

La posibilidad de películas colombianas adultas

Esta serie de posts presenta una definición del término *madurez* aplicable a las películas colombianas, es decir, la posibilidad de películas colombianas *adultas*. En la primera parte se estudian algunas tendencias valorativas de la crítica en el país y se propone el análisis de madurez como complemento y alternativa. En la segunda, se presenta un acercamiento a la definición del tópico con base en elementos formales y narrativos y ejemplos del cine colombiano reciente. Finalmente, se evalúa la situación del cine nacional actual, discutiendo su tendencia a la *adolescencia cinematográfica* y el infantilismo. Se argumenta por la necesidad de películas colombianas adultas y se propone **Los Niños Invisibles** como prototipo.

1. Modelos de Valoración de las Películas Colombianas

¿En qué términos se valoran las películas colombianas? No puede ser que todas las películas sean buenas porque son colombianas (la perspectiva de quienes las financian y quienes la realizan). Tampoco que los juicios estéticos sobre las películas, la determinación de si son *buenas* o *malas*, es decir, la labor de los críticos de cine, deba pasar a un segundo plano solo porque existen los medios para hacer cine en el país de manera consistente. El reconocimiento de los méritos de las películas es aún una etapa importante del proceso y, en principio, se debe limitar al análisis de los elementos que están en las películas, no a los modos de producción.

Naturalmente, los parámetros y criterios de evaluación difieren entre críticos y pocos tienen un *programa* a partir del cual analizar las películas que se estrenan de acuerdo con alguna cierta idea de lo que el *Cine Colombiano* debe ser. Por lo menos pocos (que yo haya leído) hacen explícitos sus criterios de valoración, sin duda nadie con la coherencia de Luis Alberto Alvarez en los años ochenta y a comienzos de los noventa.

Sin embargo ciertas tendencias se pueden encontrar en la manera, casi siempre tópica y basada en películas individuales, en la que el cine colombiano se discute en la prensa y los medios más "especializados" (impresos y en línea). Una que resulta casi ineludible es la discusión en términos de la relación entre el tema de las películas y la *realidad* del país (entiéndase el conflicto, la violencia, el narcotráfico, la corrupción). Considerar las películas desde esta perspectiva es una actitud crítica relativamente sencilla, sobre todo

porque los comentaristas suelen haber asumido a priori una posición: o bien "Ya la mayoría sentimos el alivio de estar saliendo del hueco que sumía a nuestros cineastas en la necesidad de hacer cine con temas controvertidos como la prostitución y el narcotráfico" [|fuente|](#) o "Bajo el pretexto de que la gente se encuentra aburrida con las mismas historias, más de una vez nos hemos visto enfrentados a entretenimientos baladíes que, por principio, rechazan cualquier alusión crítica o negativa de nuestro país" [|fuente|](#), para describir películas como **Al Final del Espectro** y **Bluff**. De lo contrario, "En esta película, Cabrera, aunque no logra desligarse del todo de los truculentos temas cliché que habitan indelebles en el imaginario de nuestros realizadores patrios " [...] [|fuente|](#) o "No se puede decir, como afirman muchos, que el tema del narcotráfico ha sido manoseado hasta la saciedad en el cine colombiano, y que qué jartera ver otra película con el mismo tema [...] La violencia, el narcotráfico, la guerra, la corrupción, la miseria, el horror, son y serán los temas que atraen y siguen obsesionando a las inteligencias y sensibilidades más agudas de entre nosotros" [|fuente|](#) , en referencia a **Perder es Cuestión de Método** o **Sumas y Restas**. El problema surge al decir que una película es buena o mala solo porque pertenece o no a la categoría de elección del crítico.

Es fácil ver que asignar juicios de valor con base en las temáticas tratadas es una alternativa reduccionista. No solo no se hace crítica cinematográfica en un sentido propio, pues igual se pueden discutir los temas de las novelas, las canciones, los programas de televisión, sino que la existencia de películas que se puedan considerar buenas independientemente de si tratan o no ese tipo de temas desarticula completamente cualquier noción seria de posición crítica. En mi opinión, tanto **Sumas y Restas** como **Al Final del Espectro** son películas buenas en sus respectivos contextos y universos y, aunque la valoración de estas películas no puede dejar de basarse en parte en sus temas, no son estos los que les otorgan o no su calidad.

Creemos que el balance de los proyectos ganadores en estos tres años es positivo y ha buscado equilibrios entre diferentes tipos de propuestas audiovisuales. El público ha acogido muchas de ellas, varias han tenido interesantes recorridos por muestras y festivales internacionales. Entre los

proyectos favorecidos hemos contado tanto con realizadores con experiencia y trayectoria como con aquellos que están dando sus primeros pasos en el cine. Se han beneficiado propuestas que apuestan a un cine de autor en el que prevalece el diálogo ético de las visiones de mundo y hace apuestas estéticas más arriesgadas y también se han otorgado estímulos a las apuestas de productor, que se encaminan a la alta calidad en la producción y a buenos resultados comerciales. (Elvira Cuervo de Jaramillo, Ministra de Cultura y Presidenta del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía en la Presentación de la Convocatoria 2007 del Fondo para el desarrollo cinematográfico).

Este párrafo, *posición oficial* si la hay en el país, tipifica otros dos criterios de evaluación del cine en Colombia. El primero es económico: El público ha acogido muchas propuestas audiovisuales, ostensiblemente esas apuestas de productor encaminadas a la alta calidad y los buenos resultados comerciales. Aparentemente millones de moscas NO pueden estar equivocadas. Desde esta perspectiva, las películas buenas, por lo menos las merecedoras de apoyo oficial, son las que más espectadores vayan a llevar a las salas. De nuevo, no es que los llamados resultados comerciales no sean buenos ni deseables, pero no pueden de ninguna manera ser la base para la calificación de las películas, ni a priori, "este proyecto tiene buenas perspectivas comerciales, luego es bueno", ni a posteriori, "no puede ser mala si la vieron 1.2 millones de personas". Por otro lado, la relación entre calidad y desempeño es, si mucho, tenue y si una película estimulada por encaminarse a los buenos resultados comerciales fracasa tras su estreno, los juicios de valor basados únicamente en parámetros económicos dejan de ser suficientes para juzgarla.

