

Cine y nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia

Simón Puerta Domínguez

Medellín: Facultad de Ciencias Sociales y Humanas,
Universidad de Antioquia, 2015. 243 pp.

Andrés Villegas¹

Universidad Nacional de Colombia,
Sede Medellín, Colombia
aavilleg@unal.edu.co

Lo primero que se debe resaltar de *Cine y nación* es su interés por construir y abordar un problema complejo, más aun si se tiene en cuenta que es el resultado de un trabajo de grado para optar al título de antropólogo, lo cual ratifica de paso la importancia de la formación investigativa en pregrado. El libro busca dar cuenta de las mediaciones desde las cuales se produce y apropia el cine colombiano y las formas en que este construye representaciones sobre la identidad nacional. Con este propósito el autor recurre a múltiples estrategias metodológicas, como el análisis filmico, el examen de las dinámicas de producción y consumo, la revisión de la legislación cinematográfica, la realización de entrevistas a personas involucradas en el medio, encuestas a espectadores e incluso un pequeño trabajo de campo sobre la venta de copias ilegales.

A diferencia de muchas investigaciones sobre cine colombiano que rehúyen del compromiso con la teoría, esta investigación se apoya en un *corpus* teórico amplio y usado rigurosamente, conformado por cuatro ejes fundamentales: 1) la teoría cultural de la nación y del nacionalismo, con las nociones de *comunidad imaginada* de Benedict

.....
¹ Doctor en Historia, Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín (Colombia). Profesor Asociado, Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales, Universidad Nacional de Colombia (Sede Medellín, Colombia).

Anderson, de *invención de la tradición* de Eric Hobsbawm, de *fronteras étnicas* de Fredrik Barth y de *campo de interlocución* de Alejandro Grimson; 2) la teoría de la comunicación y de la cultura latinoamericana de autores como Carlos Monsiváis, Néstor García Canclini y Jesús Martín-Barbero; 3) los estudios sobre cine colombiano; y 4) la teoría crítica, especialmente la obra de Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y Herbert Marcuse.

El último eje teórico será el más fuerte y le permite al autor realizar una interesante periodización del cine colombiano. No obstante, el dedicar un capítulo completo —el primero— al apartado teórico posterga la entrada al problema de investigación y hace que se enuncien en términos abstractos, planteamientos y conceptos que luego serán tratados de una forma más rica y compleja en capítulos posteriores.

Dentro de la periodización que se ha mencionado, Puerta Domínguez construye dos grandes momentos, el primero va a estar dominado por la búsqueda filmica de indicios que muestren el progreso de la nación, el segundo estará marcado por la crisis de esta búsqueda, o dicho de otra forma, por la elaboración de narraciones melancólicas que expresen la inmovilidad nacional y la imposibilidad del duelo reparador ante los efectos de los actos violentos (Jaramillo Morales, 2006).

El periodo optimista de la cinematografía colombiana fue hegemónico entre las décadas de 1920 y 1950, es decir, abarcó la mayoría de los largometrajes de ficción de los años veinte, los noticieros cinematográficos y las producciones sonoras de los cuarenta. La búsqueda de señales de la nación moderna estuvo marcada por la presentación de imágenes de la potencialidad económica del país y la idea de progreso como *telos* de la *comunidad imaginada*. Lo interesante, como lo muestra el autor, es que el carácter teleológico de la narrativa finalmente fragmenta y escinde la nación, al instaurar una representación dicotómica en la cual se hace de las élites los agentes primordiales o exclusivos del progreso nacional, mientras las masas se vuelven espectadoras de las acciones de los sectores hegemónicos; estos, entonces, se presentan como cosmopolitas, mientras las prácticas populares se

presentan como no-contemporáneas. Es posible considerar, aunque en el texto no se enuncie de esta forma, que una interpretación a contrapelo de los largometrajes silentes evidencia que la dimensión pedagógica del relato nacional, aquella que caracteriza a la nación como una totalidad homogénea y continua, tiene como reverso una dimensión performativa que hace visible la heterogeneidad de los retazos que conforman la unidad nacional (Bhabha, 2002).

Dentro de este periodo “optimista” es posible identificar una cesura introducida por la creciente importancia social del sujeto subalterno urbano. Los melodramas y comedias musicales de los cuarenta integran la cultura popular a la narración cinematográfica, desde una perspectiva jerarquizada, y a partir de las relaciones intermediales con la radiodifusión. En estas películas se presenta la tensión entre el deseo de involucrar a todos los connacionales en un mismo proyecto modernizador y la intención de mantener simultáneamente las posiciones jerarquizadas que ocupan los diferentes grupos poblacionales.

Para el autor, tanto en el periodo silente como en el sonoro, estas contradicciones y tensiones sociales y culturales son filtradas a través de modelos filmicos foráneos; como es apenas obvio resulta imposible negar el carácter “foráneo” del cine, pero tal vez sea más productivo en términos analíticos hacer énfasis en la apropiación y en la triangulación entre tradiciones cinematográficas diversas, como lo muestra Schroeder Rodríguez (2008) para el cine silente latinoamericano, o considerar, para el caso del cine sonoro de los años cuarenta, que lo que se buscó apropiar fue un modelo industrial y narrativo, más que unas temáticas y un estilo, como lo ha planteado Vélez Serna (2008).

