tiempo de conversar comienzan a ser desmontados. Lentamente, el diálogo va tejiendo puentes sobre brechas de clase, de *habitus* cultural y de generación. Las percepciones de interrogadores e interrogados se transforman, en un proceso largo donde acaba por surgir un “nosotros” cognoscente e intersubjetivo. Pero ¿qué papel juega en ello nuestra voz? ¿Qué efectos provoca nuestra escucha? ¿Cuánto puede alterar, desde su localización distinta, a la voz que está escuchando? Y ¿cuánto ese sujeto no invade a su vez a la persona que escucha? Hay quienes piensan que el ejercicio de la historia oral es pasivo: como si se tratara solo de encender la grabadora y transcribir los testimonios, para ilustrar temas a menudo cocinados en el gabinete. (...) De este modo, la pasividad encubre manipulaciones más sutiles, que refuerzan nuevos diagramas de poder. (Rivera Cusicanqui, 2015, 286)

Las entrevistas sirvieron de contrastación al análisis formal e histórico y estuvieron centradas en los afectos, discursos y emociones que permitieron la realización de las películas, o que circulaban en las escuelas de cine, festivales o espacios de formación. Cada entrevista duró entre una o dos horas y contenían preguntas que esperaban ir en busca de algo más allá de la anécdota y sugerirle al entrevistado la posibilidad de cuestionar su relación con el pasado, o controvertirme en mis lecturas sobre las películas. Fue un espacio de mucho diálogo que enriqueció esta investigación.

La articulación entre las muy diversas fuentes construye las bases para entender los afectos. Es decir, esta metodología implica una construcción por partes que permita una lectura interdisciplinar del quehacer cinematográfico. El llamado “giro afectivo” es una serie de teorías alrededor de las potencias de las emociones, de los impulsos y sus discursos. Proveniente de la filosofía de Baruch Spinoza y revalorada en el siglo xx por numerosos filósofos, la teoría de los afectos se ha convertido en una potente herramienta para entender la complejidad de los procesos artísticos. Tal como lo aclara Mabel Moraña en su artículo *El afecto en la caja de herramientas*, donde hace un recorrido muy concreto por las diversas definiciones de afecto, y su utilidad en la investigación. “El ‘giro afectivo’ propone más bien una liberación de la instancia representacional y un estudio del afecto como forma desterritorializada, fluctuante e impersonal de energía que circula a través de lo social sin someterse a normas ni reconocer fronteras” (Moraña, 2012, 323).

El interés particular de esta investigación se centra en el lugar del afecto en los estudios sobre cine colombiano. Este libro reconoce el numeroso trabajo de diversos académicos, críticos, curadores y realizadores de cine que se han propuesto contar la historia del cine colombiano, analizarlo y potenciar sus lecturas desde una mirada afectiva, transnacional y transdisciplinar. Numerosos textos, libros, artículos o testimonios que articulan la experiencia personal, la cinefilia, la historia nacional o regional, el análisis fílmico y artístico, fueron guías valiosas para situar nuestro contexto por fuera de miradas reduccionistas o lugares comunes que se nos impone a los latinoamericanos o colombianos. Por estas razones investigadores como Alejandra Jaramillo, Denilson Lopes, Pedro Adrián Zuluaga, Katia González, Juana Suárez, Oswaldo Osorio, Javier Pérez Osorio, Andrea Echeverri, o las numerosas publicaciones de la Cinemateca de Bogotá, el acervo de la revista *Kinetoscopia* del Colombo Americano de Medellín, entre muchas obras y críticas son espacios de gran alcance para una investigación afectiva del cine colombiano y mundial. Además, la mayoría con textos públicos (o que se consiguen en sus redes sociales), que se convierten en un espacio de formación e historia al alcance de todos.

Rápidamente la investigación me hizo entender que el cine primerizo realizado en Bogotá entre el 2010-2020 es diverso e inclasificable en todas sus variantes y estilos, pero hay unos cuantos trabajos, de amigos y colegas, que reflexionan sobre la ciudad y los afectos de maneras reveladoras. Lo principal fue la relación entre los tres ejes que articularon este libro: miedo, vergüenza, e ironía, cada una con sus particularidades discursivas y puntos de encuentro. El mapa de relaciones, las conexiones rizomáticas,⁴ constelares y expansivas de estos afectos fueron las guías para revisar los veintitrés trabajos audiovisuales que

4 “En la teoría filosófica de Gilles Deleuze y Félix Guattari, un rizoma es un modelo descriptivo o epistemológico en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica —con una base o raíz dando origen a múltiples ramas, de acuerdo al conocido modelo del árbol de Porfirio—, sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro a manera en que la planta viva” (Deleuze y Guattari, 2000).

terminaron siendo centrales al análisis. Entre películas más antiguas y otras novedosas, el análisis formal me permitió conocer el detalle de cada obra en su forma y materialidad para luego mediarlo con los discursos afectivos que circulaban a su alrededor en testimonios orales, críticas, reseñas, poemas e imágenes del pasado.

Observar no es sencillo, más cuando el objeto de estudio se pierde ante la historia. Fue difícil acceder a estos trabajos, y querer conocer los de otras universidades distintas a la mía: la Universidad Nacional de Colombia. Primero por su condición de universidad pública, el acceso era más libre. Segundo por la dificultad de la memoria sobre estas películas. Los trabajos primerizos más visibles habían tenido algo de movimiento en festivales o los conocía de antemano por mi paso en la Escuela, aunque hubo excepciones maravillosas. Sin embargo, a muchos conocidos a quienes pregunté por recomendaciones para ampliar el corpus, no lograban recordar trabajos de grado o primeros cortometrajes de la década pasada. Gran parte de las recomendaciones surgían de lo más cercano e inmediato, cortos desde el 2020 en adelante.

La mayoría de los trabajos audiovisuales del corpus son de la gente más cercana a mi propia historia personal. Sin embargo, algo de potencia vi al concentrarme en los espacios que yo mismo había recorrido; poder visitar aquello que solo la intimidad de los años permite. A todos los cortometrajes y un largometraje que revisé les di espacio, me concentré días completos en examinar sus descripciones. Me permití el tiempo para estas películas, leer las tesis de grado escritas, hacer entrevistas o buscar reseñas sobre ellas.

Cuando hay tiempo de analizar y repensar las ideas, escapando de los días de la productividad en masa, recuerdo la belleza de ser estudiante. La vida universitaria la guardo en el corazón por el placer particular de aprender a comunicar mis ideas. En todo este trayecto la falta de comunicación, la censura de las ideas en medio de la guerra, y la soledad siguen siendo las peores estrategias sociales de nuestras comunidades, y la recuperación de la memoria significa en muchos casos lograr agencia política.

De todos modos, existió la vergüenza. Reconozco que todos los trabajos provienen de cierta clase social que logró entrar y prevalecer en las escuelas de cine o en los espacios de circulación. Una clase social interesada en un tipo de relato burgués particular donde la melancolía es el camino. En este trayecto pude darme cuenta de que cada capítulo, con su respectivo afecto, era una parte de este relato donde la melancolía era utilizada de diversas maneras y se representaba en cartografías afectivas que vinculaban mi investigación con Bogotá y su representación: con las casas, los apartamentos y la ciudad en sí misma.

En muchas de las películas la cámara capta la experiencia de jóvenes adultos, o habitantes citadinos, que se encuentran con Bogotá como un paisaje indomable o gris. Tal como lo describiría María Mercedes Carranza en su poema "Bogotá, 1982": "Ciudad a

medio hacer, siempre a punto de parecerse a algo” o Antonio Caballero en su novela *Sin remedio* que inicia el capítulo II sin concesiones: “Bogotá es una ciudad horrible”. Así, hay en la ciudad de Bogotá, su clima y sus gentes una cierta mezcla de desprecio y encanto.

La historia de representaciones de Bogotá sigue siendo un campo fértil para explorar no solo desde el cine primerizo, sino también desde el cine negro, el arte plástico, el videoarte y otras expresiones de las artes visuales. Bogotá tiene además una carga simbólica muy fuerte alrededor de la violencia urbana y la protesta pública. El cine primerizo también responde a esta carga simbólica de la ciudad y se permite cuestionar o evitar algunos lugares comunes sobre Bogotá que han sido muy visibles en los medios de comunicación masiva.

En el primer capítulo *En busca del cine primerizo: el mapeo de la educación audiovisual en Bogotá* se hace un recorrido teórico e histórico del cine primerizo como el trabajo audiovisual de creadores nuevos desde dos espacios de formación: las escuelas de cine y los festivales y muestras. El capítulo recorre cierta genealogía de estudios sobre cortometrajes en Colombia y llega a preguntarse por las tensiones o debates de la formación para el cine. Por un lado, entre la enseñanza de teoría o de práctica en las escuelas, cuya división tiene orígenes históricos en las primeras escuelas de Rusia y Estados Unidos. Por otro lado, el lugar de las muestras, festivales y talleres que es donde comienzan los espacios de formación en Latinoamérica y donde se han ido consolidando políticas públicas para la financiación del cine en la región.

En el segundo capítulo *Miedo y deseo de la casa: la distancia con la tradición* transitamos por el miedo y el deseo de las narrativas familiares en el cine primerizo. Con esto revisamos los usos políticos del archivo donde se manifiestan la nostalgia y la ira. Primero extrañar —proveniente también del extrañamiento gótico y el encierro en el cine colombiano—, y luego quemar la casa, donde el deseo por el fuego sirve como medio para observar las ruinas citadinas, el polvo que queda y el archivo de objetos de espacios destruidos. Las películas acá analizadas buscan una distancia con tradiciones estilísticas del cine colombiano y del cine mundial, al tiempo que siempre están en constante lucha con estas imágenes que se vuelven fantasmas, monstruos o sombras.

En el tercer capítulo *Vergüenza apartamentera: las miradas esquivas*, analizamos dos tipos de miradas en películas donde la autorepresentación por medio de los actores naturales en narrativas del *coming-of-age*, determinan un estilo cinematográfico que privilegia observar jóvenes en sus espacios urbanos. En particular nos concentramos en el apartamento, y la mirada por la ventana, entendiendo el lugar central la vergüenza en la construcción de identidad para estos personajes, y en la consciencia de clase que empieza a reflexionar sobre la clase media, sus imperativos morales y discursos de blanquitud y género.

En el cuarto, y último, capítulo *La fiesta y la ironía: ensayos para la adultez* pensamos en las representaciones de las fiestas en el cine primerizo, las formas y estilo visibles en estas narrativas. Profundizando en cómo se representan las sensaciones efímeras de la fiesta y el delirio. Ahondamos en la relación de la música y las imágenes en la historia del cine colombiano, revisando obras como **Rapsodia en Bogotá** (José María Arzuaga, 1963), nos concentramos en diversos videoclips de *Nicolas y los Fumadores* y *Quemarlo Todo por Error* (algunos de sus integrantes fueron estudiantes de cine), y por último sondeamos algunas obras de cine-ensayo o documental en primera persona que fueron también producidos en esta década.





Capítulo 1

En busca del cine primerizo: el mapeo de la educación audiovisual en Bogotá

EN ESTA INVESTIGACIÓN TRANSITAREMOS EL camino incierto que implica crecer como cineasta en el audiovisual colombiano del siglo XXI, en especial durante la segunda década. Los afectos que potencian las películas que analizaremos — realizadas por jóvenes creadores en Bogotá y sus alrededores— cuentan en su mayoría vivencias familiares y personales sobre cómo es vivir en la capital de Colombia, y son el registro de un momento de transición, resultado de procesos educativos en universidades o centros de estudio, o primeros trabajos que fungen como carta de presentación al mundo de los festivales de cine. Son, casi en su mayoría, cortometrajes.

Estas investigaciones alrededor de cortometrajes producidos en una década particular tienen una historia en la investigación sobre cine en el país. Empezando por el estudio *Una década de cortometraje colombiano: 1970-1980*, de Carlos Álvarez, continuando con la tesis de grado titulada *El cortometraje colombiano en la década de los ochenta 1981-1988*, de Gladys Gary Villa, y luego como síntoma o necesidad algunos años después, en 2007, Jaime Manrique y Pedro Adrián Zuluaga publican el artículo *Corto colombiano 1999-2006 El sobresalto*, buscando comprender una época diferente en el transcurso de estas producciones. En este último artículo, los autores declaraban:

Si en los setenta era fácil identificar dos cauces —el tan discutido cortometraje del sobreprecio, por un lado, y el marginal, por otro (...)— y si en los ochenta sobresalen notoriamente los mediometrajés para televisión de Focine como la producción más representativa de la época en un formato parecido al del actual cortometraje, en los noventa, en cambio, el objeto de esta investigación se vuelve denso e inabarcable: la televisión y la academia entran decididamente y se consolida esta flor de la utopía que se llama a sí misma *cortometraje independiente*. (Manrique y Zuluaga, 2007, 29)

Aquel cortometraje independiente está mediado por la expansión de los estímulos de producción en el país, junto a la proliferación desde los años noventa de carreras universitarias o materias dedicadas a la producción audiovisual en sus más diversos registros, la mayoría con el objetivo de producir cortometrajés, aunque no únicamente. Esta investigación se concentra entonces en este tipo de producciones que desde ahora llamaremos *cine primerizo*.

En el proceso de entender qué es aquello que llamamos cine primerizo estamos sobre todo ante la pregunta de qué es lo que implica estudiar o iniciarse en el cine y qué podemos sentir en las películas que se producen de este proceso. Nos concentraremos en los afectos que moviliza el cine primerizo. Estudiar el cine desde los afectos es, como lo escribe Nilo Couret: “concebir una película no como un texto finalizado o un mundo hermético — un hecho consumado sino como algo que promete nuevas formas de sentir nuestro cuerpo, nuevas formas de relacionarnos con otras personas y nuevas formas de aproximarnos al mundo” (Couret, 2016, 156).

El estudio del cine mediante afectos explora cómo las emociones y sensaciones se producen, manipulan y cómo se construyen sus significados culturales en el espectro de la comunicación y el arte. En contra de la idea de pensar el texto o la película como algo que ya sucedió, el estudio de los afectos lo considera fluido, móvil y fluctuante, o según describe de manera sugerente Couret: “¿Cómo cambiaría el estudio del cine si pensáramos que el texto que estamos viendo es algo inestable? o de modo aún más provocador, ¿qué sucedería si pensáramos en nosotros mismos como entes inestables?” (Couret, 2016, 156).

Este tipo de estudio implica preguntarse por el espectador no como una cifra de la recepción o un ente imaginado objetivo e ideal, sino como un cuerpo que se enfrenta a la imagen y sus discursos a través del afecto, o, como lo aclara Sarah Ahmed, un sujeto de las *economías afectivas* “en las que los sentimientos no residen en los sujetos ni en los objetos, sino que son producidos como efectos de la circulación” (Ahmed, 2015, 34). Mientras que en los capítulos siguientes me concentraré en comprender los efectos de los cuerpos y los objetos en las películas, su relación con la puesta en escena —el encierro de las casas bogotanas que habitan—, en este capítulo quisiera reflexionar sobre el principal sujeto espectador-productor del cine primerizo en sus dos espacios de encuentro: la escuela de

cine y los festivales o muestras universitarias. Es decir, quien inicialmente observa el cine primerizo es sobre todo la comunidad académica de donde hace parte y los encuentros culturales a los que espera acceder.

Las escuelas de cine: entre la práctica y la teoría

Primero tendríamos que entender el lugar de las escuelas de cine en este trayecto. En su artículo *Theory, Practice, and the Significance of Film Schools*, el investigador Duncan Petrie observa que en la historia del cine hay dos tipos de escuelas: “Siguiendo el modelo soviético, el primer tipo de escuela es el conservatorio. A menudo se establece como piedra angular de una industria cinematográfica explícitamente nacional, y financiado directamente por el Estado. Estas instituciones han tendido a operar con un pequeño personal administrativo permanente y cineastas en ejercicio contratados por períodos limitados para enseñar su especialidad particular, ya sea dirección, escritura, cinematografía o diseño de producción” (Petrie, 2010, 34 traducción propia); el otro modelo sería el departamento universitario donde muchas veces conviven las prácticas artísticas con las prácticas académicas más tradicionales, y que ha sido en muchos casos de donde provienen los departamentos que acogen los estudios sobre cine o medios (*film and media studies*), y cuyo carácter es más intelectual, catalogado muchas veces como alejado del mundo práctico del quehacer cinematográfico.

Petrie describe esta tensión de manera muy binaria y poco matizada, pero puntualiza sobre los diversos temas históricos que hay que comprender en la consolidación de las escuelas de cine al comparar tres momentos de su historia: 1. La consolidación de los conservatorios nacionales bajo el modelo soviético implicó el diálogo permanente entre teoría y práctica por cómo los modelos de enseñanza soviética y revolucionaria eran dados por medio de laboratorios y talleres de profesores que fueron perfeccionando teorías. Nombres reconocidos como Pudovkin, Eisenstein o Kulechov fueron profesores reconocidos del antes Instituto Pansoviético de Cinematografía (vγκ). 2. “La segunda ola de estudios cinematográficos serios que surgió en el período de posguerra, enfocada en la política y la estética del realismo, en la *mise-en-scène* y en la política del autor, continuó proporcionando un puente entre las preocupaciones de los intelectuales y los cineastas. De hecho, las décadas de 1950 y 1960 fueron testigos de la migración de varios críticos de cine hacia la realización cinematográfica”. 3. El inicio de los estudios de cine que seguían de cerca las teorías del cine entramadas con el psicoanálisis, la semiótica y la sociología. Esta última etapa, sugiere Petrie, de manera contundente se aleja la teoría de la práctica en la escuela de cine (Petrie, 2010, 42).

Pese a que es interesante su lectura histórica, en Latinoamérica solo menciona el caso de la EICTV en Cuba fundada en 1986 y cuyo esquema es de conservatorio,⁵ olvidando otras experiencias formativas de gran importancia en la región. Sobre todo, Petrie deja de lado las otras formas de la enseñanza audiovisual que fueron potenciadas por los encuentros, muestras y festivales que creados en el siglo xx como respuesta a un sistema industrial de los cines clásicos que no permitía el acceso libre y la educación empírica (en el caso de Brasil, México y Argentina).

Por ejemplo, el paso por Latinoamérica del documentalista escocés John Grierson, primero en el III Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE (Servicio Oficial de Radio Difusión Eléctrica) en Uruguay, el primer festival en América Latina especializado en cine documental, y posteriormente su paso por Argentina, Chile, Bolivia y Perú, implicó, según Mariano Mestman y María Luisa Ortega, una influencia muy presente en las nuevas formas del documental latinoamericano desde los años cincuenta y en la construcción de instituciones que lo hicieran circular.⁶ De esta manera los cruces entre cineastas y teóricos encontrados en los numerosos festivales de cine de la región, que comienzan a surgir en el siglo xx, impulsarían una primera escuela antes de la consolidación de espacios más formales de carácter nacional.

Experiencias como la de Grierson, entre muchas otras, representan que, en la búsqueda por consolidar cines nacionales diferentes a los impuestos por el norte global, se decantaron por pedagogías que promueven la exploración formal y estética de un cine alejado de los esquemas de producción industriales, dándole espacio a otros modelos de creación posibles. Junto a los movimientos sociales, al auge de las corrientes cinematográficas europeas, los festivales de cine con enfoque autoral y las cinematecas o cineclubs (que cada vez más tendrían que ver con espacios académicos), los cruces transnacionales se convirtieron en oportunidades de transformación estilística en las cinematografías locales.

Las confluencias entre diferentes cinematografías a nivel mundial en el intercambio de conocimientos sobre el cine eran, así mismo, potenciados por la capacidad de los conserva-

- 5 Otro de los estudios panorámicos desde la academia anglosajona sobre las escuelas de cine, *The Education of the Filmmaker in Africa, the Middle East, and the Americas* (ed. Mette Hjort, 2013), revisa en Latinoamérica solo el caso de la EICTV y de algunas escuelas del caribe antillano. Valdrá la pena buscar publicaciones regionales sobre las escuelas de cine latinoamericanas. Sin embargo, no cabe duda de que hay una centralidad en el discurso académico en el estudio sobre lo que produjo el Nuevo Cine Latinoamericano y una invisibilización de otras experiencias formativas de la región.
- 6 Casos como el de Grierson son variados y van en Colombia desde la famosa aparición de Rainer W. Fassbinder en el Festival Internacional de Cine de Cartagena de 1983, hasta el viaje de Apitchapong Weerasathakul que finalizó con la producción de la película **Memoria**, recordando que estos tránsitos han sido históricamente una fuente de diálogo y encuentro del sector cinematográfico en el país. Espacios como el Seminario Pensar lo real de la Muestra Internacional de Documental de Bogotá (MIDBO) o talleres como los de Frederic Wiseman, Werner Herzog, Abbas Kiarostami, entre muchos otros que son muestras la diversidad de ejemplos de este tipo de formación cinematográfica.

torios europeos que, aunque nacionales, lograban educar numerosos estudiantes internacionales. Estos intercambios representan en muchos casos el viaje de grandes cineastas de países que no tuvieron escuelas de cine para formarse y volver a sus países a construir sus propias tradiciones. Podríamos también cuestionar desde ahí cada vez más la centralidad de un cine nacional. Según Petrie: “en las dos primeras décadas del ИДНЕС [Institute des Hautes Études Cinematographies, Francia] más de cuarenta por ciento de los graduados eran extranjeros, sus números incluyen a los griegos Theo Angelopolous y Costa-Gravas y al alemán Volker Schlöndorff” (Petrie, 2010, 39). Pero en Colombia también fue el caso de la documentalista Marta Rodríguez, quien estudió en París con Jean Rouch; el director Pepe Sánchez quien fue a Praga y luego asistió a la dirección de varias películas del chileno Miguel Littín; Gustavo Fernández, quien cursó una maestría en cine documental y etnográfico en Francia; Gabriel García Márquez quien estudiaría en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma; Luis Ospina con su educación en California; y Juan Diego Caicedo, en Polonia. La lista podría seguir con numerosos profesores, no solo directores, que han ido a formarse a las más diversas escuelas de cine del mundo y regresado al país en búsqueda de consolidar una tradición por medio de la creación audiovisual, pero también con procesos educativos que empezaron a fundar.

Las escuelas de cine de otros países latinoamericanos, en especial los que tuvieron una pujante industria cinematográfica, se empezaron a fundar desde los sesenta.⁷ En Colombia, apenas en 1986 se inaugura el primer programa tecnológico en lo que ahora es la carrera de Cine y Fotografía de la UNITEC, y en 1988 la primera universitaria: la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia. Luego se fueron consolidando los cuarenta y cuatro programas educativos que tienen enseñanza audiovisual hoy en el país, de los cuales veintidós quedan en Bogotá, y no todos son especializados en cine, sino que tienen sus variantes en la comunicación social o el periodismo.⁸ Este aumento de programas se da también gracias a la implementación de la Ley de cine 814 del 2003, pero la consolidación de un sector audiovisual en el país tiene una historia en la política pública. Tal como lo escribe Andrea Echeverri, el aumento de la cantidad de gente dedicada al cine

7 Según Paranaguá (2003, 247), las escuelas de cine más grandes de Latinoamérica —y sus fechas de fundación— fueron: “el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) dependiente de la Universidad Nacional Autónoma de México (1963), el Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica del Instituto Nacional de Cinematografía (Buenos Aires, Argentina, 1965), la Escuela de Comunicaciones y Artes (ECA) de la Universidad de Sao Paulo (Brasil, 1968), el Instituto de Artes y Comunicación Social de la Universidad Federal Fluminense (UFF) en Niterói (Brasil, 1969), el Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela, 1969), el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) vinculado a los estudios estatales Churubusco (México, 1975), la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba, 1986), la Fundación Universidad del Cine (Buenos Aires, Argentina, 1991).

8 Revisado en la página web de Proimágenes Colombia, donde hay un recuento de todos los programas de formación en el país. https://www.proimágenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/programas_formacion/programas_formacion.php?nt=2

en Colombia “se debe a numerosas coyunturas en especial la ‘democratización’ del cine a partir de su realización en formatos digitales; a la legitimación de la profesión en el país (...) a la flexibilización de las nuevas generaciones de padres, que ven con mejores ojos que los jóvenes se dediquen a las artes; a la proliferación de festivales y programas móviles de formación de cine en las regiones, y, por supuesto, a las leyes favorables a la realización cinematográfica en el país que amplían las posibilidades profesionales en el campo”. De hecho, Echeverri añade que “[p]odría considerarse que la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional también ha hecho parte de esos instrumentos [de apoyo al cine] al ser creada en 1988 con auspicio de FOCINE” (Echeverri, 2017, 67). Esta entidad daría trescientos millones de pesos para su fundación. Podemos asegurar que el estudio de cine en Colombia empieza de manera contundente con la implicación del Estado en políticas públicas que fueron consolidando un sector cada vez más fuerte.

Sin embargo, el estudio sobre las instituciones educativas del cine en Colombia y lo que ellas han movilizadado es un campo inexplorado, solo mencionado de paso como un dato anecdótico ¿Qué se enseña en las escuelas de cine de Bogotá y cómo potencian o descartan algún tipo de narrativas? ¿Cómo afectan estos espacios académicos las trayectorias creativas de los diversos estudiantes? Podríamos preguntar también ¿cuáles materias, charlas o temas intervinieron en las decisiones estilísticas de los cineastas universitarios, afectaron o hicieron rechazar una u otra tradición? La pregunta por el análisis de los ámbitos universitarios nos pone ante lo que ya el sociólogo Pierre Bourdieu alertaba cuando analizó el *homo academicus*:

Es sabido que los grupos no quieren para nada a aquellos que “se van de lengua”, sobre todo, quizá, cuando la transgresión o la traición pueden proclamarse entre sus valores más altos. Los mismos que no dejarían de saludar como “valiente” o “lúcido” el trabajo de objetivación se aplicará a grupos ajenos o adversos, sospecharan de los determinantes de la lucidez especial reivindicada por el analista de su propio grupo. El aprendiz del hechicero que se arriesga a interesarse en la hechicería nativa y en sus fetiches en lugar de buscar bajos lejanos trópicos los tranquilizantes sortilegios de una magia exótica, debe estar preparado para ver cómo se vuelve contra él la violencia que ha desencadenado. (Bourdieu, 1984, 15)

Cuando el sociólogo menciona la violencia que desencadenará el trabajo del académico, me pregunto por el lugar de la verdad en el encuentro con prácticas creativas que dieron paso a este cine universitario ¿Qué es aquello que nunca será contado? ¿Qué es lo que quedará en la oscuridad de los procesos creativos en las escuelas? Así mismo pienso en la dificultad de contar experiencias de películas que quizás ustedes los lectores no han visto, y no verán con facilidad nunca. El archivo de estas experiencias ha sido lentamente

invisibilizado por no estar en las arcas del canon nacional o internacional, y a excepción de algunos casos que rondan en muestras o festivales, las películas universitarias quedan almacenadas, encerradas en repositorios universitarios. En el caso de Bogotá, solo la Universidad Nacional de Colombia permite su acceso público mientras que los demás archivos requieren algún tipo de gestión previa. ¿Cómo hablar de estos espacios que guardan tantos secretos y que son de difícil historización? En su artículo sobre la historiografía del estudio sobre cine colombiano Oswaldo Osorio reflexiona:

Otro tipo de textos que tienen como objeto de estudio el cine colombiano son básicamente tesis y trabajo de grado realizados, principalmente, en las facultades de comunicación social del país, y en general en las facultades de ciencias humanas y sociales, las cuales empezaron a abundar sobre todo a partir de los años ochenta. Son trabajos que casi triplican en número la lista de libros sobre el cine colombiano publicados, pero su característica esencial es no haber visto la luz pública y reposar en un estante de una biblioteca universitaria. (Osorio, 2008, 10)

Valdría la pena añadir a la reflexión de Osorio que son numerosos los trabajos de grado de creación audiovisual que contienen textos, ensayos y memorias, por lo que tomaría una investigación aún más profunda procesar ese material para entender quizás qué implicaba la educación audiovisual en Colombia; tendría que ser un trabajo profundo de archivo y recuperación histórica. Además, pensemos en los trabajos de grado como rituales de paso, un espacio de creación que se potencia con el acompañamiento de un tutor que funge como iniciador en el mundo del cine. En algunas tesis que he revisado, aparecen ideas en las memorias del trabajo de grado que sugieren que la escuela de cine fue para sus autores un lugar donde resolver un asunto en ciertos casos formal: algunos quieren hacer un tipo de cine particular, pero en otros casos emotivo: se resuelve una cuestión afectiva, familiar y personal. Por eso quizás son películas sobre lo más cercano e íntimo.

En la descripción de su encuentro con las películas de jóvenes realizadores en Brasil, el investigador Denilson Lopes hace una sugerente provocación al hablar sobre el lugar de las universidades y centros de estudio en el trabajo de los profesores artistas que tienen que virar a ser funcionarios públicos más que dedicarse a su obra artística:

(...) la universidad, a pesar de sus crecientes demandas administrativas que inciden sobre el profesor, podría ser un espacio más receptivo, distinto de la tradición del *artista-funcionario público*, para quien el trabajo es solo una forma de supervivencia en la cual debe gastar el menor tiempo y energía posibles. Al recibir un salario fijo, el artista tenía parte de su tiempo ocupado por un trabajo que no le interesaba (...).

Definitivamente, es cada vez más difícil otra vida. Con esto, ya estoy hablando de lo que quedó, de lo que resta: el fracaso. (Lopes, 2016, 27, traducción propia)

¡El fracaso es lo que resta!, Lopes critica cómo las estructuras contemporáneas de las academias no se transforman en sus prácticas para incluir a estos egresados en unas nuevas formas de trabajo donde puedan desarrollar aquello que se aprendieron en las carreras; y aquello que potencian las tradiciones cinematográficas que cursan. En cambio, las escuelas copian los desafortunados esquemas de la privatización de la educación como consecuencia de la desfinanciación de lo público. La respuesta, sin embargo, a esta reiterada sensación de fracaso es la juntanza, los colectivos, las otras formas de producción fuera de las escuelas.

Ante la precarización de los trabajos culturales y la desfinanciación de la universidad pública, Lopes se pregunta por el futuro de estos artistas en este panorama cuando escribe “¿Cuál será la fuerza y el apoyo que se extraerán de la soledad? Si el fracaso es una actitud existencial, ¿podría ser una estrategia formal?” (Lopes, 2016, 31). Sobre estas estrategias formales hechas por jóvenes creadores, que recién terminan de estudiar o empiezan su carrera como artistas e intuyen el fracaso de la vida contemporánea, hablaremos en esta investigación.

Recordemos de manera breve el manifiesto por un cine *amateur* de Maya Deren: cuando menciona: “Las cámaras no hacen filmes. Los cineastas hacen filmes. Mejora tus filmes no añadiendo más equipo y personal sino usando lo que tienes a su total capacidad. La parte más importante de tu equipo eres tú mismo. Tu cuerpo móvil, tu mente imaginativa, y tu libertad para usar ambos. Asegúrate de usarlos” (Deren, 1965). Cuando pensamos en el cine primerizo también podremos plantear la libertad de movimiento que se siente lejos de los esquemas industriales. Sin embargo, las mismas carreras universitarias buscan que la mayoría de los proyectos (sobre todo los trabajos de grado) tengan un resultado, en los términos de la industria, con sus resultados visibles: planes de financiación, ruta de festivales, proyectos para convocatorias ¿Cómo afecta al cine primerizo esta educación basada en proyectos? ¿Es una educación para enseñar a presentarse a las convocatorias públicas?

La tensión entre la práctica y la teoría se encuentra en el centro de esta precariedad en los ámbitos del audiovisual. ¿Se estudia cine para entrar a la industria o para proponer nuevas formas de producción? Y recordando nuestro contexto en Colombia: ¿de cuál industria estamos hablando y qué implica, en términos de tiempo y entusiasmo, entrar o no a ella? El uso que las instituciones culturales hacen del entusiasmo juvenil se puede observar en cómo “[l]os trabajos culturales animan a una implicación entusiasta como manera de evidenciar el valor (inmaterial) de la pasión de un trabajo creativo, intelectual o estético que punza. Pero, simultáneamente, dicho entusiasmo participa en un proyecto de

vulnerabilidad económica, sostenido en unos ganan siempre y otros viven del entusiasmo y la vocación, justificando que se trabaje gratis o se pague por trabajar” (Zafra, 2017, 10).⁹

En cambio, el cine primerizo se caracteriza por la ventaja de implementar aquella energía en un cine propio, y quizá “autoexplotar” esa emocionalidad que tienen los nuevos realizadores. ¿Qué implicó para la generación de la década pasada este entusiasmo que, al menos, se encauzaba en un producto propio, lejos de las grandes producciones industriales? Prácticas creativas vueltas hacia búsquedas autorales o colectivas que hoy por hoy son antecedentes de estilos presentes en el cine colombiano actual. Aquella frustración anticipada proveniente de la autoexplotación, el lugar de una cinefilia construida en la escuela y al mismo tiempo un sistema precario de trabajo cultural al que unos pocos entrarán nos da paso al segundo espacio del trayecto del cine primerizo: los festivales de cine, y en especial sus categorías de cortometraje, que son en muchos casos respuestas cortas ante la falta de resultados en el campo laboral: la esperanza de hacer cine luego de la escuela.

El encuentro cultural fuera de la escuela: los festivales de cine

A diferencia de muchos de los programas universitarios, las carreras artísticas buscan lugares de exposición fuera de las revistas académicas, los congresos o publicaciones físicas. De hecho, en muchos casos el trabajo audiovisual se observa como una práctica que responde a lo cuadriculado de cierta divulgación científica. Las muestras de grado estudiantiles, los finales de procesos formativos o la puesta en circulación de cineclubs o festivales universitarios son una parte fundamental del estudio en cine, aunque muchos profesores no lo consideran prioritario.

Los festivales y muestras en Colombia preceden a las instituciones tal como las conocemos hoy y son en todo caso un lugar de encuentro desde donde se construyen los espacios de creación y compadrazgo a niveles sociales. El festival de cine para el público joven se consolida en Colombia como un lugar de escape, fiesta y resistencia audiovisual que envalentona numerosos colectivos en el siglo xx y xxi. Recordemos las películas *roadtrip* de festivales como **Diario de viaje** (Santiago Andrés Gómez, 1996) o **Buscando a Owen** (Juanita Ortega, 2018), donde jóvenes de Medellín o Bogotá van al Festival de Cine de Cartagena para acceder a una cultura cinematográfica que solo sucedía en esos espacios, o notemos como el mismo grupo de Cali hizo resistencias o críticas avasalladoras al Festival

9 El estudio de la precariedad laboral será central para entender el panorama de relaciones materiales en el que están insertos los nuevos creadores en el panorama cultural colombiano, y las tensiones que surgen entre los trabajos formales, los emprendimientos creativos y las convocatorias públicas como casi única forma de financiación.

en diversos momentos de sus carreras. Los festivales son espacios públicos de debate y encuentro, y como lo analiza Cindy Hing-Yuk Wong:

En general, mientras los festivales de categoría A evocan la clásica esfera pública burguesa, con fisuras de contradicciones y contrapartes que surgen de vez en cuando, los organizadores y participantes de festivales de cine alternativos a menudo se ven a sí mismos como encarnaciones explícitas de esferas contrapartes. La mayoría de estos festivales combinan proyecciones con talleres, charlas y debates que van más allá de las proyecciones de festivales como Locarno o Venecia. Sus organizadores utilizan términos como “cine opositor”, “proyecto de medios radicales”, “no jerárquico” y “esfuerzo colectivo”, y son explícitos al distinguirse de los festivales de cine convencionales. (Wong, 2016, 91)

Wong también asegura que esta distinción binaria entre festivales *mainstream* y alternativos tiene que ver con el debate entre dos tipos de festivales “para el público” o “para la industria”. Una visión que deja de lado matices, aunque revitaliza lo que la directora argentina Lucrecia Martel ha declarado en numerosas oportunidades sobre el solipsismo del cine en nuestro contexto:

el cine está en manos de la clase media y la incidencia de mi trabajo se da justamente sobre esa clase que es la mía, con la que compartimos las mismas tonteras. Pensemos en lo desestimulante que es llegar solo a la gente que comparte la misma forma de ver las cosas. Yo intento ser consciente de ello y creo que mi único aporte al mundo en que vivimos es tener algo de autocrítica, perturbando el orden de ese público que puedo tener. La verdad es que no tengo acceso a otro público, por mucho que intento ir a otros lugares a mostrar mis cosas. Pero me doy cuenta de que mis preocupaciones no tienen nada que ver con las de otras personas que tienen necesidades más urgentes. Quizá ellos necesitan que les digan otras cosas, otros caminos, quizá necesitan sentirse unidos en otros aspectos. (Martel en Atehortúa, 2023)

Una cuestión de clase social que impregna la realización audiovisual y su circulación. La clase media se hace visible a través del cine y sus espacios de circulación, y desde los espacios de autorrepresentación, según Martel, se logran establecer dinámicas autocríticas. Martel asegura que su cine tiene una distinción de clase social de la que es prácticamente imposible escapar; se da cuenta de los límites discursivos de su producción y circulación, pero utiliza los espacios “perturbando el orden de ese público que puedo tener”.

Pensemos en un tipo muy particular de festival que curiosamente está en medio de los dos focos, del público y de la industria: el festival de cine universitario. En Colombia

empieza con el Equinoccio, fundado en 1994 bajo una de las primeras generaciones de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia con el interés de contar con un espacio para mostrar los trabajos de grado, aunque su desarrollo haya decantado en una competencia internacional.¹⁰ El festival tuvo una pausa en el 2007 y volvió con su versión número 14 en 2011.

En esta misma década se empezarán a fundar otros eventos cinematográficos que impactarían de manera importante a la circulación de trabajos de grado de toda la ciudad: el reconocido Bogoshorts-Festival de Cortometrajes de Bogotá, antiguo Festival Internacional Invitro, el cual cambió su nombre en 2013, y cuya centralidad se ha consolidado en la ciudad gracias a la cercanía institucional con Proimágenes Colombia; el Festival Eureka de la Universidad Jorge Tadeo Lozano fundado en 2016; el Festival Embrión del Centro Universitario Nacional (CUN) inaugurado en 2012; el Festival de Cine de la Universidad de la Sabana (FIAfest) fundado en 2014; o el Festival Internacional de Cine de la Universidad Central (FICUC) desde 2022.¹¹

Con algunas de estas fechas es sencillo reconocer que es alrededor de la década 2010-2020 que se afianzan unas ventanas de exhibición o espacios de encuentro alrededor del cine universitario o del cortometraje en la ciudad. Razón suficiente para notar un primer trayecto que diferencia el cine colombiano que revisaremos al del 2000-2010, donde aún estaban empezando algunos de los festivales, pero había mucha más preocupación por el problema de la producción, lo que buscó resolver de manera directa la Ley 812 de 2003.

Este proceso de fundación de festivales universitarios sucedió de manera conjunta con el auge de numerosos festivales locales en cada una de las regiones, apoyado fundamentalmente por el Programa Nacional de Concertación del Ministerio de Cultura. Siendo los más significativos para nuestro corpus: el Festival Internacional de Cine Corto de Popayán, el Festival Pantalones Cortos de Medellín, la sección de cortometraje del Festival Internacional de Cali, la antigua sección Nuevos Creadores del Festival Internacional de Cine de Cartagena, entre muchos otros.

El impacto de los festivales en la historia del cine, su difusión o la canonización de algunas obras, es aún una tarea en proceso. Los estudios sobre festivales de cine como

10 Algunos de estos datos se tomaron del documental de apertura del XIV Equinoccio, <https://www.youtube.com/watch?v=HiyD9MHMxNq>. Es interesante cómo la mayoría de estos festivales universitarios en Colombia son siempre organizados por estudiantes de las carreras de cine, a diferencia de otros festivales universitarios en la región como el Festival Internacional de Cine de la UNAM (FICUNAM) en México, organizado por la dirección de cultura de la UNAM. Funciona más como una iniciativa cultural parecida a un museo universitario, fuera de las prácticas académicas tradicionales.

11 En esta investigación no revisaremos a profundidad el lugar de los festivales de cine comunitario que tienen una importante historia en la ciudad y en el desarrollo del cortometraje. Para esto, recomiendo la sustancial investigación de Andrés Pedraza: *El audiovisual juvenil como experiencia imarginal relaciones sociales basadas en las imágenes desde los márgenes bogotanas* (2022), donde se revisa la historia de espacios como el Festival de Cine Comunitario Ojo al Sancocho o el Festival de Cortometraje El Espejo.

un campo académico cada vez más profundo resuenan de manera muy reciente, y están entremezclados con preguntas sobre las nuevas curadurías audiovisuales. ¿Cómo afecta la curaduría y la programación de cine en festivales a los jóvenes realizadores? ¿Se hace cine en pro de ciertos espacios de circulación o en contra? Por ejemplo, valdría notar cómo el trabajo de dirección de Laura Vanessa Muñoz en el Festival Eureka fue aceptado como trabajo de grado de la carrera de Cine de la Universidad Jorge Tadeo Lozano con un análisis de su gestión durante tres años. Esto implica pensar en la educación para el cine no solo por medio de la producción sino también de la gestión o la investigación.

La influencia de espacios de formación fuera de las clases regulares de las carreras implica un campo de relaciones que puede dar luz para situar qué era aquello que los estudiantes de cine de ciertas escuelas estaban viendo, cómo activaron ciertas tradiciones y cuáles fueron las ideas que circularon alrededor de ellos. Por ejemplo, en las memorias del trabajo de grado *Cartas para nacer*, de la realizadora Ana María Correa, menciona cómo el paso por el XVII Equinoccio (2014) de la obra de Ana Salas, quien impartió una *masterclass*, implicó un acercamiento particular de varios de los estudiantes de esa generación. Así mismo el trabajo de grado de Natalia Martínez *Leer la mano*, reflexiona sobre la obra de Ana Salas y Juan Soto en su interés por las cualidades del diario filmado en la historia del cine en Colombia. ¿Cuáles fueron los encuentros que potenciaron estilos, modelos de producción o tradiciones en las películas universitarias?