Afortunadamente, si lo comercial falla, existe otra salida: la de los festivales, las muestras y los premios. Seguramente esta es la ruta de las propuestas que apuestan a un cine de autor (por cierto, las "propuestas que apuestan a un cine de autor", ¿son o no son cine de autor? ¿es suficiente apostarle? ¿o sea que debemos calificar las películas por sus intenciones y no por sus resultados? ¿existe alguna película cuyas intenciones no sean ser un éxito artístico, comercial o los dos?). Entonces el fracaso comercial no es un problema siempre y cuando la trayectoria por eventos internacionales sea "interesante".

Sin duda esto es lo que hace *buenas* películas como **La Sombra del Caminante** -muchos premios antes y después de su realización, 8000 espectadores en salas- y **La Historia del Baúl Rosado** -muchos premios de guión y producción, ninguno después de su estreno, 18000 espectadores-. En mi opinión, ninguna de estas dos películas es buena (ni relevante), pero esto no tiene nada que ver con la opinión de jurados de convocatorias ni de festivales, solo con sus contenidos.

Adicionalmente, ni siquiera una evaluación conjunta en términos de boletas vendidas y festivales visitados permite asignar de manera útil *valor a* las películas. Considérese el caso de una película que no tiene ni lo uno ni lo otro (y no vale mucho tampoco), **El Trato**. Aunque ni la Ministra, ni el Director de Cinematografía, ni Proimágenes, ni nadie vaya a salir a decir que bajo la Ley de Cine también hay ejemplos de películas que son fracasos comerciales relativos (80000 espectadores aburridos e indignados), críticos (seleccionada oficialmente para competir en cero festivales internacionales, la crítica la excusa en el valor de la obra anterior de Norden) y estéticos. Pero incluso una película como **El Colombian Dream**, sin duda relevante (y, en mi opinión, buena), no es ni mucho menos un éxito arrollador (380000 espectadores), por lo menos no al nivel de **Rosario Tijeras** o **Soñar no Cuesta Nada** y, extrañamente, se optó por favorecer su exhibición comercial en el país antes que -y en lugar de- privilegiar su exhibición en eventos internacionales. (A pesar de haber podido figurar en festivales importantes, incluso clase A, en mi opinión).

Evitando las trampas de juzgar las películas con base en su tema, o conceder que millones de espectadores o decenas de jurados no pueden estar equivocados, ¿qué alternativas de evaluación tiene un crítico interesado en el cine colombiano, o en las películas hechas en Colombia? Sin duda no muchas. Una es la opción *impresionista*, decidir la calidad con base en el gusto, "es buena porque me gustó". Esto no es nada diferente a lo que hemos llamado anteriormente mirarse el ombligo: "tal director es un *autor* porque sus películas me gustan"¹. La brecha de credibilidad de este enfoque suele tratarse de cerrar de facto ignorando la arbitrariedad del gusto individual o racionalizándola con *buzzwords* como "propuesta".

Otra alternativa, que no es más que la otra cara de la misma moneda, es conceder a las películas su valor en función de su proximidad a ciertas películas ideales (en el mejor de los casos clásicos comúnmente aceptados; en el peor, *Pulp Fiction*), cuya escogencia, no por ser canónicas, es menos arbitraria. En este modelo, una película es buena (o valiosa, o importante), si se parece a otras películas buenas, valiosas e importantes y mala si no.

Este problema de la posición crítica frente a las películas no es ni mucho menos insignificante. Los que se han descrito obviamente no son los únicos enfoques. La falta de posiciones explícitas o aún claramente definidas por parte de los críticos no implica tampoco que todo el análisis sobre el cine colombiano sea inconsistente o insignificante, ni que la crítica desde una posición establecida sea siempre deseable y aplique en todos los casos a todas las películas. Sin embargo, las perspectivas discutidas existen en el país y, como se ha mostrado, ni por sí solas ni en conjunto bastan para permitir una valoración de las películas ni para construir una posición sobre el cine colombiano actual, o los ideales que debe buscar. A continuación se presenta un modelo de análisis que, sin pretender servir de plantilla para la discusión del cine en Colombia, por lo menos permite una aproximación diferente. Este enfoque consiste en una serie de herramientas para determinar la posición de la película analizada frente al concepto de *película adulta*, es decir, en términos de la *madurez* de las películas.

2. Hacia una definición de madurez

Por supuesto, en este contexto es mucho más difícil definir lo que se pretende. Una película representa o no la "realidad" (violencia, conflicto, etc), es o no exitosa comercialmente, participa y gana en muchos festivales o no y le gusta o no al crítico de turno, pero ¿qué hace exactamente a una película adulta, qué le da su madurez? El hecho de ser un concepto difícil de definir ya hace mucho más interesante el trabajo de analizar las películas bajo esta perspectiva.

Considérese la siguiente cita del crítico norteamericano Jonathan Rosenbaum:

When was the last time you saw a movie that was truly for as well as about grown-ups? Whatever the virtues of **Breaking the Waves**, a mature point of view certainly isn't one of them. The **English Patient** is at most a feature for dreamy young adults (especially those who consider it romantic for a character to become a Nazi in order to spend time with a former lover's dead body), and even the good points of **The Crucible** and **Ghosts of Mississippi** don't include the sort of insights that ought to come with age. **Mars Attacks!**, which grows in stature and audacity the more I think about it, is cannily linkened by critic David Ehrenstein to the work of Alfred Jarry -making Nicholson's fatuous president a version of Père Ubu- but the merits of Jarry aren't exactly those of adults. Even the adept romantic comedy **One Fine Day**, which has a lot to say about the perils and complications of being a single parent, intermittently takes leave of its grown-up concerns and traffics in the contrivances and coincidences of its elected Hollywood genre. (Chicago Reader, Diciembre 27 de 1996. En *Essential Cinema*, Johns Hopkins University, 2004, p62)

Las preocupaciones de Rosenbaum y las expresadas aquí son fundamentalmente las mismas pero, aunque la cita ayuda a entender el significado de *maduro* y *adulto* en relación con el cine, especialmente si uno ha visto las películas que él nombra, está lejos de servir siquiera como principio para una definición.