En el segundo periodo, la crisis social posterior al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán hace evidente el fracaso de la inclusión jerarquizada y necesario el replanteamiento de la cinematografía colombiana, en la cual emergen dos nuevos sujetos:

- 1) los *mártires*, quienes, desde su posición proletaria o campesina, como clases desfavorecidas por el orden social nacional, *padecen* la desigualdad; y 2) los *oportunistas*, que representan la *individuación*

de la razón antes colectiva de la alianza por el bienestar, a partir de la búsqueda como sujetos en desvinculación, y no como parte del grupo nacional, del progreso. Las temáticas que insertarán en la representación de la nación una realidad más cruda y violenta, serán los trasfondos en los que se ubicarán, siendo sus situaciones particulares causas y consecuencias del conflicto. (p. 121)

Esto no implica la desaparición de la perspectiva optimista, que sigue siendo dominante en el documental turístico-publicitario, pero que pierde fuerza fuera de este ámbito, ya que empieza a primar la “no-contemporaneidad” de la comunidad imaginada con el progreso. No obstante, en contravía de los dictados del sentido común, las películas que asumen la crisis del vínculo entre proyecto nacional y desarrollo no son *per se* críticas. Con agudeza, Puerta Domínguez argumenta, tomando como ejemplo *El taxista millonario* (Gustavo Nieto Roa, 1979), que la mayoría de películas de este periodo no establecen una relación de negatividad con la realidad, sino que la afirman, lo que mantiene incuestionado el *statu quo*.

Apoyándose en la teoría crítica, el autor distingue, entonces, dos tipos de narrativas: las afirmativas, caracterizadas por responder, generalmente, a la construcción de una imagen favorable del país; por pretender representar al colombiano “promedio”, aunque casi siempre a través de su reducción a estereotipos, y por plantear la continuidad de la ficción y la realidad:

Es en este caso, cuando se da esta indiferenciación entre lo que propone la pantalla y la realidad, que se debe entender la crítica de los filósofos de Frankfurt a la pasividad del espectador en su disposición frente a la obra cinematográfica como mero entretenimiento, distracción o evasión, que en este contexto propondría como sinónimos, siguiendo sus propios trabajos. En este mismo orden de ideas, la prolongación de la pantalla en la realidad es lo que permitiría la indiferenciación del conflicto real —y, por lo tanto, de su solución— con el conflicto que se representa en la pantalla. Como no hay un extrañamiento, un distanciamiento de la realidad con la imagen cinematográfica, la “burla” al orden establecido no se asume como la

ficción que es, sino que se confiere a este resultado una satisfacción real. (p. 186)

El segundo tipo de narrativas conforman lo que se denomina un cine del margen, que devela el carácter falso de las promesas de la modernidad, en la cual las señales de la modernidad en la pantalla expresan una contradicción con ellas mismas en tanto ayudan a perpetuar, no a superar, la miseria de la mayoría. En el caso colombiano, el autor identifica cuatro variantes de este tipo de cine: *la estética neorrealista* de José María Arzuaga, *el método etnográfico* de Marta Rodríguez y Jorge Silva, *el gótico tropical* de Carlos Mayolo y Luis Ospina y *el método dialógico* de Víctor Gaviria. A pesar de su diversidad, este cine del margen o narrativas de la negación, converge en hacer evidente la falta de coherencia entre el proyecto colectivo, sus promesas y sus realizaciones.

Para finalizar esta reseña, es necesario mencionar que *Cine y nación* muestra las dificultades que trae imaginar la nación cuando los medios a través de los cuales se hace son parte de la industria cultural. El cine del margen o crítico se enfrenta a un público adiestrado durante generaciones para recibir, disfrutar y reconocerse falsamente en las narrativas afirmativas. Obviamente el texto no ofrece fórmulas para salvar el abismo entre películas y públicos, pero sí permite repensar por qué estrategias de apoyo como el sobreprecio en la década de 1970, la creación y funcionamiento de la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine) en la década posterior y la desregulación de los años noventa, han resultado a corto o mediano plazo sonados fracasos, al tiempo que permite reflexionar sobre los riesgos y retos que la ley del cine no ha sabido solventar y que pesan actualmente sobre la producción cinematográfica nacional, a pesar de lo que el éxito en taquilla o en festivales de algunas producciones de 2015 parezca indicar.

Referencias

- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Jaramillo Morales, A. (2006). *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia (1995-2005)*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá D. C.
- Schroeder Rodríguez, P. A. (2008). Latin American Silent Cinema. Triangulation and the Politics of Criollo Aesthetics. *Latin American Research Review* 43(3), 33-58.
- Vélez Serna, M. A. (2008). En busca del público: Patria Films y los primeros años del cine sonoro en Colombia. En P. A. Zuluaga (Ed.), *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano*. *Investigaciones recientes* (pp. 180-218). Bogotá: Museo Nacional - Fundación Patrimonio Filmico.

Cómo citar esta reseña

Villegas, A. (2017). Reseña del libro Cine y nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia, de Simón Puerta Domínguez. *Universitas Humanística*, 83, 413-418. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.uh83.cnn>