Un último punto para tener en cuenta cuando hablamos de los festivales de cine será el lugar desafortunado del trabajo voluntario no remunerado o la explotación laboral que soportan los nuevos creadores o gestores culturales, pero también su contribución a las redes que se tejen en aquellos encuentros y muestras, y en los viajes de trabajo que involucran esos espacios. Mientras la labor de los festivales de cine en Colombia pareciera ser la de un espacio local de difusión como respuesta a los determinantes gestos coloniales de ciertos festivales del norte global donde se comprende de una sola manera a los latinoamericanos, el trabajo al interior de estos encuentros obedece en muchos casos a formas soterradas de explotación laboral, caldo de cultivo para el acoso y otras formas de violencia social. ¿Cómo hacer frente ante esta herencia?







Capítulo 2

Miedo y deseo de la casa: la distancia con la tradición

*Si entras a esta casa no salgas,
si sales de esta casa no vuelvas.*

Si pasas por esta casa no pienses.

Si moras en esta casa no plantes plegarias.

Álvaro Mutis, *La mansión de Araucaima*

ESTA IMPONENTE FRASE SOBRE UNA casa malévolas se imprime sobre la imagen al final del delirio gótico-tropical que presenciamos en la película **La mansión de Araucaima** (Carlos Mayolo, 1986) —una de las frases poéticas que escribe el dueño de la mansión en sus paredes y que “regían el orden y la vida de la casa”—, donde una joven es dada en sacrificio cuando llega a interrumpir la aparente tranquilidad y *status quo* de una vieja casona embrujada en una zona rural del Valle del Cauca, que quizás fue una hacienda productiva en el pasado, pero ahora está en decadencia. Años después los estudiantes de cine Sara Fernández y Juan Carlos Sánchez realizaron un videoensayo titulado *Imágenes a la intemperie* (2017)¹² donde esta misma frase sería citada por medio de la grabación de una pantalla de un televisor viejo, que recorre algunas imágenes sobre el malestar en el cine colombiano. En medio del montaje de películas, el narrador intenta establecer una pregunta: “Hay momentos en los que saberse parte de país no es suficiente para sentirse parte de él. A veces algo falta y por alguna razón se tiene la idea de que las imágenes pueden ofrecer alguna respuesta. (...) ¿de dónde viene este malestar?”¹³

¹² Trabajo para la clase Documental de Ensayo dictado por la profesora Juana Schlenker de la ECVT de la Universidad Nacional de Colombia.

¹³ En la entrevista, los realizadores mencionaron cómo el libro *Nación y melancolía* de la profesora Alejandra Jaramillo fue una guía para el análisis que sostuvieron en este trabajo.

Algunas imágenes se repiten: personajes que deambulan con cierta tristeza en la cara, casas o edificios derruidos, abandonados por el tiempo o las condiciones sociales adversas que los han destruido. Un paisaje de la ruina contrasta con unos personajes que no se hallan ahí. El videoensayo plantea la existencia del “arquetipo” de un personaje frustrado en el cine colombiano; un personaje perdedor que no se siente a gusto con el entorno, y un paisaje que lo rechaza o violenta. Personajes melancólicos en diversas películas que van desde **Rodrigo D. No futuro** (Víctor Gaviria, 1990), **Pasado el meridiano** (José María Arzuaga, 1965) hasta **La gente de La Universal** (Felipe Aljure, 1991), **La Sirga** (William Vega, 2012) o **La tierra y la sombra** (César Acevedo, 2015) —curiosamente primeros trabajos de ficción en su mayoría—. En un momento clave el narrador de **Imágenes a la intemperie** anuncia la máxima: “Esta es la lección de estas imágenes, primero se encuentra un lugar, después se aprende a habitarlo. Hasta ahí todo muy bien. ¿Pero... y si la casa rechaza a quienes quieren habitarla, y si la casa es un lugar de horror?”. En este capítulo me interesa hablar sobre esta sensación de intemperie. Lo que implica observar la casa y su rechazo, la representación de la memoria familiar y el encierro de la vida casera en su proyección hacia ciertas imágenes cinematográficas.

En numerosos trabajos primerizos, la casa parece hechizar la mirada. Su representación o el lugar simbólico del hogar, recorre las imágenes de algunas de estas películas casi obsesivamente. Una cierta mezcla de nostalgia y extrañeza nos acerca a las imágenes de infancia como lugar donde sucedió algo inexplicable, y casi secreto. No solo porque los personajes se ven abocados al encierro casero, acobijados por la empresa familiar, sino también porque la exploración de los espacios de la casa se vuelve un recurso visual atractivo para los cineastas. El desenterrar del olvido a los objetos caseros, las memorias familiares o el archivo de sus imágenes recuerda lo que el teórico francés Jaques Derrida declaraba sobre la pulsión por el archivo al final del siglo xx.

¿Por qué reelaborar hoy día un concepto de archivo? [...] Los desastres que marcan este fin de milenio son también **archivos del mal**: disimulados o destruidos, prohibidos, desviados, “reprimidos”. Su tratamiento es a la vez masivo y refinado en el transcurso de guerras civiles o internacionales, de manipulaciones privadas o secretas. Nunca se renuncia, es el inconsciente mismo, a apropiarse de un poder sobre el documento, sobre su posesión, su retención o su interpretación. ¿Mas a quién compete en última instancia la autoridad sobre la institución del archivo? ¿Cómo responder de las relaciones entre el memorándum, el indicio, la prueba y el testimonio?

Pensemos en los debates acerca de todos los “revisionismos”. Pensemos en los seísmos de la historiografía, en las conmociones técnicas a lo largo de la constitución y tratamiento de tantos “Dossiers”.¹⁴

En un país como Colombia con su historia de violencia, entendemos qué implican estos archivos del mal, cuáles son los posibles resultados de desenterrarlos y ponerlos en circulación. Son historias ocultadas, reprimidas y luego proyectadas en relatos del terror que a nivel público buscan algún tipo de reparación simbólica en el mejor de los casos, o, en el peor, son usadas para el espectáculo del miedo. Historias que entran a conversar con las dinámicas comerciales del arte sobre la memoria que circulan tan prolíficamente en espacios académicos o museos de todo el mundo.¹⁵

La tendencia, en apariencia reciente, al revisionismo puede darnos pistas para situar unas discusiones globales, que enmarcan el deseo por grabar y filmar aquello escondido y reprimido que se representa en la casa como espacio-escenario u organismo donde los afectos suceden. El cineasta primerizo parece constatar, aun si no lo leyó, lo que Derrida criticaba de esta pulsión que llamaba *Mal de archivo* (*Archive Fever* en inglés): “Algo dentro de nosotros, en nuestro inconsciente, puede destruir las huellas sin ningún tipo de recordatorio (...). El deseo por el archivo es uno que quema”.¹⁶

Si aceptamos que en la poética de la casa puede existir la revelación de un archivo personal que se construye a través de la puesta en escena de unos afectos, podemos asegurar que esta casa de los recuerdos, la casa familiar, retorna ante la mirada del cineasta primerizo como un deseo que quema, y entonces preguntarnos cómo librarse de este hechizo.

En todas las películas que hemos mencionado, las casas y sus territorios adquieren una especie de personalidad siguiendo la tradición de la literatura gótica. El mismo Álvaro Mutis, escritor de *La mansión de Araucaíma*, le dedica un fragmento de la novela corta a la Mansión, como si fuera un personaje más, no solo un paisaje. Tal como lo aclara David Punter: “una característica común de muchos castillos góticos es que parecen distorsionar la percepción, causar cierta distorsión entre lo que es natural y lo que es hecho por el hombre: actúan como lentes poco fiables a través de los cuales es posible ver la historia, así como pueden surgir terrores solo previamente aprehendidos en los sueños” (Citado en Eljaiek-Rodríguez, 2017, 260).

La casa, el castillo o la mansión embrujada contienen diversas temporalidades que distorsionan la percepción de los personajes y los miedos reprimidos se vuelven sombras,

14 Esta cita hace parte de una página agregada al texto *Mal de Archive* de Derrida en francés. Ver Nava Murcia, 2012, y Steedman, 2002.

15 Para revisar las relaciones entre las artes en la producción cultural de la violencia en Colombia ver Suárez, 2010.

16 Frase proveniente de una conferencia impartida por Derrida en 1998 en el marco de un congreso de la Universidad de Witwatersrand donde se conversó sobre los comités de paz de Sudáfrica.

fantasmas o monstruos. Una casa habitada por largo tiempo recoge las marcas y huellas de la memoria que se imprimen en objetos (o como el caso de Araucaima, en frases). Ahora cualquier detalle, carta o mensaje puede significar algo para sobrevivir a la violencia de la casa, o como lo diría Gastón Bachelard: “Claro que, gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue, y si esa casa se complica un poco, si tiene sótano y buhardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados. Volvemos a ellos toda la vida en nuestros ensueños. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso” (2000, 31).

Al pensar en este espacio casero como guardián y escenario de nuestros recuerdos o ensueños es imposible no volver a las nociones propias del psicoanálisis. En nuestras historias íntimas, las que confesamos con nervios, se revela algo que está escondido en el inconsciente. El psicoanálisis lo leyó de la literatura para su método y discurso. Las ramificaciones de su influencia en la literatura de misterio y el cine *thriller* son muy variadas, pero en Latinoamérica tienen un lugar especial en el gótico-tropical.¹⁷ En especial sobre *lo ominoso* (*das unheimlich*) en el gótico tropical, esto escribe Gabriel Eljaiek-Rodríguez.

Según Freud, la sensación de lo ominoso ocurre cuando algo que fue familiar aparece —retorna, vuelve— de una forma desfamiliar, vagamente reconocible, pero capaz de producir síntomas gracias a su conexión con contenidos reprimidos, anteriormente familiares. Lo ominoso freudiano, creado desde la literatura, sirve entonces como una categoría analítica clínica que se acopla y fortalece conceptos fundacionales del psicoanálisis, como el retorno de lo reprimido y la compulsión a la repetición. De esta manera, se hace visible la compleja relación entre psicoanálisis y literatura, problematizada por el parcial reconocimiento, nulo en algunos casos, de la importancia de la literatura como formadora del discurso psicoanalítico y no solo como recipiente de su análisis. (2017, 14)

Reviso esta relación entre literatura y psicoanálisis porque lo que nos convoca en este capítulo son las sensaciones más íntimas de la práctica creativa en este cine primerizo, pero no solo preguntándonos de qué manera se simbolizan en imágenes y discursos, sino cómo la mirada está condicionada por aspectos culturales de larga data. Entre las paredes de las grandes casas urbanas están las imágenes provenientes de la angustia y el miedo.

17 “la propuesta estética de un gótico tropical surge entonces en el contexto político, social y cultural de la década del setenta, a partir de una lectura de cine y literatura góticos, en un doble proceso transculturador y tecnológico mediante el cual estos jóvenes creadores ‘tropicalizan’ (Aparicio y Chávez-Silverman, 1997) la gramática canónica del gótico —la lengua del colonizador—, ajustándola a los parámetros de su realidad local y contemporánea, al tiempo que se dejan tropicalizar por sus códigos para transgredir y reescribir representaciones locales del vampirismo y el canibalismo provenientes de una amplia variedad de fuentes” (Felipe Gómez en Eljaiek-Rodríguez, 2017, 98).

Una casa vieja en decadencia guarda en forma de fantasmas y monstruos las violencias del pasado; la historia de acumulación de capital que la construyó y los prejuicios que la destruyeron.

Los espacios guardan secretos que desenterramos por medio de los relatos y hacemos visibles lo que se ha acallado, pero qué tipo de afectos nos movilizan, y hacia dónde volteamos a mirar para esta empresa ¿Qué tipo de casa es el hogar de nuestros sueños? La búsqueda de lo casero por medio de la observación atenta de numerosos objetos y espacios familiares, junto a su contraparte en el deseo de su destrucción dan forma a dos afectos que revisaremos en este capítulo: extrañar la casa y la ira contra ella.

Extrañar la casa: la nostalgia y la melancolía familiar

Si pensamos en extrañar, sensación proveniente de la nostalgia, podemos también pensar en el “extrañamiento”¹⁸ como desfamiliarización de lo que es cotidiano. En algunos de los cortometrajes primerizos, la noción de casa familiar se explora visualmente dándole espacio a la contemplación y observación de objetos, ropas, muebles o decoraciones. La mirada del cineasta primerizo se concentra en aquello que lleva ahí mucho tiempo pero que no había visitado. Vuelve a la casa familiar para verla como por primera vez y recrear este encuentro ingenuo y juvenil.

En *Los innombrables* (Sara Fernández y Juan Carlos Sánchez, 2018)¹⁹ se cuenta la historia de dos hermanos que están encerrados junto a su madre en una casa antigua por una rara enfermedad en la piel que los hace parecer viejos. Un extraño relato que está basado en una historia familiar de la directora. A ellos siempre los vemos de espaldas, fragmentados en detalles de sus manos o pies. En cambio, descubrimos la casa: un espacio lleno de objetos de madera, cuadros religiosos, manteles bordados, espejos y armarios como de tienda de antigüedades. La casa, aunque grabada en Bogotá, pretende ser una casa antioqueña de época. Los dos niños viven sin acercarse tanto a la madre —a quien se le ve haciendo algunas tareas cotidianas, pero que no profesa gestos de cariño hacia ellos— y recitan el mundo sin que nadie les enseñe. Leen una enciclopedia donde aprenden a definir animales y plantas, rezan solos, examinan objetos o insectos, y escriben cartas a su madre. Uno de ellos quema cosas y las ve arder.

18 Eljaiek-Rodríguez (2017) hace un recorrido teórico por la idea del extrañamiento cuando se pregunta por la tropicalización de lo gótico. Primero hablando sobre el crítico literario ruso Viktor Shklovsky para quien “la desfamiliarización como una metodología que extraña a un objeto, un hecho o un personaje que era familiar o conocido en un determinado contexto, para dar paso a una forma diferente de aproximarse a aquel —una aproximación que permita una ‘visión’ del objeto artístico o literario y no solo un ‘reconocimiento’” (13-14), pero luego reconoce las cualidades del extrañamiento brechtiano y los procesos de antropofagia cultural propuestos por Oswald de Andrade. Un paisaje que da cuenta de desarrollos culturales que son más profundos de lo que parecen, alejándose además de las visiones dogmáticas de los géneros cinematográficos o literarios.

19 El cortometraje es el trabajo de grado de Sara Fernández como directora y Juan Carlos Sánchez como montajista de la ECVT de la Universidad Nacional de Colombia (Fernández, 2018).



🍷 Fotogramas de **Los innombrables** (Sara Fernández y Juan Carlos Sánchez, 2018)

La puesta en escena encierra a los personajes entre paredes y puertas, y determina una mirada expectante hacia sus acciones, siempre misteriosas y juguetonas. En un momento vemos el escorzo del chico viendo a su madre arreglarse frente al espejo. La distancia entre madre e hijos se ve reflejada en la distancia con el punto de vista. A la madre la observamos lejos y a los niños cerca, escuchamos sus susurros y sonidos mientras tocan la materia de su casa: los objetos e insectos. La cámara se queda mirando objetos y espacios vacíos aún cuando la acción ya está fuera de campo.

La exploración de los objetos religiosos, pinturas, fotografías y esculturas parecen sugerir algo latente. “Mi relación con el catolicismo es meramente estética, nunca religiosa”, escribe Fernández en las memorias de su trabajo de grado.²⁰ Imágenes barrocas, fotografías antiguas de una primera comunión y un cordero colgado experimentan la estética católica como reflexión acerca de tradiciones que nos conforman como cultura, pero que al mismo tiempo no se revelan de manera transparente. Las relaciones entre lo que se oculta y lo que se muestra están medidas por la opacidad y la desconfianza. Años antes, *Las uñas de los pies* (Daniel Flórez, 2013),²¹ en cuyo proyecto también participó Juan Carlos Sánchez y en el que actúa Sara Fernández, cuenta la historia de una vieja casona bogotana que reúne y encadena a una madre y su hija. Según el mismo Daniel Flórez y Pedro Adrián Zuluaga:

Los personajes viven un encierro autoimpuesto que, al parecer, es el cumplimiento de un pacto que nunca se nos revela. En los entresijos de esta mutua alienación parece haber, sin embargo, el secreto deseo de parte de Sara, la hija, de transponer la frontera de la casa y ver el mundo del otro lado, en un gesto que es violentamente cercenado por la madre ¿De qué se esconden? ¿De qué se protegen? La presencia de una rata, un animal fuertemente asociado a lo oscuro, a las alcantarillas, al submundo síquico y a la ruindad moral sugiere aquello que no puede ser tramitado por la conciencia pero que tampoco puede ser expulsado de la casa-organismo-escenario. (...) **[L]lama la atención cómo la puesta en escena hace resonar el mundo concreto y material a través de los objetos y espacios que multiplican y comentan el drama de las dos mujeres.** (2015, 88-89, el énfasis es propio)

20 Las imágenes religiosas y católicas presentes en el cine colombiano son de larga data gracias a nuestra historia con la religión. Surge una interesante conexión entre los niños enfermos de *Los innombrables* y la fijación estética de la niña vampira, también encerrada en un vieja casa bogotana, en el cortometraje *Alguien mató algo* (Jorge Navas, 2000). En 2022, Andrés Suárez seleccionó en el 24 Bogoshorts un programa que incluía los cortometrajes *Paloquemao* (Jeferson Cardoza, 2022) *Sin sangre* (Sara Fernández, Juan Carlos Sánchez, 2016) y el de Navas como un programa dedicado a los vampiros en el cortometraje colombiano.

21 Trabajo final del Taller de Producción Audiovisual II de la EYCT de la Universidad Nacional de Colombia.

Si adentro de la casa sucede el horror de la violencia doméstica, de qué se protegen de manera obsesiva los personajes al no salir de ella: ¿qué sucede afuera que es más doloroso que el encierro de adentro? Si seguimos de cerca la noción freudiana de la melancolía, esta es una condición donde “se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés del mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo” (Freud citado en Jaramillo, 2006, 42).

Es sencillo reconocer en la actitud de la madre una melancolía representada por su miedo. En algunos planos, mientras Sara intenta salir de la casa, ella observa y le grita. Unos primeros planos buscan la expresividad de esta angustia. La madre y la hija conservan una relación codependiente que tiene su clímax en dos imágenes: la hija finge tomar leche de un seno de la madre y el final trágico cuando su castigo por intentar salir de casa es el corte violento de sus uñas o dedos. La penúltima imagen del cortometraje imprime un nuevo encierro. Una rata que ha sido la única compañera de Sara, fuera de la madre, está amarrada por un cordón de nylon sin poder escapar. De esta casa nadie escapa.

El encierro, aunque voluntario, se padece como síntoma y la inacción se convierte en contemplación del espacio. Para el cineasta primerizo el tropo narrativo del encierro en viejas casonas de la ciudad, marcas de una antigua gloria, permite, con la observación de los objetos en los espacios, reconocer sus cualidades a través de la cámara, y explorar la estética de cierto abandono o decadencia. Los objetos y su escenografía guardan en sí mismos un drama que no es expresado por los personajes, solo dicho de maneras latentes.

En *Las lágrimas* (Andrés Suárez, 2017),²² Nicolás vuelve a la casa materna (un apartamento viejo) luego de vivir en el exterior, pero no logra llorar la muerte de su madre. El diseño de producción da cuenta de los rastros de lo que queda, los colores azules de la tarde bogotana se ven grises por su paso a través de las cortinas tejidas. Algunas luces rojizas en el cuarto de la madre, y claroscuros brumosos que no definen tanto la imagen, sino que la ocultan.

Las fotografías de álbumes viejos revelan un mundo interior, y anterior, que Nicolás viene a revisar. De hecho, son las fotos reales de la madre del director. En su duelo, observa el mundo alrededor al que volvió como recogiendo retazos de un paisaje —y un país— que ya no reconoce, y en el que no se halla. Quiere irse. Escapar. Se reencuentra con una amiga del pasado a quien desea, pero no logra tener sexo con ella. Luego van a una fiesta y se quedan a oscuras en un cuarto del apartamento mientras los demás celebran. La ma-

22 Trabajo realizado fuera de la EYCT de la Universidad Nacional, pero en el cual se reunieron compañeros de esa carrera gracias a que casi todo el equipo estudiaba allí. Fue ganador del estímulo para la creación de cortometraje del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.

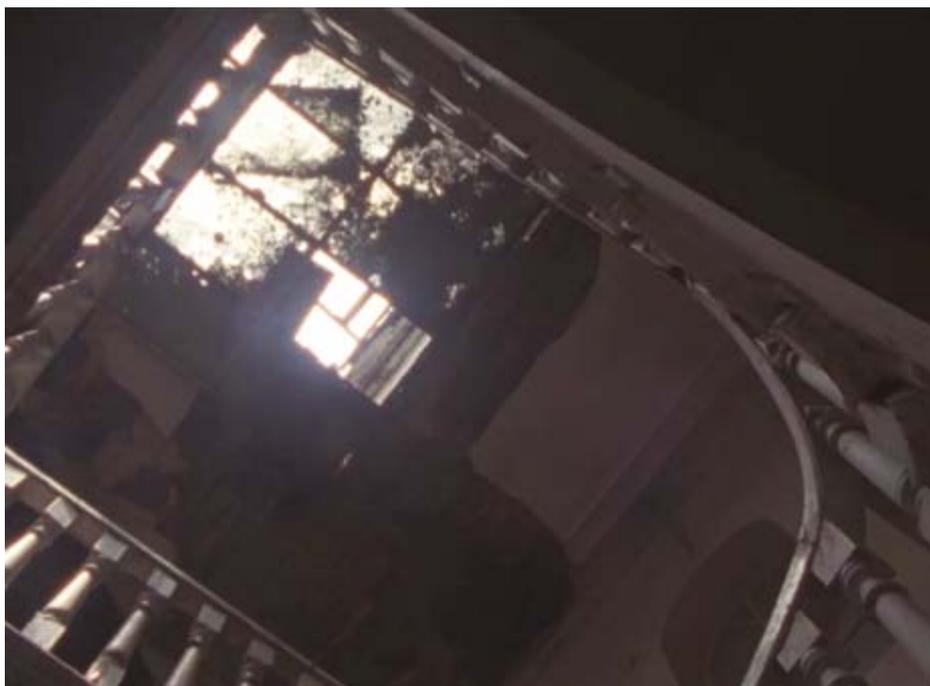
yoría de los personajes siempre están fuera de cuadro y la cámara se queda con el punto de vista de Nicolás. Mientras los otros se vuelven un paisaje sonoro, la casa, el espacio que habita el drama, se convierte en un organismo con el que sí dialoga el personaje por medio de la mirada o la exploración.



🌿 Fotogramas de **Las lágrimas** (Andrés Suárez, 2017)



🌹 Fotogramas de **Las niñas de los pies** (Daniel Flórez, 2013)



🌿 Fotogramas de **Las uñas de los pies** (Daniel Flórez, 2013)

El encierro es también marca de la vejez y la enfermedad o de cuerpos que ya no salen de casa o del desgaste de sus casas, tradiciones y barrios. En *El tiempo va* (Andrés Arismendy, 2010)²³ una abuela y su nieto viven en una vieja casona en ruinas en el centro de Bogotá. La precariedad de su entorno es contrastada por la compañía que se guardan mutuamente. Por medio de algunos sueños de la abuela —puestos en escena— se expresa un miedo o fascinación por el futuro (o la muerte) que hacen que ella se levante en la noche insomne. Por su parte el niño convive con una amiga que luego se muda del barrio. “Abuelita, me siento solo” le dice el niño en un momento de extrema madurez sobre su pérdida.

Es curioso cómo los personajes no se encuentran con otros —a excepción de la amiga del barrio— y su encierro parece un síntoma social. Al igual que los otros cortometrajes, los personajes no parecen salir de un espacio vital que se ha ido destruyendo, más bien tienen el afán de preservar ahí y conservarlo (de nuevo una pulsión por el archivo casero). “No se preocupe que aquí ya estoy yo con usted y eso es suficiente”, le dice la abuela en un momento de ternura ante la soledad del niño, para luego cantarle y sacarlo a volar cometa. La cámara explora el barrio, pero solo para generar aquella extrañeza que implica no ver a casi ningún personaje en cuadro, solo las calles, las casas y las cosas. Las voces en *off* del niño y su amiga tienen un tono infantil brillante que contrasta con la vejez del espacio.

En estos cuatro cortometrajes el espacio vacío se explora por medio de la contemplación cuando los personajes experimentan la melancolía. La acción queda fuera de cuadro y la cámara se regocija en escrutar la casa y lo casero como objeto de deseo, organismo o escenario de unas memorias familiares —que bien pueden estar ficcionadas o no—. El espacio reconstruye así una especie de nostalgia perversa, recrea familias destruidas o comunidades rotas. Simboliza una tradición, la historia de los espacios familiares, de la que los cineastas primerizos están distanciándose para observar con la cámara como dialogando con sus objetos y paredes.

La nostalgia, que primero se consideró una enfermedad, es una sensación con una larga historia en el mundo occidental. Se le diagnosticaba a los marineros que extrañaban en demasía su casa natal. En la modernidad, la sensación de nostalgia construyó imaginarios nacionales; fue un sentimiento convertido en moneda de cambio en la cultura de masas, y los nacionalismos lo usaron para afianzar valores identitarios, así como los medios para generar consumidores. Según Svetlana Boym (2008):

La nostalgia no es siempre sobre el pasado; puede ser retrospectiva, pero también prospectiva. Las fantasías del pasado determinadas por las necesidades del presente tienen un impacto directo en las realidades del futuro. La consideración por el futuro nos hace tomar responsabilidad por nuestros relatos nostálgicos. El futuro

23 Trabajo de grado de la EYCT de la Universidad Nacional de Colombia.

del anhelo nostálgico y el pensamiento sobre el progreso está en el centro de esta cuestión. A diferencia de la melancolía, que se limita a los planos de la consciencia individual, la nostalgia es sobre la relación entre biografía individual y la biografía de grupos o naciones; entre la memoria personal o colectiva. (xvi, traducción propia)



🌿 Fotogramas de **El tiempo va** (Andrés Arismendy, 2010)



📷 Fotogramas de **El tiempo va** (Andrés Arismendy, 2010)

¿Es el gesto de extrañar la casa un acto nostálgico proyectado hacia el futuro o es la representación de la melancolía como síntoma social? Presiento que se trata también sobre preguntarse de qué tipo de familia colombiana estamos hablando o qué tipo de casa. Podríamos aventurarnos a contrastar las narrativas de estos cortometrajes con las representaciones de la familia colombiana en el audiovisual televisivo, donde abunda la nostalgia por un mundo donde las relaciones, en apariencia, estén mediadas por la verraquera de los padres de familia, su virtud (siempre católica), la entrega maternal y la puesta en escena de estereotipos de clase, género, raza o región geográfica.

La principal promotora de un cine familiar tradicional en nuestros tiempos es sin duda la compañía Dago García producciones,²⁴ que, con el brazo económico del Canal Caracol, y recientemente de plataformas como Netflix, lleva más de veinte años generando contenidos que cuentan vivencias familiares o afectivas creadas por y para la nostalgia en cine y televisión. Un ejemplo de esto es el primer diálogo en *off* del padre de familia protagonista de la ya clásica película —luego convertida en serie cinematográfica— **El paseo** (Harold Trompetero, 2010). En un plano subjetivo, un personaje femenino está viendo fotos de un álbum familiar en el celular mientras observa la playa.

En las fotos de los álbumes familiares la gente por lo general está sonriendo. No conozco la primera de alguien llorando. Es como si no quisiéramos dejar huella del sufrimiento que a veces implica vivir. Después de nuestro paseo a la costa una cosa me quedó clara: no existe un solo recuerdo que no tenga una dosis de dolor. Mucho menos los recuerdos importantes, esos que por lo general ocultamos detrás de las sonrisas cómplices y colectivas de las fotografías.

El paseo sucede como una comedia de equivocaciones en un *roadtrip* familiar de Bogotá hacia Cartagena. El protagonista es el padre, un hombre de clase media y bogotano, que se siente inferior o rechazado por no tener el dinero, la fuerza masculina o la belleza. El paseo a Cartagena ejemplifica una fantasía familiar que desea cumplir en toda la película, aunque no tenga el dinero que cuesta su sueño. Además, no logra el disfrute por el “egoísmo” o indiferencia de su familia. Un relato lleno de quejas y reclamaciones, que se sostiene en cómo la familia reacciona a la inferioridad del macho protagonista. Solo cuando la familia acepta la “inferioridad” del padre, podrá reconciliarse y disfrutar de su viaje.

24 Dago García Producciones es una productora de cine y televisión colombiana fundada en 1995 por Dago García y Juan Carlos Vásquez. Desde 1999, la compañía ha estrenado anualmente una película enfocada en el género de comedia. Además de cine, Dago García ha trabajado extensamente en televisión como guionista, produciendo más de 30 telenovelas y series desde los noventa. Su primer largometraje como productor **La mujer del piso alto** (Ricardo Doral, 1996) es una muestra de experimentación formal y narrativa a través de lo *kitsch*, lo absurdo y lo barroco.

La perspectiva obedece a una comedia construida desde la exageración y los prejuicios sociales. En general el villano de la historia es siempre un personaje adinerado, un jefe o superior, que mantiene el poder o la belleza física, pero que no tiene la virtud de la humildad y sus costumbres. No es el único tipo de trama que Dago García Producciones realiza, pero es sin lugar a duda, por su éxito comercial, un tipo de historia central en el discurso sobre la familia en el país; un hogar construido desde los estudios de televisión y la propaganda turística. Juana Suárez en el artículo “*Colombian Popular Comedy For Dummies*” analiza algunas constantes de la obra de Dago García Producciones comparándola con la del director Gustavo Nieto Roa, reconocidos ambos por desarrollar las formas de la comedia familiar entrelazadas con las prácticas de la producción televisiva. Dice Suárez:

La mayoría de las películas de Dago García Producciones están fuertemente asentadas sobre la base de un desafío a la masculinidad y al patriarcado. (...) La masculinidad y el machismo están aquí en constante contrapunto. (...) La tensión se genera por el constante desafío a la hombría de unos y otros, reforzado por el gesto homófobo incrustado en el español colombiano, donde la palabra marica suele equiparar la debilidad masculina con la homosexualidad o la feminidad. En el español colombiano, marica es también sinónimo de cobardía. (2016, 167-168, traducción propia)²⁵

Este cine de comedia familiar no es único de la cinematografía colombiana, ya que en muchos países cuentan con expresiones locales similares. Traigo estas narrativas familiares a la discusión para plantear otra distancia que los cineastas primerizos de la década pasada experimentaron. Aunque Dago García ha dicho públicamente que sus relatos provienen de sus experiencias personales, la práctica y el estilo del cine con tendencias autobiográficas en Colombia es totalmente distinto.²⁶

Sobre la experiencia personal en la creación, Dago García dijo en una entrevista de 2007: “Por la naturaleza de los temas con los que trabajo, lo que podría equipararse con un ‘proceso de investigación’ consiste en exprimir la memoria y poco a poco ir la convirtiendo en material dramático. Esto no quiere decir para nada que haga películas autobiográficas”.

25 Una de las principales críticas de Juana Suárez a la obra Dago García y su equipo es la imposibilidad de crear íconos fílmicos de la talla de Cantinflas, por no entender el poder crítico o revelador de la comedia. Sin embargo, yo considero que el trabajo de Dago García más relevante en este sentido es lo televisivo puro y duro. Desde *Los reyes* pasando por *Pedro el escamoso* y otras series o telenovelas, se muestra no solo un estilo sino un desarrollo más profundo que lo que muestran sus películas taquilleras en la formulación de una mediación más auténtica. En los términos de Jesús Martín-Barbero, las mediaciones son “ese lugar desde donde es posible comprender la interacción entre el espacio de la producción y el de la recepción”, en donde “estamos afirmando que el medio no funciona sino en medida que asume —y al asumir legítima— demandas que vienen de los grupos receptores” (Martín-Barbero 1992, 20).

26 La más reciente serie de televisión de Dago García Producciones, *La primera vez*, también usa y proyecta la nostalgia esta vez desde la amistad del barrio o el colegio. Dice Dago: “La serie surge de un evento real, que no viví yo, pero vivieron mis compañeros de colegio con los que me gradué de bachillerato” (García, 2023).

cas, pero sí, en el germen de cualquier historia hay algo muy personal, principalmente recuerdos que se han quedado en la cabeza por alguna razón” (2007, 12). En su declaración sorprende una actitud que roza también lo infantil, al rechazar la construcción de un método creativo como el maestro cinematográfico que es y solo ver en la producción un juego que tiene una única regla: la taquilla. También supone que sus memorias son la medida de “la colombianidad”, lo que critica María Antonia Vélez cuando escribe: “[U]na constante de toda la obra de Dago García es su insistente colombianidad pero al poner su memoria en el centro de la escritura ‘Dago se pone a sí mismo como estándar del ciudadano normal, promedio: el colombiano prototipo’” (Vélez citada en Zuluaga, 2010).

Esta práctica lo diferencia de las tradiciones del cine de autor y revela un total antiintelectualismo. Sobre los críticos, García dice lo siguiente: “ahogados por sus complejos, su exceso de erudición y ausencia total de inteligencia, aceptan con obediencia franciscana los designios que vienen ya sea del ‘continente del norte’ o del ‘viejo continente’” (citado en Vélez, 2007). Años luego, en 2018, García escribiría una defensa intelectual —usando las mismas herramientas que denosta de los críticos— del “derecho a no pensar”, del “cine-crispeta” en clave nietzscheana delirante, comparando su modelo de producción con el rito dionisiaco de la bacanal, o una posible solución a la “angustia y ansiedad” del idealismo kantiano, para concluir que “[s]iguiendo a Freud, hay que tener presente que son precisamente las pulsiones y los deseos reprimidos los que generan la neurosis; de allí que el costo de vivir sea la tensión social. La *catarsis* y los espacios y productos culturales sirven de válvula de escape para que la sociedad se relaje” (García, 2018, 81-82) Una perspectiva que piensa a la neurosis solo como un síntoma del enfermo, y no como una condición de la cultura occidental, ignorando además la profundidad del ensayo latinoamericano que se ha encargado de explorar lo verdaderamente popular, y sus ramificaciones en los estudios culturales de Colombia.

¿Cómo el cineasta primerizo enfrenta esta tradición del discurso sobre la representación familiar? Los cortometrajes que nos convocan tienen como protagonistas otro tipo de personajes: niños enfermos y jóvenes melancólicos, abuelas, madres y casas solas. Las familias ya están rotas y no hay posibilidad de reconstruirlas. No hay hombres adultos alrededor, solo se mencionan o están fuera de cuadro. Parecen desvelar que las relaciones familiares tienen algo oculto que no se ha dicho, una sensación que roza con lo abyecto, lo monstruoso o lo de difícil expresión. Construyen imágenes en narrativas brumosas, fragmentarias, diferenciadas de la claridad de la representación televisiva. Aunque reconozco una tradición de la televisión colombiana de los ochenta que mostró un país fuera de los estudios gracias al sistema

mixto de producción²⁷ y que se ha invisibilizado con el paso del tiempo, lo que ha hecho que cineastas primerizos no puedan acceder fácilmente a estas imágenes.²⁸

Volvamos a la mirada hacia la casa y los modelos de producción que el cine primerizo acoge. Sobre la exploración de los objetos caseros es interesante lo que Juan Carlos Sánchez apunta:

Yo creo que hay mucho accidente. Por ejemplo, ese tema de los objetos en **Los innombrables** simplemente era que estaban ahí en la casa, pero no era que hubiéramos querido de antemano involucrar un juego con los objetos, sino como que ya estando ahí uno se pone un poco en disposición de bueno ¿qué de lo que hay acá sirve? Y yo creo que con **Las uñas de los pies** pasa algo similar. La casa era importante en la construcción del proyecto y duramos un tiempo buscándola. Pero una vez estuvimos ahí, digamos esos planos de la casa no se habían pensado, simplemente estando ahí hay una disposición como de grabémoslo todo, todo puede funcionar, todo, todo es interesante, pero hay mucho accidente. Hay mucho de suerte. No sé, hay una frase de algunos de esos cuchos [viejos] del cine que me parece muy divertida, que dice que de vez en cuando en el cine uno tiene buena suerte, y es como la magia del cine, de resto es pura mala suerte. (J. C. Sánchez, 2023, comunicación personal)

Trabajar con lo que hay, en los espacios que se consiguen, puede ser una práctica renovadora de ciertos modelos de producción que todo espacio construye y ficciona. Una suerte de economía de locaciones que deviene en escritura *in situ* como práctica proveniente del documental o del realismo cinematográfico pero que empieza a transformarse en lo que algunos llamarán, en los años siguientes, no ficción, y que se hace visible en Bogotá por medio de trabajos como estos. Aun así, el cine primerizo de la década pasada en su expresión más ficcional se mantuvo cercano a las estrategias poéticas del *Slow Cinema* (cine lento) donde la mirada detenida en el paisaje se contrapone a la acción dramática. La contemplación por supuesto no es una estrategia que se practica solo en el cine primerizo que nos convoca, sino una tradición que se afianzó en cierto cine mundial y luego colombiano en el siglo XXI siguiendo el estilo de diversos cineastas.

En Colombia particularmente fue representado por la camada de películas sobre el paisaje nacional, en especial el rural, que empezaron a tener cabida en festivales internacionales, y donde la centralidad del discurso sobre la memoria y la violencia causada por el continuo conflicto armado en Colombia era un tema urgente y recurrente para tratar.

27 El sistema mixto de producción combinaba la presencia estatal con la iniciativa privada, donde el Estado asigna espacios a través de licitaciones públicas a programadoras de televisión para sus dos canales nacionales. Según German Rey: “La televisión creció, entonces, bajo un enfoque de programación por espacios y no de concepción de canal”, modelo que cambiaría en años siguientes (2002, 124-125).

28 Sobre el lugar de la televisión nacional que abrió campos y cuestionó estereotipos. Ver Zuluaga, 2016 y Rey, 2002.

Estas producciones fueron posibles sobre todo por los estímulos a la producción de la ley 814 de cine del 2003; estuvieron en los espacios internacionales de renombre, e hicieron parte de un reconocimiento crítico en circuitos especializados, lo que hacía inevitable que en las escuelas de cine se buscara de una u otra manera intervenir y continuar con aquellas tradiciones recién formadas. Sobre las prácticas de los fondos públicos el profesor e investigador Juan David Cárdenas asegura:

Para 2010 la cosa [el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico] está muy instalada y ya han aparecido películas que han sido definitivas. Yo creo que para mi generación fue muy importante el caso de **Ciro Guerra** con su primera pieza **La sombra del caminante**. Cuando **Ciro** se gana Cine en construcción del Festival de Cine de San Sebastián: algo está pasando. Generacionalmente se están alineando los astros. (...) Para mí fue muy estremecedor, muy relevador. Llenaba de mucho entusiasmo, pero a la vez de mucha frustración. Siento que muy pronto en esos premios se instalaron un cierto tipo de directores, de cinematografías y productoras, y además los premios se empezaron a diseñar de un cierto modo. Es decir, yo conozco desde dentro los premios, como jurado y participante, y a mí no me cabe la menor duda de la transparencia de esos premios. Ahora, lo que yo sí creo es que hay una línea editorial desde el diseño de las convocatorias. (J. D. Cárdenas, 2023, comunicación personal)

Películas como **La tierra y la sombra**, **El vuelco del cangrejo**, **La sociedad del semáforo**, **La Sirga**, entre otras óperas primas, buscaban construir un paisaje social por medio de la observación atenta con herramientas que rozan las prácticas documentales, pero que tienen en su centro búsquedas poéticas ligadas también a los recuerdos y la memoria colectiva. Gracias a su éxito estas películas lentamente fueron consolidando un canon de imágenes y modelos de producción que también cineastas primerizos tuvieron que enfrentar: principalmente el modo de hacer largometrajes por medio de fondos públicos y coproducciones a los que desafortunadamente no todos tendrán acceso.²⁹ Hacer cine en casas o apartamentos con modelos de producción mínimos, también ha sido una manera de reaccionar frente al hecho de no tener el aparato del dinero de los fondos. Significa volver a la casa urbana y decir: acá también ha pasado algo que no se ha visto.

La puesta en escena de estos objetos familiares alrededor de las historias mínimas, casi anecdóticas, es un espacio de exploración a partir de la sensibilidad de la mirada ante

²⁹ De hecho, muchos de los programas de clase o talleres de producción en universidades, festivales y escuelas tienen como objetivo principal enseñar a hacer una carpeta de producción para los fondos que financian el cine en el país y en el mundo, enseñar cómo se concibe un *pitch* y presentar convocatorias. Algunos de los directores con quienes he hablado mencionan que la estructura de las becas del Fondo de Desarrollo Cinematográfico requiere que uno tenga unos valores de producción altos en el proyecto para poder ser considerados. “A uno nunca le alcanza la plata para lo que propuso”, dice el director Andrés Isaza en una comunicación personal.

la casa, pero ¿qué pasa cuando la casa a la que volvemos no es la misma y este desfase es devastador para el cineasta? ¿Qué pasa cuando la nostalgia no es brillante y maravillosa, sino que muestra la decadencia de una comunidad que se encierra y sufre la desesperanza? El reconocido cineasta Andréi Tarkovski nos dice:

Para la gente, por lo general, sus recuerdos son preciosos; no es casual que estos adquieran una coloración poética. Los recuerdos más bellos son los de la infancia. Desde luego, se debe trabajar la memoria antes de que esta pueda convertirse en el fundamento de una reconstrucción artística del pasado, y aquí es importante el no perder la atmósfera emotiva particular sin la cual un recuerdo, aun evocado en sus más mínimos detalles, da lugar únicamente a una amarga sensación de decepción. Después de todo, hay una enorme diferencia entre la manera en que uno recuerda la casa en que nació, y que no ha visto durante años, y la visión real de la misma después de una larga ausencia. Normalmente lo poético del recuerdo se destruye al confrontarlo con lo que le dio origen. (2009, 35-36)

Lo poético del recuerdo se destruye al confrontarlo, asegura Tarkovski. Aquella nostalgia brillante de la infancia se transforma en melancolía: algo se perdió y no sabemos qué fue. Sin embargo, “[p]roponerse no recordar es como proponerse no percibir un olor, porque el recuerdo, como el olor, asalta, incluso cuando no es convocado. Llegado de no se sabe dónde, el recuerdo no permite que se lo desplace; por el contrario, obliga a una persecución, ya que nunca está completo. El recuerdo insiste porque, en un punto, es soberano e incontrolable (en todos los sentidos de esa palabra)” (Sarlo, 2005, 9-10). En este momento de imposibilidad devastadora, el deseo por el desastre parece emerger. Es cuando el cineasta busca mostrar su ira en la quema de la casa y el final del recuerdo para dar espacio, ojalá, a algo nuevo.