Consideremos los criterios clave listados:

- Que sea (hecha) por, así como acerca de adultos.
- Que tenga un punto de vista maduro.
- los méritos de los adultos y
- preocupaciones adultas (en lugar de)
- los artefactos y las coincidencias de un género (de Hollywood)

Es claro que esta lista no puede ofrecer directamente una definición, pues los términos a definir aparecen en casi todos sus elementos. Sin embargo, el modelo insinuado en fragmento citado arroja luz sobre varios aspectos clave hacia la definición que nos interesa: Por un lado, es más fácil decir la ausencia de qué elementos hace que una

película no pertenezca a la categoría de *adulta*. Así mismo, muestra que el análisis individual es válido hacia la determinación del grado de madurez, es decir que no existe precisamente un estándar a partir del cual medir todas las películas de igual manera (el resto del artículo citado se dedica a argumentar que **Les Voleurs** de André Téchiné es efectivamente una película adulta).

La lista de películas y objeciones de Rosenbaum también nos muestra que una alternativa para acercarnos a la elusiva definición de *madurez* es hacerlo sucesivamente, por capas, si se quiere, como pelando una cebolla. A continuación se enumeran una serie de aspectos *Formales y de Contenido/Narrativos* cuya presencia o ausencia según sea el caso puede servir como indicador de la madurez de una película (o lo opuesto, su *adolescencia cinematográfica*).

Aspectos formales

El carácter adulto de una película es en gran medida inverso a la prominencia que sus realizadores den a lo formal, así como a la dislocación entre el estilo -es decir el uso del medio- y el contenido. Bajo esta perspectiva, existe una marcada correlación entre lo que Adrian Martin (citado y expandido por Elsaesser y Buckland en *Studying Contemporary American Film*, 2002, p85ss) llama puesta en escena manierista (o amanerada) y lo que acá pretendemos definir como la adolescencia de las películas.

La definición de Martin y sus apreciaciones se pueden ver en la siguiente cita:

[In mannerist *mise en scène*,] style performs out of its own trajectories, no longer working unobtrusively at the behest of fiction and its demands of meaningfulness. [... if Mannerist (post-classical Hollywood) film] gains something interesting and novel, it seems to also lose a great deal that has been associated with the lofty concept of *mise en scène*. In particular, it loses the capacity for a more subtle kind of "point making" -the kind we associate with a certain critical distance installed between the director and the events that he or she shows.

El término clave acá es "sutil". Sin duda, se pueden relacionar los *puntos expresados sutilmente* a los que Martin se refiere con las percepciones propias de la edad

mencionadas por Rosenbaum. Entonces, en primera instancia, la madurez es una cuestión de distancia crítica en la relación entre lo que se está contando y la manera como se está contando (es decir, en la *puesta en escena* en su definición más fundamental).

Tomando como ejemplo una película colombiana reciente, si de algo no es posible acusar a **El Colombian Dream**, es, precisamente, de sutileza, pues el asalto perceptual que su estilo heterogéneo hace sobre el espectador impone consigo los significados (pocos o muchos, profundos o irrelevantes, conscientes o no) que la narrativa acarrea. La preponderancia del estilo, obvia en la película de Aljure pero no siempre enunciable de manera precisa, puede consistir en varios de los siguientes "síntomas":

Fascinación con el medio

Al ver ciertas películas, especialmente ciertas hechas por directores jóvenes y primerizos, uno a veces casi que esperaría que los personajes detuvieran sus actividades, miraran a la cámara y le hicieran un guiño al espectador (en **Bluff** el protagonista lo hace, casi literalmente), o que saliera el director o la directora a decirnos lo contento/contentá que está de estar haciendo **CINE** (en negrilla, cursiva y mayúscula, dado su evidente gran talento). Casi como si la banda sonora de la película se fuera a cambiar en cualquier momento por la pista con el comentario del director en el DVD, explicando cada una de sus motivaciones y decisiones.

Este tipo de interrupciones narrativas para dar paso a alardes formales es el caso en las escenas de efectos especiales en **Karmma** y **Soñar no Cuesta Nada**, casualmente ambas en puentes. En ambos casos, se trata de escenas construidas con un modelo de: a) Anticipación, preparación al efecto con disminución del ritmo y sensación de "acá va a pasar algo", b) Efecto (Tiroteo o Explosión), c) Repetición del Efecto (en cámara lenta y/o desde diferentes perspectivas) y d) Auto exaltación (esta última ocurre habitualmente en entrevistas de entretenimiento para la televisión). El punto es que estas secuencias "cinematográficas" -por llamarlas de alguna manera- representan efectivamente interrupciones y ostentaciones técnicas que de otra manera chocan con la trama, especialmente por la poco *sutil* presencia de las anticipaciones. En el otro espectro de la

producción nacional, los anacronismos en **La Historia del Baúl Rosado**, por muy seguido y muy fuerte que se use el término *Buñuelismo*, no son nada diferente; alardes que poco tienen que ver con el tema tratado ni con la posición asumida, si la hay y que en este caso alinearón por igual al público y la crítica.

En todo caso, lo que llamamos Fascinación con el Medio se puede ver también como el ansia de los directores por usar la película actual como portafolio de sus aptitudes, posiblemente con miras ya en el próximo "proyecto". Esto no tiene nada de malo, por supuesto, y menos dada la dificultad de producir de manera continua en el país, pero ciertamente es una actitud que no llevará pronto a la realización consistente de películas colombianas adultas tampoco.

