

**Forma de citar este artículo en APA:**

Ruiz Pulgarín, Y. E. (enero-diciembre, 2018). La relación artística entre imagen y realidad en el cine colombiano. *Funlam Journal of Students' Research*, 3, pp. 31-42

Recibido: 05 de febrero de 2018

Aceptado: 21 de junio de 2018

Publicado: 03 de diciembre de 2018

# La relación artística entre imagen y realidad en el cine colombiano

## The artistic relation between image and reality in the Colombian film industry

Yulieth Estefanía Ruiz Pulgarín\*

---

\* Licenciada en Filosofía de la Universidad Católica Luis Amigó. Miembro del semillero de investigación: Estética, poética y hermenéutica. Estudiante de maestría en Filosofía de la Universidad de Antioquia, en la línea de investigación de Estética, hermenéutica y fenomenología.  
Correo electrónico: yulieth-96@hotmail.com

## Resumen

Desde una perspectiva filosófica, el presente trabajo tiene como propósito hacer una reflexión y análisis acerca de la relación artística entre la imagen y la realidad en el cine colombiano. Para tal objetivo, se empezará hablando de lo que da un valor artístico a la imagen cinematográfica en general, lo cual dará un marco conceptual para reflexionar acerca de la relación entre la imagen y lo real en el cine colombiano y, así, en esa misma clave de lectura, hacer un análisis de algunas películas.

**Palabras clave:** Cine colombiano; Arte; Imagen cinematográfica; Reproducción de la realidad; Pensamiento.

## Abstract

This paper, from a philosophical perspective, aims to reflect and analyze on the artistic relationship between image and reality in the Colombian film industry. In order to reach such purpose, there is an overall description of the artistic value of cinematographic picture, which establishes the theoretical framework for the analysis of some films under regarding the relationship between image and reality.

**Keywords:** Colombian film industry, art, cinematographic image, reproduction of reality, thinking.

# Introducción

Es innegable el crecimiento que en los últimos años ha tenido el cine colombiano. Según Castellanos (2014), con la Ley de cine aprobada en 2003 y el Fondo para el desarrollo cinematográfico (FDC), el aumento de producciones cinematográficas en Colombia ha sido notable y, desde el 2012, la producción de películas ha sido fructífera. Con esto, podría decirse que como industria, el cine en el país ha progresado. No obstante, el panorama del séptimo arte nacional no es del todo favorable; todavía hoy se cuestiona si realmente hay un cine colombiano, además que se enfrenta a un problema inminente: es un cine sin espectadores. Hace algún tiempo, en una columna de opinión publicada en *El Espectador*, María Paula Martínez (2012) señalaba que este es un cine que crece en la impopularidad, lo cual genera gran preocupación si se tiene en cuenta que se trata de producción nacional.

Al cine colombiano se le reprocha que sus temáticas recurran siempre a lo mismo; cuando no es la violencia y el conflicto la que protagoniza una historia, lo es alguna comedia familiar que superficialmente trata de hablar de la cultura del país. Sin embargo, al mismo tiempo, se le exige que sea capaz de mostrar la realidad nacional, un cine con identidad e historia. Cuando la crítica cinematográfica apareció en el país, una de las primeras cosas que se le reclamaba era su carencia de “personalidad” y su incapacidad de reflejar la verdad del país; surgía entonces un problema que aún persiste: por un lado, se rechaza que el cine hable siempre de la violencia (situación que enfrenta Colombia) y, por otro lado, se le exige que muestre la realidad. En medio de tan divididas opiniones, ¿a qué debe responder entonces el cine colombiano? Esta es, sin duda, una cuestión difícil de resolver, pues si se piensa el cine colombiano solo como industria, su prioridad sería entonces la realización de una buena cantidad de películas que puedan incluso presentarse en festivales en el exterior, aun cuando es bien sabido que hacer cine no se trata únicamente de hacer películas, si se piensa desde una perspectiva social, su prioridad estaría entonces, efectivamente, en hablar de la realidad del país y generar memoria histórica.

Ahora bien, el problema se acentúa más si se plantea desde una perspectiva artística, es decir, finalmente, ¿a qué debe responder el cine colombiano como arte? Si el cine se asume como arte es necesario reconocer que la finalidad de este no es imitar la realidad; debe haber una creación original y no una mera reproducción mecánica de lo real, pues el cine siempre está diciendo algo que va más allá de las imágenes cotidianas que se tienen de la realidad. El trabajo se enfocará entonces en analizar esa relación entre la imagen artística y lo real que da una condición como arte al cine colombiano.