Quemar la casa: ira, ruina y fuego

En las secuencias finales de *Los innombrables* la visita de una amiga de la madre —un personaje externo que desestabiliza la aparente tranquilidad— revela algunos detalles brumosos de la historia familiar. En una conversación alrededor del café nos enteramos de que la familia no va a la iglesia tanto como antes, y que hay un hombre ausente, tío de la madre, por el que ella se cuestiona. Todo queda en entredicho en medio de una incómoda tarde de café. La amiga decide ir a visitar a los niños y preguntarles por lo que hacen, pero la muerden al intentar esconder un insecto y ocultar su excentricidad. Una secuencia final acompañada de música estridente del piano de la sala y algunas imágenes religiosas de la casa, simbolizan el delirio de este encierro. Los niños deciden vestirse con los trajes de su primera comunión, como aludiendo a un matrimonio o figurar en lo simbólico un posible incesto, y quemar la

casa con las velas del ritual católico. El último plano es una especie de purificación: en la bañera se prende el fuego que quemará la casa.

Al final de *El tiempo va*, el niño y la abuela observan una fogata grande como anunciando una quema que los une. En una casa en ruinas como en la que conviven esta abuela y su nieto, la fogata surge como medio de calor y consuelo. Pensemos también en el frío de las ciudades andinas como Bogotá. El fuego en el espacio casero simboliza no solo la comida y el compartir, sino el cuidado, el calor materno y la protección contra la enfermedad. La casa como espacio maternal tiene similitudes con la idea de paisaje y la madre naturaleza, en muchos casos con símbolos religiosos o mitológicos.

El fuego es medicamento e inteligencia, pero también potencia devastadora y representante de la pasión por el conocimiento. En *Psicoanálisis del fuego*, el ensayista Gastón Bachelard analiza el discurso filosófico o científico europeo del elemento natural en clave de ensoñación. Construye por medio de la exploración poética de la imagen del fuego un análisis evasivo, siempre buscando algo que él mismo considera como ambivalente.

El fuego es lo ultra-vivo. El fuego es íntimo y universal. Vive en nuestro corazón. Vive en el cielo. Sube desde las profundidades de la substancia y se ofrece como el amor. Desciende en la materia y se oculta, latente, contenido como el odio y la venganza. Entre todos los fenómenos, verdaderamente es el único que puede recibir netamente dos valoraciones contrarias: el bien y el mal. Brilla en el Paraíso. Abrasa en el Infierno. Dulzor y tortura. Cocina y apocalipsis. El fuego es placer para el niño sentado prudentemente cerca del hogar; y, sin embargo, castiga toda desobediencia cuando se quiere jugar demasiado cerca con sus llamas. El fuego es bienestar y es respeto. Es un dios tutelar y terrible, bondadoso y malvado. Puede contradecirse: por ello es uno de los principios de explicación universal. (1966, 28-29)

La sensación ambivalente del fuego es ejemplificada muy bien en los cortometrajes. El final alrededor de la fogata puede contener una expresión vital y creativa que roza lo espiritual, previo al lenguaje o lo que problemáticamente hablan como primitivo —recordando por ejemplo la escena primitiva que usa Freud para darle origen a la angustia en *Tótem y Tabú*—. Bachelard en su exploración psicoanalítica relaciona aquello que resulta sexual e íntimo del fuego con el deseo por el conocimiento. Llegaría a escribir: “Proponemos, pues, alinear, bajo el nombre de complejo de Prometeo, todas las tendencias que nos impulsan a saber tanto como nuestros padres, tanto como nuestros maestros, más que nuestros maestros. El complejo de Prometeo es el complejo de Edipo de la vida intelectual”. Pues el fuego creador es también resultado de la tecnología, lograr juntar dos maderas y frotarlas. En ello hay algo también estremecedor, porque el hijo de aquellas dos maderas también las consume (1966, 25-26).

La quema de la casa tiene resonancias con cierto cine gótico. Una de las secuencias más reconocidas de la historia del cine es el incendio suicida en **Rebecca** (Alfred Hitchcock, 1940): Mrs. Danvers, la ama de casa, obsesionada con la exesposa del dueño, quema la mansión de Manderlay liberando el hechizo de una perturbación que ahí ella guardaba. También en la cinematografía colombiana numerosos incendios se nos repiten: la escena final de **La cerca** (Rubén Mendoza, 2004) —otro trabajo de grado de la ECUY de la Universidad Nacional de Colombia—, el protagonista, que sufre de un extraño estado entre la vigilia y el sueño, le prende fuego al padre en las fiestas de fin de año, como venganza por una violencia familiar que ha vivido. Los niños del pueblo lo confunden con un año viejo. El último acto de venganza y liberación que supone la quema del terreno que circunda la casa de **La tierra y la sombra**, cuyo estilo recuerda a las casas quemadas de las películas de Andréi Tarkovski (**El espejo** y **El sacrificio**), las cuales también contienen narraciones que se mantienen en el límite del sueño, la vigilia, la pesadilla y el horror.

Así, la casa se convierte para el estudiante de cine o el realizador primerizo en un archivo por explorar y en una forma de tomar el poder para resignificar las interpretaciones de sus símbolos y objetos, o hasta planear su definitiva destrucción. La poética de la casa embrujada parecería revelar un mal que solo puede ser expiado por medio del sacrificio y el fuego. Sin embargo, no solo el fuego implica la destrucción de esta casa hecha película.

En algunos trabajos la destrucción se hace presente por la exploración de la ruina. Una casa familiar, mansión o paisaje convertido en ruina es sondeado por los personajes. También en un gesto pueril, juvenil o melancólico, el personaje halla en la ruina un atractivo; una aventura prohibida. En películas como **Pasado el meridiano**, la ruina de un edificio moderno no construido se convierte en el lugar de la violencia, donde la novia del protagonista sufre un abuso y él termina huyendo. En **El Edén** (Andrés Ramírez Pulido, 2016), una casa en ruinas a las afueras de Medellín explorada por dos muchachos se convierte en el escenario de un homicidio, un recorrido que recuerda a **Rodrigo D. No futuro**, donde en la mansión en ruinas se representa una especie de ballet con una pelea de cuchillos. La ruina ha sido paisaje de nación. Escribe Zuluaga, citando a Suárez, sobre la concepción de la nación como un cuerpo enfermo:

El cine documental recoge esa antorcha y la reelabora: “[...] el documental de 2000 a 2010 [dice Juana Suárez y hay que decir que seguimos en términos generales en el mismo ciclo] insiste en el imaginario de la nación como un cuerpo enfermo y esquizofrénico; segundo, insiste en el imaginario de la nación en ruinas y, por último, aunque sabemos que el archivo visual es un componente vital de la sintáctica del documental, en este contexto y periodo se concibe como un repositorio de la memoria local, regional y nacional en peligro” (Suárez, 2010, citado en Zuluaga, 2015).



🌿 Fotogramas de **Corteza** (Paloma Rincón, 2018)



🌿 Fotograma de **Corteza** (Paloma Rincón, 2018)

Al principio de **Corteza** (Paloma Rincón, 2018)³⁰ una voz en *off* de una mujer anciana nos dice: “¿Anoche qué fue lo que soñé? Que me soñé con usted. Soñé y soñé y soñé hasta que por fin soñé”. Un plano general anuncia el interior de una casa. La luz de la ventana se dispersa con la cortina que la tapa. En la pared hay una fotografía en blanco y negro que no alcanzamos a ver. La puerta está entreabierta. Dentro del baño una mujer es llevada a la bañera por una enfermera. La baña, la cámara descubre su cuerpo y se mantiene explorando el sonido del agua: algunas gotas que llenan el espacio sonoro.

El recorrido por los dos cuerpos a veces se ve brumoso, acuoso. El olvido que sufre el personaje construye también un espacio sonoro y visual que explora la puesta en escena. El corto empieza y termina con el plano general. El claro oscuro generado por la luz que entra a través de una ventana, me recuerda el lugar de la sombra en el expresionismo alemán y en sus herederos formales, el cine negro. El claro oscuro representa también la ciudad, su modernidad y violencia, pero en estas películas algunas luces no tan marcadas se esconden tras las cortinas viejas. De nuevo sentimos la presencia de algo opaco que no logra definirse bien.

Lo borroso y extrañado del claro oscuro se asoma entre cortinas cerradas al exterior. No vemos a los personajes sino estelas de luz, como cuando se entrecierran los ojos y se distinguen apenas algunos colores sin contorno. El espacio de **Corteza** fue construido por

30 Trabajo de grado de la ECYT de la Universidad Nacional de Colombia. Proyecto ganador del estímulo a la producción de cortometrajes del Fondo de Desarrollo Cinematográfico-2017.

los realizadores con el propósito de disponer suficiente lugar para la bañera y la acción, pero el baño sí recuerda las casonas viejas de la ciudad que cuentan con baños amplios, con bañera y bidet. Dice Paloma Rincón:

Ahora que mencionas el espacio, siempre estuvo concebido que todo sucedía en un baño y buscamos durante mucho tiempo ese baño hasta que llegamos a la conclusión de que preferíamos hacerlo. Y tuvimos a un súper director de arte en esa tarea, que es Ramsés Benjumea y él nos ayudó a hacer ese set en unas bodegas, unas instalaciones de la Universidad Nacional... Entonces, claro, cuando dices que el corto inspira la idea de estar dentro de la mente de esta mujer, eso se debe a varias razones, entre ellas, a que construimos ese set y a que pudimos crear esa casita que es ese baño en donde ocurre ese episodio que, si bien es cotidiano, digamos, tiene una presencia muy onírica, está todo coreografiado de una manera que, al menos a mi parecer, inspira la idea de un sueño. (Rincón, 2020)

De nuevo la ensoñación es construida en la poética de la casa, pero en este caso para recrear el olvido y la enfermedad. Otro tipo de destrucción del espacio casero sucede en el cortometraje **En el segundo piso** (David Montenegro, 2018),³¹ cuando se interrumpe el relato cinematográfico con material de archivo que proviene de Patrimonio Fílmico Colombiano, donde cuentan con imágenes de nuestra cultura y algunos medios de comunicación como cartas, teléfonos o símbolos caseros: el caso de la olla a presión. Estos insertos son acompañados por una voz en *off* de un hombre fantasma que observa a una mujer en sus cincuenta años que está sola en su apartamento.

El apartamento está decorado con objetos del pasado, es amplio y está muy ordenado. Se observan algunos muebles estampados, un teléfono de dial y muebles en madera. Aunque está limpio y muy ordenado se siente su antigüedad, las marcas del tiempo, un espacio que suscita la pregunta del narrador: “¿Cómo se ve el tiempo? Así se ve el tiempo que no está. Así se ve la felicidad”. El director David Montenegro escribe en su trabajo de grado sobre este apartamento: “Las imágenes de mi infancia se parecen mucho a las calles del barrio El Recuerdo [donde se hizo el rodaje]. El heladero que pasaba puntualmente a las 4 de la tarde, el sol colándose por las cortinas translúcidas, el piso de madera, los muebles antiguos y el olor a viejo. Recuerdo a mi padre con su videocámara. Recuerdo a mi madre triste”. En el transcurso de las imágenes entendemos que el narrador es un fantasma de un amor pasado que observa el espacio y a la mujer.

31 Trabajo de grado de la carrera de Cine en la Universidad Central.



📷 Fotogramas de **En el segundo piso** (David Montenegro, 2018)

Los objetos de esta casa abandonada en una melancolía causada por la muerte de un ser querido son símbolos de una comunicación perdida. Objetos con los que quienes se quedan pueden lograr comunicarse por medio de rituales fantasmagóricos. La escucha de estos símbolos, y sus fantasmas, recorren las relaciones familiares, pero también las imágenes nacionales. Un espectro de imágenes sobre la casa reconstruye también nuestro espacio mental en un gesto muy propio del cine ensayo donde se cuestiona la centralidad del discurso de verdad en el archivo.

La secuencia final de **En el segundo piso** tiene resonancias con **Corteza**. Luego de varios planos detalle de cosas en la casa y de las sombras de árboles que se proyectan por las cortinas, la mujer pone un bolero y se dispone a bailar. La cámara hace un paneo hacia la ventana, y el reflejo brumoso o poco definido del cuerpo de la mujer, bailando sola como abrazada al aire, cierra el corto. Las letras acentúan este ritual fantasmal, con la expresión de la falta amorosa y la aceptación de la separación:

Esta noche, corazón,
yo me despido
y no sé si volveré
a estar contigo.
Hoy termina en un adiós
nuestro cariño.
Y todo lo que fuimos
en la vida
Quizá nuestro destino
lo juzgue conveniente
y ordena que marchemos
por caminos diferentes

El reflejo de la ventana brumosa y la puerta entreabierta sugieren un voyerismo avergonzado, una cámara que permanece en las superficies, dejando que haya algo que no se ha contado del todo. Estos cineastas primerizos ponen en el centro la experiencia de la bruma mental cuando describen esas ruinas de la vejez hechas película. En algunas respuestas de los directores a mis preguntas por las intenciones, o sus motivaciones con los temas elegidos, surgen declaraciones como “no sé porque me interesaba este tema”, o “era algo que llevaba pensando mucho tiempo”. O como lo describe Juan Carlos Sánchez:

[Ú]ltimamente he sentido que hay algo un poco como de... como un nivel de ingenuidad en el tema de esa fascinación con las casas. No sé si generacional, pero últimamente lo veo muy como de estudiar cine, como el estudiante de cine suele hablar de las casas. Supongo que tendrá que ver con el espacio primordial, y fue un poco de lo que hablábamos en el ensayo de *Imágenes a la intemperie*. Ese espacio siempre en la tensión entre ser el lugar que lo protege a uno y también el que lo expulsó y uno añora pero que es insoportable (J. C. Sánchez, 2023, comunicación personal).



🌿 Fotogramas de *En el segundo piso* (David Montenegro, 2018)

La expresión del fuego tiene algo de juego. Fuego y juego suenan parecido. No es raro imaginar la expresión del fuego como un ritual infantil. Me recuerda la fogata de los niños disfrazados en Halloween en el clásico estadounidense **Meet Me in St. Louise** (Vincente Minnelli, 1944). En una escena insular de la linealidad expresiva de los números musicales contruidos por Vincente Minnelli, unos niños disfrazados quemando cosas en la calle parece de carnaval y circo. En el St. Louis de principios del siglo xx, en un tono edulcorado y nostálgico, se cuenta la historia de una gran familia blanca del sur estadounidense. Sucede Halloween y los niños toman el protagonismo que no tienen en otras escenas. Sus disfraces representan personajes que viven en la calle o estereotipos de villanos y monstruos sociales en un teatro de la expresividad infantil que roza al cuento de hadas. Los adultos, padres de los niños, no observan la escena, pero la cámara filma. Los niños actúan como adultos y son malos entre ellos, jugando al desorden social mientras queman una fogata en el centro de la calle de casas perfectas. Esta es una de las películas navideñas más reconocidas de la cinematografía norteamericana y fue un éxito estrepitoso en la carrera de Judy Garland y del equipo productor de musicales en el estudio MGM.

Si hablamos de genes culturales, la película de Navidad es sin duda una conectora de imágenes nacionales sobre la familia que desemboca en películas como **El paseo** con su deseo nostálgico, pero también en respuestas más crudas como **La vendedora de rosas** (Víctor Gaviria, 1998), donde el sueño final de la protagonista también es un brillante juego de luces navideñas en la calle mientras sucede su trágica muerte, en un inventario de imágenes de protección materna, alusiones a la abuela como la Virgen María y restauración simbólica de la casa grande y común.

Este es por supuesto el lugar que podría ocupar en nuestra industria cinematográfica la película navideña colombiana, en especial con la caricaturización de una sociedad (como en el caso emblemático de **El paseo**), pero también con la representación de la juventud que actúa con ciertos estereotipos. Es la televisión y su dispositivo la que propone la idea de familia, pero son los poetas, los actores, los niños excéntricos, los cineastas, las locas, entre otros artistas de todo tipo que plasman en el medio televisivo un teatro de la guerra para los espectadores adultos, quienes observan escondidos en sus castillos, como sucedía en la literatura gótica.

Además, con el culto a la juventud que promulgan nuestras imágenes televisivas, o las formas extravagantes del color, sugieren mundos ideales y aspiracionales. Por eso no es difícil comprender la animadversión que se tenía a la televisión hecha desde Bogotá, cuando Víctor Gaviria y Luis Alberto Álvarez escriben en su manifiesto “Las latas en el fondo del río. El cine colombiano visto desde la provincia”: “En toda Colombia hay deporte, Iglesia, publicidad, política... pero solo en Bogotá hay televisión. Y en Bogotá no hay una televisión colombiana que tenga allí su sede sino una televisión bogotana”, manifiesto escrito en 1982 el sistema de televisión pública. En otro texto, Gaviria vuelve a arremeter contra los medios televisivos:

El cine colombiano, por ser un arte que nace adyacente a la tv y a la publicidad, ha caído en la trampa de estas *dos prostitutas mayores*: para la tv nacional el destino de todo personaje es subir en la escala social y alcanzar el éxito, siempre bajo el ropaje patriótico de promover el optimismo y vencer el desaliento en el país; para la publicidad el cuerpo de los colombianos es una superficie rosada y tersa, sin agujeros, sin arrugas, sin desgaste, sin mestizaje, mirando hacia un futuro.

Es decir, para ambas, la tv y la publicidad, el hombre colombiano no corre ningún peligro, excepto el de fracasar en el trabajo ante los que esperan que suba y se enriquezca, excepto el de dejar de ser joven y perder el cabello, excepto el de no estar en el mundo de las apariencias.

Aparecer joven, aparecer culto, aparecer decente, aparecer en condominio, aparecer en carro, aparecer en tv, o en la prensa junto a los que más aparecen, aparecer con mujeres de colores de helados, aparecer sin peligro de muerte. (Gaviria en la “Carta abierta a los cineastas colombianos”, citado en Puerta Domínguez, 2015)

La generalización en contra del modelo de producción televisivo guardaba en esos años una falta de conciencia por las potencias futuras de su imagen, su archivo y sus efectos en el público. La televisión y la publicidad están entramados con el poder por medio del deseo de los cuerpos ahí representados: cuerpos jóvenes y vigorosos se consumen mediante el dispositivo televisivo, tanto en las noticias de la violencia y el desastre como en la ficción brillante de las telenovelas o dramatizados. Los jóvenes son vistos por los adultos quienes hacen políticas en pro o en contra de su desarrollo, y son centrales en los discursos del audiovisual colombiano.³²

En los cortometrajes primerizos que nos convocan, la mirada adulta se revierte y cuestiona. Complica aquella lectura que Alejandra Jaramillo hacía sobre la cultura melancólica en la Colombia de 1995 al 2005, donde relaciona periodos de la transición española o alemana luego de la guerra para pensar en la madurez social: “La construcción de la mayoría de edad es simultánea al proceso de duelo y melancolía por la muerte del padre que ha de confluir en el olvido y la construcción de un nuevo proyecto diferenciado, alejado del modelo paterno. (...) Del éxito de ese ‘duelo’ dependerá la elaboración de un nuevo proyecto de identidades nacionales” (Medina Domínguez citado en Jaramillo, 2005, 45-46). Esta apreciación psicoanalítica sugiere que “la mayoría de edad” a nivel social es un estado ideal del ser que permite la aceptación de los complejos principales de la vida, al hacerse cargo

32 Para profundizar en esta relación es interesante el libro de investigación sobre *La infancia en el cine colombiano* de Camilo Bácares Jara.

de ellos tramitando socialmente el duelo por la muerte simbólica del padre (la autoridad y la ley). Sin embargo, el punto de vista desde la “minoría de edad” en obras audiovisuales no me parece necesariamente caduco o poco productivo (o melancólico en los términos más freudianos), sino un espacio de creación; la mirada de una juventud rebelde a convertirse en un solo tipo de adulto.

Pienso en estos cortometrajes como un cine hecho por los hijos, donde son los jóvenes quienes buscan entre los males de su comunidad las huellas de una violencia que no fue la retratada por los “padres cinematográficos”. No solo la violencia histórica, sino la casera, y no desde el informe o las cifras —que se convierten en una estadística más que alimenta una estética del desastre, favorecida por los estudios sociales o la política, que afianzan el miedo o el resentimiento— sino desde los afectos y la distancia, tomando en sus manos la representación de la familia que había sido cooptada por el canon televisivo.

Esta obsesión con la falta familiar permanente merece en muchos la pregunta por su origen; así sea de manera inconsciente, el cineasta primerizo en su ingenuidad o inexperiencia se concentra en los deseos que tiene más cerca, pero también coincide con aquel *giro subjetivo* que sugiere Beatriz Sarlo cuando escribe:

Hace ya décadas, la mirada de muchos historiadores y científicos sociales inspirados por lo etnográfico se desplazó hacia la brujería, la locura, la fiesta, la literatura popular, el campesinado, las estrategias de lo cotidiano, buscando el detalle excepcional, el rastro de aquello que se opone a la normalización, y las subjetividades que se distinguen por una anomalía (el loco, el criminal, la ilusa, la posesa, la bruja), porque presentan una refutación a las imposiciones del poder material o simbólico. Pero también se acentuó el interés por los sujetos “normales”, cuando se reconoció que no solo seguían itinerarios sociales trazados, sino que protagonizaban negociaciones, transgresiones y variantes. (2005, 18)

Estamos en una época donde lo biográfico es cada vez más explorado, pero al mismo tiempo se cuestiona la veracidad de los discursos y asistimos a su relativización en el espacio público. Este cine primerizo está ante la pregunta de si a partir de las sensaciones personales se puede afianzar una tradición. ¿Qué dice de una generación la apuesta por las historias mínimas y brumosas? ¿Cómo pensar en este tipo de historias alrededor de las representaciones del cine colombiano?

Imaginemos también la angustia de la creación. Verse enfrentado a las imágenes de la historia y sentirse ahí pequeño, empezando una carrera en cine en medio de las complicaciones de un país como Colombia. Cuando pienso en tradiciones vuelvo a centrarme en la educación del cineasta primerizo. El estudiante de cine o el realizador primerizo son, por sus procesos formativos, historiadores del cine en potencia, o sus estudiosos primarios.

Los estudiantes activan de manera empírica tradiciones que los convocan, atraen o se les imponen, y son agentes a la hora de explorar, así sea de manera inconsciente, la inmensa cantidad de imágenes cinematográficas del mundo. No solo son receptores de la “angustia de la influencia”³³ sino que comienzan a ser conscientes de los requerimientos de un mercado que les pide escuchar sus demandas.

La imagen cinematográfica del cine primerizo conlleva entonces dos tipos de deseo que se complementan: el deseo íntimo del realizador que lo lleva a relacionar temas, géneros o historias que tiene cerca y el contacto con el proceso académico de diálogo con la historia del cine colombiano donde puede que se sienta como en casa o fuera de ella. Así, aunque muchos de estos trabajos tengan que ver con memorias familiares, el despliegue creativo de la puesta en escena sugiere el contacto con la historia social a partir de unas imágenes que circulan y son intervenidas, en este caso la idea de la familia, lo casero y el hogar.

La representación de la casa quemada, desahuciada o en ruinas es muy potente en el imaginario colombiano: ¿Cuántas casas o edificios se han quemado en las numerosas masacres de nuestra patria?³⁴ El lugar de la ruina casera ha sido también una potencia creadora para numerosos artistas o cineastas que reflexionan sobre el miedo colectivo. Circulan las imágenes de quemados, antorchas o masacres, pero también el miedo a ellas parece construir unos afectos desde el rumor y la preocupación, como lo nota Laura Quintana sobre el cuento “Algo muy grave va a suceder en este pueblo” de Gabriel García Márquez (1970), donde “Las circulaciones entre marcas corporizadas, rumores que las activan, signos que las intensifican, y los asedios del miedo que todo esto mueve, pueden traer efectos muy destructivos: en esas situaciones nos llevamos lo que podemos y parece que hasta necesitaríamos quemar, deshacernos de todo aquello que pueda contagiarnos con la desgracia” (Quintana, 2021, 66).

El deseo o el miedo a la ruina recuerda lo que puede proyectarse en una imagen o monumento donde el fuego arde vivo: un acto de devoción. En su libro *El hombre y lo divino*, la filósofa María Zambrano describe las formas como el hombre ha creado a sus dioses o los ha transformado. En el capítulo sobre la expresión “Dios ha muerto”, asegura que este acto ateo tiene en su centro la búsqueda de un amor aún más profundo. Escribe Zambrano: “así, vino a surgir un tipo de cristiano desesperado por la comunión, cegado cada vez más por la muerte hasta dejarse fascinar por ella; son atraídos por la nada en busca del aniquilamiento”. En la búsqueda de lo divino en medio del sinsentido de la violencia,

33 Término acuñado por el crítico literario Harold Bloom en una teoría que proponía entender cómo la influencia podría ser un peso para jóvenes poetas en detrimento de su “originalidad”, y cómo son los mecanismos psíquicos para contrarrestar o superar este “complejo de Edipo” creativo. Ver Bloom, 2009.

34 Numerosas son las descripciones de masacres o desplazamientos que terminan con la quema de casas o de cuerpos. Se pueden revisar algunas en el trabajo de María Victoria Uribe *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia* (2018).

este abismo que representa el fuego —y que Zambrano vincula con el fuego creador de Heráclito— es un recordatorio del amor (2022, 182).

Aun si no fuéramos cristianos o la religión estuviera lejos de nuestras casas, la sociedad colombiana tiene en su gen una fuerte impronta religiosa que se acrecienta por la violencia y el miedo. No es extraño que una de las fechas nacionales más importantes sea el día de velitas, que conmemora la anunciación de la virgen. Parece que tomar y controlar el fuego para el ritual católico se contraponen a la violencia de la antorcha, la bomba y el incendio —de nuevo una ambivalencia—. Quizás este cine también se parece a una vela. Las casas quemadas son como las oraciones que vemos en la oscuridad del cine, o como lo describe Nathaniel Dorsky en su ensayo *El cine devocional*: “Ver una película tiene unas tremendas implicaciones místicas; puede ser, en el mejor de los casos, una manera de acercarnos a los otros y manifestar lo inefable. Este respeto por lo inefable es un aspecto esencial de la devoción” (2013, 29).



🔥 Fotogramas finales de **Los innombrables** (Sara Fernández, 2017) y **El tiempo va** (Andrés Arismendy, 2017)



🌿 Fotogramas finales de **Los innombrables** (Sara Fernández, 2017) y **El tiempo va** (Andrés Arismendy, 2017)

Las apuestas contemporáneas de la imagen tienen este impulso creador, trascendental³⁵ y destructor, incitando a muchos jóvenes a la experimentación o la improvisación con los materiales. Prácticas alejadas de los marcos de representación realista, que impulsan la pregunta por la veracidad de estas imágenes. En Colombia, la producción cultural de la violencia ha tenido una historia desmedida, caracterizada por la proliferación de productos sobre los más diversos agentes del conflicto social, pero dejando de lado, en cierto momento, la experiencia subjetiva de las poblaciones urbanas, que atrincheradas en sus casas proyectan lo que Andrea Franco llama arquitecturas del miedo en el cine latinoamericano:

En las grandes ciudades de América Latina, afectadas por los mismos problemas derivados del aumento demográfico, las medidas de seguridad parecen, sin embargo, circunscribirse al ámbito doméstico, a las urbanizaciones y apartamentos, mientras

35 Recordando además el canon o genealogía que propone Paul Schrader para repensar su categoría del estilo trascendental. Las estrategias del *Slow Cinema* están profundamente ligadas con este estilo donde “especialmente la toma larga, pretendía invertir el ímpetu vertiginoso de la tecnología en favor del presente” (2018, 8).



el espacio público permanece —presuntamente— desprotegido y expuesto a los peligros. Este paisaje que se blindo por fuera, como en el caso de los barrios amurallados, tan habituales en Argentina o México, se blindo también en el interior de las viviendas, equipadas con todo tipo de *gadgets* para garantizar la seguridad. (...) Gran parte del cine latinoamericano contemporáneo refleja este fenómeno a través de personajes cuyos conflictos dramáticos están fuertemente condicionados por esta cultura del miedo. (Franco, 2019, 37)

El cine primerizo que explora el encierro es también un cine hecho desde la clase media o alta, vinculado a los valores de producción que permiten las escuelas de cine, y también con la disponibilidad de casas familiares o urbanas. Aunque la mayoría no cuentan con presupuestos de los fondos públicos, son películas financiadas entre los mismos realizadores y equipo, o principalmente por la familia. Un cine familiar, hecho junto a apuestas económicas de los padres y de los círculos cercanos. Sin este apoyo no es posible la producción cinematográfica en este punto inicial de la carrera de muchos.

De hecho, en varias de las universidades los proyectos se tuvieron que hacer en conjunto —como en la Universidad Central o la Escuela Nacional de Cine (ENACC)—, donde el trabajo de grado es necesariamente un producto colectivo para poder unir fuerzas, además en algunas instituciones es posible graduarse presentando guiones o análisis más históricos de la imagen cinematográfica (Universidad Javeriana, Universidad Manuela Beltrán, UNITEC, entre otras). La producción cuesta en muchos términos y requiere un ejercicio coral.

Por esta razón también es interesante reconocer las guías en común de este cine que, entre modas o estilos recurrentes, reconstruyen el paisaje de un afecto familiar en una ciudad como Bogotá. Los fantasmas del pasado recorren las casas y las cosas que quedaron, se mantienen en comunicación como intentando decirnos lo que fue o será. Son también adivinos aquellos quienes los observan. Nos recuerdan que hay unas presencias que podemos ficcionalizar o construir, un pasado que se puede mover hacia adelante.

En su crítica a la centralidad del archivo físico en el argumento del *Mal de archivo* de Derrida, la historiadora Carolyn Steedman asegura que la investigación en archivo no tiene que ver tanto con el documento físico, sino con aquello que ya no está entre nosotros. Escribe: “Hay una doble nada en la escritura de la historia y en el análisis de la misma: se trata de algo que nunca sucedió de la forma en que llega a representarse (el suceso existe en el relato o en el texto), y se hace con materiales que no están ahí, ni en un archivo ni en ningún otro lugar. La búsqueda de la nostalgia del historiador por los orígenes y los referentes originales no puede llevarse a cabo, porque en realidad no hay nada: solo ausencia, lo que una vez fue: polvo” (2002, 154). En otras palabras, se trabaja siempre con lo que queda.

El gesto obsesivo del encierro en la búsqueda del origen se parece al de esconderse de la calle, pero qué pasa cuando no podremos evitar salir. ¿Cómo nos preparamos para salir de casa, para el deseo del afuera? El encierro y la extrañeza quizás se quedan cortos cuando nos muestran posibilidades sin un trayecto hacia otros. El encierro mantiene sus secretos siempre en una órbita claustrofóbica y de alguna manera nos enferma. El fuego permite quizás una salida, un símbolo de renovación y una oración para que las cosas cambien. Para esto hay un paso más que dar: enfrentar al monstruo y salir de la casa. ¿Dónde están los otros en nuestras relaciones afectivas y por qué nos cuesta grabarlos, forjar un diálogo y no solo una caricatura?

En un último recordatorio de este tipo de rituales de transición que representa el salir del hogar y probarse en el mundo creador, el dramaturgo Eugenio Barba, en su memoria intelectual titulada *Quemar la casa: orígenes de un director*, anuncia el poder de este incendio como manifiesto o testamento:

He sido solo un epígono que ha habitado la vieja casa de los antepasados. Me he encarnizado con sus secretos y excesos. Mi celo ha encendido fuego a sus prácticas y visiones. En el humo del incendio he entrevisto un sentido que era solo mío. (...) Tal vez algún día un joven, empujado por sus fuerzas oscuras, exhumará mi herencia y la hará suya, quemándola con la temperatura de sus acciones. Así en un acto de pasión, voluntad y revuelta, el involuntario heredero intuirá mi secreto en el momento mismo en el cual concretizará el sentido de su herética tradición. (2010, 290)





Capítulo 3

Vergüenza apartamentera: las miradas esquivas

CUANDO DESEAMOS SALIR DE LA casa nos vemos primero avocados a la observación por la ventana para medir el peligro o construir la ilusión de estar afuera. La ruptura con la dependencia de vivir junto a los padres y sus tradiciones, simboliza el momento de formar una casa propia. Para muchos realizadores primerizos el deseo por salir de las narrativas de la casa familiar significó la posibilidad de grabarse a sí mismos y a sus amigos, de hacer ficciones de su mundo social más amplio. En este capítulo nos concentramos en los espacios de autorrepresentación urbana de algunos trabajos primerizos, que en especial muestran personajes jóvenes en apartamentos de la ciudad —como casa sustituta o nueva— y las emociones que movilizan aquello que cuentan o dejan por fuera de sus trabajos.

En 2016, Andrés Suárez publica en el blog del cineasta Camilo Villamizar *Un corolario casi inevitable*, un artículo sobre el cortometraje *El Edén* (Andrés Ramírez, 2016) donde asegura que en la segunda década del siglo XXI existió una proliferación de trabajos de corta y larga duración en el cine colombiano que “han cultivado y nutrido el género cinematográfico del *coming of age* —una categoría de historias que toman como protagonistas a jóvenes personajes que experimentan intensos o sutiles procesos de maduración y de paso a la adultez—, películas producidas por una significativa parte de la generación más reciente de realizadores de nuestro país” (Suárez, 2016). Trabajos que cuentan las historias

íntimas de los mismos realizadores o de personajes que hacen parte de su comunidad y biografía, muchas veces usando las herramientas de la autoetnografía y las tendencias de la autorrepresentación que han tenido un auge en estas últimas décadas.³⁶ Suárez lanza una provocación sobre la razón de estos trabajos:

La adolescencia es un período caracterizado por la pérdida de la ingenuidad, es decir, la confrontación de lo que en la infancia había sido concebido como dado, como natural y que en esa etapa es cuestionado para provocar un reordenamiento intelectual. En esta medida, estas autorrepresentaciones parecen responder, consciente o inconscientemente, al abandono de una producción nacional dominante que ha puesto casi toda su atención en los espacios rurales y en personajes marginales con la intención de explicar(se) las causas, las consecuencias y la complejidad de la Violencia, postergando así la representación de otros grupos sociales que ahora encuentran fundamental reconocerse a sí mismos y producir imágenes propias a través del cine para confrontar y construir su propia identidad. (2016)

Esta sensación de abandono de la producción nacional también obedecería a la enseñanza audiovisual de un canon de imágenes donde cineastas como Víctor Gaviria, Martha Rodríguez, y llegando a los ya mencionados Ciro Guerra, César Acevedo, William Vega, entre muchos otros, observaron en la juventud rural, o marginal, una gran posibilidad de denuncia. Como lo aclara Camilo Bácares en su trabajo *La infancia en el cine colombiano*, mirar a los jóvenes en el cine implica que ellos también nos observan: “Las miradas de los NNA [niños, niñas y adolescentes] en el cine colombiano canalizan denuncias, malestares, incertidumbres, abusos que nosotros los adultos amparamos y permitimos (...)” (Bácares, 2018, 45).

En este proceso el cine colombiano de la segunda mitad del siglo xx y comienzos del xxi se concentró en ver en la infancia un agente político y cultural, herencia del neorealismo italiano y de ciertas tendencias del Nuevo Cine Latinoamericano donde existía una manera romántica de entender a los NNA: potencia límite para afectar al espectador “[d]e modo que el cine, además de ser una plataforma que enseña a ver a los NNA, que los precisa y pone en movimiento para poder ser contemplados, resulta, ante todo, un vehículo para que ellos nos miren” (Bácares, 2018, 42). Una mirada que afecta y moviliza, y que aún hoy en día tiene resonancias en numerosas producciones nacionales.

36 Escribe Suárez en este mismo artículo una lista de estos trabajos: “Bastará con mencionar cortometrajes que han circulado en mayor o menor medida como **Sara** (Ingrid Pérez, 2015), **Los niños y las niñas** (Sara Fernández y Juan Carlos Sánchez, 2014), **Alén** (Natalia Imery, 2014), **Flores** (Marcela Gómez Montoya, 2012) y **Como todo el mundo** (Franco Lolli, 2007), o largometrajes como **Los nadie** (Juan Sebastián Mesa, 2016), **Carta a los marcianos** (Agustín Godoy, 2015) y **Los hongos** (Óscar Ruiz Navía, 2014).”

En las siguientes páginas veremos cómo la grabación de la mirada de los jóvenes en el cine primerizo que nos convoca es diferente: parece avergonzada, a veces se escapa y se esconde de la cámara. No se manifiesta retadora ni rebelde y evita la mirada directa.³⁷ Tiene vergüenza de sí misma, y el arco dramático de los personajes (o quizás de los mismos realizadores) implica en todos los casos adueñarse de su mirada avergonzada. Podemos contraponerlas con una genealogía de jóvenes que el mismo Bácares reivindica cuando escribe:

Solamente poniéndole atención a los intérpretes infanto-adolescentes de las cintas de los hermanos Dardenne, de Rosellini o de Truffaut, es dado percatar que lo que hacen Rosetta, Igor, Cyril, Edmund o Antoine, esos muchachos rebeldes, genuinos y dolidos, es abrirse paso, tomar decisiones y tratar de inventarse un camino. En Colombia, posiblemente los **NNA** más sobresalientes en esta perspectiva sean esos geniales actores naturales que participaron y facilitaron la hechura de **La vendedora de rosas**. (2018, 38)

De nuevo acá se reafirma que el canon de imágenes sobre los jóvenes, aquellos que logran potenciar en su mirada la rebeldía o la imaginación por un nuevo mundo, hace parte de las prácticas estéticas del neorrealismo italiano y sus descendientes. Sin embargo, ¿qué pasa cuando a quienes se representan no son los jóvenes de los márgenes, de la rebeldía o de la injusticia, sino en cambio los jóvenes de clase media que vivieron su vida en medio del encierro social de nuestras ciudades latinoamericanas, es decir, aquellos que no salieron o huyeron de casa e hicieron caso a las instrucciones de las autoridades familiares? ¿Qué significa grabar a estos mismos jóvenes cuando ya están en procesos universitarios o en el principio de una vida laboral? Una juventud en el fin de su adolescencia, en el tránsito final hacia el mundo adulto. ¿Cuáles son las formas de este trayecto? ¿Es el mismo hecho por los “muchachos rebeldes, genuinos y dolidos”? Algunos de estos trabajos primerizos logran capturar angustias diversas alrededor de hacerse una casa propia: ansiedades sobre lo que implica mudarse, las labores cotidianas, volverse o no autoridad de su propio espacio, volverse padre y madre de sí mismo.

37 Recordemos aquella mirada directa del final de **Los cuatrocientos golpes** (François Truffaut, 1959) cuando Antoine, escapando del reformatorio, corre hacia la playa, huye hacia ningún lado y el montaje congela el cuadro de su mirada hacia la cámara. Muchos trabajos primerizos estarán conversando con las estrategias de este “cine moderno”. Para ahondar en cómo la melancolía de posguerra construyó un relato de modernidad en la historiografía sobre estos movimientos cinematográficos europeos ver *La invención de la modernidad* (Losilla, 2010).

Mirar a la clase media invisible: vergüenza y performatividad

Hay algo vergonzoso en esta condición de clase media que siempre está en proceso de convertirse en algo que nunca llega: muy difícilmente serán los dueños del capital y dejarán de trabajar, o tal como lo menciona el sociólogo Ricardo López-Pedrerros en *La clase invisible: género, clases medias y democracia en Bogotá*: “los historiadores suelen despreciar a las clases medias como tema de trabajo, pues al parecer son simplemente remanentes de unas “genuinas” relaciones laborales que están a la espera de ser absorbidas por la burguesía o el proletariado en la eterna lucha entre capital y trabajo” (240).

Esta actitud deviene en una forma soterrada de invisibilización desde las ciencias sociales sobre cómo han construido las clases medias su propia cultura política, tanto que López-Pedrerros la llama “la clase invisible.”³⁸ Así, la clase media termina siendo una categoría maleable y fluida, huidiza y poco identificable. Me atrevería a decir que avergonzada en dos sentidos: por un lado, se ha visto como una categoría de estudio desdeñable “pues al ser entendida tradicionalmente como un proyecto del Norte Global, no es lo suficientemente ‘exótica’ para ser abordada como un producto latinoamericano que permita la comprensión de la alteridad” (Salazar, 2021, 70). Es decir, la clase media no se comporta en el ámbito académico como algo atractivo para su estudio, aunque estén en el centro de la construcción identitaria de la nación colombiana como un estado democrático, sea central para entender ciertos procesos de consumo y aspiración de clase, y que la mayoría de los mismos académicos transiten por esta clase social.³⁹

Por otro lado, han sido también históricamente las clases medias urbanas uno de los actores principales que reproducen los esquemas jerárquicos de género, raza y clase social en el país. Por ejemplo, para esta clase media en el siglo xx “[l]a Violencia aparece como una realidad exótica, una situación que solo había afectado a ese otro de clase ruralizado ‘pobre [...] subdesarrollado’ y por lo tanto imaginado en un estatus inferior” (López-Pedrerros, 2022, 237-238). Esta distancia hizo que la clase media se consolidara en la Bogotá del siglo xx por medio del arribismo (la aspiración de pertenecer a ciertas jerarquías) y el miedo a ser juzgados o señalados como comunistas si participaban en los sindicatos o movimientos sociales.

38 Según López-Pedrerros: “Las clases medias son una realidad en constante formación, además de ser un movimiento político y cultural” (239) y estudiarlas puede explicar la materialización histórica de sociedades jerarquizadas y las profundas prácticas clasistas de las democracias.