Gimmicks formales.

A gimmick is a unique or quirky special feature that makes something "stand out" from its contemporaries. However, the special feature is typically thought to be of little relevance or use. Thus, a gimmick is a special feature for the sake of having a special feature. [\(fuente\)](#)

Sorprendentemente, este término no se acuñó con el propósito de describir las películas de Lars von Trier, aunque lo hace perfectamente. El término clave de la definición aplicable en el contexto de la madurez es relevancia. Piénsese en **Dios los Junta y Ellos se Separan**, probablemente la película colombiana más *gimmicky* en tiempos recientes. ¿Qué revela una narrativa construida con base en llamadas telefónicas sobre la estructura social que se pretende "representar", especialmente después de los primeros 5 minutos? En principio, no es muy adulto querer sobresalir (en este caso respecto a las demás películas) con base en la forma solamente. La relación entre los artilugios formales y la madurez de las películas es que, en presencia del *gimmick*, la respuesta a "¿qué hace esta película diferente?" es obvia y toma precedencia sobre lo que la haría relevante o buena. Nuevamente, la existencia de ardidés formales no es excluyente con la calidad artística o con la importancia de las películas en algún contexto -el mismo Rosenbaum reconoce las virtudes de **Breaking the Waves**-, aunque la actitud de buscar la diferencia per se sí lo es con los méritos y preocupaciones de los adultos.

Referencias cinematográficas y culturales.

Es difícil encontrar un cineasta (o alguien con aspiraciones de serlo) que no sea al mismo tiempo un cinéfilo consumado. Federico Fellini es el único nombre que se viene a la cabeza y es posible que las historias que lo describen como indiferente respecto al cine en general sean apócrifas. La norma general dicta que cada cineasta tenga su canon personal y esté listo a responder qué le influencia (habitualmente añadiendo en oposición a qué).

A cada cual lo suyo. Los realizadores de **Al Final del Espectro**

citan a "Tarantino, David Fincher, Paul Thomas Anderson, Wes Anderson, Sam Méndez, S. Kubrick, F. F. Coppola, Orson Welles, Roman Polanski, Brian De palma, Oliver Stone, Martin Scorsese, Los hermanos Coen, Alejandro Amenábar, Alejandro González Iñárritu, Spike Lee" * y el director de **Gringo Wedding** afirma basarse en la comedia de Hollywood de los años 50. Durante la exhibición del **Baúl Rosado** era común oír a su directora hablando ad nauseam sobre Buñuel y sobre el Cine Negro y esto tiene que decir el director de *La Sombra del Caminante*:

¿Cuáles son sus películas favoritas? Son incontables, pero por responder algunas: *8 y 1/2*, de Fellini; *Tierra en Trance*, de Glauber Rocha; *Pather Panchali*, de Satyajit Ray; *La Condición Humana*, de Kobayashi; *La Gran Ilusión*, de Jean Renoir...

¿Y los directores que más admira? Hay muchísimos, aparte de los ya mencionados, Tarkovsky, Antonioni, Kubrick, Cassavettes, Kurosawa, John Ford, Terrence Malick... Podría seguir por horas.

Nadie va a encontrar a nuestros *autores* fuera de base declarando su admiración por **Showgirls** o **Enemigo Mío**.

El cisma entre las influencias de los cineastas y la madurez de sus películas surge cuando estas últimas se convierten en vitrinas para las citas, guiños y tributos o, más generalmente, cuando las películas surgen de otras películas que sus directores admiran.

Una composición o secuencia copiada exactamente de **Oldboy**, un diálogo inspirado por (o directamente fusilado de) Bogart en **The Maltese Falcon** o **The Big Sleep**, o una secuencia de **Citizen Kane** vista en un televisor, especialmente cuando el flujo de la narración se detiene para introducir estos elementos en **Al Final del Espectro**, **Baúl Rosado** y **Pura Sangre**, no solo no significa nada para el espectador no familiarizado con las obras referenciadas sino que no es fundamentalmente diferente de las explosiones y tiroteos en **Soñar no Cuesta Nada** y **Karmma**. Es decir, las referencias no dejan de ser alardes, no necesariamente elitistas pero sí excluyentes siempre, dividiendo la audiencia entre quienes "saben" y quienes no.

Rosenbaum explica por qué esta actitud no puede llevar a la creación de películas adultas:

Unlike the postmodernist Hollywood specials currently commanding the attention of critics as models of art for grown-ups -adolescent, instantly gratifying compendiums like **Forrest Gump**, **Natural Born Killers**, **Pulp Fiction**, and **Ed Wood**, whose "eternal truths" (i.e. comforting lies) have everything to do with TV shows and other movies and nothing to do with lived experience- **Sátántango** is a movie calculated to hit you where you live and to challenge how you think and feel about it.(Chicago Reader, Octubre 14 de 1994. En *Essential Cinema*, Johns Hopkins University, 2004, p50)

En otras palabras, optar por crear desde la esfera de la cita y el homenaje implica alejarse, aunque no necesariamente de la realidad, sí de las percepciones asociadas con la edad a las que el mismo crítico hacía referencia en el primer fragmento.

Elementos problemáticos: el ritmo y la fluencia formal

Cabe anotar que, desde el punto de vista formal, el ritmo de las películas está mucho menos relacionado con su carácter adulto que los elementos discutidos hasta ahora. Es decir, no se quiere proponer que sólo las películas "lentas" o "reflexivas" son maduras, ni que todas las películas maduras se acogen a un cierto paso o tono. Por el contrario, la adolescencia intelectual manifiesta en **La Sombra del Caminante** es en últimas la misma

de **Karmma**, como se discute más abajo, aunque la primer película es mucho más lenta que la segunda.