39 Citando a Zandra Pedraza (1999), Salazar menciona cómo en el siglo xx la educación se convirtió en ideal social: “La educación y el anhelo de progreso implican la constitución de un sujeto maleable que ya no está atado a sus herencias y constreñimientos de origen, sino que incorpora en su proyecto de vida la búsqueda activa del bienestar y la felicidad” (Salazar, 2021, 54).

No podemos ignorar que el cine primerizo proviene de las universidades o centros formativos y por ende, de los debates intelectuales que surgen del estudio de la sociedad. Acompañado a esto, los mismos padres de los realizadores vienen cargando con las estructuras y jerarquías aprendidas en el pasado. Las tendencias y debates del estudio social pueden darnos una visión de cómo se ha visto a la clase media, y de qué manera este discurso de invisibilizarla ha permeado las representaciones de estos personajes en sus apartamentos urbanos y acomodados como un objeto de estudio poco urgente, burgués o innecesario. Veremos en las siguientes páginas esta sensación de vergüenza que aparece o se revela en los comportamientos y los puntos de vista de los personajes al recorrer la ciudad y sus apartamentos.

Antes, quisiera entender cómo podemos definir esta vergüenza de clase: el gesto de la vergüenza es el de la mirada hacia abajo, dar la espalda y la cabeza evasiva. Según afirma el psicólogo Silvan Tomkins, es consecuencia de un cierto extrañamiento con la mirada del otro con el que se desea comunicar: “de repente te mira alguien que es extraño, o quieres mirar o estar en comunicación con otra persona, pero de repente no puedes porque es extraña, o esperabas que fuera familiar, pero no te resulta familiar, o empiezas a sonreír, pero te das cuenta de que estás sonriendo a un extraño” (Tomkins citado en Sedgwick, 2009, 49, traducción propia).

El yo ideal se construye por mi deseo de entablar una conexión con los otros, sean familia, amigos o parejas, tanto que “la vergüenza puede involucrar un intercambio complejo de miradas, algunas de las cuales son miradas desviadas. Al mismo tiempo que la niña o el niño se sienten avergonzados ante un otro, pueden estar también emocionados ante ese mismo otro, y así la niña o niño se asoman, lo miran a través de los dedos de las manos con que se cubren la cara”. No frente a cualquiera nos avergonzamos (Tomkins citado en Ahmed, 2015, 168).

Pensemos por un momento lo que implica este interés de ser visto y el no reconocimiento del otro, en especial las figuras de autoridad para los jóvenes. Sobre esto escribe Sarah Ahmed: “La vergüenza se convierte en un sentimiento domesticador y de domesticación. La domesticación de la vergüenza es reveladora. El amor de la familia puede estar condicionado y depender de la manera en que una vive su vida en relación con los ideales sociales” (Ahmed, 2015, 170). Así, numerosos movimientos sociales por los derechos humanos han reivindicado las nociones de orgullo e identidad en contra de la sensación de vergüenza o culpa.⁴⁰

40 Es junto a esta identificación con un yo ideal que la vergüenza también se diferencia de la culpa, ya que “[m]ientras que la culpa refiere al castigo por la ofensa, por la violación de algún tipo de regla o ley interna, la vergüenza se refiere a alguna cualidad del yo. La culpa implica acción, mientras que la vergüenza implica que alguna cualidad del yo ha sido puesta en tela de juicio” (Nathanson citado en Ahmed, 2015, 167). De modo que la diferencia radica en la identificación más que en la acción: “En la vergüenza, está en juego algo más que mis actos: lo desagradable de una acción se transfiere a mí, de modo tal que siento que soy mala y que los demás me hayan o me han ‘descubierto’ como mala” (Ahmed, 2015, 167).

Sin embargo, al mostrar la identidad avergonzada podemos empezar a entender nuestras formas de ver en el otro los ideales que nos hemos inculcado.⁴¹ Podemos observar en los cortometrajes primerizos cómo aquella vergüenza moldea la consolidación de un estilo cinematográfico, un modo de hacer, en tanto la representación de la vergüenza puede ser transformadora tal como lo aclara Eve Sedgwick:

La vergüenza se borra a sí misma; la vergüenza señala y proyecta; la vergüenza se volteja; la vergüenza y el orgullo, la vergüenza y la dignidad, la vergüenza y la autoexhibición, la vergüenza y el exhibicionismo son diferentes forros del mismo guante. La vergüenza, finalmente se podría decir, la vergüenza transformadora, es *performance*. (...) La vergüenza me interesa políticamente porque genera y legitima el lugar de la identidad —la cuestión de la identidad— en el origen del impulso a lo performativo, pero lo hace sin otorgar a ese espacio identitario el estatus de una esencia. (Sedgwick, 2009, 51-52 traducción propia)

La vergüenza es transformadora cuando nos revela el yo ideal que deseamos proyectar y las estrategias que usamos para mostrarnos avergonzados. Se vuelve aún más interesante cuando pensamos en cómo y para qué se representa la vergüenza como resultado del fracaso del ideal de familia o sociedad, en el ámbito de la autoficción cinematográfica de estos realizadores de clase media ¿Qué implica representar la sensación de una identidad fracasada? ¿Qué estrategias se utilizan para que el espectador se identifique o se distancie de la vergüenza de clase?

Aunque realizada años antes de nuestro corpus de estudio, **Confesión a Laura** (Jaime Osorio, 1990) es una película que nos permite completar el trayecto que relaciona la clase media con la vergüenza. La película cuenta la historia de tres personajes encerrados en dos apartamentos, uno al frente del otro, por los sucesos de violencia urbana en el Bogotazo (evento de alzamiento popular en armas causado por el asesinato del caudillo liberal y candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948). La película sigue el encierro transformador que tiene que vivir Santiago en la casa de su vecina del frente (Laura) a causa de la insistencia de su esposa (Josefina) de que fuera a llevarle un pastel de cumpleaños. Una bomba, disparos y amenazas de la gente en la calle obligan a Santiago a quedarse ahí.

En un tono intimista, la película explora visualmente los tres espacios de este encierro. Por un lado, la casa de Josefina, una mujer de carácter opresor alineada con los valores conservadores, de elegancia de la época, y que se plantea como una dictadora de la mo-

41 Algunos teóricos y activistas reivindican el lugar político de la vergüenza para la no asimilación de los valores normativos del *Gay Pride* (Orgullo gay), ver Halperin y Traub, 2009.

ral para Santiago. En un segundo espacio, la casa de Laura, que sirve como refugio para el encuentro en el que sucede la revelación de vergüenzas e inseguridades. La película construye una geografía visual a través de los apartamentos, siempre contrastando lo que ve Josefina contra lo que sucede en realidad dentro de la casa de Laura. Y, por último, el espacio de la calle, casi siempre vista desde las ventanas de los apartamentos,⁴² en donde suceden tiros, bombas y disturbios. Estos acontecimientos nunca se hacen explícitos frente a la cámara, sino que se presentan por medio de la radio y el teléfono. La exploración de estos tres espacios nos da pistas para entender el uso social de la vergüenza por medio de cartografías afectivas⁴³ en los apartamentos bogotanos.

El pudor y la vergüenza, que ordenan los ideales de respetabilidad y la *performance* cotidiana, se empiezan a caer con el paso de las horas gracias a la situación límite. Este encierro intensifica y revela la relación entre los tres personajes. Dos secuencias marcan un punto de giro en la transformación de la relación, en un principio lejana, de Santiago y Laura, en una muy cercana: sucede un accidente entre unas ollas con agua y esto deja empapado a Santiago. Laura le sugiere que le puede planchar el pantalón, pero mientras tanto tendrá que usar una falda porque no tiene otro pantalón.

El hombre feminizado empieza a contar, siempre a escondidas de la mirada vigilante de Josefina, una primera confesión: siempre carga un paquete de cigarrillos con el objetivo de poner a prueba a los extraños en la calle; para verlos en el rostro si ellos creen que él es un hombre que fuma, que es elegante y misterioso. Él mismo afirma: “pero no, no me creen, ellos saben, me conocen”. Laura en su generosidad le dice que ella sí le cree, una confianza que choca con los regaños permanentes de Josefina. Laura ahora no solo es una confidente, sino que se muestra como alguien dulce que lo escucha y apoya, además de no preocuparse por su *performance* con falda.

La relación entre Santiago y Laura sigue profundizándose en pequeñas confesiones mutuas donde entendemos entre líneas las razones de Laura de no tener un esposo, y las insegu-

42 Al principio de la película un sugerente uso del archivo fílmico del Bogotazo es intercalado con recreaciones hechas por el equipo de la película para poder generar una transición entre el blanco y negro del archivo y el color de las escenas. En este gesto de intervenir un archivo de imágenes también estará presente en numerosos trabajos primerizos. Razones más para entender en *Confesión a Laura* un referente de esta tendencia intimista de exploración por encierro en las narrativas urbanas.

43 Las cartografías afectivas se piensan acá como metáforas teóricas que articulan formas de entender el cine. En la investigación metateórica *Film Theory: An introduction through the senses* de Thomas Elsaesser y Malte Hegener se hace un recorrido por los distintos sentidos del cuerpo a través de las metáforas que han huido a la teoría del cine. Dos de ellas serán centrales: el cine como ventana y marco, y el cine como espejo y mirada. “Las diferentes formas que toma esta relación entre el cine, la película, la percepción sensorial, el entorno físico y el cuerpo podrían representarse como una serie de metáforas o conceptos emparejados, que pueden mapearse en el cuerpo: sus superficies, sentidos y modalidades perceptivas, sus facultades táctiles, afectivas y sensoriomotoras. Sin embargo, los campos semánticos así delimitados también tienen en cuenta los fundamentos físicos, epistemológicos e incluso ontológicos del cine en sí, enfatizando sus propiedades específicas y elementos clave” (5-6, traducción propia).

ridades de Santiago con su propia vida como funcionario público. Diálogos cortos que dejan siempre fuera de cuadro explicaciones claras. Entre el ocio y la celebración de este encuentro donde se revelan lentamente, ellos toman brandy y bailan tango. Él le asegura a Laura que desde la escuela de cadetes fue un gran tanguero, marca de una hombría seductora y misteriosa.

El momento clímax de la historia sucede cuando en un ataque de celos con la evidente situación de cercanía que viven Santiago y Laura, Josefina le demanda a Santiago pasar la calle y volver a casa. En ello matan a un hombre, pero no es Santiago. Es de noche y Josefina lo cree muerto. Santiago vuelve y, ya muerto para Josefina, se muestra totalmente a Laura diciéndole que muchas de las cosas que le contó antes eran falsas, que nunca fue un tanguero y que no fue a la escuela de cadetes, que finalmente siempre vivió avergonzado de sí mismo e inventándose historias para contar. Asegura que los revolucionarios que están tomándose la calle tienen razón señalando su cobardía cuando le dice: “Porque yo no valgo. De pronto esa gente de la calle tiene razón. ¿Puede una persona que solo es alguien de nueve a doce y de dos a seis vivir así durante veinte años y mantener la cabeza en alto?”.

De nuevo el gesto de la vergüenza: bajar la mirada y querer esconderse. Santiago es un hombre avergonzado de su miedo ante las demandas de Josefina y el mundo. En un momento, cuando está solo en el baño, vemos que guarda en lo profundo de su billetera, una imagen del caudillo Jorge Eliécer Gaitán. Josefina no era liberal sino conservadora y muy seguramente opositora al proyecto gaitanista. Santiago vive con vergüenza el deseo de no acatar las demandas de su esposa. Así, la ventana del frente, la mirada de Josefina es en la película la proyección de un ideal, mientras que adentro del apartamento de Laura observamos el interior que lo frustra. Sensación que se acrecienta con las numerosas sugerencias de una vida interior de Laura llena de novelas románticas, música y ternura hacia él.

Este contraste se afianza en el poder que ostenta fijarse en la vergüenza, en tanto nos revela el ideal del otro, su proyección por medio de los valores de familia, género, o nación y el contraste con nuestra profunda individualidad. Descubrir la vergüenza y hacerla visible significa reflexionar sobre una identidad que se siente ajena, construida por alguien que está al frente, en una ventana imaginaria, siempre vigilándonos. Otra sería la historia si se viera desde el punto de vista de Josefina, quien se siente culpable de sus acciones que llevaron a la “muerte” de Santiago. Al final de la película Santiago acepta su muerte, y hace el amor con Laura en medio de unas escenas que parecen un sueño. A la luz de velas, ella le propone no volver a su antigua vida y ser un hombre distinto: un hombre que ahora fuma en un país que ya nunca fue lo mismo después del Bogotazo.⁴⁴

Es importante recalcar que esta ficción histórica no solo es central para la representación de ciertos apartamentos o viviendas urbanas de clase media en el cine colombiano,

44 Notemos también cómo la presencia del uso de objetos, en este caso el cigarrillo, definen una *performance* de clase y género, centrales para comprender el entramado de subjetividades de la clase media construido a partir del consumo de bienes.

sino para entender también cómo las tradiciones iconográficas asociadas al gaitanismo, al Bogotazo y a Bogotá antes de estos sucesos violentos, es señal de un imaginario colectivo de la ciudad que aun hoy podemos rastrear: “Uno de los hechos que marcaron la historia de las transformaciones en la ciudad fue el Bogotazo, que dividió en el imaginario el relato histórico, cultural y político de esta urbe y de la nación. (...) Al mismo tiempo, es otro registro de las trayectorias de las clases medias en la ciudad: la de Jorge Eliécer Gaitán” (Salazar, 2018, 116).

Diversos historiadores pensarán cómo la Violencia (con V mayúscula) empezó o se intensificó gracias a los sucesos del Bogotazo, pero podemos rastrear las consecuencias vergonzantes de nuestro conflicto en un hecho histórico más reciente. En 2022, el presidente de la Comisión de la Verdad, el padre Francisco De Roux, diría en el pronunciamiento público de acogida al *Informe de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No repetición en Colombia*, producto del acuerdo de paz con la antigua guerrilla FARC-EP:

Es triste constatar la insensibilidad con la que hemos vivido este conflicto, tenemos *vergüenza* ante el rostro adolorido y anónimo de tantas víctimas. Estamos profundamente interpelados por la pregunta siempre vigente: ¿dónde está tu hermano? Incluso, sentimos *vergüenza* de no estar comprometidos y hacer lo mínimo necesario para lograr un cambio de conciencia. (De Roux, 2022, el énfasis es propio)

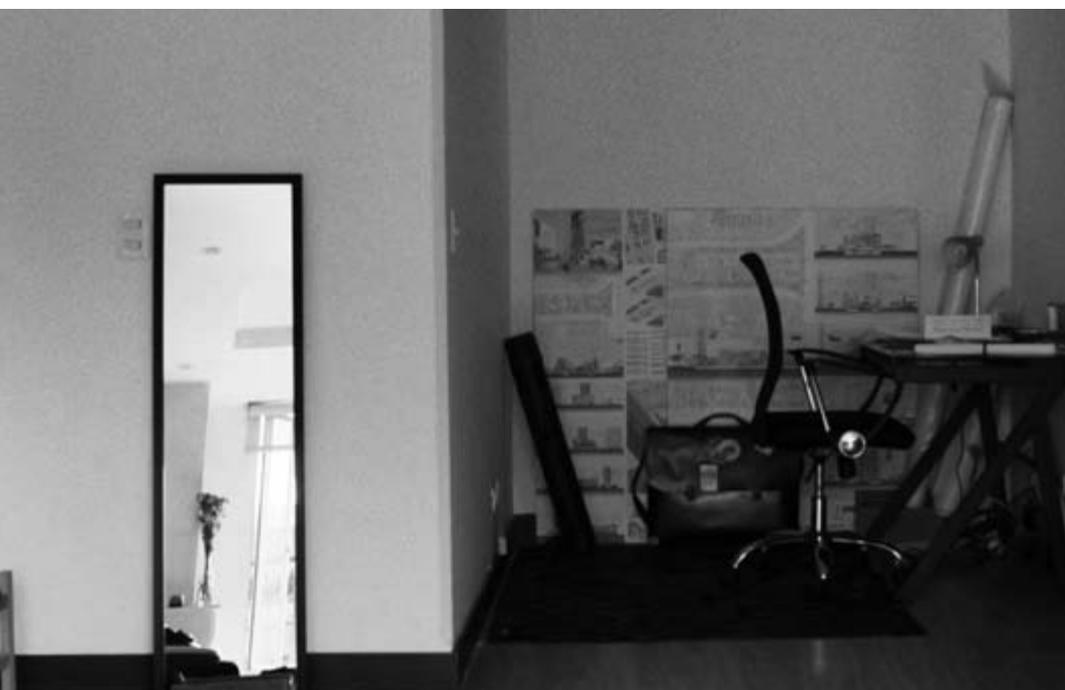
De Roux menciona la vergüenza que deberíamos sentir como sujeto nacional por nuestra larga historia de conflicto. Si entendemos el fortalecimiento de las clases medias como uno de los proyectos más importantes de nuestras democracias modernas, no es difícil comprender que el mensaje va en dirección a las clases urbanas que evitan el contacto con la propia vergüenza nacional. La directora de cine Laura Mora escribe sobre este sujeto social encerrado en su texto *La confianza como posibilidad de emancipación*:

Una vez alguien me dijo que la tragedia de Colombia tenía que ver con un exceso de individualismo, que todo intento de colectivización ha sido asesinado, literalmente. Y en eso hemos construido un país que muchas veces he considerado inviable, un país que no se conmueve ante nada, un país *avergonzado de sí mismo*, un país incapaz de reconocer el horror causado, un país que prefiere la bala al sustantivo, un país donde los grupos armados, ilegales y legales, y mucha parte de las élites, han podido tener el poder a punta de rivalizarnos, de llenarnos de miedo, de satanizar y profundizar en nuestras diferencias. (Mora, 2020, 39, el énfasis es propio)⁴⁵

45 Sobre la colección donde se presenta este texto, esto se escribe en la contraportada de los libros: “La Comisión de la Verdad invitó a 39 autores a participar en Futuro en tránsito, un proyecto que plantea la necesidad de reflexionar sobre la relación que hemos tenido con el conflicto, para generar una nueva narrativa que nos permita encontrar matices para acercarnos y comprendernos”. Es interesante revisar estos ensayos en el

¿Quién se encuentra entre las élites y los grupos armados? ¿De qué país encerrado o enclaustrado estamos hablando, y para qué tenemos vergüenza de él? Es posible ver en este deseo de vergüenza, proyectado en un ideal de identidad nacional, un afecto que se estaba cocinando en los años anteriores y posteriores del proceso de paz de 2016. Parece ser que se necesita mostrar la vergüenza para una posible reparación simbólica, decir: “yo me siento avergonzado de este país”. Sin embargo ¿es esto suficiente? ¿Qué se requiere para salir de este individualismo?

A continuación, analizaremos películas primerizas que hacen un tránsito por cartografías afectivas para salir de casa y de cierto encierro urbano. Por un lado, veremos en el espejo del encierro casero la revelación de una identidad fragmentada, y por el otro la ventana que puede implicar la representación de la mirada del otro y su ideal; nuestro deseo y ansiedad de ser mirados. Un tercer espacio de esta cartografía será la calle, la fiesta, la música y la radio, pero sobre esto profundizaremos en el siguiente capítulo.



🌿 Fotograma de espejos y ventanas en **Limonada limonada** (Nicolás Palacio y Juan Pablo Heilbron, 2020)

proceso de entender el conflicto armado desde los afectos. Muchas de estas aproximaciones dan cuenta de las emociones y potencias que se han movilizadas por las narrativas nacionales de la violencia.

Detrás del espejo: miradas vaporosas

*Debe haber unas cuantas cosas que un baño caliente no pueda curar,
pero yo no conozco muchas; cuando estoy triste sabiendo que moriré,
o tan nerviosa que no puedo dormir, o enamorada de alguien
a quien no veré en una semana, me deprimó, pero solo hasta el punto en que digo:
“Tomaré un baño caliente” (...)
Nunca me siento tan mí misma como cuando tomo un baño caliente.*

Sylvia Plath, *La campana de cristal*

En la primera escena del largometraje **Limonada limonada** (Nicolás Palacio, Juan Pablo Heilbron, 2020),⁴⁶ vemos a Mariana, su protagonista, ella toma un baño y luego se ve al espejo. En un gesto mínimo, saca y mete el abdomen como evaluando su cuerpo. Esa mirada de autorreconocimiento se hace más profunda gracias al fuerte proceso emocional que lleva a causa de un aborto que se practicó recientemente. Mariana es una joven estudiante de arquitectura en Bogotá que viene del Caribe colombiano, de Barranquilla. Descubrimos sus experiencias en relación con su autoritaria hermana mayor embarazada, su compañera de piso y algunos amigos, mientras la figura fantasmal de un padre que vive aún en el Caribe se hace presente en llamadas de celular.

En blanco y negro, la película también logra una cierta mirada melancólica del espacio urbano mostrando la ciudad en numerosas escenas donde se recorren las calles: una sinfonía de ciudad sucede como una oda a los espacios que los mismos realizadores, también de Barranquilla, recorrieron en su vida universitaria. Así, la pantalla de cine puede convertirse en un espejo donde plasmarse no a sí mismo, ya que no es un documental en primera persona, sino su mirada, en un intento de darle cuerpo e imagen a una forma particular de ver, y por ende una forma de desear.

¿Qué significa verse en este espejo? El espejo siempre sugiere la preparación para salir de casa, o para alistarse en el día a día. A veces significa “una ventana hacia el alma”, pero también numerosas escenas de películas de todo tipo tienen un momento de contemplación con el propio cuerpo, identificación de alguien detrás de ese espejo que quizás no es el mismo que nosotros vemos. “Una mirada al espejo necesita la confrontación con la cara de uno como ventana hacia el yo interior. Sin embargo, esta mirada a uno mismo en el espejo

46 Uno de los pocos largometrajes de nuestro *corpus* de estudio. Fue la tesis de grado de los directores para la carrera de Comunicación Social en el énfasis de Producción Audiovisual de la Universidad Javeriana. El ensayo de grado estuvo centrado en lo que significó la autofinanciación para la libertad creativa de la película (Palacios, 2019).

es una mirada desde afuera, una mirada que ya no me pertenece, que me juzga o perdona, que me critica o me alaba. En cualquier caso es la mirada de otro, o 'El Gran Otro' " (Elssaeser y Hagener, 2010, 56-57)⁴⁷ ¿Quién es ese otro que nos impone su mirada?

En *Limonada limonada*, Mariana parece incómoda en las actividades familiares o sociales, siempre preocupada por no ser aquello que ella cree que los demás esperan. En una escena clave, mientras está acostada en su cama junto a su amiga y compañera de piso, confiesa:

Mariana: Estaba pensando. Marica, no sé, como que desde pequeños nos enseñan que el amor de una madre es perfecto, y nos dicen que es como el sentimiento más grande que hay. No solo eso, como desde chiquitos les hacemos dibujitos y regalitos, pero siento que es como mal acostumbrarnos a algo que no es tan cierto. O sea, quién dijo que era así. ¿Sabes cuántas viejas estaban en la clínica cuando fui a hacerme los exámenes? Demasiadas. Es que no es ni siquiera si lo maté. Es como, marica, mi incapacidad de ser mamá. O sea, de ser consciente que no puedo cuidar a alguien.

Camila: Pero no te des tan duro.

Mariana: O sea... (*Llora*) Si la gente supiera me diría como: marica, pero tú te ves tan bien. No parece que hubieras pasado por todo eso. Y luego dirían: qué inhumana, qué malparida. ¿O sea tengo que cohibirme de salir?

Mariana expresa la necesidad de hacerse cargo de una casa y de una vida. Hay una suposición de que estar dentro de casa, hacerse cargo de lo doméstico es ser maduro, ser humano, o ser "alguien en la vida". La vergüenza tiene más que ver con la identidad (*Es que no es ni siquiera si lo maté. Es como, marica, mi incapacidad de ser mamá*) que con la culpa de una acción particular. Ella siente vergüenza de *no ser* la madre que esperan que sea, y sobre todo de que se den cuenta. Una forma de reconocer cómo la vergüenza tiene mucha relación con ciertos estereotipos de género que se reproducen en las aspiraciones de un yo ideal.

Un tierno gesto en escenas anteriores explora esta sensación: En un momento de la película, Mariana va a una tienda de muebles y se compra un bonsái, pero al salir se roba un paraguas. El ritmo vertiginoso de esta acción impulsiva es acompañado por un rápido paneo que permite ver cómo esta película fluye y divierte, como un juego de niños con las imágenes. Una cierta libertad que recuerda sin duda a numerosos movimientos cinematográficos modernos que usaron la irreverencia formal para ensayar con la imagen. Los realizadores exploran una mirada juvenil que a veces parece ligera y más despreocupada, aunque toque temas profundos.

47 Para el psicoanálisis lacaniano: "Otro con mayúscula es identificado por Lacan como el registro de lo simbólico, como la estructura del lenguaje en el que hay una existencia del sujeto anterior a su aparición como organismo" (Capetillo, 1991).



🌸 Fotogramas de espejos y ventanas en *Limonada limonada* (Nicolás Palacio y Juan Pablo Heilbron, 2020)



En un gesto cariñoso, pero bastante ilógico, Mariana pone la planta en el borde de su delgado marco de ventana para que le dé sol. Lo siguiente que vemos es cómo una planta se ha caído afuera del edificio. Una maternidad imposible, una casa propia que se frustra. “Estás perdida”, le dice su hermana Rocío, ante la idea de Mariana de querer irse del país. Rocío juzga y mantiene a raya los gestos de libertad de Mariana. De nuevo, en la narrativa se proyecta un ideal que avergüenza a Mariana. Una seguridad que le pide su hermana como prueba de madurez.

Este impulso maternal tiene relevancia cuando se piensa en el significado del espejo. Según el psicoanalista Jaques Lacan, existe en la formación del niño una etapa clave de autorreconocimiento que él llamó *el estadio del espejo*: el momento en el que el niño reconoce su imagen reflejada, en general porque la madre o su cuidador lo acerca y le dice: “este eres tú”. Según él, este gesto crea en la psique una identidad fragmentada, la configuración de un sujeto dividido entre nuestra sensación corporal y la imagen del espejo que puede significar también el ideal de la madre. Lacan lleva la pregunta por este estadio a más profundidad cuando cuestiona cómo se configura nuestro deseo en torno a una mirada que siempre es de otro. Así, “[s]egún este modelo, en toda relación afectiva subyace algún tipo de desconoci-

miento proyectivo o autoengaño narcisista, lo que implica, por ejemplo, que el deseo no sólo se basa en una carencia (percibida) dentro de uno mismo, sino que también se encuentra siempre mediado por el deseo (imaginado) de otra persona” (Elssaeser y Hagener, 2010, 66).

Pero si consideramos la pantalla de cine como un espejo de la realidad estamos ante la pregunta de qué tipo de espejo es, porque “el cine también difiere del espejo natural en un aspecto importante: aunque todo puede reflejarse igual de bien en el primero que en el segundo, hay algo que nunca encontrará su reflejo en el cine, a saber, el cuerpo del espectador. Desde cierto punto de vista, el espejo se vuelve opaco”, y yo añadiría vaporoso (Metz citado en Elssaeser y Hagener, 2010, 65).

El aparato cinematográfico como espejo se vuelve opaco al tener que pensar en la mirada del espectador. Al ficcionar nuestras historias deseamos proyectar cómo ser vistos en vez de un reflejo transparente. El cine es más un deseo de revelarse en la pantalla ante los otros que un reflejo. En otras palabras, los realizadores primerizos buscan, con las estrategias de este naturalismo, la proyección y revelación de una mirada ideal del espectador sobre los personajes. Esta identificación es entonces vaporosa, pues necesita que la mirada se mantenga hasta que el tiempo limpie el vaho del vapor, y el cuerpo luego del baño desee mostrarse ante el espejo.



 Fotogramas de espejos y ventanas en **Limonada limonada** (Nicolás Palacio y Juan Pablo Heilbron, 2020)



🌿 Fotograma de espejos y ventanas en **Limonada limonada** (Nicolás Palacio y Juan Pablo Heilbron, 2020)

En el cortometraje **Medias blancas** (Andrés Isaza, 2017)⁴⁸ vemos un espejo vaporoso. A lo largo de una tarde, Ignacio, un joven de Manizales que se ha ido a vivir a Bogotá para estudiar en la universidad, debe encargarse de tareas cotidianas a las que nunca se había tenido que enfrentar, entre ellas, hacer que sus medias blancas se vean de nuevo blancas luego de ensuciarlas. Esto le causa un tremendo estrés, tanto que llama a su madre, y busca en internet soluciones mientras que su compañero de piso Miguel interactúa con él.

El intercambio banal de preguntas e ideas entre el compañero de piso e Ignacio deja ver un erotismo latente entre los dos. Toda la tarde Miguel intenta convencerlo de ir a la fiesta de un amigo en la noche, pero Ignacio evita responderle. Siempre está indeciso e inseguro. Deambula por los espacios de su apartamento o de la esquina de su casa en una atmósfera de pesadez, como de paso del tiempo en la tarde; como de noche que se demora en llegar, mientras transcurren las mínimas acciones cotidianas.

48 Trabajo de grado de su director en la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia, ganador de la Beca de creación de cortometraje de ficción alternativo de IDARTES 2016.



🌿 Fotograma **Medias blancas** (Andrés Isaza, 2017)

Vemos el tedio cotidiano en la incomodidad de los personajes, un color grisáceo que acompaña la fotografía, y en algunos fragmentos de la decoración casera o los cuadernos universitarios que muestran una casa muy vacía —marca de una vida casera que apenas ahora empieza—. En el tercer intento de lavar sus medias blancas, vemos a Ignacio lavarse los dientes frente al espejo empañado del baño. Su figura difuminada por el vapor contrasta con su mirada expectante de sí mismo ¿Qué busca en el espejo? Suena a lo lejos la lavadora.

La acción contemplativa es detenida por Miguel quien le pide prestada una camiseta limpia ya que él no tiene. En un momento le dice que se quite la que tiene puesta y lo obliga en un forcejeo. En medio de la cama fragmentos de sus cuerpos peleando muestran la cercanía de sus acciones, una intimidad masculina que no deja traspasar una frontera. Mucho de lo que le pasa a los personajes queda omitido, puesto fuera de cuadro o en el borde— elemento que se intensifica con el aspecto 4:3 del encuadre—. Andrés Isaza, el director, dice sobre esta escena lo siguiente:

Lo que me gusta de la omisión es la imaginación. Hay algo muy sugerente en la omisión que tiene que ver con el proceso mimético del espectador. Cuando uno no muestra, igual eso está ahí. Lo que uno pone en lugar de la imagen es al espectador, (...). La escena donde se omiten más cosas es el momento de la pelea. Quería que fuera muy sugerente, que hubiera algo más, pero también porque era muy difícil escenificar eso, y más con actores naturales. Yo dije: entre menos muestre de la pelea, más voy a poder sacar de ella. La pelea empieza en cuadro, pero salen de cuadro. Igual el punto de vista es muy erótico. Es una mirada muy obstinada, y yo creo era mi mirada en ese momento. Como que quiero ver hacia allá y quiero que el mundo se transforme alrededor de eso. (Andrés Isaza, 2024, conversación personal)





 Fotogramas de **Medias blancas** (Andrés Isaza, 2017)

La obstinación de la mirada de Isaza también se encuentra en dos características: una cámara fija a lo largo del cortometraje, pero donde cada plano se transforma en el interior. En total son trece planos en un cortometraje de quince minutos. Una economía de producción que se manifiesta no solo en el trabajo con actores naturales sino en estrategias para sugerir más con menos elementos: una mirada oblicua que permite la imaginación. Así mismo, Isaza afirma que al crear a Ignacio y Miguel se sentía identificado con los dos personajes (de nuevo un sujeto fragmentado), quienes también venían de fuera de Bogotá para estudiar en la universidad, y eran como sus dos “personalidades sociales”: un chico tímido y otro confianzudo.

Otro espejo sucede al principio del cortometraje. En un material de archivo de algún tipo de fiesta familiar observamos a la madre del director que lo está limpiando cuando era pequeño, luego de que se regó algo en su traje de baño: un niño llora de manera intensa mientras la madre lo limpia y lo calma. Por otro lado, Isaza comenta que el origen de la historia del cortometraje proviene de una carga con el peso del racismo estructural y la aspiración de blanquitud⁴⁹ en su ciudad de origen:

49 Es interesante pensar en la blanquitud como término central de cierta teoría crítica a la modernidad, por ejemplo en el trabajo del filósofo Bolívar Echeverría donde asegura que la blanquitud —no sólo la blancura como fenotipo— es todo un modo de comportamiento propio de la modernidad capitalista en tanto el racismo



🌸 Fotogramas de **Medias blancas** (Andrés Isaza, 2017)

Yo llegué a la idea de las medias blancas porque en ese momento usaba solo medias blancas y había una cosa ahí atrás, como casi psicoanalítica: En mi colegio nosotros usábamos las medias blancas en el uniforme deportivo, y la normativa obligaba que los usáramos a media caña, como que era todo un acto de rebeldía no usar las medias así sino usar las medias cortas. Las medias blancas tobilleras eran las medias de moda. Había toda una noción para mí en el colegio de que ser *cool* era usar medias blancas y cortas. Yo solo tenía medias blancas. (...) Entra acá la palabra blanco que es bien particular porque es una palabra muy complicada. Yo durante la producción de la película nunca pensé que había un montón de connotaciones raciales, pero sí hay un asunto muy profundo en la relación con mi ciudad Manizales, de donde vengo, y el color blanco. El blanco blanco del equipo de fútbol, y el Nevado del Ruiz, que es lo más blanco del mundo. Los edificios están pintados de blanco. En términos no solo de raza sino también visual y materialmente es una ciudad muy blanca. Es algo que en ese momento estoy cargando. (Andrés Isaza, 2024, conversación personal)

es constitutivo. La blanquitud “es todo el conjunto de rasgos visibles que acompañan a la productividad, desde la apariencia física de su cuerpo y su entorno, limpia y ordenada, hasta la propiedad de su lenguaje, la positividad discreta de su actitud y su mirada y la medida y compostura de sus gestos y movimientos” (Echeverría 2010, 59).



Las nociones de blanquitud y pureza reafirman las cualidades morales y estructurales de la vergüenza y su representación. Así, “mi vergüenza confirma mi amor y mi compromiso con dichos ideales en primer lugar. Es por esto que la vergüenza se ha considerado fundamental para el desarrollo moral; el temor a la vergüenza evita que el sujeto traicione los ‘ideales’, mientras que la experiencia vivida de la vergüenza le recuerda al sujeto las razones de esos ideales” (Ahmed, 2015, 169-170). Los ideales que se le proyectan a la raza, el género y la clase social son deseados, porque representan para otros poder estar a la altura de ellos (...*ser cool era usar medias blancas y cortas*). La revelación de la “suciedad de las medias” es vergonzosa.

Tanto en **Limonada limonada** como en **Medias blancas**, el cuidado materno es un ideal que se siente lejano, quizás perdido. No solo ejemplifica la ausencia de la madre en estas nuevas casas en Bogotá, sino que también muestra la imposibilidad de sentirse madre de uno mismo, cuidador de uno mismo. ¿Qué hacen los realizadores primerizos con esta sensación de falta y vergüenza?



🌿 Fotogramas de **Medias blancas** (Andrés Isaza, 2017)

De nuevo, lo interesante no es solo que los personajes se sientan así, sino que los realizadores primerizos lo hayan puesto en pantalla. Los espacios de Ignacio en **Medias blancas** eran los espacios del director. De hecho, el protagonista fue su compañero de piso después de la producción y también se mudó a Bogotá para estudiar en la universidad. El ambiente universitario era el suyo. El apartamento era el suyo. Esta suerte de realismo cinematográfico impone en la película su marca. El reconocimiento parece transparente, pero al mismo tiempo velado gracias al ejercicio de la ficción. Así mismo, en **Limonada limonada** todo el trabajo con actores naturales tiene un tono particular al, por ejemplo, ponerle el mismo nombre de los actores a los personajes.

El trabajo con los actores naturales y no actores obedece a una larga tradición en el cine colombiano que ha tenido debates muy intensos e importantes en la obra de numerosos directores. La labor alrededor de las formas y estilos que tiene que hacerse para que el trabajo con los actores naturales sea fructífero a los ojos de este naturalismo puede verse en lo que Víctor Gaviria expresa:

Las películas con actores naturales tienen limitaciones en la expresividad. Son películas en las que los actores no pueden hacer prodigios y acrobacias emocionales, porque el rasgo de transformación del actor natural es limitado, es una actuación nacida directamente de la vida cotidiana. Nadie se ha ejercitado para mostrar las emociones demasiado, porque la vida cotidiana se caracteriza por esconder muchas veces las emociones. (Gaviria, 2007, 32)⁵⁰

Los cortometrajes primerizos que trabajan con actores naturales nacen también con esta pregunta por cómo representar las emociones cuando “la vida cotidiana se caracteriza por esconder muchas veces las emociones”. En Bogotá aparece sin dudarle un referente importante en el cortometraje **Como todo el mundo** (Franco Lolli, 2007) —también una tesis de grado, en este caso de la escuela de cine *La Fémis* (París, Francia)— y sus posteriores trabajos: el cortometraje **Rodri** (2012) y los largometrajes **Gente de bien** (2014) y **Litigante** (2019). En todas ellas la tarea con actores naturales es una impronta creativa donde el principal objetivo es lograr cierto naturalismo en lo que para Franco Lolli (2020) es casi un proceso terapéutico:

50 Se pueden ver algunos de los debates históricos sobre la actuación y sus problemáticas en el número 80 de la revista *Kinetoscopio*, donde diversas voces enfrentan sus ideas alrededor de la cuestión del trabajo con actores naturales.

Nuestras vidas son los ríos que van a dar al mar, que es el morir.
JORGE MANRIQUE
[Y así mismo, el amor. Siempre.]



Fotogramas de **Los ríos** (Andrés Suárez, 2015)

Ahora me doy cuenta de que miento mucho ante los medios que no son especializados en cine y siempre hablo del público, a mí no me importa el público, o no es que no me importe, pues yo quiero que la gente vea la película, quiero que la gente se identifique, pero el único público que me importa soy yo mismo, yo hago las películas para mí, lo que me daría mucha tristeza es que no haya otra gente que le guste el mismo cine que a mí. Pero entonces yo cuando hago cine lo hago pensando en mí y en que me guste a mí. Es más bien un proceso catártico, casi psicoanalítico.

El estilo naturalista de Lolli busca en la representación de su historia personal un espejo que le revele algo de su pasado que estaba oculto. La imagen al parecer le ayuda a enfrentarse con su mundo familiar por medio de estrategias de recreación y puesta en escena; con la Bogotá que vive y sus jerarquías de clase por medio de personas que hacen parte de esta realidad. Sobre esto, dice:

Todo mi cine de alguna manera se trata de contar las cosas que conozco, que me interesan, de mostrar las cosas que me generan preguntas y una de las más importantes en mi vida es mi madre, entonces la cuento. (...) ¿Uno que más va a contar sino las cosas que le importan? Una de las personas que más quiero en el mundo es mi madre, y también una de las personas con las que más me he peleado, si no la persona con la que más me he peleado. Entonces ahí hay algo que es necesariamente interesante en esa relación. ¿Cómo puedo querer a alguien tanto y pelearme tanto con esa persona? ¿Por qué? ¿Qué está en juego? Exploremos. (Lolli, 2020)⁵¹

La invitación de Lolli a explorar busca en el proceso creativo un gesto infantil, un espacio para el juego y el descubrimiento. Lolli conoce y comprende su estilo cinematográfico como autor proveniente de la escuela francesa. Entre sus referentes marca como guía a

51 De hecho, casi todos los realizadores con quienes he hablado han reconocido que el cortometraje **Como todo el mundo** y la posterior obra de Franco Lolli fue determinante para entender cómo era posible un cine desde Bogotá, o un cine que explore cierta bogotanidad. Su influencia puede ser también vista en numerosos realizadores posteriores a la década que estamos tratando.



Maurice Pialat,⁵² con quien tuvo clases. Este cine naturalista francés convive con las más amplias tendencias de la producción cinematográfica europea, pero se alza como una de las más reconocidas. Con esto numerosas historias de tono realista siguen las tradiciones de la novela del siglo XIX y melodramatizan lo cotidiano como en el cine de Ken Loach, los hermanos Dardenne, entre muchos otros, guardando sus diferencias ideológicas.

El cine de Franco Lolli tiene en el centro de sus preguntas la subjetividad de la clase social y las dinámicas de poder que impone en su representación en el cine. Buscar a la madre, hacer cine para la madre, o preguntarse si uno es madre de sí mismo parece ser el eje rector de numerosas historias de esta Bogotá. Porque la madre también significa casa, hogar y *statu quo*; una protección de las maldades del mundo. Contrario a lo que el investigador Jorge Ruffinelli mencionaba sobre el cine latinoamericano de los años noventa: “Si hiciéramos un rápido repaso por el cine de los años noventa, encontraríamos un asombroso conjunto de películas de búsqueda. La búsqueda del padre —una de las más importantes— coincide con otras, no las desplaza. Se destaca en el conjunto, pero son diversas las figuraciones que encarnan las incertidumbres de esta época” (2002, 441). Este cine bogotano que tiene en su centro las relaciones entre hijos y madres parece estar en búsqueda de otro tipo de relaciones narrativas.

Uno podría aventurarse a relacionar la búsqueda por la madre con la búsqueda de un cariño particular en medio de las avasalladoras olas de violencia, tanto urbanas como en otros espacios del país. También podemos observar la fuerte impronta mariana en el catolicismo latinoamericano o la fuerza con la que muchas madres se han hecho cargo de sus hijos en medio de la violencia que mata o exilia a los hombres de la familia. Es el cine de los hijos, un cine que busca entablar conversaciones sobre el cuidado y los afectos familiares, y sobre cuáles son las consecuencias afectivas de la violencia diaria. Finalmente ¿Cómo cuidar de los otros y de nosotros mismos?

52 El crítico de cine Jorge Ayala Blanco escribe sobre **Litigante**: “La crisis definitiva ostenta, y diríase que enarbola y eleva muy alto a cada instante, la postura y la impronta expresiva de un sagaz realismo vivencial-viviseccionar cuya inminencia encarnada y descarnada a la vez remite implícitamente y de inmediato al cine del añorado Maurice Pialat” (2019).



🌿 Fotogramas de **Los ríos** (Andrés Suárez, 2015)

Otro personaje que vive de cerca un abandono familiar es Diego, interpretado en diversos trabajos de Andrés Suárez por el actor y director de arte Diego Quecano. En **El hijo** (2015), **Los ríos** (2015) y **Un monstruo** (2017), Diego vive una situación dolorosa con su familia o amigos, quienes descubren su homosexualidad y actúan con cierta violencia. Las historias siempre rondan en torno a las consecuencias de este maltrato o exclusión, pero nunca muestran de manera evidente las causas.

Dentro de esta trilogía quizás el más significativo es **Los ríos**,⁵³ donde Diego escapa de su casa a la casa de Camilo, un amigo con el que había tenido quizás una relación amorosa. La hospitalidad de Camilo y su prima acompañan la confusión de Diego, de quien luego entendemos que huyó porque su tía se dio cuenta de su homosexualidad. Su madre vive en Cali y no quiere tener que dejar la universidad para regresar con ella.

Acompañamos a Diego que pasa todo el día en casa de Camilo, quien vive con su prima, ocupado con acciones cotidianas y observando el espacio. El espacio y el color de

53 Andrés Suárez, quien estudió Cine y Televisión y un Máster en Escrituras Creativas en la Universidad Nacional de Colombia, ha sido un prolífico realizador audiovisual que también se ha estado especializando en las áreas de programación y curaduría. Su filmografía, aunque fuera de la escuela de cine, proviene de sus grupos de trabajo. En ellos se puede ver un recorrido temático central a esta investigación, llamado por algunos “cine apartamentero”. **El hijo** fue un cortometraje realizado para la aplicación de Berlinale Talents Buenos Aires, luego **Los ríos** se hizo con el mismo equipo de trabajo en la casa de una de las actrices, y **Un monstruo** se produjo gracias a un premio del idartes. Luego dirigió **Las lágrimas** (2017) que revisamos en el capítulo anterior. Todos los proyectos fueron ejecutados en casas de amigos de Suárez en barrios aledaños a la Universidad Nacional o por el barrio Chapinero.

la fotografía, de tonos azulados, mantienen la contemplación melancólica que se acentúa por las miradas perdidas de Diego. En un momento está en la cama mirando al frente, y su cuerpo parece el de unas montañas, se baña, se alista y convive un poco con la prima.

En la tarde espera al regreso de Camilo. En la sala de la casa hay una gran ventana que consigue que todo se vea en contraluz. Vemos las sombras de los dos actores como si aquello fuera una escena de teatro de sombras. Ahí nos enteramos de lo que causó su escapada: Diego cuenta cómo su tía encontró el libro que Camilo le había regalado y leyó la dedicatoria. “Camilo, usted sabe cómo son. Yo no puedo regresar ahí”. Camilo insiste en su ternura y acompañamiento, se nota que aún quiere a Diego, y le pregunta si al menos leyó el libro. Diego responde que sí, sin mucha emoción, sugiriendo la disparidad entre el deseo de ambos.

Finalmente, Diego recibe una llamada de su madre mientras los tres ven algún tipo de programa de televisión donde ríen. Él termina regresando a Cali. El último plano revela también cierta circularidad narrativa, ahora Camilo se encuentra pensativo en la misma cama y parece otra montaña sobre el mismo fondo. Los ríos son las fuerzas que nos separan. Un último texto acompaña esta historia:

El cortometraje explora la simplicidad de su historia, pero también el uso poético de la omisión, aquello que no revela en su totalidad las causas de los sentimientos de los personajes. Tan solo en un momento se observa el material de archivos en una fiesta donde Camilo y Diego conviven, pero nos deja poca claridad sobre la relación entre los dos personajes. Sobre lo que queda fuera, a lo que él llama misterio, dice Suárez:

Yo soy consciente de que las anécdotas, las historias en cada corto, son muy básicas, pero justamente lo que me gustaba mucho de hacerlo en cine era que uno no entrará sabiendo todo ya, sino como que cada cosa fuera encontrando su lugar y al final se entendía qué era todo lo demás. A mí me gusta así, que uno vaya entendiendo a medida que va pasando la película quién es cada quién o qué es lo que ha ocurrido. No sé, siento que también esa forma de acercarse a las cosas le permite a uno un poquito más de complejidad. (...) Permitirse el misterio, la pregunta. (Andrés Suárez, 2022, en comunicación personal)

En estas piezas existe un ejercicio muy consciente de esta mirada vaporosa o velada, que oculta y no es transparente. Observar estos trabajos juntos da cuenta de una exploración sexual e identitaria que causa una gran angustia por las reacciones de la familia o de la sociedad. Una evidente tensión por la moral dominante. Aquella moral no es cualquier cosa ni una norma superficial. Está en el centro de los ideales de la clase media que por medio de la aspiración, los buenos modales y los roles de género busca una ascensión en la escalera social, y la buena honra familiar. La sexualidad en estos trabajos, sin embargo, no

está en el centro, sino que siempre se desarrolla fuera de cuadro, mencionada de manera tangencial y sugerida. Aquel gesto deja un sinsabor acerca de las posibilidades estéticas de esta libertad, pero también abre preguntas sobre los procesos históricos y las batallas que nuestra generación de realizadores empezó a librar en lo cultural. Suárez es consciente de este tiempo de transformación cuando aclara: “Es una generación a la que le tocó hablar de las cosas con mucho rodeo, como con capas y capas, preguntar ¿me entendiste? Había que mandarlo como codificado”. (Andrés Suárez, 2022, en comunicación personal)

El proceso de apertura mental para la incorporación de temas o perspectivas sobre la sexualidad ha sido un camino lento donde diversos poderes e instituciones culturales han entrado a jugar en el debate público a nivel mundial y local. La consolidación de espacios de exhibición, festivales y muestras alrededor de la sexualidad o el erotismo ha crecido en esta última década,⁵⁴ gesto que también abrió puertas para diversas programaciones radicales de películas que exploran el género. Por ejemplo, el 58 Festival internacional de Cine de Cartagena tendría como línea editorial el potencial político de lo monstruoso en el cine latinoamericano:

Las fuerzas represivas son administradas por hábiles políticos que, paradójicamente, liberan pasiones e instintos: combustibles perfectos para encender el racismo, la homofobia, la misoginia. ¿Qué papel le corresponde al arte si quiere ser algo más que un notario o el pasivo testigo que certifica una debacle? ¿Se puede contrarrestar la imaginación del poder con otras formas de la imaginación? ¿Pueden la compasión, la empatía, el eros ser tan poderosos, o más, que la indiferencia, la negligencia o el instinto de muerte? (Bustamante y Zuluaga, 2018)

También podríamos hablar del largo camino del Ciclo Rosa de la Cinemateca de Bogotá, que desde el 2001 se ha consolidado como una muestra de cine formativo para los nuevos realizadores de cine del país al ser un espacio abierto a la intervención de artistas sobre las propias tradiciones del cine colombiano. “Aunque algo del cine hecho como una deliberada expresión del mundo LGTBI se había visto en Colombia, el Ciclo Rosa era diferente. La primera diferencia fue que el Ciclo se creó con intenciones políticas y estéticas”, escribe Julián David Correa, uno de sus fundadores (Correa, 2013, 43). Esta muestra proviene de la articulación de entidades públicas y privadas, entre ellas universidades y espacios alternativos de circulación de cine.

54 “En las décadas de 1970 y 1980, empezaron a surgir varios festivales de cine especializados relacionados con nuevos movimientos sociales, entre ellos: feministas, negros y afroamericanos, indígenas, gays y lesbianas, así como los que abogaban por otros derechos humanos, la discapacidad y el medio ambiente. (...) La última estimación es que en la actualidad hay unos 8.000 festivales de cine [queer] activos en todo el mundo” (Dawson y Loist, 2018, 1 traducción propia).

Por otro lado, las narrativas bogoranas sobre la sexualidad juvenil han tenido una apertura importante gracias a la figura del escritor Fernando Molano, quien curiosamente también estudiaría antes de su temprana muerte algunos semestres de Cine y Televisión en la Universidad Nacional de Colombia. Su obra explora la sexualidad de hombres homosexuales y despliega una cartografía afectiva de Bogotá. En especial su más famosa novela, *Un beso de Dick*, también expresa cierta omisión narrativa respecto al sexo como forma de explorar el erotismo. Por medio de los puntos suspensivos permite que el lector construya en su mente el encuentro amoroso.

En la mayoría de las películas del corpus de esta investigación el sexo se mantiene fuera, pero no se niega, se surge y en algo se problematiza. Se hace vaporosa la imagen para que recobre cierto erotismo en medio de la magnitud desbordante de producción y reproducción de imágenes sobre el sexo de la actualidad. ¿Cómo se procesa esta vergüenza ante el deseo? Quizás implica mirar al mundo y decidir afectarlo.

Ventanas y paisajes urbanos: miradas expectantes

Imaginen que acaban de alistarse y tienen que salir de casa. Ven a lo lejos, a través de la ventana, el disturbio de la ciudad, sus desmanes y peligros. Aquello que tendrán que hacer para ir de un lugar a otro, las relaciones que tendrán que construir y las formas de este trayecto urbano. Piensan en cómo a veces estarán tranquilos y cómo en muchas ocasiones se sentirán perdidos. Quizás acaban de llegar a Bogotá y tienen bastante por decidir. Esa decisión acompaña esta mirada.



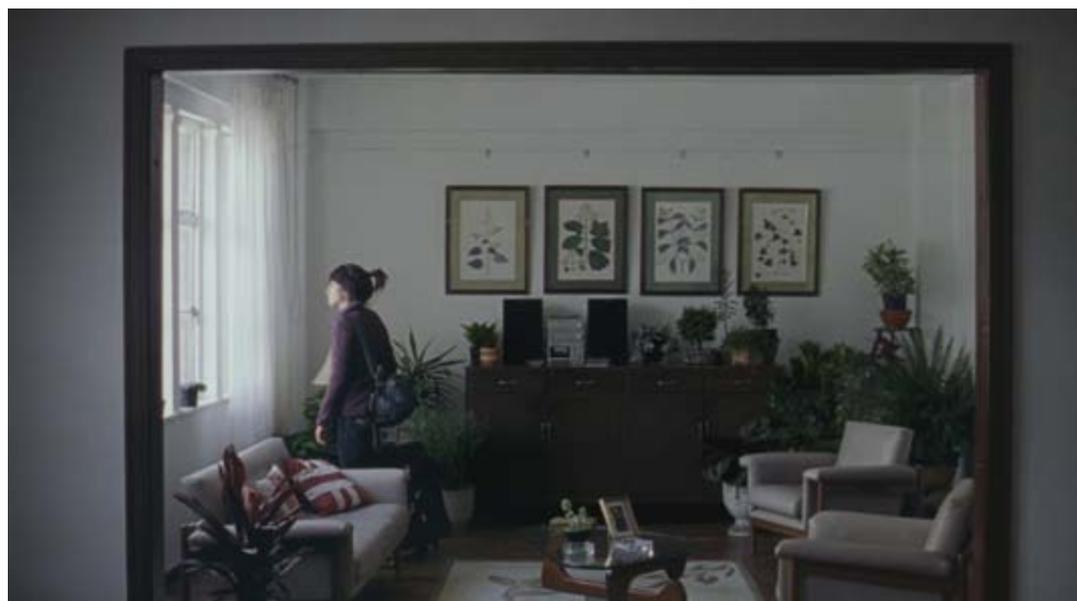
 Fotograma de ventanas y panorámicas urbanas en Flores (Marcela Gómez, 2012)

Algo similar sucede en el cortometraje **Flores** (Marcela Gómez, 2012),⁵⁵ el cual comienza con un trayecto en carro por la avenida El Dorado de Bogotá hacia el centro de la ciudad. La mirada panorámica del taxi lleva a Valeria hacia su destino: el apartamento de su tía a donde llega a refugiarse porque su mamá la echó de casa por un embarazo no planeado. Todo en la película parece contenido por una especie de extrañeza ante la Bogotá que Valeria recorre sin sentirse parte de ella. En el apartamento todo está lleno de flores y plantas en un exacerbado jardín interno que la tía cuida con esmero. Tiende a ponerle música clásica a todo volumen para que crezcan mejor. En todo el cortometraje la metáfora del cuidado de plantas sugiere una actitud maternal que se busca e implementa, un cuidado a un ser vivo que se espera que sobreviva y se despliegue en el espacio privado.

- 55 Cortometraje independiente realizado por Marcela Gómez y el equipo de producción Contravía Films con financiación del FDC.



🌸 Fotograma de ventanas y panorámicas urbanas en **Flores** (Marcela Gómez, 2012)



🌿 Fotogramas de ventanas y panorámicas urbanas en **Flores** (Marcela Gómez, 2012)



📍 Fotogramas de ventanas y panorámicas urbanas en **Flores** (Marcela Gómez, 2012)

Valeria pasa sus días cuidando al hijo de su prima mientras decide si hacerse o no el aborto. A veces cena con su tía, también sola y rodeada de todas esas plantas. La soledad se muestra en estos dos personajes: la tía, que a su elevada edad vive sin familia —nunca queda claro si es viuda o vive sola— y la sobrina, quien se refugia en Bogotá. La gran ciudad se convierte en la posibilidad del escape o de cierto desarrollo económico por fuera de las normas sociales más tradicionales asociadas a la familia: una probabilidad de futuro en un momento de decisiones. La vemos además siempre encuadrada por las ventanas, las puertas o los marcos del apartamento de su tía.

La última secuencia de la película tiene cierto juego con la mirada del paisaje. Valeria se encuentra en la clínica de abortos y en su mano tiene las pastillas del procedimiento. Observa el paisaje de la ciudad, con el que se ha encontrado desde numerosas ventanas, con la decisión en sus manos. Ve al paisaje como ve el futuro. Empieza a sonar de nuevo la música clásica imponente y hay un corte sobre la imagen del paisaje para acercarse a la ventana del apartamento de la tía visto desde afuera y en donde vemos que crecen por fin unas flores plantadas por Valeria.

La cámara siempre acompaña la mirada de Valeria en sus recorridos urbanos, paseando por el Parque Nacional y sus zonas aledañas. Vemos cierta decadencia en la arquitectura moderna de la ciudad. Ahora añejada, sucia o marcada por numerosos *graffitis*, la ciudad se observa como un sinfín de fachadas grises, solo organizadas por el personaje que las recorre. La ciudad se muestra como un paisaje infinito, pero que de alguna manera contempla el espacio para que en cualquier ventana crezcan flores. Una mirada que espera ver crecer; una mirada expectante.

¿Qué tipo de Bogotá recorren nuestros personajes? En su trabajo doctoral *Bogotá imaginada: narraciones urbanas, cultura y política*, Alejandra Jaramillo hace un recorrido por la manera como se transformaron algunas concepciones sobre la ciudad desde la literatura y el cine en los años noventa y principios del siglo XXI. En este análisis, piensa en la figura del *flâneur*, proveniente de la modernidad parisina en especial de *El spleen*, poemas en prosa de Charles Baudelaire y en el desarrollo de la teoría crítica en Walter Benjamin.⁵⁶ Los textos y películas que analiza Jaramillo le permiten argumentar que existe un gran fracaso de esta escritura *flâneur* en Bogotá.

56 “Es sobre todo de la frecuentación de las ciudades enormes, es del entrecruzamiento de sus innumerables relaciones, de donde nace este afán obsesivo”, escribe Charles Baudelaire cuando intenta definir esta emoción por la ciudad. “Recorrer la ciudad es, para el caminante, descubrir el deleite de la mercancía, de observar esa modernidad promisoriosa de los pasajes, de los grandes bulevares, y es también contemplar el paisaje donde encuentra el sentido de su hacer, de su experiencia” (Jaramillo, 2003, 117).



🌿 Fotogramas de ventanas y panorámicas urbanas en **Flores** (Marcela Gómez, 2012)

Este caminante, que se mueve con gran facilidad entre las multitudes y ha encontrado en ellas la capacidad de hacerse otro, existe como expresión de la esperanza, de la sorpresa que las calles de la ciudad moderna le prometen, lo cual, un siglo después, parece ser un absoluto despropósito. En los imaginarios de los caminantes urbanos en Bogotá nos encontramos, más bien, con la imposibilidad del instante epifánico, con la mirada vaciada de contenidos, de sentidos, cuya finalidad es saberse inmerecedora del estatus moderno de la *flanerie* y solo capaz de resistirse a la sobrevivencia de la gran urbe latinoamericana de finales del siglo xx. (Jaramillo, 2003, 118)

El argumento central de Jaramillo ronda sobre el devenir de cierto fracaso social en una estética de la violencia y la sensación del no futuro.⁵⁷ “Caminar Bogotá, ser poeta de Baudelaire, es saberse parte de una modernidad fracasante” (121). Ella analiza en las narrativas urbanas una cierta “falta de madurez” y modernidad de la sociedad colombiana y en este fracaso también se materializa una pérdida del ideal de nación, al fin y al cabo, una vergüenza. Jaramillo estudia particularmente obras literarias y películas que tienen en el centro una ciudad fragmentada, contradictoria y exuberante de crimen o locura.

Los caminantes imaginarios de Bogotá andan sin buscar sentido, como sabiendo que lo único posible de encontrar es la fragmentación, una ciudad reconstruida a pedazos, de capas superpuestas, un laberinto caleidoscópico en que todo se ha vuelto posible y nada tiene sentido último. Ya no hay identidad, ya no hay gran ciudad, sino la infinidad de posibles entornos, de sentidos superpuestos, universos imaginarios”. (Jaramillo, 2002, 121)

Estas piezas literarias y audiovisuales provienen de aquello que circulaba en la generación de los padres de estos jóvenes realizadores del cine primerizo. No es arriesgado pensar en cómo ellos buscan responder a esta sensación de fracaso y no futuro que se había generalizado en las narrativas nacionales. Recordemos la icónica escena de la contemplación a través de la ventana al final de **Rodrigo D. No Futuro** (Víctor Gaviria, 1990), minutos antes del triste final del protagonista que se suicida.

57 Argumento que desarrolla a nivel nacional cuando escribe sobre lo melancólico en el ya citado *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia (1995-2005)*.



📷 Fotograma de **Rodrigo D. No futuro** (Víctor Gaviria, 1990)

El paisaje urbano de la Medellín de los años ochenta que enfrenta Rodrigo es en definitiva muy distinto a la Bogotá que ahora viven estos jóvenes. Las caminantes de nuestras películas primerizas buscan en la calle un futuro. Esperan ver algo que se revele y encuentran algo más que desorden y crimen: la vida, la amistad y la risa. No dejan de lado las sensaciones de tristeza o melancolía que cubren sus historias vergonzantes, sino que desde esas pérdidas y dolores buscan en el paisaje urbano, por medio de ventanas o caminatas, de miradas y exploraciones, un futuro y el sentido de una ciudad.

Otro tipo de mirada sucede en **La casa del árbol** (Juan Sebastián Quebrada, 2017), donde su protagonista, Vero, se muda con su novio, Juan, al primer apartamento juntos. De manera circular el cortometraje empieza y termina con la mirada expectante de Vero mientras va en un bus junto a un perro. Una historia contada por Juan dice así:

Juan: ¿Te puedo contar una historia, Vero? Es de una pareja que vivía muy muy lejos de acá, y que se amaban mucho pero no podían dejar de pelear. Por eso deciden separarse. Pero... Pasaron los meses y comenzaron a extrañarse tanto entonces decidieron volver, pero con la condición de no hablarse, de ser una pareja muda. Así lo hicieron y vivieron muchos años, tuvieron casa, carro y hasta perro. Todo sin hablarse. Un día la mujer se enferma. Él, cuando se da cuenta que ella va a morir, decide romper el voto de silencio y le preguntó si ella pensaba que la decisión que había tomado era la correcta, y ¿sabes qué respondió ella?

Vero: ¿Qué?



🌿 Fotogramas de **La casa del árbol** (Juan Sebastián Quebrada, 2017)

Juan: Que no sabía, que tendría que vivir toda una vida completa sin él para saber si el camino que habían tomado era correcto o no.

El cortometraje explora las complejidades de este amor juvenil, pasional y codependiente en el primer día de mudanza al apartamento nuevo. La construcción de esta casa para los dos está condicionada por la presencia siempre vigilante de la mamá de Juan, quien vive justo al frente, y el comportamiento infantil de él quien le deja a Vero todas las tareas de la mudanza.

Luego de todo el movimiento de la mudanza, Juan llega con un perro que recogió de la calle y argumenta que no pudo ayudar en la subida de las cosas solo porque salió a pasear. La película se mantiene lejos de este trayecto de *flâneur* infantil y se concentra en ella, quien de manera pensativa observa por la ventana de su casa de mentiras. Juan se comporta como si lo que vivieran fuera un juego mientras ella espera una casa.



🌸 Fotogramas de **La casa del árbol** (Juan Sebastián Quebrada, 2017)

Esta es la historia de una ruptura amorosa. Años antes en Buenos Aires, Juan Sebastián Quebrada grabó su primer largometraje **Días extraños** (2015) como parte de un proyecto estudiantil mientras estudiaba en la Universidad del Cine. Con los mismos actores, Luna Acosta y Juan Lugo, que también son colombianos y vivían en Argentina, cuenta la historia de una pareja que explora la ciudad mientras pelea de manera pasional y desbordada. A diferencia de **La casa del árbol**, en este largometraje un aura de fiesta y carnaval alrededor de la ciudad y la relación amorosa construye un paisaje vivo del que ellos se sienten extraños: los extranjeros. Sobre esto diría Juan Sebastián Quebrada:

En Argentina vivíamos una especie de paraíso en la tierra. Éramos adultos sin las responsabilidades de los adultos. Es gente que tiene un apartamento, pero sin pagar. Vivía con esa cosa de los adultos: salía, tenía amigos, parrandeaba. Es una pequeña etapa que es como si uno estuviera en una especie de parque de diversiones. Era una eterna juventud sin la enfermedad. La muerte de mi hermano marcó el fin de esa etapa y el reencuentro con la vida y con lo que implica. Vuelves y tienes que trabajar, hay un duelo, tienes la enfermedad. En Buenos Aires era un grupo que no hablaba de eso. (Juan Sebastián Quebrada, 2024, conversación personal)

Al regresar a Colombia, el retorno se vivió como un duelo o la pérdida de este espacio idílico. **Días extraños** fue, para su equipo de realización, la posibilidad de cerrar un ciclo



probando hacer una película *in situ*. El proceso creativo funcionaba mediante rodajes los fines de semana, que eran vistos por todo el taller del trabajo de grado —que impartían los directores argentinos Juan Villegas y Rodrigo Moreno, quienes además aparecen como los productores—. La escritura era viva y se construía allí mismo entre todos. **La casa del árbol** tiene otras búsquedas en sus modelos de producción con fondos nacionales y con una estructura más tradicional. El retorno marcaba la pregunta por la domesticación, lo que exploraba en su narrativa.

En este cortometraje la relación entre Juan y Vero implosiona durante la noche cuando, luego de un sexo decepcionante en el piso de la sala, Vero se pone a llorar. Además los interrumpe la luz de un espejo que proyecta su madre para decirles que vayan a comer, ya que tiene la cena para ellos. Verónica se da cuenta, entiende que el deseo de Juan por vivir juntos no es el que imagina, que esa casa no es real y están por ahora jugando a ser adultos. Juan termina de contarle la historia que al principio oímos y la vemos en el bus. El círculo de este retorno fracasado se cierra.

Otro conflictivo regreso a casa sucede en **El dibujo de un pez** (Juana Castro, 2018),⁵⁸ donde una joven vuelve a casa de su padre luego de vivir un tiempo fuera del país. La si-

58 Trabajo de grado de la Escuela Nacional de Cine de Colombia (ENAC). Los trabajos de grado que se realizan son elegidos dentro de varias propuestas de los estudiantes, por lo que termina siendo un quehacer colectivo. El proceso fue asesorado por Franco Lolli y cuenta con un entrenamiento similar con actores naturales.

tuación del regreso también se transforma en un duelo por un ex amante con el que pasa la noche sin que él le diga que ahora tiene novia. El comportamiento de Paula es errático en este momento del regreso y aunque su padre quiere convivir con ella, los primeros días parece querer estar fuera de casa, regresar a la fiesta juvenil con sus amigos.

La tensión entre lo privado y lo público, la fiesta y la casa se hace muy visible en este trabajo, el cual va y viene entre las fiestas de su padre que es un músico permisivo con su hija y las fiestas de ella con sus amigos; el cruce con la novia de su ex amante lleva a la joven a un encuentro casual con un chico de la fiesta. El regreso a casa luego de la fiesta es aún más doloroso cuando al final del corto la joven llora de madrugada en la cama con su papá.

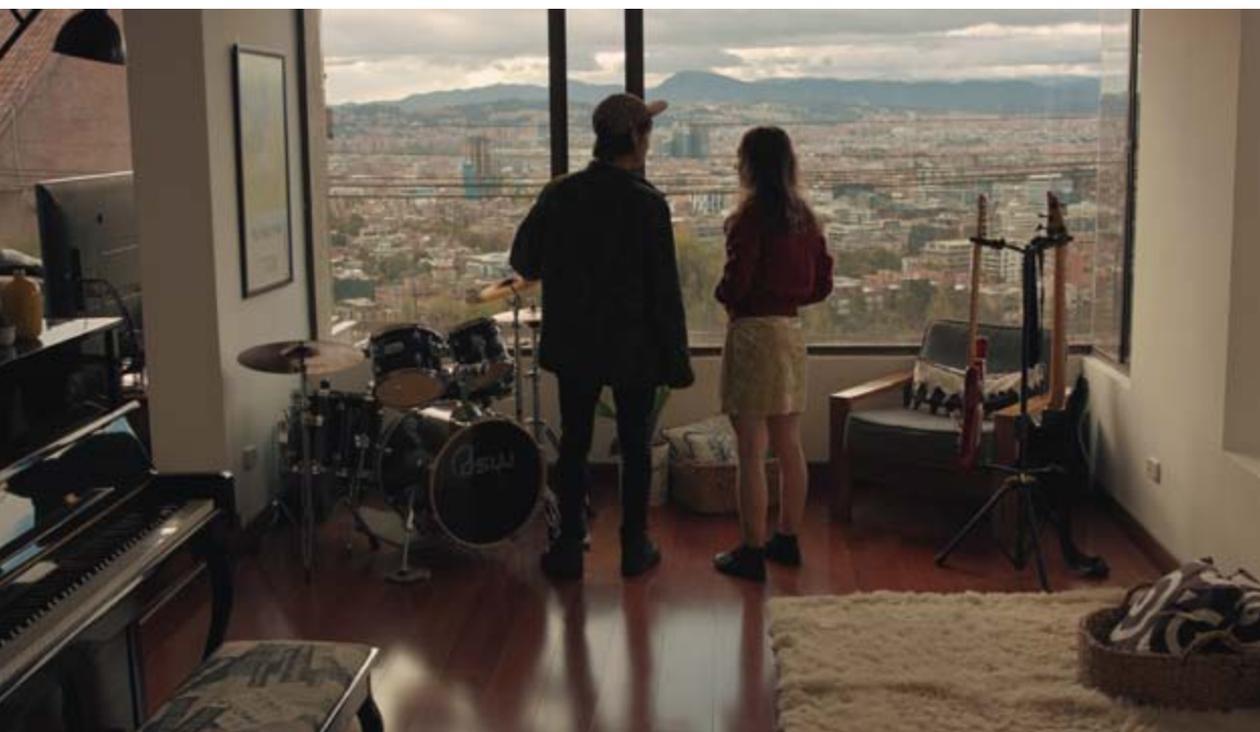
El apartamento de su padre tiene una vista panorámica de la ciudad, en un sector donde la directora también vivió. Varios son los momentos donde las vistas panorámicas de la ciudad contrastan con el proceso emocional de la protagonista: el primero cuando el ex amante le aclara que tiene novia; el segundo, durante una fiesta en la terraza de otro apartamento, donde se besa con el chico del encuentro casual, y un tercero donde cansada de la fiesta del día anterior acompaña a su padre a tocar el piano. Tres panorámicas de Bogotá que conducen el trayecto de la protagonista, *alter ego* de la directora.

Se trata de un cine hecho en familia o entre amigos y muchas veces autofinanciado. Construido a partir de las historias de los realizadores o sus formas de reencontrarse con la ciudad. El encierro social de la vista panorámica atraviesa también a estos personajes en sus procesos de transformación ¿Qué significa sentirse tan lejano del afuera? ¿Cómo procesar esa distancia de clase social?

La ventana, aunque distancie, también protege. Tal como pasa en la icónica película apartamentera **La ventana indiscreta** (Alfred Hitchcock, 1955), donde el voyerismo especulativo se explora con profundidad. Jeffrey, el protagonista, tiene una pierna rota y mientras está atrapado en su apartamento observa a sus vecinos todo el día. Es fotógrafo y sus cámaras lo ayudan en la tarea. En un momento álgido observa o interpreta que un vecino puede que haya matado a su esposa. Con la ayuda de su novia Lisa, logra avanzar en su investigación casera cuando ella ingresa al apartamento del vecino, quien se da cuenta de que está siendo vigilado y termina atacando a Jeffrey. De esta manera, el voyerismo de Jeffrey es su protección hasta que interviene en el mundo.

Los personajes caminantes de las películas primerizas acá analizadas no intervienen en el espacio. De hecho, ellos se impresionan o se cuestionan porque los otros jóvenes sí lo hacen: en **Limonada limonada**, Mariana observa a alguien que está pintando una casa triste en un *graffiti* o Valeria ve desde lejos a los jóvenes del parque. Existe un placer por observar y contemplar, y estar a la expectativa acerca de cuándo se superará la vergüenza para no ser solo un observador.

Observar desde el alto edificio o desde la ventana sugiere una distancia social que está a la espera de ser cortada. Antes de los créditos iniciales de **Limonada limonada** escuchamos la grabación de un rodaje con niños que gritan “Limonada limonada”, aunque ya no quieren hacer la escena. En un acto reflexivo y brechtiano se rompe la cuarta pared de la ficción los niños aparecen dirigidos. La película nos dice que es una película y que esta escena es fabricada por un equipo de realización. Minutos después, en sus caminatas, Mariana conoce a los niños, y ellos ya muy bien portados, le hablan detrás de las rejas. El contraste entre la realidad del rodaje y la puesta en escena juega muy bien para dar cuenta de cómo se proyectan en nosotros ciertas formas de comportamiento desde niños. La película deja todo esto al descubierto. Se permite la vergüenza en un acto cómico.



🌿 Fotograma de **El dibujo de un pez** (Juana Castro, 2018)



🍷 Fotogramas de *El dibujo de un pez* (Juana Castro, 2018)



Mariana, Diego, Valeria, Paula, Vero e Ignacio se revelan a través de la mirada de los directores por medio de estrategias de puesta en escena para que esa realidad afectiva se nos haga visible. Es imposible ver hacia el mundo sin un marco que lo contenga, el plano y su punto de vista. Sobre esto escriben Elssaeser y Hagener:

Aunque ambos conceptos confluyen en el término compuesto “ventana-marco”, las metáforas también sugieren cualidades algo diferentes: se mira a través de una ventana, pero se mira a un marco. La noción de ventana implica que se pierde de vista el rectángulo que enmarca, ya que denota transparencia, mientras que el marco destaca el contenido de la superficie (opaca) y su naturaleza construida implicando efectivamente composición y artificialidad. (Elssaeser y Hagener, 2010, 14, traducción propia)

En esta tensión entre el registro de la ciudad y el artificio cinematográfico se desarrolla mayormente la pregunta por la autenticidad de las imágenes cinematográficas, o su “realismo” cuando trabajamos con actores naturales. Al ser una práctica cercana a lo documental, los cineastas de este tipo de ficciones deben ingeniarse formas específicas, dispositivos de puesta en escena o estrategias de dirección de actores para que aquello que se ve de manera “transparente” se seleccione entre un sinfín de acciones de lo que pasaría en la realidad. El marco de la ventana puede ser el encuadre, la mirada del director, la puesta en cámara de ciertas escenas... entre muchas otras estrategias de las numerosas ficciones realistas.



🌟 Fotograma de ventanas y panorámicas urbanas en **Limonada limonada** (Nicolás Palacio y Juan Pablo Heilbron, 2020)

¿Cuál es el marco desde donde ven estos realizadores primerizos? Por medio de las cartografías afectivas de esta Bogotá fragmentada se explora el lugar simbólico del cuidado maternal y la construcción de una mirada propia. Este gesto creativo deviene en la revelación de una vergüenza que usa la autoficción y el realismo para explorar estas identidades poco estables. El potencial político de mostrar la vergüenza es muy bien descrito por Sedwig cuando afirma:

Una de las características más extrañas de la vergüenza, pero quizás también la que ofrece más influencia conceptual para proyectos políticos, es la forma en que el maltrato hacia otra persona, el maltrato por parte de otra persona, la vergüenza ajena, el estigma, la debilidad, el mal olor o el comportamiento extraño, que aparentemente no tienen nada que ver conmigo, pueden inundarme tan fácilmente —suponiendo que soy una persona propensa a la vergüenza— con esta sensación cuya misma difusividad parece delinear mis contornos precisos e individuales de la manera más aislante imaginable. (Sedgwick, 2009, 50, traducción propia)

Aún en su encierro apartamentero, el gesto de mostrar la vergüenza de estos personajes contagia. El fracaso personal frente a los ideales —en el caso de la maternidad y la sexualidad—, de raza y de clase social se materializan en las miradas esquivas de estas películas. Es decir, miradas que se esconden y se vuelven un estilo cinematográfico, tipos de encuadres sobre paisajes y actores. El maltrato hecho por los hombres o figuras de autoridad de estas películas se convierte en puesta en escena con el fin de entender las consecuencias físicas y mentales del amor juvenil, y de las expectativas que se imponen a nuestros cuerpos.

El reencuentro con la ciudad —el volver a casa— implica en todos los casos un reajuste. Uno ya no es el mismo que se fue. Hay algo también novedoso en este regreso. La ciudad ya no se ve igual. Aquella novedad resignifica la ciudad, la resemantiza para dar paso a una ciertas formas de contarnos la vida urbana. En contra de otros *coming of age* realizados en ciudades como Medellín o Cali, estas películas bogotanas se alejan de las historias alrededor del conflicto armado o la violencia urbana. En el encierro de esta clase media se representan no solo la crítica a cierto ensimismamiento, sino también la posibilidad de ver otros futuros en las narrativas cinematográficas.

Es además un cine que, aunque aparezca alejado de las demandas tradicionales del contenido adolescente, en el fondo parece cargar con la vergüenza como un afecto formador, es decir como un espejo y una mirada para ordenar el mundo. En su estudio *Teen Film: A critical introduction*, la académica Catherine Driscoll observa las contradicciones en las demandas de realismo que se hacen a las historias sobre adolescentes:

Los textos académicos sobre el cine de adolescentes como género (...) suelen criticar su representación poco realista de la experiencia adolescente. También tienden a juzgar las películas del género como buenas o malas en términos de la responsabilidad de representar la adolescencia de forma que sea buena para los adolescentes. Esta tendencia al juicio moral refleja una tendencia del propio género a adoptar un tono moral que entiende la adolescencia tanto como objeto de formación como sujeto de crisis. En las películas de adolescentes, éstos se ven sistemáticamente apartados de la “cultura parental” de las familias, las escuelas, etc., y a menudo en conflicto con ella.



📍 Fotogramas de ventanas y panorámicas urbanas en **Limonada limonada** (Nicolás Palacio y Juan Pablo Heilbron, 2020)



(...) Aunque la imagen que el género ofrece de la experiencia adolescente mantiene una notable coherencia, es constantemente contradictoria. El cine de adolescentes sugiere que la experiencia adolescente consiste tanto en el consumo apasionado como en el rechazo de la conformidad, tanto en la identificación con los compañeros como en la anomia (falta de rumbo), tanto en la intensidad emocional como en la conciencia de la moda, tanto en la rebelión como en la credulidad. ¿Pueden ser todos ellos hechos psicosociales inmutables del desarrollo y, al mismo tiempo, marcar claramente la diferencia generacional? (Driscoll, 2011, 3, traducción propia)

La representación de la juventud en los diversos medios de comunicación de masas siempre está dispuesta a un juicio moral. Aquellos programas de televisión alrededor de la juventud rebelde y sus problemas⁵⁹ eran también la cultura visual que circulaba en Colombia en los comienzos del siglo XXI. En los trabajos que aquí revisamos, aunque se toquen temas similares a las narraciones *coming of age* (embarazos no planeados, relaciones amorosas fallidas, deseos no normativos...), el estilo parece distanciarse. Evadir el melodrama con el trabajo de actores naturales en puntos de vista poco expresivos, evasivos de la explicación total, y también explorar las estructuras narrativas circulares o con finales abiertos donde no es posible dar una resolución moral.

Quisiera preguntarme también si esta distancia viene de una vergüenza por la expresión de las emociones. En un testimonio sobre lo que sucedió luego de la presentación de **La vendedora de rosas** (Víctor Gaviria, 1998) el director cuenta sobre la reacción de los niños al verse en la pantalla:

Después de terminar **La vendedora de rosas**, los niños de la calle que trabajaron durante año y medio con nosotros se sumergieron de nuevo en su vida cotidiana, pero sin poder olvidar que fuimos un grupo de personas diversas que trataron de tener un objetivo común. Luego, cuando vieron la película editada, algunas de las niñas se asustaron y se avergonzaron, porque de golpe se dieron cuenta de lo que en verdad estaban haciendo. La autoconciencia es lo que menos posee un niño de la calle. Van tropezando por ahí, excitados, exaltados, hiperactivos, sin tener tiempo para reflexionar y crear ese personaje frágil que se llama “sí mismo”. (Calderón en Bácares, 2018, 47)

59 Series de televisión que podrían ir desde **Skins** (E4, 2007) hasta **Euphoria** (HBO, 2019) y en Colombia desde **Francisco, el matemático** (Canal Uno, 1999) hasta **Pandillas, guerra y paz** (RCN Televisión, 1997) o los unitarios como **La Rosa de Guadalupe** (Televisa, 2008-en adelante), **Tu voz estéreo** (Caracol Televisión, 2006-en adelante), entre otros melodramas juveniles han marcado la educación audiovisual de muchos jóvenes ciudadanos.

La vergüenza es una sensación que implica el deseo por una mirada que reafirme mi individualidad. Solo me siento avergonzado por una mirada que deseo. Según el anterior testimonio considero que Gaviria tenía una idea poco clara sobre el motivo por el que se avergonzaban los niños al verse en la película. No era que no tuvieran un personaje frágil de “sí mismos”, sino por el contrario demostraba cómo añoraban un personaje ideal que quizás no vieron en la pantalla, o que se filmó para ellos de manera errónea. Es dejar de preguntarse por qué los niños se comportaban así y cuestionar quién avergonzó a estos niños, actores naturales, de sus emociones: es finalmente cambiar la dirección de la mirada.



📍 Fotograma de ventanas y panorámicas urbanas en **Limonada limonada** (Nicolás Palacio y Juan Pablo Heilbron, 2020)



🌿 Fotograma de ventanas y panorámicas urbanas en **Limonada limonada** (Nicolás Palacio y Juan Pablo Heilbron, 2020)







Capítulo 4

La fiesta y la ironía: ensayos para la adulthood

*La oscuridad, la casa de la infancia abandonada.
El balbuceo de la metáfora. El poeta es infantilizado.
Reducido a su sentir. Existe en su artificio, un ocultamiento:
la palabra, además de servir para crear el mundo,
funciona como máscara. Hay un juego predeterminado,
una retórica, un sistema muy bien escalonado.
Se aprende a escribir, se aprende a mentir.*

Michael Benítez, *Demoler la lengua*

LLEGAMOS AL CAPÍTULO FINAL DE este recorrido afectivo. Estamos fuera de casa y vamos a la reunión con los otros ¿Cómo lograr esta deseada comunión, aquella que imaginamos viendo hacia la ventana? Algunos finales de películas primerizas que ya mencionamos llegan a mi mente. En **Limonada limonada** o **Medias blancas**, las escenas finales de fiesta son la confrontación del personaje principal con su mundo social. Espacios donde la risa y el baile son el teatro de sí mismo para la puesta en escena. ¿Qué significa grabar esta fiesta bogotana?

En la última escena de **Medias blancas**, seguimos los pies de Ignacio mientras camina en medio de la fiesta. Esta caminata sugiere que la ansiedad sobre la limpieza de sus medias blancas se ha superado en alguna medida, o que ahora transita el miedo de ensuciarse. Acercarse a los demás y no tener el control —lo notamos en su acartonada forma de hablar con la gente en la fiesta— significa un paso que dar. Este es el quiebre que **Medias blancas** sugiere en la normalidad controlada y encerrada del personaje. En tanto Ignacio vive cierta liberación de su tensión, luego de encuadres que encierran a los personajes o los dejan casi fuera de cuadro, vemos un plano general donde ocurre la fiesta.



🌸 Fotogramas de **Limonada limonada** (Nicolás Palacio y Juan Pablo Heilbron, 2020)

En **Limonada limonada**, la fiesta de la última escena donde todos los personajes hablan con cierta libertad sobre temas en apariencia superficiales como las relaciones amorosas y el sexo, surgen algunas diferencias entre las mujeres y hombres en la conversación. Lo que parece una situación poco relacionada con Mariana, tiene su profundidad cuando uno piensa en la sensación de su soledad y vergüenza por el aborto que hace poco se practicó. La protagonista en medio de la velocidad fiestera de una reunión, pareciera encontrarse en uno de los momentos donde más se ve feliz durante toda la película. En las otras escenas de fiesta siempre aparece el aburrimiento, la falta de amor en un sentido amplio. En su historia, la introspección y la melancolía la persiguen en todas las acciones, pero en esta se ve ligera y divertida: un respiro. Al final duermen todos en una cama y ella se levanta para irse.