Así mismo, a pesar de la anterior discusión, no se puede desconocer el lugar central que debe ocupar la aptitud técnica y formal en la creación de películas adultas. Se trata más bien de un problema de fines y medios: En **Dios los Junta** el *gimmicky* en **El Colombian Dream** la exhuberancia estilística parecen ser el propósito último, antepuestos a la historia que se quiere narrar y las ideas que aparentemente se pretende enunciar. Un director *adulto* (bajo la perspectiva que tratamos de definir), por otra parte, emplea los aspectos técnicos y de forma simplemente como herramientas en la construcción de una historia o la exposición de un concepto. En otras palabras, la madurez de las películas es más cercana al minimalismo que al manierismo formal; a la oposición entre el uso de sólo los recursos estrictamente necesarios y el uso afectado de recursos artificiales.

Aspectos Narrativos y de Contenido

Es respecto a los contenidos de las películas y su articulación en historias que se puede precisar con mayor claridad a qué se refiere el fragmento inicial de Jonathan Rosenbaum citado. Aunque decir "punto de vista maduro" o "preocupaciones adultas" resulta vago e impreciso, la siguiente lista de elementos ayuda a aclarar que de lo que se trata es del punto de vista y el tipo de soluciones ofrecidas a problemas sobre la comprensión ética de la realidad.

Frustración

Consideremos el siguiente ciclo y una variación:

1. Queremos algo
2. Lo obtenemos a través de un berrinche
3. No es arrebatado
4. Lo recuperamos a través de un berrinche aún mayor
5. Nos aburre o ya no nos sirve y queremos algo diferente (y el ciclo reinicia)

La variación es

1. Queremos algo
2. A pesar de nuestro berrinche no lo obtenemos
3. Nos odiamos y odiamos al mundo

Esta secuencia resulta apta para describir ciertas acciones y emociones que no dudáramos en describir como *infantiles*. Por otro lado, como posición ética, como modo de entender lo que le pasa a las personas, no es tampoco la más adulta. Pues bien, supongamos que lo que se desea es conquistar a alguien y cambiamos "a través de un berrinche" por "comprándolo". Entonces el modelo describe muchas de las acciones contenidas en -a veces la trama completa de- (limitándonos a películas estrenadas desde 2006) **El Trato, Soñar no Cuesta Nada, Dios los Junta y Ellos se Separan, El Colombian Dream, Gringo Wedding y Bluff**.

Ahora pensemos que lo que se desea (o lo que se arrebató) es dinero y la definición de "berrinche" incluye crimen y violencia o en general ilegalidad. Entonces el ciclo y la variación cubren a **Karmma, Las Cartas del Gordo, Al Final del Espectro** y nuevamente **El Trato, Soñar no Cuesta Nada, El Colombian Dream y Bluff**.

Es decir que en todas las películas colombianas estrenadas desde 2006 (excepto **Cuando Rompen las Olas**, que no tuve oportunidad de ver) se muestra que el principal problema de los colombianos es la frustración por obtener sexo o dinero y la solución suele involucrar arrebatos de violencia que no siempre son exitosos.

La posición común, la verdadera tendencia del cine colombiano si los críticos quieren verla, es que la naturaleza única del hombre en este país es la aplicación de soluciones pueriles a los problemas más básicos. Entonces no se trata simplemente de que, como recomiendan los manuales de guión, el protagonista siempre deba tener un objetivo, sino de una cosmovisión compartida por los mismos cineastas que suelen proclamar pertenecer a posiciones diametralmente opuestas entre sí.

Una posición adulta debe entender que no todos los colombianos somos como Gerardo

en **Sumas y Restas** (o como Tommi DeVito en **Goodfellas**), pero sobre todo que en general no es tan fácil ni tan usual tratar de *comprar* la prostituta como el soldado en **Soñar no Cuesta Nada**, ni lo es robarse el dinero como hace ella, sin el menor asomo de reflexión en los dos casos. Igualmente debe considerar que una representación matizada de la *realidad* o de la *vida* no consiste siempre en personas frustradas tratando de resolver sus problemas.

Banalidad Moral

¿Cuándo fue la última vez que un personaje en una película colombiana tuvo que enfrentar un *dilema*, una situación en la que debiera escoger entre dos males? Que el soldado cristiano en **Soñar no Cuesta Nada** diga una cosa y haga otra no significa que haya tenido el menor conflicto, solo que se necesitaba dar una *sorpres*a más a la trama. Además, en su posición solo podía ganar: de hacer conservado la virtud, de acuerdo con sus creencias, la recompensa es divina, pero habiendo separado el dinero para su familia, de manera más inteligente y previsor que los otros soldados, seguro no solo "arregla" la situación de su esposa e hija, sino que también obtiene algo de perdón, por lo menos el de los espectadores.

Para el hijo que inadvertidamente concierta el secuestro de su padre en **Karmma**, descubrir su error simplemente significa cambiar de posición como de camisa (o como quitarse la camisa, más bien) y dedicar el resto de la película tratando de rescatarlo. Si algo falta en esta representación es, precisamente, conflicto.

En términos más generales, los personajes en el cine colombiano contemporáneo tienden a ser moralmente planos y las películas a pertenecer a una de dos categorías: o todos los personajes son **buenos** *en el fondo* (algo que nunca duda, por ejemplo, el protagonista sobre su amigo "caído en desgracia" en **Las Cartas del Gordo**), o todos son **malos**, egoistas, ambiciosos, corruptos, inescrupulosos, etc..., como en **Bluff**. En este último caso, parafraseando a Animal Farm, todos los hombres son iguales, pero unos son menos iguales que otros, los protagonistas, quienes queremos que ganen.

Probablemente la respuesta a la pregunta sobre los personajes y los dilemas

corresponde a Santiago, protagonista de **Sumas y Restas**, al decidir si ir al entierro del hermano de Gerardo o quedarse con su familia, sabiendo que lo primero le costaría el matrimonio y lo segundo causaría la ira del impredecible traqueto. En general una posición adulta se debe relacionar con una comprensión de la realidad que incluya situaciones que no dependen del carácter de los personajes, así como personajes con caracteres ambiguos.

Melodrama

No solo los personajes del cine colombiano tienden a tener deseos y conflictos relacionados solo con los impulsos más básicos, sino que los suelen enfrentar a gritos. Es decir, no solo son elementales e impulsivas sus acciones, sino que a ellas se añade una carga enorme de expresividad y emotividad. En las películas colombianas actuales, como se ha dicho, los personajes tienden a estar sujetos a algún tipo de frustración y no son ni mucho menos tímidos al expresarlo. **Dios los Junta** no es tanto una película construida a partir de *conversaciones* telefónicas como de discusiones y altercados y en gran parte lo que hemos descrito como el asalto perceptual en **El Colombian Dream** se debe a la exageración gestual y emotiva de los personajes, así como a su estridencia. Uno se pregunta si el "impecable sonido" de las películas colombianas recientes no se deba simplemente a que los parlamentos se recitan casi a los gritos. Un ejemplo arquetípico de este histrionismo criollo es Álvaro Rodríguez, en los papeles que representa en **El Trato** (traqueto borracho gritando y dando tiros al aire), **El Colombian Dream** ("Hombre Despechado" gritando en un balcón) y **Dios los Junta y Ellos se Separan** (hombre borracho gritando al teléfono).

Nadie que haya hecho una película en Colombia en el último par de años parece haberse preguntado si es posible el drama (es decir, el conflicto, la historia) en una película colombiana sin recurrir al melodrama, la exacerbación de las emociones. Un personaje como el protagonista de **El Hombre sin Pasado**, el Bogart de **El Halcón Maltés** o **Casablanca**, o Sharon en **The Rapture**, alguien que permanezca estoico ante situaciones cargadas de drama, es impensable en el cine colombiano contemporáneo.

Sin embargo, el asunto de fondo no es tanto si las emociones en las películas se expresan o no de manera exagerada, o ni siquiera si el "carácter nacional" de los

colombianos (si tal cosa existe) es por naturaleza estrepitoso, sino más bien si solo las historias en las que ese tipo de emociones y expresiones están presentes son las únicas dignas de contarse. Nuevamente, es una cuestión de posición crítica ya no ante el cine sino ante la realidad seleccionar las historias llenas de emociones extremas pero sobre todo descartar aquellas en las que, a pesar del drama subyacente, las personas actúan de una manera mucho más circunspecta.

Piénsese en un atraco, por ejemplo, sin duda un evento extremadamente *dramático* para todos los involucrados y uno muy familiar en las ciudades colombianas. Este tipo de robos suele ocurrir de una manera bastante poco emotiva, con una comunicación excepcionalmente clara (el ladrón quiere dinero y la víctima salir ilesa) y emociones contenidas (generalmente por miedo, en ambos casos). Incluso después del trauma, la víctima no tiende a expresar abiertamente sus emociones, por lo menos no de manera exagerada, pues no suele haber espacio para ello en los trámites (de policía, etc) y la formalidad de contar y recontar la historia (a la misma policía, a amigos y familiares). No obstante, la versión cinematográfica -colombiana contemporánea- del mismo incidente seguramente mostraría un ladrón más decidido y ruidoso (asustando a su víctima con el ruido y no con el arma) y una víctima menos racional pero sin duda mucho más expresiva.

Casualidad

Uno de los criterios clave listados por Rosenbaum relacionados con la madurez de las películas era la (ausencia de) las coincidencias y estratagemas (*contrivance* significa al mismo tiempo artefacto y estratagema, es decir, máquina y maquinación) de los géneros de Hollywood.

En general la dependencia en las casualidades, independientemente de la pertenencia a un género establecido, es una señal clara de la adolescencia conceptual de las películas. En primer lugar porque representa una forma *barata* de hacer avanzar la trama y dar motivación a los personajes ("¿qué tal si hacemos que Vader sea el papá de Luke?", "¿qué tal si el último "punto de giro" es que la mujer que Tom Cruise debe matar es la misma que Jamie Foxx llevó en el taxi al principio?") o de crear drama ("¿y si el tipo que debe

torturar a la muchacha la conoce y vivía en su casa? *). En segundo lugar, porque la selección (evidentemente consciente) de historias en las que el azar juega un papel clave, sobre todo en un contexto en el que la "representación de la realidad" es tan importante como en el cine colombiano, imposibilita el conocimiento y la comprensión de la "realidad" que de una manera u otra se pretende "representar".

Después de ver **Karmma** o **La Sombra del Caminante**, uno puede decir, "bueno, ya entiendo la situación de las personas que son secuestradas *accidentalmente* por sus propios hijos y vendidas a la guerrilla o de los desplazados que se encuentran con el ex-guerrillero arrepentido que antes mato a sus familias y destruyó sus casas". Sin embargo, ¿qué se puede extraer de estas historias excepto que el dolor de las víctimas secuestradas por desconocidos o que nunca pueden ni podrán confrontar a los victimarios no puede ser peor que el de los personajes *de ficción*? Si efectivamente el propósito del cine -o aún de *cierto* cine- es tanto representar la realidad como "reflexionar" sobre ella, entonces ni **Karmma** ni **La Sombra** lo cumplen, pues las historias que muestran no solo no son representativas del conflicto en Colombia, sino que también alienan al público al impedirle crearse una opinión *informada* sobre los temas tratados.

Una visión adulta sobre estos temas y sobre las historias en general debe estar mucho menos fascinada por los vericuetos del azar y más centrada en las consecuencias de las acciones de las personas, en los efectos que causan en sí mismas y en los demás sus decisiones. El encuentro entre el hijo y el padre en **Karmma** o el verboso "climax" de **La Sombra del Caminante** pueden ser conmovedores (nótese que *conmover* y *patético* son sinónimos), pero tiene una carga mucho mayor de realidad y de significado ver a Santiago asumir (y sufrir) las consecuencias de sus decisiones hasta el final en **Sumas y Restas**, por apresuradas y equivocadas que sean esas decisiones y superficiales los motivos que lo condujeron a tomarlas.