El tiempo de la fiesta es un tiempo de imaginación. Proyectamos en su imagen la posibilidad de juntarnos con los demás. La fiesta es sobre todo el sueño que emana de ella. Empieza también en los preparativos: organizarla, pensarla, cultivar aquellos espacios donde por fin el éxtasis se alcanza. Sobre este tiempo suspendido Luigi Amara escribe:

No, no es la fiesta la que es interminable; lo interminable es la ensoñación de la fiesta, el proceso inconsciente de desearla, de advertir que la necesitan los pies y la garganta, el espíritu y las terminaciones nerviosas, y que es provechosa incluso para el equilibrio social. Hay otra fiesta en anticipar la fiesta, en marcarla en rojo en el calendario y saborear la cuenta regresiva acumulando tensión hasta el colmo de la catarsis. Hay otra fiesta que antecede y hace más apetecible la fiesta, incluso cuando parezca que la fiesta se ha extinguido y durante temporada de sequía ya no la encontramos por ningún lado. Hay una fiesta oculta en el acto de suscitarla, de darse cita y arreglarse para ella. (Amara, 2022, 53)

En imaginarse la fiesta y sus bondades, y en la obsesiva pregunta de si será o no provechosa la aventura, se guardan toda una serie de ansiedades sociales que expresan Ignacio o Mariana en sus respectivas historias, pero que también podemos leer en diversas obras cinematográficas de Colombia. La fiesta y el carnaval están en el centro de nuestros debates sociales. Por un lado, las celebraciones políticas, fiestas patrias y días feriados representan todo una cronología estatal que fue impuesta por victorias de nuestros antepasados mucho antes de que nosotros ni siquiera soñáramos con celebrar; por otro lado, la impronta del narcotráfico: el delirio social proveniente de la guerra territorial, la magia de los psicoactivos y el poder cuasimesiánico de los narcotraficantes ha dejado sin duda su huella en el imaginario social.





🍷 Fotogramas de **Limonada limonada** (Nicolás Palacio y Juan Pablo Heilbron, 2020)

En el artículo *En torno a la narcoimaginación, sus paradojas históricas y figuraciones contemporáneas*, el investigador Hermann Herlinghaus analiza cómo el concepto “narco” va más allá de su significado descriptivo, y se ha convertido en un indicador que revela paradojas históricas. El autor explora cómo la “narconarrativa” latinoamericana contemporánea ha desarrollado modos narrativos específicos para representar la violencia relacionada con el narcotráfico diferenciados de las narcoliteraturas europeas-occidentales.⁶⁰ Es curioso el inicio de una pequeña genealogía de su estudio sobre lo narco:

En cuanto a las universidades, fue en los tardíos años noventa del siglo pasado que la problemática empezó a cobrar envergadura. En las facultades de Letras, la novela que pareció captar mayor atención solía ser *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo. Al mismo tiempo, se replanteaba la cuestión de los criterios de acercamiento y calificación, dado que lo transgresor de las emergentes narrativas sobre “narcoesferas globalizadas” fue un factor de cierta consternación. De repente, clasificativos como género, local/nacional, sofisticación artística y psicológica, es decir, convenciones canónicas, no parecían ser suficientes para la comprensión de ellas. Ahí tomo como segundo ejemplo el libro “testimonial-ficticio” de Alonso Salazar *No nacimos pa’ semilla: la cultura de las bandas juveniles de Medellín* (1990). (Herlinghaus, 2022, 10)

No cabe duda con esto del lugar principal que tiene en un ámbito global la cultura colombiana cuando se piensa en las narconarrativas y la narcoimaginación⁶¹. Junto al delirio que proviene de las sustancias psicoactivas podemos asumir el cine como una atracción más del circo, las festividades o el carnaval. Eventos que provienen de la modernización del mito dionisiaco afirmado en espectáculos públicos en Venecia y otras ciudades europeas. Lo que llamamos ahora dionisiaco es una serie de prácticas rituales que fueron conformando los festivales públicos en la Atenas del siglo v a. C. para la presentación de tragedias y comedias asociadas al dios del vino. El teatro y la representación de las pasiones sociales eran un deber cívico y religioso. En ello se consolidaba Dionisio como dios venerado, una

60 “Las narcoliteraturas europeas habían empezado con el romanticismo del siglo xix, y buena parte de esa literatura pertenece a escenarios aún no afectados por las prohibiciones selectivas con que nació la categoría de ‘drogas ilegales’ ” (Herlinghaus, 2022, 19).

61 La narconarrativa y los narcoimaginarios “no se debe[n] leer como un simple resumen de obras existentes, sino como criterio e instrumento para la lectura, el mapeo y el análisis de esas obras. Un criterio que también posibilita relativizar enfoques demasiado individualistas y autonomicistas de lectura de escritores y escritoras singulares y nos sensibiliza hacia las relaciones más complicadas entre narrativas e imaginarios. Por ejemplo, ¿de qué manera nos ayudan las obras a abrir brechas en medio de lo difuso, lo mítico, lo desbordante, pero también lo ideológico, político, moral y jurídico de los imaginarios?” (Herlinghaus, 2022, 10). El acercamiento de Herlinghaus se diferencia por ejemplo de lecturas sobre la narcoestética (Rincón, 2009), que propende a la reafirmación de que Colombia es un país narco, sin complejizar sus relaciones globales.

figura que puede tener resonancias con Cristo, pero también con los numerosos mesías o famosos de nuestra época. Una imagen que carga el poder del delirio social, de la imaginación y del teatro como forma de construir un mundo.⁶² Mientras en la antigua Grecia eran fechas religiosas donde el delirio estaba permitido en honor al dios del vino y el teatro, en siglos siguientes el carnaval servía como escape social de las tensiones y era el espacio precursor de los espectáculos públicos: el teatro popular, la ópera y el circo. Tal como Tom Gunning lo dice, el cine era una atracción más:

El cine de atracciones solicita directamente la atención del espectador, incitando la curiosidad visual y proporcionando placer a través de un espectáculo emocionante: un acontecimiento único, ficticio o documental, que presenta interés por sí mismo. (...) Es la dirección directa al público, en la que una atracción es ofrecida al espectador por un *showman* cinematográfico, lo que define este enfoque del cine. La exhibición teatral domina sobre la absorción narrativa, haciendo hincapié en la estimulación directa del choque o la sorpresa a expensas del desarrollo de una historia o la creación de un universo diegético. El cine de atracciones gasta poca energía en crear personajes con motivaciones psicológicas o personalidad individual. Al utilizar atracciones ficticias y no ficticias, su energía se desplaza hacia el exterior, hacia un espectador reconocido, en lugar de hacia el interior, hacia las situaciones basadas en personajes esenciales para la narrativa clásica. (Gunning, 1986, 381, traducción propia)

En esta atracción sucede la impresión corporal de la imagen y la potencia creadora de afectos. Dejarse afectar por la imagen sucede como una manera de recordar el poder del *shock* en el espectador, al contrario de la idea generalizada en la que el cine “clásico” se conforma por narrativas hegemónicas sin mediación, impuestas y tradicionales sin variación; modelo creador de géneros cinematográficos que forman una suerte de museo estático donde solo hubo una forma de acceder a la narrativa en los modelos industriales del cine.

Recordar la atracción como centro movilizador de afectos es también preguntarse por cómo prácticas creativas críticas pueden movilizar aún más a los espectadores sin lo que Guy Debord calificaría como una forma enajenante de vida: “El espectáculo no quiere llegar a nada más que a sí mismo” (Debord, 1967). La fiesta, el festival y la imagen de los espectáculos públicos son la manipulación y el escapismo de la vida, y al mismo tiempo apropiarse de las formas del espectáculo para la crítica y la ironía ha sido fuente de numerosas iniciativas en América Latina.⁶³ Ante el imaginario como fantástico o infantil, apropiarse de las for-

62 Para profundizar en Dionisio y la fuerza de su culto ver Otto, 1997.

63 Por ejemplo, fue curioso el desarrollo de cierta tendencia neorrealista en el cine latinoamericano “El Nuevo Cine Latinoamericano se desarrolló en dos fases sucesivas aunque no excluyentes la una de la otra. La primera fue una fase militante cuya estética documentalista predomina en los años 60, cuando muchos cineastas

mas de la fiesta, sean en la calle o en las imágenes puede significar tomarse los medios de producción, hacerse con las manos otras formas del futuro, de la imaginación política y la creación de comunidades. Es finalmente materializar en encuentros, imágenes o diálogos el deseo de ser adultos y valer por sí mismos, por fuera de las imposiciones estatales, familiares y coloniales.

¿Cuáles son las atracciones en el cine en el siglo **xxi**? Ante la avalancha de imágenes digitales el encuentro con los otros es ahora una excepción. La soledad impuesta por el trabajo y la vida digital puede ser controvertida por los espacios de reunión. En especial el espacio público (la calle y sus eventos) son lugares potenciales para el encuentro. Sin embargo, la mayoría de las fiestas no son públicas, requieren el *statu quo* y su dinero para entrar a ellas. En el deseo de acceder a la fiesta y ser aceptado o rechazado por ella están aglomerados muchos de los afectos que construyen nuestra cultura: las diferencias entre alta y baja cultura; las tensiones entre arte de las masas y de vanguardia; entre educación privada o pública. La diferencia social conforma círculos de amistades o relaciones que reafirman su poder por medio de la exclusión y la violencia. ¿Qué será aquello que necesito para entrar a la deseada fiesta, para ser parte de la celebración y los afectos de esta vida comunitaria?

Me recuerda esto a una fiesta cinematográfica a la que fui con algunos amigos. El 25 de noviembre de 2018 asistimos al rodaje de una escena de fiesta en la película **Litigante** (Franco Lolli, 2019) en alguna vieja casa del barrio La Soledad, cerca al Parkway en Bogotá. Sin saber de qué iba la escena, se nos convocó porque era una “Fiesta *queer*”, con lo que eso signifique. En la fiesta: el encuentro, la risa y el baile.

Cuando, un año después, se estrena **Litigante** me entero de la razón de esta escena. En ella su protagonista, Silvia, se reencuentra con un periodista radial que le hizo una dura entrevista sobre un caso de corrupción como abogada en el distrito. Es un momento agri-dulce de la historia porque al mismo tiempo la madre de Silvia, interpretada por Leticia Gómez (madre a su vez de Franco Lolli), tiene un cáncer terminal. La fiesta constituye el momento de Silvia para bajar las paredes de su fachada diaria, dejarse alegrar y empezar una relación romántica.

Lo que parece una secuencia muy simple de un primer encuentro amoroso, me hizo reconocer en las películas de Franco Lolli una cierta obsesión propia de su estilo. En muchas de las películas los personajes siempre circulan alrededor de fiestas y reuniones, sean

vieron su trabajo como parte integral de un proyecto de liberación política, social y cultural. La segunda fase, neobarroca, predomina en los años 70 y 80. Durante esta segunda fase muchos de los mismos cineastas que habían sido militantes en los años 60 reconceptualizan su trabajo para responder a un proyecto más complicado: desarrollar el equivalente cinematográfico de un discurso político pluralista identificado con una emergente sociedad civil y opuesto al autoritarismo y monologismo de los regímenes represivos que se impusieron en la región a partir de los finales de los 60” (Schroeder, 2011, 16).

familiares o con amigos. En **Como todo el mundo** (2007), Pablo, su protagonista adolescente, durante todo el cortometraje planea junto a unos amigos de su colegio ir a una finca a las afueras de la ciudad. Esta fiesta ayuda a Pablo a evadir el conflicto permanente con su madre, a quien le pelea todo el tiempo que les falte dinero. En **Rodri** (2012), un hombre adulto con problemas de comunicación va a la fiesta de fin de año de su familia junto a su mamá, quien aún cuida de él. En la fiesta observamos el chisme familiar y los cuestionamientos hacia el comportamiento infantilizado de Rodri. En su ópera prima **Gente de bien** (2014), Eric, un niño de diez años, se involucra en las fiestas de la jefa de su padre generando el contraste de clases sociales.

En todas las fiestas del cine de Franco Lolli, la sensibilidad masculina e infantilizada choca con las estructuras patriarcales y de clase social que se consolidan en una serie de eventos sociales (cenas familiares, reuniones en casas o fiestas vacacionales). Sin embargo, en **Litigante** la fiesta “*queer*” era de otro tipo. Guiado por su estilo de dirección, donde los actores naturales definen mucho el punto de vista de la historia, esta fiesta tocaba de manera tangencial la representación de algunos hombres homosexuales amigos de la protagonista. Junto a ella nosotros, los extras, fuimos el paisaje.⁶⁴ Curiosamente meses antes junto a estos mismos amigos —algunos son los realizadores de varios de los trabajos que analizamos en este libro— leímos el 7 de julio del 2018, en algunas funciones del Ciclo Rosa Audiovisual de Bogotá, Medellín y Cali, el *Manifiesto por un (nuevo) cine cuir en Colombia* que anunciaba una interpretación del cine colombiano del pasado en clave cuir, haciendo una provocación a la historiografía sobre la representación LGBTQ+ en el país, para luego delinear una forma de hacer cine. Este impulso venía precedido por numerosas discusiones entre nosotros y debates públicos alrededor de la identidad de género y la sexualidad en el cine.

El impulso de la escritura del manifiesto era la resolución de preguntas que circulaban en nuestros grupos de manera cada vez más constante. Primero, sobre la ética de poner en cámara personajes con condiciones de vida difíciles o marginales frente a la normatividad. Un ejemplo claro de esto sucedió con **Señorita María, la falda de la montaña** (Rubén Mendoza, 2017), un documental que describe el proceso de comunicación entre el director y María Luisa, una mujer transgénero que vive en Boavita, Boyacá. Así describe una sinopsis a la película:

64 Sobre esta sensación de aislamiento de Silvia escribe el crítico Pablo Roldán: “Si algo hace Lolli es aislar a Silvia. La cámara se la lleva lejos. Así, en **Litigante**, que es escándalo, aventura y sospecha, aparece la sensación de un pequeño reproche: la mirada de Lolli es demasiado selectiva. Además del constante aislamiento de Silvia (ella sola en la batalla), el fondo, los fondos en la película no existen. (...) ¿Qué hay en el fondo de las cosas? Nada material pues no vemos nada. Un cineasta sin fondos” (2023, 213).

Boavita es un pueblo campesino, conservador y católico: entre las faldas de sus montañas vive la Señorita María, que tiene 45 años y nació siendo niño. Lo que parecía ser otra vida más sumida en los conflictos de género e identidad, esconde una amarga e inimaginable historia familiar, adobada con odio desde sus más profundas raíces, y cuyo chivo expiatorio es la Señorita, desde antes de pisar este mundo. Pero su poder se alimenta de esas mismas fuerzas, de la de los animales y la montaña. No ha habido oscuridad capaz de derribarla ni de eclipsarla.⁶⁵

La mística relación de María Luisa con la naturaleza se conflictúa al momento de revisar lo que sucedió después con su presencia mediática, cuando se convirtió en una figura pública luego del estreno de la película en el 57 Festival Internacional de Cine de Cartagena (FICCI, 2017) y en las salas comerciales. Aunque director y productora quisieron tener mucho cuidado, el caso de María Luisa se convirtió en un circo mediático. María Luisa cayó en numerosos escándalos que de nuevo pusieron en el centro del debate la ética del aparato cinematográfico (Infobae, 2022) ¿Cómo se filma la rareza? ¿Cómo acercarse a ella?

Un hecho insólito para esos años sucedió con la mal llamada “ideología de género” en el plebiscito que buscaba refrendar el acuerdo de paz con la antigua guerrilla de las farc en 2016.⁶⁶ Los sectores conservadores posicionaron el debate sobre la “ideología de género” para hacer propaganda por el no, dado que el acuerdo de paz tenía un apartado de violencias basadas en género. Con solo eso, mucha de la discusión para el plebiscito giró alrededor de la homofobia, la transfobia y la misoginia. Según Beltrán y Creely, la ideología de género:

se usa como herramienta política para cuestionar el ascenso (percibido o real) de todo discurso o iniciativa que promueva los derechos de la mujer y de la población LGBTI. Es frecuente que la “ideología de género” se use también para generar pánico moral. Ya que quienes se valen de esta expresión asocian los avances en políticas de equidad de género con la decadencia y la descomposición social. Por esta vía, actores religiosos logran intervenir en los debates relacionados con la sexualidad y los derechos de la mujer, acudiendo a una expresión aparentemente secular. En otras palabras, el uso de la expresión “ideología de género” ayuda a cuestionar el reconocimiento de los derechos de las mujeres o de la población LGBTI sin tener que

65 Sinopsis de la película disponible en la plataforma Retina Latina. <https://www.retinalatina.org/video/senorita-maria/>

66 En 2016 “El presidente [Juan Manuel] Santos después de suscribir el Acuerdo de Paz con los representantes de las FARC-EP, pese a no tener la obligación legal de hacerlo, sometió a consulta popular el total de su contenido a la opinión del pueblo colombiano mediante un referendo, afirmando que se sometería al veredicto de las urnas fuese cual fuese su resultado” (Gómez Pestana, 2017). De este proceso ganó el no por medio de una fuerte campaña de estigmatización del acuerdo de paz.

recurrir al lenguaje abiertamente sexista u homófobo, que está prohibido por ley en muchos países, Colombia incluido. Y ayuda a formular una cierta posición política sobre estos temas sin recurrir al lenguaje religioso. (2002, 491)

La otredad impuesta a los cuerpos cuir/maricas/locas de pueblo en nuestras culturas nacionales es una forma también de exotización y deseo. El entramado de violencias parte del deseo por “el escándalo”, como el de María Luisa. La contrapropuesta a esta complejidad ética de la realización venía de los renovadores mecanismos de representación del cine *queer* global;⁶⁷ en especial fue el cine brasilero que circulaba en muestras y festivales de Colombia el que mostró un camino a nuestro contexto. Estas películas brasileñas que discutían el género (en sus dos acepciones), y sus entramados con la raza y clase social, se volvieron un lugar de encuentro para quienes estudiábamos cine y no veíamos nuestras relaciones amorosas o amistosas representadas en la pantalla. Estas películas generaban encuentros. Eran descubrimientos cotidianos que sucedían por ejercicios curatoriales o cinefilia pirata y se convertían en diálogos, juntanza, reuniones o pijamadas en una u otra casa de Bogotá. Así, Denilson Lopes describe este tipo de encuentros en el cine brasilero, que suceden sin jerarquías claras, de manera azarosa:

¿Qué es el afecto? Nada de lo que poseo. Todo lo que ocurre y pasa por mí, me constituye y me priva. (...) Encuentros que apenas podemos nombrar, alegres o tristes, alegres y tristes; encuentros que configuran relaciones sin conocer su futuro ni su pasado, sin herencias claras y con ancestros por construir. Estas relaciones no se institucionalizan, se estabilizan. En su fragilidad y precariedad, pueden volverse distintas cada día. Es sobre todo en este sentido que algunas películas me han interesado. No tanto por cómo se hacen o cómo se reciben, no por sus procesos creativos, su público o su mercado, sino por esta modesta e inefable tarea de inventar formas de vida. En el acto de ver, en la cotidianidad que se configura sin demasiada respuesta en algo más que mera repetición, inercia, sometimiento a ritos y ritmos vaciados de sociabilidad, de trabajo. No se trata tanto de valorar, de decir que una película es buena o mala, aunque eso no deja de ser importante, sino sobre todo de elegir con qué y con quién caminar. (Lopes, 2016, 115-116, traducción propia)

Así, en el encuentro suceden las relaciones que construyen para escoger “con qué y con quién caminar”. La elección de la amistad y la compañía es sin duda una potencia política que tiene en el centro las formas de la celebración. El contagio que provenía de la recomendación, el cineclub o el evento cultural también significó la recuperación o revalorización de tradiciones literarias maricas como la de Pedro Lemebel —cuyo docu-

67 Algunas de estas prácticas creativas se pueden revisar en Schoonover y Galt, 2016.

mental póstumo **Lemebel** (Joanna Reposi Garibald, 2019) sería la película de estreno en el Ciclo Rosa Audiovisual del mismo año—, la reedición de las novelas y poemas de Fernando Molano desde 2019, y en general la circulación cada vez más frecuente de obras con perspectiva de género en el Festival de cine de Cartagena, el Ciclo Rosa Audiovisual de la Cinemateca de Bogotá, la muestra Kuir Bogotá, o las películas que surgieron de grupos de activistas como la Red Comunitaria Trans —**Mujer fatal** (Juan David Cortés, Pelos Ozico, Sebastián Reyes y Daniela Maldonado, 2021), **Réquiem (Manifiesto)** (Tomás Espinosa, Daniela Maldonado y Juan David Cortés, Pelos Ozico, 2019), **Continuum** (Daniela Maldonado, Paula Gempeler, Tomás Espinosa, Juan David Cortés, Pelos Ozico, y Ana Brape, 2020), entre algunas otras— además de la escena del *ballroom* y el *vogueo* con las numerosas piezas de House of Tupamaras y House of Yeguazas, entre otras muchas iniciativas culturales.

Sin embargo, el encuentro también puede significar el rechazo hacia otros que excluimos de nuestros espacios. Volvamos a **Litigante**, ¿qué había cambiado en el proceso de hacer cine para que la fiesta no fuera solo la familiar o la de los amigos heterosexuales sino que se incluyeran, así sea como paisaje, otros cuerpos? Quizás significa que al seguir el punto de vista femenino de su protagonista se hace un registro ficcional del mundo intelectual bogotano de esa época. Aquel punto de vista hace circular otras formas de sociabilidad a las que Lolli en su encerramiento masculino y de clase social no había conocido. Lolli dice sobre Bogotá en su cine:

Esta es una Bogotá muy particular: mi Bogotá. Uno filma mejor lo que conoce, y así lo hago yo. Rodamos, por ejemplo, en una casa en el parque Brasil y yo estoy a diez cuadras de ese parque. Filmamos al lado del Partido Conservador, por donde yo paso todos los días porque yo vivo detrás del Carulla del Parkway. Filmamos en muchos sitios que me son conocidos, y creo que eso también ayuda a que se sienta una autenticidad. Mucha gente filma turísticamente la ciudad, aun siendo bogotanos que viven en Bogotá. Yo lo que traté fue de filmar la Bogotá que conozco y sublimarla, volverla una Bogotá de cine. Trato de que incluso los trayectos sean reales, pero que sea tan sincera que sea al tiempo muy local y muy universal. (Lolli, 2019)

Esa fiesta, sin embargo, no parecía “una fiesta *queer*” como las que ahora, con la gran difusión de representaciones en la escena *ballroom* o el *drag* mediático, hemos podido ver. Ni evidente ni extravagante, era una fiesta de ciertos intelectuales, en la que algunos éramos gays, bisexuales o lesbianas. El rodaje duró toda la noche. Fueron tres planos secuencias que tenían improvisación y algunos diálogos. Nos pidieron no movernos de marcas que estaban registradas, bailar y parecer felices, aunque no sonara la música a veces. Nos daban alcohol para que la fiesta se sintiera auténtica. Algunos de mis conocidos ni sabían al principio que era un rodaje. Cuando la vi en su estreno, siempre reconocía la farsa de esa

fiesta, su falta de autenticidad, y la alegría de ver a los amigos en escena. Había un gusto en la farsa, en el teatro. Era una fiesta de lo que en general sucedía con ciertos círculos sociales de Bogotá en esos años: fiestas encerradas en casas y apartamentos, mientras la calle seguía siendo un oscuro objeto de otro tipo de películas.

Este reconocimiento de los amigos en la pantalla era una expectativa extra cinematográfica, no obedecía a la historia de Silvia ni su drama con la madre, sino a una serie de estrategias de dirección y producción donde el mundo social acompaña la película, la conforma como parte de una experiencia viva. Podríamos aventurarnos y sugerir que las intervenciones neorrealistas de Lolli tienen el deseo de conformar una especie de farándula local, diferenciada de la televisión, que permita la movilidad de cierto capital cultural. En la escogencia del *casting* de figuras públicas como la escritora Carolina Sanín o el director de cine y teatro Vladimir Durán, la película moviliza todo un sistema de capitales e identidades que luego espera afecten a un público en salas, festivales y muestras de cine.

Sin embargo, la potencia del esquema de producción con actores naturales propios de los ambientes de las historias se queda corto por la centralidad casi obsesiva del familiarismo, que según Deleuze y Guattari es la aceptación de que

Al menos al principio, el inconsciente se expresaría en un estado de relaciones y de constelaciones familiares en el que se mezclarían lo real, lo imaginario y lo simbólico. Las relaciones sociales y metafísicas surgirían *después*, como un más allá. (...) Pero como este más allá consiste en rehacer a otros el mismo camino (los hijos por llegar), y también como el primer principio no es llamado “preedípico” más que por señalar ya su pertenencia a Edipo como eje de referencia, es evidente que simplemente se han cerrado los dos cabos de Edipo y que el más allá o el después siempre serán interpretados en función de Edipo, con respecto a Edipo, en el marco de Edipo. Todo será volcado en él (...) (Deleuze y Guattari, 1973, 105).

Como todo es volcado en el Edipo, Deleuze y Guattari llegan a afirmar que el Edipo no está en el principio de las cosas, sino que está al final. Es el sueño, el ideal, la formación de un mundo social conformado por la familia heterosexual. Cuando no hay familia ideal, este sueño se frustra, y erosiona con las formas de la locura. Entonces ¿Qué hubiera pasado si en un giro sorpresivo el punto de vista de **Litigante**, en aquella fiesta, fuera el de las personas *queer* allí presentes?, ¿cómo se hubiera representado la fiesta dejando de lado a los protagonistas y sus puntos de vista?, ¿hubiera logrado así la autenticidad que promete? La obsesión por la familia, o los vínculos románticos que la anticipan, deja de lado numerosas relaciones afectivas que transcurren en nuestra vida. No significa por supuesto obviar la familia, pero quiero ahora concentrarme en este capítulo en cómo el trabajo con

el archivo videográfico personal en algunas obras primerizas propicia en gran parte nuevas formas de crítica al familiarismo. Un audiovisual que se nutre de la amistad, la risa y el encuentro en el contexto colombiano de los últimos años.

Ensayar el encuentro y la risa musical

Una ciudad es como una persona;
es el resumen de todos sus habitantes grandes y chicos,
poderosos y humildes. Tosca a ratos, esperanzada, alegre y triste en otros.
Se pone de pie con el primero de ellos y retorna al descanso.
Como de todos, a todos se parece, de todos tiene el toque, el matiz, el ademán.
Nosotros hemos querido sorprender a Bogotá despidiéndose del sueño,
aun en la niebla del sueño, para mejor penetrar en su intimidad,
para tratar de conocerla. Hay muchas formas de llegar a una ciudad,
hemos preferido esta. Y he aquí lo que hemos visto un día de su vida,
a través de su ancha espalda en movimiento,
en esta modesta pero entrañable ofrenda de intentar caminarla.

En esta primera y única voz en *off* de la sinfonía de ciudad **Rapsodia en Bogotá** (José María Arzuaga, 1963) se puede entrever una mirada particular sobre la ciudad como cuerpo por explorar. Un ejercicio que, aunque proveniente de la práctica publicitaria,⁶⁸ logra dar cuenta de las contradicciones y resonancias de las imágenes sobre la ciudad: el frío matinal, los paisajes urbanos, los oficios y la fiesta. Algo de esta violencia cotidiana se ve en diversas imágenes de personas buscando cómo ganarse el sustento y el contraste con los trabajos de oficina.

En las secuencias finales, al llegar la noche, un recorrido por la carrera Décima, del centro de Bogotá, nos deja ver la ciudad moderna, como lo fue Chicago en los años treinta o New York o Ciudad de México o Buenos Aires. **Rapsodia en Bogotá** es un cine que descubre el teatro y el cabaret, en cuanto lugares para el encuentro; y también el bolero, el tango o la fiesta tropical. Congueros, risas, letreros de neón y bailes de bar grabados en estudios que fingen ser lugares de encuentro nocturno. Detalles de instrumentos de viento,

68 “Puede decirse que el caso de José María Arzuaga es sintomático de la cinematografía nacional porque se trata de un personaje que quería hacer cine y terminó trabajando en una agencia de publicidad, dado que sus intereses cinematográficos no representaban un objetivo económico y, abandonado por los productores, se vio obligado a subsidiar por sí mismo el costo de su obra, con el agravante de que uno de sus films más logrados, **Pasado El Meridiano**, fue prohibido por la censura” (Triana, 1982).

y baile, cuerpos fragmentados, pies y manos, alcohol y velocidad. Al final el despertar de nuevo, el amanecer y un borracho en las calles regresando, uno supone, a casa.

Todas estas imágenes son acompañadas por una obra musical: *Rhapsody in blue* compuesta por George Gershwin para el musical de Broadway *Un americano en París*, luego adaptado para el cine en 1951 por Vicente Minnelli para el estudio mgm. En este musical, Gene Kelly recorre un París de cartón, en una versión edulcorada de la ciudad, mientras quiere ser reconocido como pintor. Los escenarios de la película recuerdan el impresionismo francés en tono Technicolor, mientras un personaje desea reconocimiento en la gran ciudad. La ciudad como espacio para la fama.



🌸 Fotogramas de **Rapsodia en Bogotá** (José María Arzuaga, 1963)

Este tema alrededor de la fama y lo musical no fue novedad cuando se estrenó **Un americano en París**. Desde la llegada del sonido al cine en Estados Unidos, los musicales se volcaron a la representación de las historias de los artistas, tanto reales como ficcionales, lo que han llamado musical entre bastidores (*Backstage* musical). Desde sus comienzos, el musical se ha preocupado por retratar la vida de los artistas escénicos. Uno supone que es más fácil hacer creer que son los artistas mismos quienes empiezan a cantar o bailar de repente, y que son ellos los que ven el mundo de manera tan expresiva, colorida y juguetona. Entre cantantes, músicos, divas y estrellas, muchos musicales describen el *backstage* (los bastidores) del entretenimiento en un proceso de mitificación y desmitificación del acto creativo.

Según la investigadora del musical Jane Feuer: “La función superficial de estos musicales es dar placer a la audiencia al revelar qué pasa detrás de la escena en el teatro o en Hollywood, es decir, desmitificar la producción del entretenimiento. Pero las películas remitifican el entretenimiento a otro nivel de lo que se proponen exponer. Solo los *performances* no exitosos son desmitificados. El musical desea una valoración última del entretenimiento” (1977). Feuer analizó “el mito del entretenimiento” en el musical industrial de Hollywood con películas que muestran a grupos de artistas montando un *show* y fallando en el intento hasta lograrlo al final cuando resuelven sus conflictos (casi siempre amorosos) —quizás las dos películas más reconocidas en este sentido sean **Cantando bajo la lluvia** (*Singin’ in the Rain*, Gene Kelly y Stanley Donen, 1952) y **The Band Wagon** (Vincente Minnelli, 1953)—.

El cine musical en Colombia tuvo otras características en la década de 1940. Ante la llegada del sonido existieron diversos intentos de seguir la racha de producción que se fue afianzando en la época silente (que se prolongó en el país hasta 1937) con la producción de diez largometrajes. El proceso de adecuación al sonido se considera fallido dado que la calidad de las películas, tanto en lo técnico como en lo narrativo, fue mal recibida por el público y quedaron marcadas en la historiografía del cine colombiano como una mera copia de las estrategias comerciales del cine mexicano o argentino (Martínez Pardo, 1978, 71-124) —aunque valdría la pena replantearse esta generalización—. ⁶⁹

Sin duda el cine mexicano llegó para tomar el liderazgo regional en la comercialización de música latinoamericana, superando al cine argentino, que sufrió las consecuencias políticas de las guerras mundiales, y al español, que vivió el exilio de sus mejores artistas.

69 “El modelo de grandes estudios originado en Hollywood llegó a Colombia mediado por la experiencia de las cinematografías mexicana y argentina, que atravesaban por sus “Épocas de Oro” y cubrían todo el continente con sus productos. La transición al cine sonoro, que —gracias a la barrera del lenguaje— había desestabilizado el control de las *Majors* estadounidenses sobre los mercados latinoamericanos en los primeros años de la década de 1930, abrió un espacio para la consolidación de estas dos industrias. Ambas habían adoptado muchas de las prácticas del sistema de estudios, aunque en una escala reducida. Después de competir durante una década por un sector del mercado que quedaba al margen de Hollywood, la Segunda Guerra inclinó la balanza hacia el lado mexicano” (Vélez, 2008, 38).

El cine mexicano impulsado también por inversión estadounidense y estatal puso en movimiento toda una fuerte iconografía nacional por medio de las comedias rancheras, y los melodramas cabareteros donde cantantes, divas y grupos musicales eran expuestos al ojo público. Era una forma de mediatización de fenómenos que ya habían sido famosos en la radio, canciones reconocidas o cantantes con trayectoria, y cuyas películas funcionaban como promoción de la música.⁷⁰ Este cine mexicano y argentino significó una *matriz transnacional* de cultura visual que impregnó muchos de los espacios culturales ciudadanos de toda Latinoamérica.⁷¹

Mientras el cine musical colombiano no ha tenido una historia propia tan sugerente como en otros países de la región, la televisión, la radio y los medios digitales han sido el espacio para la exploración de música de muy diversos tipos. Podemos ver resonancias de estas prácticas en las revistas musicales radiales, los programas de música en vivo, los videoclips y las telenovelas con números musicales.

Pasan los años y con la llegada del internet novedosas formas de comunicar la música y sus imágenes emergen de todas partes del mundo. En nuestro caso es necesario acercarnos a cierta música local que empezó a surgir en Bogotá durante la década pasada. En particular dos bandas musicales serán nuestro centro de discusión: Nicolás y Los Fumadores y Quemarlo Todo por Error. Es importante aclarar que estas bandas hacen parte de un grupo heterogéneo y múltiple de experiencias musicales en lo que algunos han llamado música independiente colombiana. Me reservo a estas dos porque curiosamente algunos de sus integrantes vienen de escuelas de cine y al terminar sus procesos académicos siguen haciendo música, más que dedicarse de lleno a la realización cinematográfica.

En su trabajo de grado “Garage rock bogotano: detrás de la formación de una escena local entre 2010 y 2018”, el investigador Camilo Andrés Cárdenas recorre algunas de las estrategias de difusión que formaron la escena de música independiente en Bogotá durante esos años. Allí analiza históricamente los espacios en los que se han formado las bandas musicales en Bogotá y uno de estos espacios es la universidad. Menciona bandas como Aterciopelados, La Derecha y 1280 Almas, que se encontraron y formaron en escuelas de arte y cine de Bogotá.

Un artículo que promociona la banda Nicolás y Los Fumadores anuncia: “Sus integrantes son: un artista titulado, Santiago García; dos artistas en proceso de graduación, Juan Felipe Velásquez y Juan Carlos Sánchez —que están esperando el cartón— y un

70 Para revisar con profundidad las relaciones culturales de este cine recomiendo ver Domínguez y Rosas, 2021, y Chica y Padauí, 2015.

71 Pensar en la región latinoamericana como una matriz cultural transnacional permite “encuadrar conjuntamente las experiencias y hábitos que involucraron de forma concreta a personas de las diferentes nacionalidades y los relatos fílmicos que manifiestan situaciones de tránsito, movilidad y flexibilidad de las fronteras políticas, culturales y estéticas” (Higbee y Lim, 2010 en Lunish, Aisemberg y Cuarterolo, 2017).

artista ejerciendo, Nicolás Correa —quien trabaja en un *call center*—, y viven de la producción de audio independiente, del *freelance* y, sobre todo, de sus papás.”⁷² Este tipo de presentaciones muestra bien el espíritu cómico. La banda nace de la complicidad entre estos jóvenes que ya se conocían de los años del colegio, pero se consolidan como banda en el tiempo universitario. En una conversación que tuve con Sara Fernández y Juan Carlos Sánchez revisamos una sensación muy particular con los espacios de circulación de cine. Ambos terminaron más dedicados a la música que a sus oficios cinematográficos, aunque aún los practican.

Juan Carlos Sánchez: Creo que transferí las ideas de guiones a las canciones. Aproveché la banda para desarrollar motivos que me hubiera gustado desarrollar en el cine. No sé, en un momento me sentí bastante incómodo en el cine. (...) un hastío que para mí tiene que ver como con un nivel de esnobismo molesto. Nosotros duramos un tiempo de inocencia porque no conocíamos gente que hace películas, pero creo que cuando uno empieza a conocer gente que hace películas y que va a festivales, uno quiere salir corriendo ¡Esto es el infierno, y me salgo corriendo! Eso fue lo que me pasó realmente.

Paralelamente empezamos a hacer lo de la banda y me di cuenta de que había una humildad muy chévere en el *pop*, en hacer canciones muy normales, hablando de manera muy normal, sobre cosas muy normales, haciendo chistecitos flojos. Era como: yo no quiero ser un gran artista. Quiero expresar algo, porque por una maldición de la vida lo necesito, pero ya. La audiencia también es muy normal, uno se siente menos vanidoso. Es que el mundo del cine es muy feo. También pasa que es muy difícil que lo que uno haga en el cine tenga visibilidad y vigencia, es un mundo menos democrático que otros medios. Ese fue mi desencanto.

Sara: Es curioso cómo ambos terminamos en la música, más dedicados a eso. Hay un contacto más grato con la audiencia en la música, y es más fácil de hacer, y eso que yo hago música experimental que casi nadie escucha, pero es más fácil que yo consiga un toque en un lugar. Voy, toco y hago mis cositas. Hay una cosa que se siente más fluida ahí que en el cine donde todo es más engorroso y pesado. Las conversaciones en torno al cine se tornan más pesadas. A los tres en esta conversación nos gusta ver

72 Artículo web: *Shock presenta: Nicolás y Los Fumadores*. <https://www.teatromayor.org/es/evento/musica/shock-presenta-nicolas-y-los-fumadores-13896?function=2905>

películas, pero toda esa parte de la *socialité* del cine es como: ¡Alguien máteme ya, que no quiero estar acá! Son conversaciones super enfrascadas, que no pueden salir de sí mismas, y muy faltas de humor.

Juan Carlos: Justo. Para mí lo más miserable del cine es que son unas personas, en especial hombres, que están bastante convencidos de que son la gente más importante del planeta, de que son más importantes que otras personas, también por la manera que se construye la idea del cineasta. Me recuerda algo que decía Fran Lebowitz sobre la diferencia de los escritores o los cineastas a los músicos, quienes son amados por el público porque la gente los siente muy cerca, casi como amigos. (Juan Carlos Sánchez y Sara Fernández, 2023, conversación personal)

Este diálogo también fue bastante revelador, de mi propio hastío hacia los circuitos de circulación del cine que promocionan la idea del autor y el artista como genio, en general genio masculino e imponente. Como lo describe Sánchez, hay en otros medios la posibilidad de una cercanía con el público, de romper la cuarta pared, de acercarnos y encontrarnos. En especial la música y su relación con la fiesta me dejó pensando en cómo y para qué se hacen los festivales de cine, dónde está su potencia y dónde se pierde.

En el penúltimo trabajo juntos de Sánchez y Fernández, titulado **Los niños y las niñas** (2015), tres historias no conectadas de manera narrativa visualizan la experiencia de jóvenes en Bogotá. Dirigida por fuera de la escuela, y por medio de grabaciones en casas de amigos, con equipos propios y de manera juguetona, la película tiene un tono fresco en su observación de la juventud citadina y la realización cinematográfica. La primera historia sigue a Nicolás Correa en escenas de casa con su novia y su familia, con cierta desazón que permea su mirada. Algunos detalles dejan ver que su papá vive lejos y que siente pesado su mundo. Un momento muy especial sucede cuando la cámara se queda en su abdomen por algunos segundos mientras respira y se masturba. La cámara se acerca, llama al cuerpo hacia ella. Es un cine del cuerpo. En la segunda historia una chica, Adelaida, se rapa la cabeza, también se ve triste o con cierto desasosiego mientras come un emparedado en Subway y luego toma un baño en la tina de su casa. Su hermana en un momento la acompaña y la abraza. De nuevo el cuerpo es explorado. Se contempla y se acompaña.

En la tercera parte sucede un cambio de tono. La libertad de los formatos se hace evidente por medio de la ironía y la risa. Al parecer en unas vacaciones, y sin mucho que hacer, María y Santiago planean un cortometraje. Las escenas transcurren junto a la realización de esta película que cuenta la historia de amor de un chico disfrazado de Batman y una chica en un café. El juego metanarrativo de este fragmento no solo lo hace cómico; los mismos personajes cuestionan las situaciones grabadas por la cámara videográfica, en un tono aficionado, mientras planean o editan.



 Fotogramas de **Los niños y las niñas** (Juan Carlos Sánchez y Sara Fernández, 2015)



Fotogramas de *Los niños y las niñas* (Juan Carlos Sánchez y Sara Fernández, 2015)

Las escenas de María y Santiago, quienes también fueron estudiantes de cine en la Universidad Nacional de Colombia, son sobre todo juegos, no solo chistes, sino el teatro de un romance, de una libertad que, aunque melancólica, se torna productiva. Recordemos que las visiones más tradicionales de la melancolía suponen en ella una enfermedad que deja inerte a la producción de libido. Una noción más contemporánea de la melancolía nos dejaría ver cómo los afectos que produce son a su vez productores de experiencias, encuentros o teatro. El aburrimiento de María y Santiago es revelador porque hace ver la creación como algo fluido, poco solemne y, al mismo tiempo, como un ejercicio que requiere del tiempo y la seriedad: un ejercicio del juego y el ocio.

Este cortometraje tuvo un amplio movimiento en numerosos festivales y muestras. Venía acompañado de una vasta gama de cortometrajes universitarios que fueron visibles en esos años. Según Pablo Roldán, crítico y programador, y uno de los fundadores del Eureka Festival de Cine Universitario “en ese momento [2017] hubo un *boom* de cortometrajes universitarios de altísimo nivel, y yo creo que hubo dos que fueron fundamentales para entender el cine universitario de otro modo. Fue *Los niños y las niñas*, que de todo eso, todavía resiste el tiempo y *El quimérico espectáculo de los Bizzanelli* [Omar Ospina, 2015] de la Universidad de Magdalena” (Pablo Roldán, 2024, conversación personal).