3. La madurez de las películas colombianas y la posibilidad de películas colombianas adultas.

Hasta este punto se ha mostrado que la mayor parte del cine colombiano reciente no se caracteriza precisamente por su carácter adulto. De una forma u otra, se ha mostrado

que todas las películas colombianas del último par de años (y algunos ejemplos *notables* anteriores) asumen -algunas incluso se entregan a- el tipo de elementos estilísticos y narrativos que se ha dicho representan *adolescencia cinematográfica*.

No solo eso, las circunstancias actuales de producción favorecen precisamente la producción de películas, si no siempre *malas o infantiles*, por lo menos no adultas. Varios factores contribuyen a esto. Por un lado, las políticas establecidas tras la Ley de Cine fomentan abiertamente la realización de Operas Primas (o segundas o películas de realizadores relativamente jóvenes**). Esta situación favorece el tipo de bagatelas estilísticas discutidas, por parte de directores que no toman ninguna distancia de su encanto por el medio y esperan que estas películas sirvan de portafolio con miras a proyectos posteriores. Por otro lado, dada la tortuosa historia del cine colombiano de las últimas tres décadas, solo recientemente varios directores han tenido la oportunidad de hacer un largometraje de ficción después de varios años (o varias décadas). Los casos más extremos son Francisco Norden (**Crónica de una Muerte Anunciada**, 1984 - **El Trato**, 2006) y Luis Ospina (**Pura Sangre**, 1982 - **Soplo de Vida**, 1999), pero aún directores más jóvenes como Harold Trompetero y Felipe Aljure debieron esperar entre uno y tres lustros entre proyectos sucesivos. Estos largos lapsos parecen implicar una especie de desasosiego por incluir muchos elementos, experimentar muchas técnicas y decir muchas cosas en las películas nuevas, no solo en detrimento de la posibilidad de películas adultas, sino en general de la calidad de las películas. (En mi opinión ni **El Trato** ni **Soplo de Vida** muestran el menor crecimiento, la menor *maduración* de sus directores, en términos de perspectiva o de calidad frente a sus películas de los años 80)

Otros fenómenos que desestimulan la aparición de películas colombianas adultas están relacionados con la búsqueda de la acogida del público, tan apreciada por la Ministra de Cultura. La necesidad explícita de presentar proyectos económicamente viables (ver la página doce de [este documento](#)) acarrea la necesidad de pensar en la demografía de los espectadores de cine en Colombia, quienes, en concordancia con la tendencia mundial, pertenecen en su mayoría al rango de edades entre 15 y 25 años. Esto ocasiona la preferencia por ejercicios genéricos fundamentalmente imitativos (**Bluff** y **Al Final del Espectro** siendo los más exitosos) o el tratamiento ligero de temas de actualidad o "interés nacional" (como **Rosario Tijeras** y **Soñar no Cuesta Nada**). En ambos modelos, la presión de los intereses comerciales induce a los realizadores a evitar alienar su público,

de cierta manera infantilizando el resultado. Ahora, si los jóvenes van a ver esas películas porque se hacen (es decir, por falta -real o asumida- de alternativas) o si esas películas se hacen porque los jóvenes van a verlas, es decir, el origen del círculo vicioso, es un asunto que no está claro y requeriría mayor estudio.

En estas circunstancias, ¿es válido o útil preguntarse por la madurez de las películas colombianas, buscarla o proponerla como un ideal? Afirmamos que sí. Desde el punto de vista de la crítica, lo es por las razones mencionadas al comienzo, pero también porque las herramientas de análisis suministradas permiten igualmente aclarar la crítica valorativa de las películas, la determinación de si son buenas o malas. Determinada la prominencia de lo formal en **El Colombian Dream**, uno puede preguntarse si, despojándola de toda afectación estilística, la película resultante es igualmente buena, o aún si tiene algún valor más allá de lo superficial. Si -como yo creo- la respuesta es que no, que Aljure está tan fascinado con *el cine* como sus personajes con las pepas, la plata y el sexo, pero al mismo tiempo es tan superficial como ellos, entonces la valoración de la película se debe hacer en términos de su exhuberancia y el efecto que ella causa sobre el crítico. Esto está por lo menos un nivel por encima de declarar que "es buena porque me gustó".

Desde el punto de vista de las películas propiamente dichas, la existencia de filmes colombianos que puedan considerarse maduros es sin duda deseable. A pesar del enfoque principalmente negativo tomado en la exposición precedente, sin duda existen ejemplos de películas colombianas recientes adultas. Considérese por ejemplo **Los Niños Invisibles** (2001) de Lisandro Duque.

Esta es una película técnicamente bastante discreta, carente de ostentaciones o ardides formales. A lo largo de ella, se respetan los principios *clásicos* de la puesta en escena (en el sentido que David Bordwell usa el término en *La Narración en el Cine de Ficción*): el plano/contraplano se acoge a la regla de los 180 grados, las composiciones, aunque generalmente con la cámara a la altura de los ojos de los niños, se mantienen de manera consistente entre el plano medio y el plano general (en una visión reciente no encontré un solo plano en *close up*), la *ambientación* de época, hecha por Camila Loboguerrero, es sencilla y respetuosa -se aprecia sobre todo la ausencia de errores anacrónicos,

perdón, Buñuelismos-.

Igualmente, se trata de una película carente de referencias cinematográficas entrometidas u obvias, excepto por la presentación nostálgica de los cines de pueblo del período en el que transcurre la historia. De todas maneras, la sala de cine es solo uno de los varios elementos que cumplen el propósito de reafirmar la impresión de invisibilidad del protagonista en el *climax* de la película.