Roldán hace un recuento de cómo el festival de cine Eureka funcionaba como una forma de atender a discusiones sobre la realización audiovisual y quebrar ciertas estrategias que volvían pesadas y lejanas las películas. El equipo de programación también se nutrió de películas en otros festivales como el FICCI y la ya inexistente categoría de Nue-



vos creadores. Con las primeras versiones del festival buscaban nuevas opciones para los estudiantes. Según Roldán:

Nosotros estábamos dando una pelea interesante, yo me acuerdo de que eran unas discusiones que se estaban dando en las clases, sobre filmar lo que teníamos cerquita. Porque en esos proyectos universitarios se buscaba filmar la tercera edad o no sé qué. Se hacían unos concursos de guion para saber qué filmar entre todos, y todo eso era absolutamente pesado. A Eureka le interesaba mostrar cómo filman los colegas, y sobre todo nos interesaba mirar cómo lo filman en otros países, y por qué a veces la distancia era tan grande, en términos técnicos, pero sobre todo en términos de lo emocional, lo innovador de la puesta en escena, o ni siquiera innovador sino riguroso. (Pablo Roldán, 2024, conversación personal).

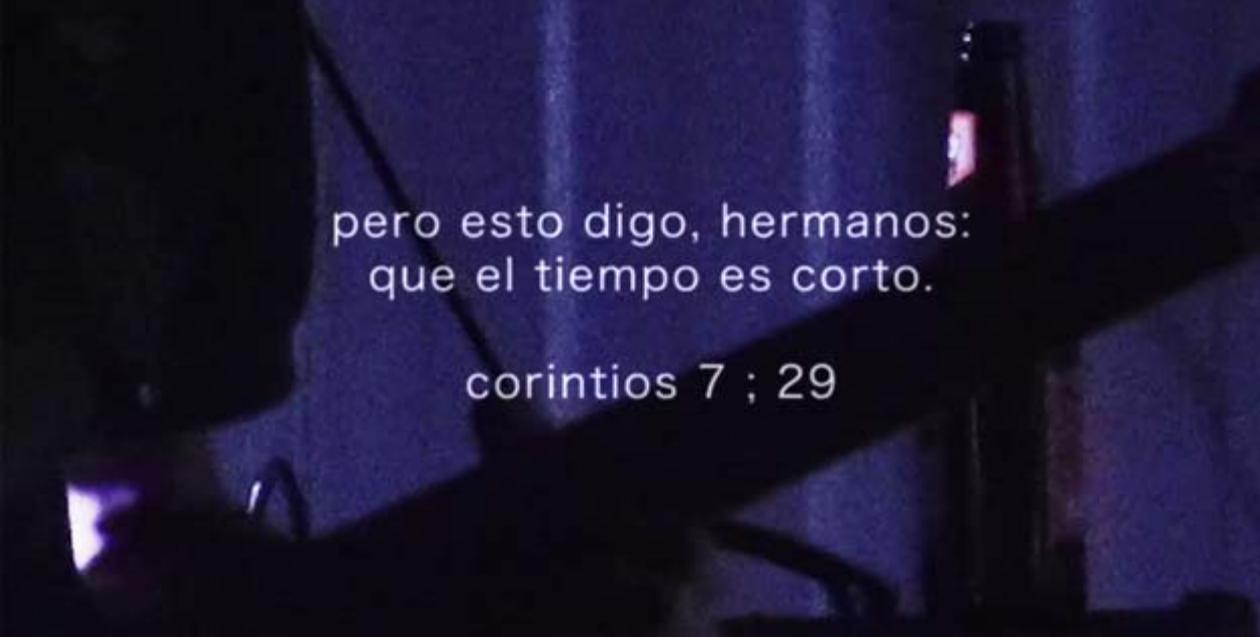
Roldán me hace notar cómo la discusión estaba en torno a las posibilidades de experimentación con lo que había y teníamos cerca. Esta búsqueda de las formas audiovisuales en lo cotidiano y lo propio fue central. Significó no irse lejos, sino encontrar y profundizar en los lugares, las historias y las formas de esta mirada. De hecho, en 2018 organizaron una retrospectiva del cineasta brasileiro Leonardo Mouramateus, proveniente de lo que también llamarían *cinema de garagem*⁷³ por las condiciones artesanales de realización.

73 Del Brasil, el *cinema de garagem*: “Son películas de una generación joven que no buscan su inserción en el mercado como meros productos de la industria cultural, sino que son primordialmente expresiones de las

En **Los niños y las niñas**, el tono aficionado del video grabado dentro de la historia misma se asemeja al de algunos videos musicales de Nicolás y Los Fumadores. En **Corintios** (2017), videoclip también de Sánchez, un archivo videográfico de fiestas en parques, karaokes o la calle, da cuenta de un momento particular en donde ellos pensaban que la banda iba a terminar, marcado además por algunos sucesos trágicos con amigos cercanos. Un verso de la canción **Corintios** da el nombre a su primer álbum **Como pez en el hielo** (2018).

Siempre quisimos ser famosos
Ser inmortales, y solo supimos renunciar
Pero todo está bien
Todo muy bien
Todo está al pelo
Pero todo está bien
Yo estoy rebien
Como pez en el hielo
Nos empezó a coger la noche
Y no estamos solos, sino desolados
Pero todo está bien
Todo muy bien
Todo está al pelo
Pero todo está bien
Yo estoy rebien
Como pez en el hielo
Como pez en el hielo
Como pez en el hielo.

visiones del mundo y del arte de sus realizadores. Películas creadas en diversas regiones del país, con un modo de producción colaborativo, en el que la organización de los equipos de filmación ocurre de manera más flexible. Películas moldeadas a partir del propio proceso de filmación y edición del material filmado, más que previamente demarcadas a partir de un guion y una planificación previos. Películas que exploran las fronteras entre los géneros cinematográficos, entre la ficción, el documental y el ensayo visual, dialogando con otras expresiones artísticas (la *performance*, la danza, las artes visuales, el teatro). Películas que se abren a otras formas de organización narrativa, como un “cine de flujo” permeado por relaciones sensoriales más libres, menos esquemáticas” (Cinema de garagem, 2012, traducción propia).



pero esto digo, hermanos:
que el tiempo es corto.

corintios 7 ; 29

📷 Fotogramas del videoclip **Corintios** (Nicolás y los fumadores, 2017)

La exploración visual del video digital, el grano de la fotografía subexpuesta y los movimientos de cámara rápidos, recuerdan a un tipo particular de fiesta. La misma canción intercala la música con escenas habladas de las reuniones, preguntas sobre cuánto vale el alcohol que quieren comprar, risas y juegos visuales. Tiene un tono nostálgico, pero burión; consciente de su patetismo.

El videoclip que acompañó la canción quizás más reconocida del álbum, *Bailando triste* (2018), realizado por Andrés Isaza y un equipo que también estudió cine y artes visuales, cuenta la historia de un chico joven que termina en un bar del centro de la ciudad, donde se queda sin dinero porque tuvo que pagar veinte mil pesos colombianos. El amigo que lo invitó no le está poniendo atención y anda bailando triste en esa fiesta donde no logra conectar con nadie. El video acentúa lo risible de la situación por medio de planos cerrados, juegos con pantallas verdes y de nuevo un cierto tono azulado y con grano que será la marca de toda la visualidad del álbum. En un epígrafe citan un poema de Nicanor Parra: “Todo me parece mal / El sol me parece mal / El mar me parece pésimo”. El sentido de humor de la banda transcurre entre cierto cinismo y melancolía. Para el escritor Michael Benítez:

Desde la primera pista de *Como pez en el hielo*, la ópera prima de Nicolás y Los Fumadores lanzada en marzo de 2018, su música se desborda en humor y melancolía, dos elementos que, lejos de contraponerse, evidencian con precisión la tragicomedia de la vida citadina. La cotidianidad se narra desde la ensoñación y el absurdo,

con un lenguaje coloquial exacto: cuando a lo trivial se le da una mirada poética, honesta y vital, se trasciende de lo —aparentemente— vulgar a lo sublime. En este disco, se hacen referencias a elementos del día a día en Bogotá y por ello, inductivamente, en Colombia y parte de América Latina; como el Transmilenio en *Bruce y Margaret* y el Vive100 en *Brisa*, que se mezclan a una postura desencantada del amor y a una sutil redención por medio del fracaso. (Benítez, 2018)

La redención del fracaso se consigue a través de una puesta en escena de los vicios propios y del patetismo de la vida. La representación de lo melancólico acá es irónica. El procedimiento irónico consiste en “develar que no existe una verdad esencial detrás de los fenómenos y, simultáneamente, desarrollar un sentido crítico respecto a ellos para evitar su idolatría” (Kierkegaard citado en Moraña, 2007). La ironía surge como un gesto público donde la crítica funciona como estrategia para hacer visible lo absurdo de nuestras tradiciones y doxas, los vicios que surgen de ellas, y la poca flexibilidad que tenemos para cambiar. Así, la ironía es resultado de una de las estrategias de la comedia. En su estudio sobre lo cómico, el filósofo vitalista Henri Bergson anuncia:

el arte del poeta cómico es hacernos conocer tan bien ese vicio, introducirnos a tal punto en su intimidad, que acabemos vislumbrando algunos hilos de su marioneta; los jalamos entonces nosotros y de ahí viene nuestro disfrute. (...) Un personaje de tragedia no cambia su conducta porque sabe cómo lo vamos a juzgar; persevera, aún en plena consciencia de lo que es, incluso con el pleno sentimiento del horror que nos provoca. Pero un ridículo, al saberse ridículo, intenta cambiar (...). (Bergson, 2019, 16)

La posibilidad o imposibilidad de cambiar nuestras actitudes ante el mundo condicionan las estrategias narrativas que muchas de las canciones de este grupo de artistas bogotanos exploraron. Bandas como Las Yumbeñas, Nanook El último esquimal, Aguardientes, The Kitsch, o Quemarlo Todo por Error, entre muchas otras,⁷⁴ al usar elementos del tontipop⁷⁵, el punk y diversas formas del rock psicodélico, se valen de la ironía para hacer una crítica social ante situaciones cotidianas. No solo con canciones sobre el amor y las relaciones personales, sino también acerca de cómo ser joven en Colombia, o en Bogotá. Cada banda con más o menos transparencia, deseando estar más o menos alineadas ante las fórmulas genéricas de la industria musical.

74 Para más conocimiento sobre las discusiones alrededor de esta escena musical ver el canal de YouTube del periodista musical El Enemigo: <https://www.youtube.com/@ElEnemigoCol>.

75 “De los 90 hasta hoy, con un aire despreocupado, excéntrico y juvenil en forma, e intenso y profundo en fondo, el tontipop, lejos de ser esa música desligada del formalismo del indie y tratada con aire peyorativos, es toda una revolución y expresión de la filosofía ‘no pasa nada’, de hacer que hasta la bajona más profunda, acabe en bailes y fiesta” (Romero, 2021).



📷 Fotogramas del videoclip **Corintios** (Nicolás y los fumadores, 2017)

Quemarlo Todo por Error (QTPE) también proviene de un ambiente universitario. De sus integrantes, dos estudiaron cine en la Universidad Central, Santiago Molina (guitarra y voz) David Fontecha (batería y percusión), también la integran Juan Felipe Ávila (bajo, voz y órgano) y Juan Pablo Rocha (guitarra y voz). El trabajo de comunicación visual de sus canciones es similar al de Nicolás y Los Fumadores porque pone de relieve situaciones familiares de los jóvenes, pero se concentra en las emociones de manera menos irónica. Algunos recursos visuales de nuevo usan las cámaras de video con juegos de *zoom*, fotografía no profesional y grabaciones de la banda tocando las canciones de forma aficionada.

En algunos videos de la banda ciertas puestas en escena son traviesas. En **Imagineria** (2018), un grupo de chicas toca la canción fingiendo ser los diferentes integrantes de QTPE; o en **Volar** (2020) un montaje de fotografías y videos grabados con el celular imitan el estilo *amateur* de los videos musicales emo en plataformas como YouTube o MySpace. Muchos de los videos son recreaciones de conciertos o registros de ensayos y fiestas alrededor de ellos.



🌸 Fotogramas del videoclip *El túnel* (Nicolás y Los Fumadores, 2022)

La grabación de los ensayos y las fiestas conforman la puesta en escena de una propuesta visual de la banda. La mayoría de los videoclips logran mostrar cómo sería una fiesta si uno fuera amigo o alguien cercano a ellos. Aquella cercanía puede ser en forma de fiesta juvenil casera en las antípodas de la fiesta-espectáculo de moda (como lo son los videoclips de las numerosas divas del *pop*). Los videos musicales son espacios de imaginación y publicidad de la experiencia en vivo de la banda.

Este tipo de audiovisual desea acercarse siempre a la gente. En nuestro caso por medio del internet y las plataformas de video, en especial YouTube o Twitch, se crean estrategias de circulación de los contenidos videográficos. En 2017, por ejemplo, el sello discográfico independiente Rompeolas —donde QTPB graba sus álbumes— realizó un especial de Navidad con presentaciones de Nicolás y Los Fumadores, Las Yumbeñas y QTPB, sirviéndose de los formatos de los programas en vivo de música, una especie de parodia juvenil.

Esta y otras estrategias de comunicación convierten las bandas en agentes del encuentro, sea virtual o presencial. En los procesos de autogestión organizan toques y festivales con el fin de lograr una cierta comunidad que gira en torno a su música. Finalmente construyen espacios para la fiesta. Sin embargo, el camino de la autogestión se torna en cansancio o hastío cuando las condiciones laborales de estas bandas siguen precarizadas por su índole independiente. En el videoclip **El túnel** —que hace parte del álbum *Dios y la mata de lulo o ¿Qué hacer en caso de que haya perdido la luz?* (2022)—, de Nicolás y Los fumadores, se hace referencia a esta sensación de desamparo económico. El video cuenta la historia de un grupo de animadores de fiestas infantiles y hace un comentario del trabajo constante de la banda como payasos. Se les ve viajando por Bogotá mientras suena una letra que reflexiona sobre qué significa trabajar en esta época. En un momento un túnel bogotano se convierte en animación y se ven cuerpos cayendo junto al carro viejo desde donde hacen sus recorridos.

Toca buscar algo qué hacer
Algo que no me llene, pero me dé de comer
Porque se va la juventud, y no
No puedo darme el lujo de seguirse payaseando
No quiero pudrirme en un *call center*
Ni tampoco irme de aquí
A comer mierda a otro país
A otro país
Y solo veo

El túnel al final
De la luz
Y yo sé que me estoy repitiendo
Que se pierde el interés
Pero no sé qué más decir
Qué más hacer
Cuánto tiempo hemos perdido
Mirando el atardecer
Cuánto tiempo hemos perdido
Jugando a enloquecer
A enloquecer, a enloquecer
Y cuánto más hemos perdido
Pensando en lo que pudo ser
Yo ya perdí la cuenta
Y no me importa, así estoy bien
Yo ya perdí la cuenta y no me importa
Sal de tu casa no seas aburrido
Anda en tu *skate* a algún lugar que no hayas ido
Fúmate un porro en algun parque
Pregúntale a esa chica adónde va
Y cuánto más hemos perdido atrapados
Yo ya perdí la cuenta
Pero tú no
¡Yo ya perdí la cuenta pero tú no!
Sal de tu casa no seas aburrido
Anda en tu *skate* a algún lugar que no hayas ido
Fúmate un porro en cualquier parte
Pregúntale a ese chico adónde va y vete con él
Vete con él
Vete con él
Vete con él

Vete con él

Vete con él

Vete con él

Vete con él

Vete con él

Vete con él

[Letra de la canción “Tiempo perdido” de QТPE]

La repetición del acto de un payaso para un grupo de niños, la crítica del payaso triste, su lugar no valorado dentro de la sociedad, son uno de los múltiples ejemplos de gestos cómicos que estas bandas proyectan para acercarse a sus amigos y seguidores. Ahora, ¿qué significa seguir en esta precariedad y no construir otros espacios de circulación que sean rentables para sus prácticas musicales? Estas estrategias de comunicación que implican el uso de YouTube y de otras redes sociales son al mismo tiempo formas de apropiarse de discursos de los medios tradicionales y darles una vuelta, jugar con las nociones mismas de la industria musical para al menos construir público y espectadores, pero no deja de estar a merced de lo que decidan las plataformas, manejadas desde Estados Unidos.

Cuando uno observa este ambiente videográfico se puede dar cuenta de un periodismo y crítica cultural digital que está impulsándose a través de las redes sociales. Las estrategias hacen un contrapeso, aunque en muchos casos parezca mínimo, de la aplastadora industria cultural estadounidense o géneros musicales que tienen mucha más fuerza en la radio, el cine o la televisión. Faltaría preguntarnos cómo el videoclip bogotano afecta al cine, o de qué manera los lenguajes de la música y el cine se expanden por su relación intermedial. Por ejemplo, es sintomático que en Bogoshorts Film Festival tengan una sección de videoclip desde que comenzó en 2008 como Festival Internacional In Vitro Visual, con el interés también de expandir la discusión de lo visual en sus diversos rumbos. La industria publicitaria también absorbe a muchos de los realizadores de cine porque no hay suficiente dinero en el cine, y es necesario que esos videoclips tengan el impacto afectivo, y económico, para lograr su cometido.

Son numerosos los movimientos artísticos juveniles que usan todo tipo de redes sociales para juntarse y consolidar espacios. En otros casos como las artes vivas o la *performance* logran además manifestarse por medio del videoclip. En *Maricona, chica fresa callejera* — pista musical realizada por K.hole_kardashian & El Traste con M.C Honey Vergony para House of Tupamaras—, se muestra un tipo de fiesta muy diferente. Una vida nocturna que impacta en las nociones normativas de la identidad de género usando las estrategias

del vogueo y *performance*. También muchas de estas artistas provienen de escuelas de artes visuales o escénicas en Bogotá y valdría la pena revisar su producción visual en relación con la ciudad.

En todos estos videos la ciudad es el paisaje del movimiento de los cuerpos jóvenes, es una ciudad que da el paso, permite el movimiento y se asemeja a urbes de todo el mundo. Se distancian de la obsesión adulta por la seguridad por medio de gestos irónicos, pero también una cierta sensación de desazón y desesperanza es puesta en escena para burlarse. Es una risa que busca compañía.

Ensayarse a sí mismo

¿Es posible ver algo directamente?

¿Qué pasa cuando se mira directamente al sol?

Es inminente la ceguera. Entre tú y yo, la ropa de por medio.

¿Qué pasaría si nos viéramos totalmente desnudas, sin piel incluso?

Debajo de la piel hay luz, puede ser posible que de no existir tu piel me quedase ciega

Totalmente deslumbrada.

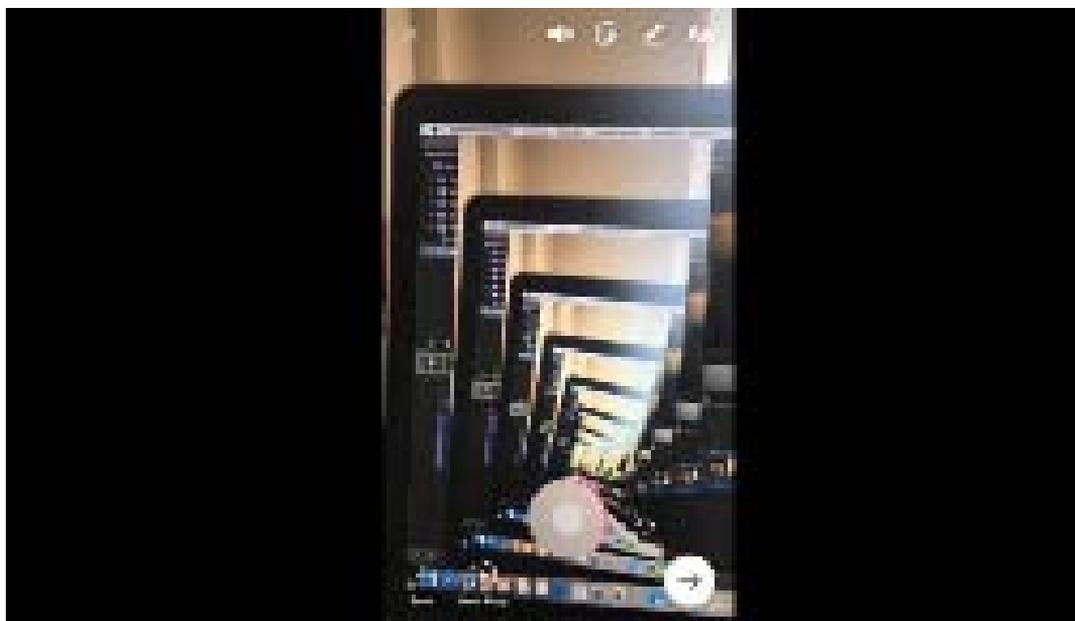
Natalia Martínez, Leer la mano

En **Leer la mano** (2017), el trabajo de grado de Natalia Martínez, ocurre un diálogo por medio del montaje de imágenes en diarios filmados por Ana Salas, Juan Soto y videos grabados por la misma realizadora. A través de una voz en *off* y algunos textos en pantalla, el cortometraje explora el cuerpo presentado y representado ante una cámara móvil, que funciona como espejo, escondite o confesionario. La voz poética en *off* confronta las imágenes, y les hace preguntas, mientras el texto en pantalla nos presenta citas y reflexiones.

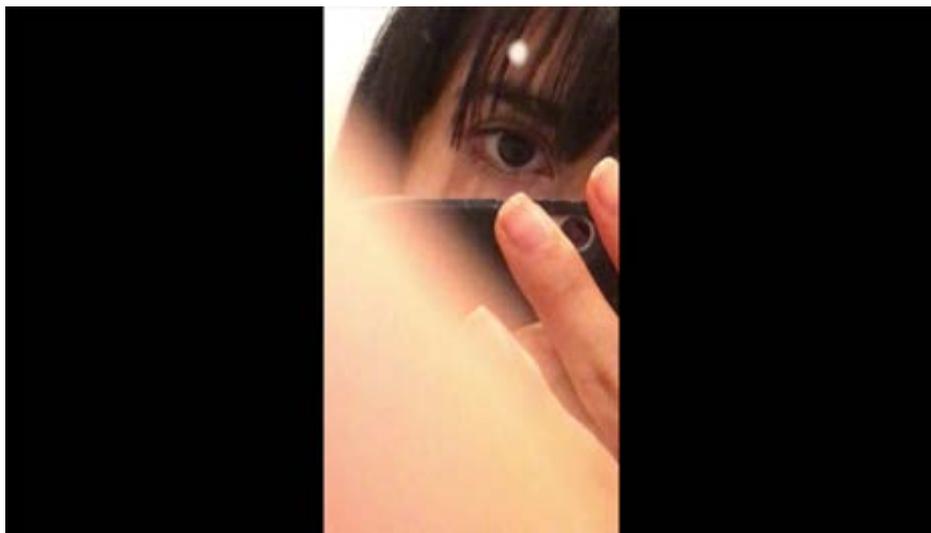
Dividido en cinco partes, **Leer la mano** se pregunta por las estrategias que los realizadores de estos diarios filmados establecen para hacer un teatro de sí mismos, jugar con la intimidad y acercar al espectador. La reflexión logra que pensemos en las posibilidades de esta grabación corporal, no solo por medio de una mirada lejana, sino fragmentaria, confusa a veces, cercana, como entre las arrugas de las manos.

En la cuarta parte, Natalia se expone y muestra su archivo personal de imágenes de Instagram y de su celular. Al preguntarle por las razones de esta decisión, me hace caer en cuenta de lo importante que fue la consolidación de Instagram como aplicación de imágenes y videos; para los artistas visuales en especial se convirtió en una posibilidad expresiva, y en ciertos ambientes fue de uso casi obligatorio para dar a conocer un portafolio de trabajo. Así lo relata Natalia:

En ese momento [2017] creo que acababan de lanzar las historias, o que se podían guardar en un archivo. Eso también pasó en Snapchat. Ahí tal vez cambió la relación con esas historias. Cuando se podían guardar yo vi que había cierto patrón y una intención de no grabar cualquier cosa, o de darle un poco más de profundidad, que no fuera tan superficial. Pero igual una necesidad de expresarse y ponerlo ahí, de estar registrando lo que se está viviendo de alguna forma. Por obvias razones yo asociaba eso con el diario filmado. Me pareció que todos teníamos esa posibilidad de además ver cómo ha cambiado esa representación de nosotros mismos en las redes. Cuando decidí ponerlo en el videoensayo también comencé a probar cosas distintas, a poner imágenes con textos, y analizar qué es lo que hacía antes, o qué significaba exponerse así. También vi que no era la única. Siento que eso fue hace un rato, como que ahora me parece más difícil con TikTok. Ya se me sale de mi forma de usar las redes. (Natalia Martínez, 2024, conversación personal)



📱 Fotograma de **Leer la mano** (Natalia Martínez, 2017)

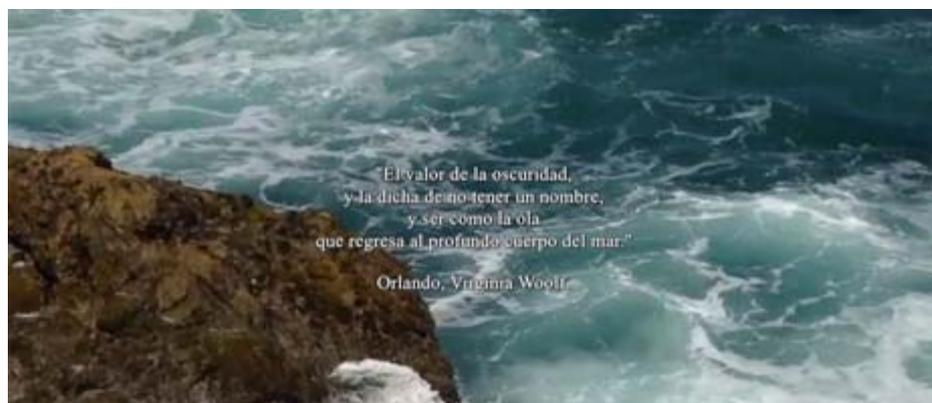


📷 Fotogramas de **Leer la mano** (Natalia Martínez, 2017)

El uso de las redes sociales, la grabación de la pantalla misma y la plataforma podría ser una investigación completa de cómo aquella iconografía, tipos de diseño o herramientas de grabación (filtros, música y formas de edición) puede reformular las maneras de autorrepresentación. Sin embargo, volvamos a los afectos. Martínez logra con su videoensayo explorar la búsqueda de una identidad desde la autorrepresentación totalmente condicionada por el otro. En un momento cita el famoso verso de Artur Rimbaud “Yo soy otro”. Se

pregunta por cómo el espejo de la cámara y de la pantalla pueden reflejarse infinitamente; cómo genera confusión y aplaca a quien está autofilmándose, pero reconoce la libertad de Juan Soto y Ana Salas en sus formas de presentación.

Ana Salas se observa a sí misma en varios momentos de su ópera prima **Frente al espejo** (2009) y se dice: “me di cuenta de que estoy muy posuda, como frente al espejo”, pero se molesta con ella misma y asegura: “siempre será frente al espejo”. La consciencia de esta mirada al cuerpo propio pasa necesariamente por la sensación de extranjería que los realizadores, quienes son colombianos, pero vivían en el exterior, tienen frente a las condiciones mismas de su vida. Ser un extranjero descoloca las nociones de paisaje y te vuelve un observador particular en el entramado de miradas.



🌿 Fotogramas de **Leer la mano** (Natalia Martínez, 2017)



🌸 Fotogramas de **Leer la mano** (Natalia Martínez, 2017)

En Colombia son muy variados los ejemplos que se pueden traer sobre las calidades migratorias de su cinematografía. Muchos nos vamos de Colombia para aprender en otros países o a hacer o investigar el cine. No solo porque en Colombia no existan las opciones, sino también por las condiciones económicas, becas u otras posibilidades académicas.

Si miramos en retrospectiva, un cierto género del cine colombiano se fue haciendo más amplio desde la llegada del video: la intervención autobiográfica en el documental colombiano. En este libro nos hemos concentrado lo suficiente en obras de ficción y esta será la oportunidad para acercarnos al documental en sus vertientes más experimentales. Desde **Looking for** (Andrea Said, 2012) o **De(s)amparo, polifonía familiar** (Gustavo Fernández, 2002) el rodaje de la película sirve para generar encuentros, una excusa para preguntarse por la familia y su fragmentación.

Así mismo, directores colombianos que viven en Francia como Camilo Restrepo y Laura Huertas Millán —y otras directoras de la diáspora colombiana como Simon(e) Pateau y Vladimir Durán que serán referente para nuevos cineastas— realizarán obras que usan elementos performativos, musicales y de juegos con el archivo para dar cuenta de una crítica de las visualidades de la guerra y la colonialidad del ver.⁷⁶ En estos trabajos,

76 En la “colonialidad del ver”, concepto extrapolado del trabajo de Aníbal Quijano, el historiador mexicano Joaquín Barriéndos observa cómo en la nueva cultura visual transatlántica “se produce una compleja epistemología visual que estructura, por un lado, un orden de descorporización e invisibilización que permite la universalización de la mirada imperial y, por otro, un orden de corporización y visibilidad que permite la

los realizadores o los personajes hacen una especie de teatro de sí mismos, pero también un ensayo sobre cómo decir las cosas, cómo hablar o tener algunas conversaciones importantes. Se trata de hacer cine como una forma de *performance*. Sobre la modalidad performativa del documental diversos teóricos han revisado sus estrategias. El crítico e investigador Christian León escribe:

Este tipo de documental reclama para sí la artificiosidad como forma legítima de construcción de la verdad, al considerar que la realidad es una coproducción que agencia al realizador a través de su acción con el mundo. Dentro de esta concepción, realizador y actores sociales realizan un *performance* dirigido al espectador. En este sentido, la verdad es puesta en escena y actuada para la cámara. Por esta razón, es lícito mostrar los mecanismos de producción, generar artificialmente situaciones, mostrar los puntos de vista o sesgos subjetivos de los directores o incluso parodiar o falsificar la realidad. (León, 2022, 123)

Numerosas expresiones de lo performativo en el cine colombiano han estado disponibles en los últimos años. Cineastas como Luis Ospina, Oscar Campo o Carlos Mayolo, a través de ensayos visuales o falsos documentales, han hecho críticas a la visualidad y la construcción de memoria, apelando al juego con el archivo digital y cuestionado el artificio de la realidad. Con el video y la posibilidad cada vez más rápida de acceso a archivos videográficos personales, el cine de archivo producido por realizadores colombianos se vio en aumento con numerosas expresiones tanto en el exterior como en el país. Muchos de estos directores se hacían preguntas sobre qué significa ser migrante. En *Migración*, trabajo de grado de Marcela Gómez (2008), ella va relatando su vida desde que sus padres y su hermana emigraron a Estados Unidos y ella se quedó en Cali. La película se pregunta por las condiciones de esta comunicación rota, y también graba la pantalla de plataformas de comunicación de la época mientras habla con sus familiares.

La profesora Juana Schlenker, quien desde hace más de diez años investiga y trabaja con el cine de ensayo —y ha dictado el Seminario de documental de ensayo, creado por Gustavo Fernández en la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional— me comentó cómo la materia, y la práctica ensayística, ayuda a los estudiantes a romper los moldes de producción que han sido muchas veces impuestos en los otros talleres de producción.

racionalización del cuerpo indígena mediante el tropo del canibalismo” (León, 2022b, 76). Este cine colombiano de la diáspora está muy interesado en las intersecciones de la colonialidad con lo audiovisual en este mismo orden ambivalente.

En cuanto a los estudiantes yo creo que el seminario es un espacio de posibilidades creativas, que a lo mejor la Escuela de Cine y Televisión va cerrando. En la Escuela aprenden cómo es un rodaje, aprenden cómo son los roles y se van especializando. Siento que en la clase de documental de ensayo tenían la posibilidad de romper ese molde. Era ir en contravía de la Escuela, de esos roles que se van creando (...). Las opciones de desarrollar un proyecto y llevarlo a término, los confrontaba de nuevo con por qué querían estudiar cine, cuál es la historia que querían contar. Revalúan decisiones —así es la academia desafortunadamente— que se van volviendo rígidas a lo largo de los años. La cátedra era ese momento de libertad para los estudiantes, de reto creativo, de retomar ideas que están engavetadas. Es un momento de pensarse mucho la voz autoral. (Juana Schlenker, 2024, conversación personal)

Para los estudiantes de cine la práctica ensayística puede implicar un retorno a sus imágenes del pasado; un reencuentro con emociones y afectos que se materializa por medio de preguntas o búsquedas formales en los proyectos. En ello Schlenker también marca este reencuentro como una celebración y un reconocimiento de las posibilidades creativas del cine.

Ahora, valdría la pena de todos modos preguntarnos por esta voz autoral, cuya fundamentación es la política de los autores, también proveniente de la crítica francesa —o su implantación en la crítica norteamericana en voces como la de Andrew Sarris— de donde vienen algunos de los más reconocidos realizadores del cine ensayo (Alain Resnais, Chris Marker, Agnès Varda). En contraste con la tradición autoral cuya exhibición se vincula a festivales o muestras de cine, son otros los circuitos donde estos ensayos audiovisuales podrían circular. El video ensayo tiene ya una larga trayectoria en revistas y canales de YouTube: Catherine Grant en Filmstudiesforfree.blogspot.com, críticos y profesores como Adrián Martín, Cristina Álvarez, Mónica Delgado, o diversos autores en plataformas como Criterion Collection o Mubi publican videoensayos, así como en revistas latinoamericanas: *Correspondencias*, cine y pensamiento (México), o *Desistfilm* (Perú), además de los numerosos videoensayos de youtubers como Contrapoints, hbomerguy, Folding ideas, entre muchos otros canales. Las plataformas de video y fotografía que inundaron sin duda la producción de imágenes en el país en esos años son otra de las múltiples educaciones audiovisuales que como estudiantes de cine teníamos a la mano, más allá de los cineclubes o clases de historia.

Este tipo de audiovisual, que se produce para las redes sociales, roza con prácticas comunitarias o de aficionados, y puede ser una pista para entender la respuesta de muchos jóvenes a ciertas tradiciones del cine colombiano de calidad o de autor. Para ejemplificar este quiebre creo que puede ser momento para describir ciertos encuentros alrededor de espacios públicos donde el cine se debatía por fuera de la escuela.

Los espacios de formación que suceden fuera de la escuela de cine son un campo de relaciones donde florecen los afectos. Recojo además la impronta metodológica de estudios tan potentes como *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta* de Katia González, donde se cristaliza una investigación entre los espacios, las microhistorias y el arte que circulaba en esos años. Aunque González no lo indica directamente, su apuesta es afectiva, no solo culturalista o iconológica —siguiendo a la entrañable obra del historiador del arte Aby Warburg— porque se concentra en lo espacial sobre las intersecciones o las mediaciones que construyeron aquel amplio e influyente movimiento cultural caleño.⁷⁷

¿Qué implicó ser joven estudiante de cine, comunicación o arte en la década pasada? En una correspondencia que mantuvimos Andrés Isaza, Sara Fernández y yo sobre la curaduría audiovisual *Un mundo sin adultos*, escribíamos:

Era 2018, y un año antes nos habíamos graduado de Cine y Televisión, una de las carreras con menos empleabilidad en el país. Estábamos de aquí para allá haciendo *freelance* o trabajando para empresas macabras. Dependiendo lamentablemente del privilegio de tener papás, nos sentíamos como unos adolescentes tardíos. Había venido el plebiscito por la Paz y nos sentíamos asfixiados en una democracia que nunca le había dado la razón a las minorías y a la diversidad (...). De ahí viene este rechazo insoportable a la adultez. Nos sentíamos muy separados de las generaciones anteriores, estábamos cansados, después de habernos criado con esta historia nacional, con la tragedia ignorada que se pasaba en la televisión al fondo del pasillo después del almuerzo. Otro lugar de donde también partimos para encontrarnos. Nos reunimos en casas de amigos a charlar y a cenar, a discutir de política e intentar organizarnos.⁷⁸ Andrés Isaza y Sara Fernández, 2023, correspondencia personal)

Eran años de mucho movimiento político alrededor de la campaña presidencial de 2018 entre Iván Duque, como representante (o marioneta) de los movimientos de ultraderecha, y Gustavo Petro como la única opción de izquierda ante el proyecto neoliberal de la derecha colombiana. En esta elección también se debatía en el fondo la correcta implementación de los acuerdos de paz con la guerrilla de las FARC de 2016. Iván Duque y su partido político (Centro Democrático) veían como una traición a la nación el acuerdo de paz con la antigua guerrilla. Habían sido los abanderados de un plebiscito por la paz vo-

77 “Las mediaciones son pues ese ‘lugar’ desde donde es posible entender la interacción entre el espacio de la producción y el de la recepción. (...) Estamos afirmando que la televisión no **funciona** sino en la medida en que asume —y al asumir legítima— demandas que vienen de los grupos receptores” (Martín-Barbero, 1992, 20).

78 *Un mundo sin adultos* fue una muestra audiovisual ganadora de la Beca de Curaduría de la Cinemateca de Bogotá 2018 donde se revisaron diversas obras que indagaban sobre la adultez. Partimos de la pregunta ¿cómo sería un mundo sin adultos?

tado en 2016 donde ganó el No. Este hecho histórico era un parteaguas de las discusiones que teníamos en espacios culturales entre amigos y colegas.

Uno de los elementos más recurrentes de nuestros debates con respecto a esta campaña era el lugar del cine en la “economía naranja”: teoría económica inventada por el expresidente Iván Duque y su consejero Felipe Buitrago (Buitrago y Duque, 2003), que se vislumbraba como un entramado de acciones favorecedoras de la privatización de la cultura, o una estrategia de telecolonización⁷⁹ por parte de las productoras audiovisuales internacionales a una cierta industria local que ya se había estado formando en el siglo XXI (gracias a la ley de cine del 2003).

Es fácil reconocer la telecolonización en quienes hacían campaña por la economía naranja, en especial los directores de la productora Dynamo, reconocida en el país por ser una de las más importantes casas productoras que se articulan con plataformas (Netflix, HBO, Amazon Prime) para la grabación de series y películas en el territorio nacional. La economía naranja proponía de manera abstracta, la construcción de industrias creativas reforzando los mecanismos de promoción a la inversión privada dentro de la cultura y construyendo espacios de diálogo muy amplios entre artesanos, medios de comunicación tradicional y nuevos medios (videojuegos y otras artes digitales). Una visión de la cultura, aunque en apariencia diversa y dialogante, que privilegiaba la inversión privada, es decir, una serie de estrategias que ponían en el centro el valor de cambio y la capacidad de endeudamiento.

La visión clasista y determinista de cierto cine colombiano era causante de nuestro fatalismo. Veíamos en el horizonte muy pocas posibilidades para concretar nuestra práctica artística de una manera realmente crítica. Se nos imponía por un lado la precariedad y resentimiento (Zafra, 2017, 10), o la necesidad de moverse a otros territorios, lo cual desde hace muchas décadas ha sido la tradición de los jóvenes colombianos que migramos a otros países.

En Colombia se agudizaba esta angustia por las consecuencias de la guerra y el conflicto social en marcha, que ponía bajo sospecha la agencia crítica en espacios culturales, aunque muchos se encaminaran a pensar la guerra y reconstruir el tejido simbólico. Esto no era nuevo, muchas de las propuestas culturales críticas terminaban siendo desmanteladas, tanto por falta de financiación o por censura directa. La crítica en Colombia ha sido una acción movедiza y ensayística. Se ensaya en diversos espacios nuevos territorios para generar, así sea de manera corta en el tiempo, las posibilidades del encuentro y el diálogo.

79 “La tesis central que sostengo es que en la actualidad los dispositivos audiovisuales se han convertido en una red de mediaciones que actualizan la colonialidad del ver (...). Esta nueva circunstancia va a configurar una telecolonialidad visual caracterizada por una forma de colonización del imaginario y la memoria vinculada a la particular operación de la imagen producida y reproducida técnica y digitalmente” (León, 2022b, 78).

De muchos eventos, revistas o festivales suceden pocas versiones, donde luego su agencia política y utópica se opaca. Una serie de pruebas y errores.

En nuestro caso fue muy importante que luego de cuatro años de trabajo como directora artística del FICCI, Diana Bustamante fue despedida de manera sorpresiva en 2019, y luego Pedro Adrián Zuluaga salió del cargo como programador. En una entrevista que dio Bustamante a raíz de este proceso comentó: “No es una decisión que haya tomado yo, y que evidentemente nos genera varias preguntas. Por ejemplo: ¿Hasta dónde el sector privado tiene cabida en este tipo de decisiones, especialmente el patrocinador principal que es rcn y cuyo representante es ahora presidente de la junta?, o ¿hasta dónde una persona como yo puede llegar a ser molesta políticamente?” (Orozco, 2018).

En 2020 el grupo editorial Semana decidió cerrar la revista *Arcadia*, uno de los pocos espacios para la discusión masiva sobre cultura, dejando a la deriva a numerosos escritores que trabajaban ahí como columnistas, reporteros o editores. Con las crisis se agudizaba la recurrente censura (Malagón, 2020). El 58 Festival de Cine de Cartagena fue la última de las muestras de este impulso político estético que se venía construyendo desde la dirección artística de Bustamante y su predecesora Mónica Wagenberg. Si se nos permite la especulación, una pista sobre las razones de este despido surge en el texto curatorial de ese año que anuncia lo siguiente:

A la aniquiladora sensación de normalidad y estandarización, le siguió la certeza de que desde alguna costa soplaban vientos frescos; una representación otra que iba tomando una cierta forma, un corazón: fantasía, antirrealismo, anomalía. En un poderoso y antiguo mito parecían condensarse, a la vez, las fabulaciones de los poderosos y el camino para contrarrestarlas: El Monstruo. La monstruosidad como aquello que el poder —o la razón o el colonialismo— produce, pero no puede sin embargo reconocer. Esta monstruosidad fue apareciendo de muy distintas maneras en las películas que, reunidas en el programa de la próxima edición del FICCI, configuran una clara línea de sentido. (Bustamante y Zuluaga, 2018)

¿A qué monstruo temían quienes impunemente cerraron espacios de crítica? ¿Era solo una jugada política o allí se contenían debates culturales que trascienden la coyuntura? Según las conversaciones que he mantenido para la investigación de este libro, en aquellos años cierto grupo de gestores e intelectuales se encontraron en el centro de espacios relevantes para la cultura, pero además hallaron una cierta ilusión de transformación en la candidatura de Gustavo Petro y su movimiento político, o finalmente en el sueño de que el progresismo político llegará al gobierno nacional.