Sin embargo, es en los aspectos temáticos y narrativos donde la madurez de **Los Niños Invisibles** como película es más patente. Piénsese en el objetivo del protagonista: determinar si la niña que le gusta es humana -en oposición a "*cuerpo glorioso*"-, es decir, si come. En este sentido ya es diferente a cualquier otro personaje del cine colombiano reciente, guiados solo por la ambición y la lujuria. Acá la fuerza motora es la curiosidad y, de hecho, se puede argumentar que la estructura de la historia desde el punto de vista del protagonista es *científica*: parte de una pregunta ("¿Cómo puede una niña tan bonita como Martha Cecilia tener órganos internos y ese tipo de cosas?") y una hipótesis ("no los tiene, no come") y, a partir de una serie de experimentos (husmear la basura, espiarla siendo invisible) llega al conocimiento de la realidad.

No solo esto, el comportamiento del protagonista para alcanzar su objetivo no es para nada impulsivo ni *infantil*. Por el contrario, todos sus pasos son decisiones producto de la reflexión. Así, por ejemplo, Rafael (el protagonista) opta por esperar a hacer el curso y la primera comunión, en lugar de irse de vacaciones, con tal de tener la seguridad que los pecados cometidos en su plan de hacerse invisible puedan ser perdonados con la confesión.

Igualmente, cada uno de los tres niños enfrenta un dilema al hacer su parte del plan: matar la gallina en un cementerio a la media noche, matar el gato de la casa para sacarle el corazón y blasfemar pisoteando un escapulario. Todos también consideran el dilema de abandonar el plan una vez empezado, corriendo el riesgo supuestamente de quedarse invisibles por siempre y deciden actuar con pleno conocimiento y aceptación de las posibles consecuencias.

A lo largo de la película es notable la ausencia de emociones fuertes y, en general, el melodrama. Una secuencia típica ocurre al comienzo, cuando la mamá de Rafael le dice a Martha Cecilia que no le tendrá el vestido listo a tiempo. Esta situación, perfecta para que la niña haga un *berrinche*, no pasa de un simple *puchero*, suficiente para expresar la emoción del personaje, pero carente de toda exageración. Del mismo modo, aún en las situaciones más *extremas* (degollando la gallina, persiguiendo gatos para sacarles el corazón), los niños permanecen impassibles, no tanto sin manifestar emociones sino sin exagerarlas.

De los elementos listados como indicadores de la adolescencia de las películas, posiblemente sea el de las casualidades el más problemático con relación a **Los Niños Invisibles**. El clímax de la película, la secuencia de eventos que conducen a que Rafael y sus amigos creen que él es efectivamente invisible, depende de por lo menos tres coincidencias: que el empleado del cine municipal esté (a sugerencia del barbero) en operación tortuga, que el mismo barbero comunista haya sido asesinado antes que Rafael pase y le saque la lengua y que Martha Cecilia haya encontrado su foto tirada en la calle y crea que Rafael la tiró a propósito, lo que la motiva a ignorarlo cuando caminan por la calle.

Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre estas coincidencias y las discutidas como centrales en **La Sombra del Caminante** y **Karmma**: En **Los Niños** las coincidencias son recursos de la *narración*, encaminados a reforzar en el espectador la idea que Rafael verdaderamente cree que es invisible, dejando al mismo tiempo un pequeño espacio para la ambigüedad (aunque es una ambigüedad ilusoria, recuérdese que el requisito del corazón de gato no se cumplió). Por otro lado, en los otros dos casos el uso de la coincidencia es *ideológico*, encaminado a decir algo sobre la realidad nacional (por irrelevante que resulte ese algo) y a despertar emociones no tanto frente a los personajes sino ante los conceptos.

When was the last time you saw a movie that was truly for as well as about grown-ups?, pregunta Rosenbaum. **Los Niños Invisibles**, verdaderamente lo es. Sus personajes pueden ser niños, pero sus motivaciones y su proceder son mucho más maduros que los de los personajes de casi todo el cine colombiano que le precede. La razón por la que

Rafael se siente atraído por Martha Cecilia es su aparente "desdén por los objetos materiales", Fernando (matando solo una gallina en el cementerio) "*descubrió* que la media noche" no es tan tenebrosa como pensaba; tras el aparente éxito del experimento, Rafael empieza a "experimentar la angustia de sentirse imperceptible" y, cuando su amada lo ignora/no puede verlo, "dejó de hacerme falta mirarla a ella y sentí urgencia de qué ella me mirara a mí"; posiblemente estas son las percepciones relacionadas con la edad (mental en este caso) que terminan otorgando su carácter adulto a esta película.

El término utilizado por Martin para describir el concepto de *mise en scène*, que acá se ha asociado directamente con el concepto de *madurez*, es *lofty*, que se puede traducir como noble, distinguido. Las películas colombianas adultas le darán al cine colombiano la nobleza y la distinción de las que actualmente carece.

* Escuchemos a Augusto Bernal: "Pienso que en la medida de una película como la de *Ciro*, que tuvo, si no estoy mal, seis mil o siete mil espectadores, que es bajísimo, pero paradójicamente tuvo muy buena acogida del público en el sentido de que se sintió identificado. Entonces uno se pregunta, tal vez una película como la de *Ciro*, que tiene más un concepto de autor, identificación dentro de una propuesta muy particular, tiene seis mil espectadores, pero sin embargo causa una gran conmoción dentro del público básico"*. El público que se sintió identificado puede ser don Augusto, pero ni soy yo ni lo son las 10 o 15 personas que la vieron al tiempo conmigo en la Avenida Chile. Por otro lado, cuál propuesta particular y cuál gran conmoción. La vaguedad y rimbombancia de los términos no oculta el hecho que Bernal considera a Guerra un *autor* simplemente porque la película le gustó.

** Estrenadas en 2006/7:

El Trato: Segunda película (largometraje de ficción)

Soñar No Cuesta Nada: Primera película

Karmma: Primera película

Dios los Junta: Tercera película de Trompetero, primera de Carrillo

Cartas del Gordo: Segunda como directores de García y Vásquez

Cuando Rompen las Olas: Primera película

Al Final del Espectro: Primera Película

El Colombian Dream: Segunda Película

Gringo Wedding: Primera película

Bluff: Primera película