Esta unidad política luego fue desmantelada por muy diversas razones. Algunos ya se lo han atribuido a la debilidad de la izquierda colombiana y a cierto faccionalismo que

proviene del narcisismo de las pequeñas diferencias, concepto freudiano que busca explicar cómo grupos cercanos desarrollan hostilidad y agresión entre sí, a pesar de sus similitudes. Esto se debe a la necesidad de diferenciarse y afirmar la propia identidad frente a los “otros”. Muchos han sido los debates causantes de esta sensación, sobre todo dados en redes sociales como X (antes Twitter) y Facebook, y los temas han sido amplios alrededor del feminismo, el populismo y el activismo digital.

Esto puede indicar una última pista para nuestro trayecto hacia la ironía. Las transformaciones de espacios formativos fuera de las escuelas de cine terminaban por representar las pugnas de los motivos de la fiesta ¿Qué iconografía acompaña nuestras celebraciones? ¿A quién celebramos? Tal como lo vimos en **Confesión a Laura** (Capítulo 3), la calle y la violencia se experimentan por medio de la radio y la ventana. Observar el mundo social con la protección del marco cinematográfico significa un espacio de seguridad o distancia ante la representación de la otredad. ¿Qué es aquello que logra acercarnos a los demás, hacernos decidir salir a la calle, aunque no tengamos las mismas dificultades económicas? El Paro Nacional de 2019-2021 tuvo en el centro, tal como lo escribió en su día Pedro Adrián Zuluaga, “una deriva festiva desde la construcción de nuevas formas de afectividad”, lo que significaba la carnavalización de las protestas como forma de encuentro. Se hacían conciertos de todo tipo alrededor de las protestas —lo que generaba sospecha en cierta izquierda tradicional— (Zuluaga, 2019). Las protestas del Paro Nacional usaban todas las herramientas posibles para afectar y llamar a la movilización que duraron meses en 2019 y en 2021 en diversas ciudades del país.

La fiesta, y su deriva política en la protesta, solo está buena si disfrutamos estos encuentros desconocidos, si nos dejamos sorprender. Si creemos en ella como una forma de liberación o de encuentro. Escribir y grabar la fiesta es una ilusión fragmentaria y juguetona. Requiere de prácticas creativas para dar cuenta, no solo de un registro de sucesos, sino también de las sensaciones efímeras que allí suceden a causa de las sustancias psicoactivas o la libido producida por los cuerpos.

Toda representación de la fiesta obedece, al menos en nuestras tradiciones occidentalizadas, al lugar de encuentro entre la tragedia (la fiesta es también espacio de la violencia y su oscuridad) y la comedia (la risa de las situaciones del mundo) ¿A qué tipo de fiesta queremos acceder? Algunas veces nos llaman las fiestas oscuras, los recorridos entre los pasadizos, o los conductos ciudadanos por donde el delirio sucede (para usar las metáforas de la maravillosa película **Los conductos**, Camilo Restrepo, 2020). La fiesta es un lugar liminal que roza lo onírico. En preparar el tipo de fiesta que deseamos está dispuesta toda una serie de posibilidades de futuro. La preparación de la fiesta es utópica, abona el terreno para que se incluyan o se excluyan ciertos cuerpos y deseos.

El ensayo de sí mismo, y la celebración de la unidad representada en la fiesta, también implica la diferenciación con la imagen que vemos reflejada en el cine, en el videoensayo,

en las redes sociales, o en nuestro avatar y personaje digital. El progresivo aumento de nuestro tiempo en redes sociales, agilizado por la terrible pandemia del covid-19, es sin duda la marca del final de la década que este libro intenta mapear. Con ello la crítica cultural, la producción audiovisual y los discursos afectivos que construyeron identidad en medio de la violencia cotidiana han cambiado, y será tema de otro texto para el futuro. Ahora, tendremos que preguntarnos cómo hablar de aquellos futuros posibles.





Escuchar al futuro: conclusiones y derivas

*Juventud, bien ida seas,
es el momento de cambiar de sueños.*

María Mercedes Carranza

CUANDO SE HACE CINE UNO quisiera realizar películas que afecten a los otros, que contagien ciertas emociones, una mirada al mundo o una forma de sentirlo, pero casi nunca sucede como se espera. ¿Qué se necesita para esto? Algunos mercadólogos nos darían estrategias comerciales y los gestores culturales soluciones en políticas públicas; yo en cambio me quiero concentrar en lo afectivo. A lo largo de estos meses de trabajo analizando estas películas surgió cada vez con más fuerza la pregunta ¿qué se necesita para que nosotros (y los personajes en nuestros relatos) salgamos del encierro o la melancolía?, ¿qué se necesita para estar por fin juntos en comunidad? La fiesta y la música, es decir el afuera —el espacio público— fueron las respuestas más sugerentes, pero no las únicas.

Junto a la fiesta, la celebración y la escucha, también la exclusión y la adicción. Toda celebración es la pérdida de un camino que no fue, la falta de alguien que se recuerda o una emoción que ya no se sentirá: la celebración por algo ganado que quita la angustia, la del cumpleaños que nos muestra el año que perdimos o el matrimonio que ojalá aleje la soledad de la vida. Muchas veces queremos experimentar de manera recurrente la liberación, algunos dirían catarsis, de las tensiones de la vida, apresurándonos de maneras obsesivas hacia la alegría o la felicidad. Queremos otro futuro con tanta ilusión, con todo el cuerpo y el deseo, que el pasado o el presente siempre se siente en falta: en duelo.

El encierro y la melancolía son formas de separación entre los objetos de deseo y el yo. Estas sensaciones aíslan, pero pueden ser hermosas. Nos mantienen conectados con los objetos por medio de la contemplación de imágenes sobre ellos. Son posibilidades para dar cuenta de cartografías que guardan la memoria, como lo vimos en las representaciones de casas y ruinas, que cuestionan la identidad entre espejos y ventanas de apartamentos citadinos o que se ríen de sí mismos en los ensayos y videoensayos juveniles.

Una de las sensaciones que más se me reveló fue la vergüenza y su potencial político de representación. Uno se da cuenta de que todo aquello que muestra o esconde está mediado por el deseo, y no es mínimo sentir vergüenza. En muchas de las conversaciones que sostuve con los directores de las películas primerizas sentía aquella vergüenza expresada en humildad o autodesprecio. La conversación se tornaba un lugar fértil para reevaluar el pasado, contar de nuevo lo sucedido y buscar las conexiones entre los sucesos que se nos escapan.

Aquella vergüenza también es la protección de una intimidad convulsa, puesto que no todo tiene que ser siempre representado en las películas. La potencia de la imaginación y la omisión le permiten al espectador una mirada más meditativa, que parta no solo del *shock* del espectáculo y la atracción. Sin embargo, también sentí el peso de este miedo social por las emociones, que además vinculamos a los buenos modales, la alta cultura y la etiqueta.

Pensé en estos meses en la vergüenza que sentía por Bogotá y sus estereotipos: la historia de su representación. Bogotá como una ciudad del crimen, del encierro, de la violencia política o urbana, del frío, el clasismo y la familia. Por el contrario, en el cine primerizo Bogotá era vista de una manera muy auténtica. Películas con modelos de producción pequeños que no buscaban transformaciones radicales de los espacios o recreaciones históricas, sino más bien un acercamiento a lo que sentimos al vivir en esta ciudad. Era la Bogotá que estos jóvenes tenían a la mano, una ciudad del miedo y el encierro, pero también de la fiesta y la amistad.

La amistad tuvo un lugar particular. Muchos de mis conocidos y amigos participaron en varias de las películas del corpus, y los espacios de su circulación fueron las fiestas de nuestros círculos sociales. Entre festivales y muestras, el cine universitario fue un espacio bullente de conexiones entre cineastas de toda Colombia. Aunque en esta investigación me concentro tercamente en producciones realizadas en Bogotá, valdría la pena también revisar en escuelas de cine de todo el país porque cada territorio cuenta con sus afectos particulares que podrían dialogar con las ideas de este texto.

De entrada, me parecía que no conocía tanto del cine bogotano como el de Medellín o Cali, y quería encontrar en su historia un cauce para pensar el cine primerizo que analizaba. Pero, todo se me hacía muy lejano. En un primer término la producción televisiva colombiana y sobre todo la de Dago García producciones, la cual trato brevemente en el segundo capítulo, han sido productos hechos para los padres de familia. Aunque reco-

nozco también que superar mis prejuicios alrededor la televisión en Colombia ha sido un trabajo recurrente y muy especial. En mi escuela de cine nunca nos enseñaron las verdaderas joyas que esconde nuestra historia televisiva —en especial la llamada época de oro de la televisión en Colombia—, su potencia en nuestra mirada y su amplia influencia o transformación en la educación audiovisual. Culpo de esta falla a nuestro desprecio.

Segundo, cierto cine cómico reflexivo, o melorealista⁸⁰ como *La gente de La Universal* (Felipe Aljure, 1991) o *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, 1993), entre variadas películas recientes como *Suave el aliento* (Augusto César Sandino, 2015) o *Ella* (Libia Stella Gómez, 2015) entre muchas otras, tenían un tono tan distante de las películas que revisaba, que nunca logré conectarlas. Quizás el paso entre generaciones había roto algo y no me emocionaba describir esa ruptura en esta ocasión.

En un tercer término, el cine negro, ya analizado por otros textos.⁸¹ Este cine negro ciudadano estaba también muy anclado a una vivencia urbana, de una violencia más cruda, vinculada a la Bogotá de los años ochenta, de las consecuencias del narcotráfico y el conflicto armado. Las conexiones entre aquella violencia y el miedo, o el encierro —que tienen forma de herencia familiar en el cine primerizo—, también aparecía en las películas de una manera más bien brumosa. Todas estas líneas de investigación podrían haber sido caminos útiles para el análisis de estas imágenes, más concentrados en una historia de representación de Bogotá como un mapeo de la melancolía en diferentes generaciones de realizadores audiovisuales. De manera intuitiva me interesó más bien en este libro pensar en el futuro y sus problemas: el archivo que forman una serie de películas que pocos hemos visto.

Este libro reconstruyó un trayecto afectivo alrededor de algunas películas realizadas por estudiantes y cineastas jóvenes. Eso es también aquello que uno hace cuando pierde a alguien o algo. Los rituales del duelo son formas de retomar el sentido luego de la pérdida, que en nuestro caso ocurrió en la década pasada —nuestra juventud—. Sin embargo, me parecía importante que esta reconstrucción estuviera acompañada por el relato de otros, entre testimonios y referencias, que articularan la práctica creativa de estos jóvenes crea-

80 “[El melorealismo] captura la marcada preferencia por narrativas centradas en el afecto y la emoción, pero sin el exceso de emoción asociado con gran parte del melodrama clásico. [...] También señala la prevalencia de un estilo visual realista construido mediante el uso de actuaciones naturales, edición de continuidad, rodaje en locaciones y el uso contenido del sonido no diegético. Así, el cine melorealista no llama explícitamente la atención sobre su propia construcción cinematográfica, como a menudo lo hace el Nuevo Cine Latinoamericano, sino que crea de manera consciente narrativas fluidas en estilos homogéneos para explotar la disposición y el deseo de las audiencias de dejarse llevar por narrativas cargadas de emoción en entornos realistas” (Schroeder citado en Pérez Osorio, 2017, 12).

81 Para revisar la relación de Bogotá con el cine negro recomiendo ver Vélez Cuervo, 2015 y Becerra Vanegas, coord., 2014.

dores con los amplios debates del cine colombiano, latinoamericano y global, porque uno nunca está en verdad solo.

Las conexiones culturales e históricas que han consolidado nuestras prácticas creativas son infinitas y este trabajo pretende ofrecer un potencial recorrido entre esas imágenes y testimonios, pero reconozco la imposibilidad para dar cuenta de toda la complejidad de una década artística. Por lo que espero que este texto pueda abrir puertas, ventanas, espejos o huecos en las paredes que nos permitan escuchar más nuestros archivos.

Al pensar en lo que se archiva, era necesario situar la educación en cine y la universidad. ¿Qué tipo de futuros nos imaginamos en la educación cinematográfica? Tanto para las nuevas películas universitarias como para los jóvenes que salen de las escuelas —o quienes realizan por fuera de ellas—, hay muchas prácticas laborales y académicas que podrían cambiar para lograr en los estudiantes un trabajo creativo diferente, más sano y ético con el mundo que se nos ofrece.

Con ello no digo nada nuevo, y reconozco la importante labor de numerosos colectivos de artistas que usan el audiovisual de maneras expresivas, organizan laboratorios y se concentran más en los procesos de creación comunitaria. Las escuelas de cine son también una comunidad rota, mediada por jerarquías de poder tan marcadas que siguen replicando las tendencias del país: exclusión, discriminación o prejuicios. Tanto para las escuelas públicas, que sufren los recortes de presupuesto como para las privadas que luchan por el dinero, el neoliberalismo en la educación también llegó a la formación en cine por medio de la angustia por el éxito.

Esto se aúna a la consolidación el Bogotá Audiovisual Market (BAM) y el Bogoshorts Film Market (BFM), como lugares para el aprendizaje sobre producción audiovisual: talleres sobre *pitch*, sobre las convocatorias y *work-in-progress* de contenidos. Esta educación basada en proyectos, tiene sus ventajas para el desarrollo económico del sector audiovisual, pero también debe encontrar sus balances para enseñar a jóvenes cineastas modelos de producción siempre mejores y más responsables con el mundo que nos rodea, o por lo menos más críticos de las dinámicas de poder que se ejercen en el sector.

Son estas dinámicas de poder las que finalmente alejan a los creadores de sus obras, y a los posibles espectadores del encuentro con las películas. Ya sea por la excesiva jornada laboral, la violencia o la enfermedad, el encuentro se vuelve un privilegio de pocos, de quienes tienen el dinero para ir al cine o estudiarlo. La angustia, el malestar y su expresión en la melancolía puede provenir también del deseo por estos espacios donde solo algunos pocos lograrán entrar y muchos menos destacar.

El análisis de estas obras también me dio una especie de guía. Escuchar estos posibles futuros envueltos en obras cinematográficas con tanto potencial, historias que afectaron y seguirán su cauce hacia los mares de la historia nacional, ha sido una opción para entender

el rumbo del cine primerizo en el país. Escuchar el futuro no significa obsesionarse por su perfección, sino escuchar de verdad, es decir, dejarse atravesar por las fuerzas del porvenir, por las imágenes que nos acompañarán y que tendremos guardadas en nuestras libretas, discos duros o nubes en el internet. No solo significa jugar al archivista, sino poner atención a las formas que nos acompañan, que se mantienen solas fuera del olvido. Preguntarse ¿Cuáles son las marcas, heridas, imágenes, historias que cargamos en el cuerpo?

Con la escucha, el cuerpo y sus resonancias. Las ondas de energía que se proyectan más allá de la vista no son las imágenes de las distopías tecnológicas o el optimismo digital de nuestra era, sino un futuro corporal. El horizonte de posibilidades está plagado de la necesidad por el cuerpo y lo que lo conforma: emociones, cuidados y afectos. El arte audiovisual puede acercarnos a este futuro, pero solo si escuchamos atentos a los demás, los discursos y sus historias.



Referencias

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Universidad Autónoma de México.
- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad*. Caja Negra.
- Álvarez, C. (s.f.). *Una década de cortometraje colombiano: 1970-1980*. Revista Arcadia va al cine.
- Álvarez, J. C. (2015). *El “yo” en el documental colombiano del diario de viaje al ensayo audiovisual*. <http://catedracinemateca.blogspot.com/2015/09/el-yo-en-el-documental-colombiano-del.html>
- Amara, L. (2022). “La fiesta por escrito”. *La Fiesta*. Revista UNAM 879/880, 52-57.
- Ardila, A. (2019). El retorno a casa: crecer en el cine de Colombia. En *Encuentro Cátedra Cinemateca escrituras críticas del audiovisual latinoamericano*. [Ponencia] Cinemateca de Bogotá. <https://diariodelprincipio.tumblr.com/post/186164263194/el-retorno-crecer-en-el-cine-en-colombia-apuntes>
- Ardila, A., Isaza, A., Suárez, A., Cruz, A., Villamizar, C., Vallejo, D., Melo, H., Segovia, J., Giovanetti, J., Radžiūnas, J., Millán, L., Esguerra, L., Villa, M., Jiménez, M. P., Imery, N., Roldán, P., Henao, T. y Fernández, S. (2018). Manifiesto por un (nuevo) cine cuir. [Entrada de blog]. <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2018/07/manifiesto-por-un-nuevo-cine-cuir-en.html#:~:text=Cuir%20no%20es%20patrimonio%20de,los%20que%20hemos%20sido%20desterrados>

- Ayala Blanco, J. (2 de abril de 2022). Franco Lolli y la crisis definitiva. [Artículo web]. *Confabulario*. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/franco-lolli-y-la-crisis-definitiva-litigante-jorge-ayala-blanco/>
- Bácares Jara, C. (2018). *La infancia en el cine colombiano*. idartes.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Bachelard, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego*. Alianza Editorial.
- Barba, E. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Artezblai.
- Bartra, R. (2018). *El duelo de los ángeles: locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*. Fondo de Cultura Económica.
- Bartra, R. (2021). *Cultura y melancolía*. Anagrama.
- Baxandall, M. (1985). *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. Yale University Press.
- Becerra Vanegas, S. (coord.) (2014). *Bogotá filmica: ensayos sobre cine y patrimonio*. idartes.
- Beltrán, W. M. y Creely, S. (2022). Pentecostales, ideología de género y plebiscito por la paz. Colombia 2016. *Revista Colombiana de Sociología*, 45(1), 481--511. <https://doi.org/10.15446/rcs.v45n1.100119>
- Benítez Ortiz, M. (2023). *Demoler la lengua (huir hacia la vida)*. Totuma Libros.
- Benjamin, W. (2016). *Libro de los Pasajes*. Akal.
- Bergson, H. (2019). *La risa*. Lectorum.
- Bloom, H. (2009). *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía*. Editorial Trotta.
- Bourdieu, P. (1988). *Homo academicus*. Stanford University Press.
- Boym, S. (2008). *The future of nostalgia*. Basic Books.
- Buitrago, F. y Duque, I. (2013). *La Economía Naranja*. Banco Interamericano de Desarrollo.
- Bustamante, D. y Zuluaga, P. A. (2018). El ficci 2018 celebra la monstruosidad. *Revista Semana*. [Artículo web] <https://www.semana.com/periodismo-cultural--revista-arcadia/articulo/todo-sobre-el-festival-internacional-de-cine-de-cartagena-2018/68198/>
- Caballero, A. (2011). *Sin remedio*. Prisa Ediciones.
- Calderón F. L. (comp.) (2009). *Víctor Gaviria: en palabras*. Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Capetillo, J. (1991) "El otro, lugar de deseo y de goce". *Semiosis* 26-29, 353-363. <http://hdl.handle.net/123456789/6451>

- Cárdenas Castañeda, C. A. (2020). *Garage rock bogotano: detrás de la formación de una escena local entre 2010 y 2018* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio Institucional.
- Catherine R. (2019). *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham University Press.
- Chica Géliz, R. y Padauí, B. (2015). *Cuando las negras de Chambacú se querían parecer a María Félix: Cine, cultura popular y educación en Cartagena 1936-1957*. Editorial Universitaria, Universidad de Cartagena.
- Cinema de Garagem. (2012). Apresentação. [Artículo web]: <http://www.cinemadegaragem.com/2012/apresentacao.html>
- Comisión de la verdad. (2019). "Cómo sería de amarga la vida en el pueblo que irnos para las armas nos parecía dulce" [Artículo web] <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/relatos-ninos-ninas-excombatientes-como-seria-amarga-vida-pueblo-irnos-parecia-dulce>
- Correa, J.D. (2013). Introducción: El ciclo rosa, una muestra de cine que disuelve fronteras en *Catálogo razonado. Ciclo rosa audiovisual*. IDARTES.
- Couret, N. F. (2016). El movimiento de cuerpos: afecto, emoción y cine popular latinoamericano. *Hispanófila*, 177(1), 155-165.
- Cuevas Álvarez, E. (ed.). (2010). *La casa abierta: El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Ocho y Medio, Libros de Cine.
- Dawson, L. y Loist, S. (2018). Queer/ing film festivals: History, theory, impact. *Studies in european Cinema*, 15(1), 1-24.
- De Roux, F. (2022). Pronunciamiento público de acogida al Informe de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No repetición en Colombia. [Artículo Web] Disponible em: https://www.religiondigital.org/america/Apoyo-ecumenico-Comision-Verdad-Colombia-CEV-Paz_0_2468453136.html
- Debord. G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Revista de Observaciones Filosóficas.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1973). *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2000). *Rizoma. Introducción*. Pre-Textos.
- Deren, M. (1965). Amateur versus professional. *Film Culture*, 39(1), 43-44.
- Domínguez, J. C. y Rosas, A. (2021). *Públicos Iberoamericanos del cine mexicano de la época de oro*. Procine.
- Dorsky, N. (2013). *El cine devocional*. Lumiere.
- Driscoll, C. (2011). *Teen film: A critical introduction*. Bloomsbury Publishing.

- Echeverri, A. (2017). Ley de cine, narración y público: El efecto de los instrumentos del Estado en las tendencias narrativas del cine argumental colombiano contemporáneo. *Cuaderno de cine colombiano*, 26, 64-93. idartes. Cinemateca Distrital de Bogotá.
- Echeverría, B. (2014). *Modernidad y blanquitud*. Ediciones Era.
- Eljaiek, G. A. (2017). *Selva de fantasmas: el gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. <http://hdl.handle.net/10554/41688>.
- Elsaesser, T. y Hagener, M. (2010). *Film theory: An introduction through the senses*. Taylor & Francis.
- Fernández, S., y Sánchez, J. C. (2018). *Los innombrables*. Trabajo de grado. Escuela de Cine y Televisión. Universidad Nacional de Colombia.
- Flórez, D. y Zuluaga, P. A. (2015). Mayolo, padre nuestro. *Cuadernos de cine colombiano*, 21. Bogotá: idartes. Cinemateca Distrital de Bogotá.
- Franco, A. (2019). Escenarios del Miedo en el Cine Latinoamericano Contemporáneo. *Paralelo 31*, 1(12), 36.
- Freud, S. (1917). Duelo y melancolía. *Obras completas*, 14, 235-255. Ciudad de México: Madrid Biblioteca Nueva.
- Gallo, R. (2010). *Freud's México. Into the wilds of psychoanalysis*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
- García, D. (2007). Los países se piensan, se reflexionan y se cuestionan desde muchas perspectivas. *Kinetoscopio*, 16(77), 12-13.
- García, D. (2018). Apuntes para una dramaturgia del “cine-crispeta” (el derecho a no pensar). *Cuadernos de cine colombiano*, 28, 74-91. Bogotá: IDARTES. Cinemateca Distrital de Bogotá.
- García, D. (2023). Dago la rompe en Netflix con “La primera vez” [Transmisión en vivo]. *Revista Cambio*. <https://www.youtube.com/watch?v=c87GQZO36HE>
- Gary Villa, G. (1990). *El cortometraje colombiano en la década de los ochenta 1981-1988*. Trabajo de grado. Universidad de la Sabana.
- Gaviria, V. (2007-2008). “El actor natural siempre lleva su vida a cuestas” *Kinetoscopio* 17(80), 29-32.
- Gaviria, V. y Álvarez, L. A. (1981) Las latas al fondo del río [Documento en línea]. *Revista Canaguaro*. <https://canaguaro.cinefagos.net/n02/las-latas-en-el-fondo-del-rio/> .
- Gómez Pestana, R. (2017). El plebiscito sobre los acuerdos de la paz en Colombia: La legítima búsqueda de la paz en un contexto político antagonico . *Misión Jurídica Revista de Derecho y Ciencias Sociales*. <https://www.revistamisionjuridica.com/el-plebiscito-sobre-los-acuerdos-de-la-paz-en-colombia-la-legitima-busqueda-de-la-paz-en-un-contexto-politico-antagonico/>

- González Martínez, K. (2014) *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Grant, C. (2016). The audiovisual essay as performative research. *nexus. European Journal of Media Studies*, 5(2), 255-265.
- Gray, A. (2002) *Research Practice for Cultural Studies*. sage Publications. <https://www.perlego.com/book/860604/research-practice-for-cultural-studies-pdf>.
- Groys, B. (2010). *Going Public*. Sternberg Press e-Flux.
- Gunning, T. (1986). "The cinema of attraction [s]: Early film, its spectator and the avant-garde". En *Theater and Film: A Comparative Anthology*, 381-388. Halperin, D. M., & Traub, V. (Eds.). (2009). *Gay shame*. Chicago: University of Chicago Press.
- Herlinghaus, H. (2023). En torno a la narcoimaginación, sus paradojas históricas y figuraciones contemporáneas. *Aisthesis* 73, 9-23.
- Hjort, M. (ed.). (2013). *The education of the filmmaker in Africa, the Middle East, and the Americas*. Springer.
- Holly, M. A. (1998). Patterns in the shadows: Attention in/to the writings of Michael Baxandall. *Art History*, 21(4), 467-478.
- Infobae. (2022). Exponeja de la 'señorita María', aseguró que está dispuesto a devolverle sus tierras. <https://www.infobae.com/america/colombia/2022/03/29/exponeja-de-la-senorita-maria-aseguro-que-esta-dispuesto-a-devolverle-sus-tierras/>
- Jaramillo, A. (2003) *Bogotá imaginada. Narraciones urbanas, cultura y política*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Jaramillo, A. (2006). *Nación y melancolía: literaturas de la violencia en Colombia, 1995-2005*. idartes.
- Lacan, J. (1949). El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. *Escritos i, 1*.
- León, C. (2022) *La pulsión documental. Audiovisual, subjetividad y memoria*. Editorial El conejo. Universidad Andina Simón Bolívar.
- León, C. (2022b) "Telecolonialidad, visualidad y poder. Desafíos actuales de los estudios visuales desde América Latina" en *Culturas visuales desde América Latina*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Lolli, F. (2019). Yo escojo a la gente más inteligente posible para hacer mis películas, para protegerme de mi propia estupidez. *Revista Arcadia*. <https://www.semana.com/cine/articulo/arcadia-entrevista-a-franco-lolli-sobre-litigante-protagonizada-por-carolina-sanin/79166/>

- Lolli, F. (2020) Entrevista. Gente que hace cine [Podcast] <https://www.youtube.com/watch?v=SK4NQWnwyRI>
- Lopes, D. (2016) *Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos*. Hucitec Editora.
- López, N. C. (2023). *Desconfiar de la mirada: Apuntes sobre la obra cinematográfica y la narrativa autoficcional de Fernando Vallejo*. Universidad de los Andes.
- López-Pedrerros, R. (2022). *La clase invisible: Género, clases medias y democracia en Bogotá*. Editorial Universidad del Rosario. Editorial Planeta Colombiana.
- Losilla, C. (2010). *La invención de la modernidad. Historia y melancolía en el relato del cine*. Universitat Pompeu Fabra.
- Lusnich, A., Aisemberg, A. y Cuarterolo, A. (eds.) (2017). *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Cineteca Nacional de México. Ediciones Imago Mundi.
- Malagón, S. (2020). El cierre de Arcadia ¿un acto de censura? . *Esfera Publica*. <https://esferapublica.org/el-cierre-de-arcadia-un-acto-de-censura/>
- Manrique, J. y Zuluaga, P. A. (2007). Corto colombiano 1996-2006: el sobresalto. *Cuadernos de cine colombiano*, 9. Bogotá: idartes. Cinemateca Distrital de Bogotá.
- Martin-Barbero, J. y Muñoz, S. (1992). *Televisión y melodrama*. Tercer Mundo.
- Martínez Pardo, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. América Latina Editorial.
- Montenegro, D. (2018). *En el segundo piso: cortometraje*. Trabajo de grado. Universidad Central.
- Mora, L. (2020). La confianza como posibilidad de emancipación. *Confianza*. Comisión de la Verdad. Rey Naranjo Editores.
- Moraña M. y Sánchez, P. (2007) *El arte de la ironía. Carlos Monsivais ante la crítica*. Ediciones Era.
- Muñoz, L. V. (2022). *Eureka Festival Universitario de Cine versión cuatro 2019, cinco 2020 y seis 2021*. Trabajo de grado. Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Nava Murcia, R. (2012). El mal de archivo en la escritura de la historia. *Historia y grafía*, (38). Departamento de Historia Universidad Iberoamericana. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-09272012000100004#:~:text=Mal%20de%20archivo%20implica%20que,la%20ejerce%20en%20tanto%20suplemento.
- Orozco, D. (2018). Polémica en Cartagena por salida de la directora artística del FICCI. <https://www.elheraldo.co/entretenimiento/polemica-en-cartagena-por-salida-de-la-directora-artistica-del-ficci-484666>

- Osorio, O. (2008). La saga atrasada de un cine que camina lento: historiografía del cine colombiano. *Cuaderno de Cine Colombiano: Investigación historiográfica*. 9-21. idartes. Cinemateca Distrital de Bogotá.
- Osorio, O. (2018). *Las muertes del cine colombiano*. Universidad de Antioquia.
- Otto, W. F. (1997). *Dionisio: mito y culto*. Ediciones Siruela.
- Palacio, N. (2019). Autofinanciación como alternativa para la producción cinematográfica en Colombia. [Trabajo de grado] Comunicación Social. Universidad Javeriana. Bogotá. <http://hdl.handle.net/10554/47012>
- Paranaguá, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Fondo de Cultura Económica de España.
- Petrie, D. (2010). Theory, practice, and the significance of film schools. *Scandia*, 76(2), 31-46. <https://journals.lub.lu.se/scandia/article/view/5083/4534>.
- Poblete, J. y Suárez, J. (eds.). (2016). *Humor in Latin American Cinema*. Springer.
- Podalsky, L. (2011). *The politics of affect and emotion in contemporary Latin American cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. Springer.
- Puerta Domínguez, S. (2015). *Cine y nación: negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*. Fondo Editorial fcsb.
- Quintana, L. (2021). *Rabia. Afectos, violencia, inmunidad*. Herder Editorial
- Restrepo, P. (1980). *Los mediometrages de Focine: 10 años del cineclub*. Universidad Central.
- Rey, G. (2002). La televisión en Colombia (117-156) en G. Orozco (ed.). *Historias de la televisión en América Latina*. Editorial Gedisa.
- Rincón, P. (2020). Entrevista sobre Corteza [Transmisión en vivo]. SALAestrecha. <https://www.facebook.com/SALAestrecha/videos/439195690388171>.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen*. Tinta Limón.
- Rivera-Betancur, J. (2014). ¿Va el cine colombiano hacia su madurez?: análisis de 10 años de ley de cine en Colombia. *Anagramas-Rumbos y sentidos de la comunicación*, 13(25), 127-144.
- Roldán, P. (2023). "Litigante, de Franco Lolli. Una película de gente herida" en *La crítica de cine en Colombia*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Romero, E. (2021). Dios bendiga el tontipop la revolución de la música alegre para días tristes. <https://vanidad.es/mixed-up/712183001/Dios-bendiga-el-TONTIPOP-la-revolucion-de-la-musica-alegre-para-dias-tristes.html>
- Ruffinelli, J. (2002). Telémaco en América Latina: notas sobre la búsqueda del padre en cine y literatura. *Revista iberoamericana*, 68(199), 441-457.

- Russell, C. (2019). *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Duke University Press.
- Salazar Celis, E. (2021). *Nostalgias y aspiraciones: vestir, estéticas y tránsitos de las clases medias bogotanas en la segunda mitad del siglo xx*. Universidad Santo Tomás, Pontificia Universidad Javeriana, Universidad del Rosario.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Siglo Veintiuno Editores.
- Schoonover, K. y Galt, R. (2016). *Queer cinema in the world*. Duke University Press.
- Schrader, P. (2018). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press.
- Schroeder, P. (2011). "La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 37, núm. 73, 15-36.
- Sedwig, E. (2009). Shame, Theatricality, and Queer Performativity en D. M. Halperin & V. Traub (eds.), *Gay Shame*. University of Chicago Press.
- Steedman, C. (2002). *Dust The archive and Cultural History*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Suárez, A. (2016). *El edén: dos niños errantes*. Blog Un colorado casi inevitable. <https://corolariocine.blogspot.com/2016/12/el-eden-dos-jovenes-errantes.html>
- Suárez, J. (2010). *Economías de la memoria: imaginarios de la violencia en el documental colombiano (2000-2010)*. Ponencia presentada en el Segundo Encuentro de Investigadores de Cine, Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Suárez, J. (2010). *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Iberoamericana.
- Tarkovski, A. (2009). *Esculpir el tiempo*. Universidad Nacional Autónoma de Mexico.
- Tobón, D.J. (2020). *Experiencias del mal: afectos morales en el cine colombiano contemporáneo*. Laisiren Editorial.
- Triana, C. (1982). *Cuaderno de cine colombiano N°. 5: José María Arzuaga*. Cinemateca Distrital.
- Vélez, A. (2015). *República Noir Cine criminal colombiano (2000-2012): en busca del cine negro en Colombia*. Cinemateca de Bogotá.
- Vélez, M. A. (2007). Lo que nos gusta a los colombianos. *Kinetoscopio*, 15(77). Colombo Americano.
- Vélez, M. A. (2008). *Cine colombiano de ficción, 1941-1945: encrucijadas de una industria nacional* (Trabajo de grado). Maestría en Historia del Arte y la Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia.

- Wong, C. H. (2016). Public and counter public: rethinking film festivals as public spheres en M. de Valck, B. Kredell y S. Loist (eds.), *Film Festivals: History Theory Method Practice*. Routledge.
- Yepes Muñoz, R. (2018). *Afectando el conflicto: mediaciones de la guerra en el arte y cine contemporáneo*. idartes.
- Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Editorial Anagrama.
- Zambrano, M. (2020). *El hombre y lo divino*. Alianza Editorial.
- Zuluaga, P. (2019). Paro nacional o una fiesta por la vida (pero mejor). *Revista Arcadia*. <https://www.semana.com/agenda/articulo/paro-nacional-o-una-fiesta-por-la-vida-pero-mejor/79592>.
- Zuluaga, P. A. (2010). El paseo de Trompetero y Dago García: las fábulas de identidad y El Estado de Opinión [Artículo digital en blog Pajarera del Medio]. <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2010/12/el-paseo-millonario-las-fabulas-de.html>
- Zuluaga, P. A. (2015a). Documental colombiano reciente: mapas, fronteras y territorios [Artículo digital en blog Pajarera del Medio]. <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2015/12/documental-colombiano-reciente-mapas.html>.
- Zuluaga, P. A. (2015b). **La tierra y la sombra**, de César Acevedo: de la casa grande y sus habitantes [Artículo digital en blog Pajarera del Medio]. http://pajareradelmedio.blogspot.com/2015/07/la-tierra-y-la-sombra-de-cesar-acevedo_23.html
- Zuluaga, P. A. (2016). Ficción televisiva y ficción cinematográfica: ¿dos orillas de un mismo río? *Cuadernos de cine colombiano*, 25, 78-94. Cinemateca de Bogotá.

Filmografía

- Acevedo, César (2015) **La tierra y la sombra**. Colombia. 97 min.
- Aljure, Felipe (1991) **La gente de la universal**. Colombia. 110 min.
- Arismendy, Andrés (2012) **El tiempo va**. Colombia. 29 min.
- Arzuaga, José María (1963) **Rapsodia en Bogotá**. Colombia. 17 min.
- Arzuaga, José María (1965) **Pasado el meridiano**. Colombia. 100 min.
- Cabrera, Sergio (1993) **La estrategia del caracol**. Colombia. 105 min.
- Castro, Juana (2017) **El dibujo de un pez**. Colombia. 16 min.
- Correa, Ana María (2016) **Cartas para nacer**. Colombia. 50 min.
- Donen, Stanley y Kelly, Gene (1952) **Cantando bajo la lluvia**. Estados Unidos. 102 min.
- Fernández, Gustavo (2002) **De(s)amparo, polifonía familiar**. Colombia. 90 min.
- Fernández, Sara (2017) **Los innombrables**. Colombia. 20 min.
- Fernández, Sara y Sánchez, Juan Carlos (2014) **Los niños y las niñas**. Colombia. 30 min.
- Fernández, Sara y Sánchez, Juan Carlos (2017) **Imágenes a la intemperie**. Colombia. 14 min.
- Flórez, Daniel (2013) **Las uñas de los pies**. Colombia. 12 min.
- Gaviria, Víctor (1988) **La vendedora de rosas**. Colombia. 120 min.
- Gaviria, Víctor (1990) **Rodrigo D. No futuro**. Colombia. 93 min.
- Gómez, Libia Stella (2015) **Ella**. Colombia. 104 min.
- Gómez, Marcela (2008) **Migración**. Colombia. 24 min.
- Gómez, Marcela (2012) **Flores**. Colombia. 23 min.
- Gómez, Santiago Andrés (1996) **Diario de un viaje**. Colombia. 50 min.
- Heilbron, Juan Pablo y Palacio, Nicolas (2020) **Limonada, Limonada**. Colombia. 77 min.
- Hitchcock, Alfred (1955) **La ventana indiscreta**. Estados Unidos. 110 min.
- Hitchcock, Alfred (1950) **Rebecca**. Estados Unidos. 130 min.
- Isaza, Andrés (2017) **Medias blancas**. Colombia. 15 min.
- Lolli, Franco (2012) **Como todo el mundo**. Colombia. 26 min.
- Lolli, Franco (2012) **Rodri**. Colombia. 23 min.
- Lolli, Franco (2014) **Gente de bien**. Colombia. 86 min.
- Lolli, Franco (2019) **Litigante**. Colombia. 95 min.
- Martínez, Natalia (2017) **Leer la mano**. Colombia. 21 min.

Mayolo, Carlos (1986) **La mansión de Araucaima**. Colombia. 85 min.

Mendoza, Rubén (2004) **La cerca**. Colombia. 21 min.

Mendoza, Rubén. **Señorita maría, la falda de la montaña**. Colombia. 91 min.

Minnelli, Vicente (1944) **Meet me in St. Louise**. Estados Unidos. 120 min.

Minnelli, Vicente (1953) **The Band Wagon**. Estado Unidos. 112 min.

Montealegre, Davis (2018) **En el segundo piso**. Colombia. 11 min.

Montoya, Manuela (2013) **Las bromelias**. Colombia. 14 min.

Nicolás y Los Fumadores (2017) **Corintios**. Colombia. 5 min.

Nicolás y Los Fumadores (2018) **Bailando triste**. Colombia. 5 min.

Nicolás y Los fumadores (2022) **El túnel**. Colombia. 5 min.

Ortega, Juanita (2018) **Buscando a Owen**. Colombia. 18 min.

Osorio, Jaime (1990) **Confesión a Laura**. Colombia. 90 min.

Ospina, Omar (2015) **El quimérico espectáculo de los Bizzanelli**. Colombia. 17 min.

Quebrada, Juan Sebastián (2015) **Días extraños**. Argentina. 70 min

Quebrada, Juan Sebastián. (2017) **La casa del árbol**. Colombia, Francia. 16 min.

Quemarlo Todo por Error (2018) **Imaginaria**. Colombia. 4 min.

Quemarlo Todo por Error (2020) **Volar**. Colombia. 6 min.

Ramírez, Andrés (2016) **El edén**. Colombia. 19 min.

Reposi, Joanna (2019) **Lemebel**. Chile, Colombia. 96 min.

Restrepo, Camilo (2020) **Los conductos**. Colombia, Francia. 71 min.

Rincón, Paloma (2016) **Corteza**. Colombia. 15 min.

Said, Andrea (2012) **Looking for**. Colombia. 52 min.

Salas, Ana (2009) **Frente al espejo**. Colombia. 70 min.

Sandino, Augusto (2015) **Suave el aliento**. Colombia. 90 min.

Suárez, Andrés (2015) **El hijo**. Colombia. 4 min.

Suárez, Andrés (2015) **Los ríos**. Colombia. 15 min.

Suárez, Andrés (2017) **Las lágrimas**. Colombia. 18 min.

Suárez, Andrés (2017) **Un monstruo**. Colombia. 4 min.

Trompetero, Harold (2010) **El paseo**. Colombia. 90 min.

Vargas, Laura Isabel (2013) **Sobre la tierra**. Colombia. 26 min.

Vega, William (2012) **La Sirga**. Colombia. 89 min.



Este libro se editó en la
Cinemateca de Bogotá
Gerencia de Artes
Audiovisuales del IDARTES
y se compuso en las
fuentes Adobe Jenson
Pro, Fontana y MetaPro.



Cultura
BOGOTÁ



En diversas películas bogotanas realizadas por jóvenes cineastas en la década 2010-2020 se pueden notar una serie de personajes casi nunca relacionados con el espacio público, encerrados en casas o en apartamentos, cercados tanto en lo físico como en lo afectivo, e incapaces de salir de su estado salvo por algunos momentos de conexiones efímeras. ¿A qué se debe esta representación del encierro y cómo se relaciona con las tradiciones más amplias del cine colombiano? Este libro recorre los diversos afectos que hicieron posible estas películas a través de tres ejes melancólicos: el miedo, la vergüenza y la ironía. El mapa de relaciones constelares, rizomáticas y expansivas de estos afectos fueron las guías para revisar los veintitrés trabajos audiovisuales centrales al análisis. Entre películas más antiguas y otras novedosas, el análisis formal dialoga acá con los discursos afectivos que movilizaron las películas en testimonios orales, críticas, reseñas, poemas e imágenes del pasado.



CINEMATECA
DE BOGOTÁ



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ S.A.

INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES

BOGOTÁ



COLECCIÓN
becas