Deleuze (1984, 1986), estudioso del séptimo arte, había sustentado que la imagen del cine es más que una imagen-movimiento; la imagen del cine expresa pensamiento. Así, en lugar de detenerse en analizar si puede hablarse o no de un cine colombiano o las razones por las cuales carece de un público, el presente trabajo hace una aproximación a la relación entre lo real y lo artístico desde una perspectiva filosófica. Para tal propósito serán fundamentales los postulados de filósofos como Gilles Deleuze (1986) y Rudolf Arnheim (1986), quienes se han ocupado del cine desde una reflexión filosófica; además del trabajo de teóricos como Marcel Martín (2002) y algunos pensadores colombianos que pueden ser claves de lectura en lo concerniente al tema. El trabajo iniciará enunciando qué es lo que hace del cine un arte, en lo que respecta al cine en general, para continuar con un análisis de la relación entre imagen y realidad en el cine colombiano y así finalizar con una reflexión acerca de algunas películas colombianas.

## Metodología

Este artículo es uno de los productos del proyecto de investigación titulado “*Poética del cine: la figura del espectador y la producción fílmica colombiana*”, que fue ejecutado en el año 2016 en el semillero de investigación Estética poética y hermenéutica. Para llegar a este producto, la metodología de la investigación fue de orden cualitativo, y más propiamente hermenéutico y filosófico. Primero se hizo una búsqueda y categorización de producción bibliográfica acerca de la teoría estética, teoría del cine en general, y otros referentes de los últimos cinco años que aportaran a la temática en cuestión. Asimismo, se hizo un rastreo de las producciones bibliográficas acerca del cine colombiano y los principales referentes de la crítica cinematográfica del país, lo cual permitió diseñar un marco conceptual acerca de la producción fílmica colombiana. Para este trabajo se hizo un análisis y ejercicio hermenéutico de los textos que sirvieron para la construcción del mismo. Además, las películas que aquí se reflexionan fueron discutidas y analizadas en el espacio del cine foro *Libera Voce* que pertenece al semillero y en virtud del objetivo de la investigación.

### El cine, un nuevo arte

El nacimiento del cine no implicó inmediatamente la aparición de una nueva forma artística, aunque es bien sabido que las demás formas artísticas tampoco nacieron de inmediato como tal. Así como en un principio no hubo un arte por el arte, tampoco hubo un cine por el arte o un cine por el cine. La invención del cinematógrafo no respondía a una necesidad artística, sino que era el resultado de una cadena de inventos y de descubrimientos que a lo largo de la historia demostraron la intención del hombre de dominar sobre la realidad, lo que condujo a la elaboración de una copia de los hechos, que incluso fuera capaz de dar cuenta de su movimiento. Así, el invento de los hermanos Lumière apareció en un principio como una nueva técnica de reproducción de la realidad, que a su vez brindaba entretenimiento, para posteriormente transformarse en un arte. Señala Marcel Martin (2002) en su obra *El lenguaje del cine*:

En sus inicios, el arte estuvo al servicio de la magia y de la religión, antes de transformarse en una actividad específica creadora de belleza. El cine, primero espectáculo filmado o simple reproducción de lo real, poco a poco se fue convirtiendo en lenguaje, es decir, en el medio de llevar un relato y de vehicular ideas (p. 17).

A este propósito cabe traer a colación lo que bien señala Bayer (1965, p. 15), y es que las prácticas artísticas del hombre prehistórico, o el llamado arte rupestre, no responden a lo que hoy se conoce como el «arte por el arte». Este arte es esencialmente mimético y su carga mística y religiosa le restan esa pureza que hoy en día se espera del arte. Con el cine sucede lo mismo, no nace de una práctica desinteresada de hacer «arte por el arte», sino que, en principio, sus intereses respondían a otras cuestiones. Es importante señalar entonces qué permitió al cine desarrollarse hasta llegar a ser arte, qué le dio su especificidad y lo hizo un *lenguaje*, como lo plantea Marcel Martin (2002).

Al cine se le reclamaba su similitud con el teatro; asistir a una película, en un principio, no era muy distinto de lo que se presenciaba en el teatro, sólo que en este caso la obra estaba fotografiada. En esa medida, el cine no tenía aún algo propio o específico de él. Varios autores, entre ellos Martin (1996) y Deleuze (1984) coinciden en decir que lo que permitió al cine evolucionar fue propiamente la liberación de la cámara de un punto inmóvil, lo cual era precisamente lo que asimilaba tanto la perspectiva del cine a la del teatro. La liberación de la cámara hizo posible que, en lugar de apreciar un escenario completo como en el teatro, el espectador pudiese apreciar un elemento en particular, elemento que la misma película decidiera mostrarle. También posibilitó variar el punto de vista en una misma escena con el cambio de un plano a otro. Dice

Martin (2002): “la cámara, entonces, se ha vuelto móvil como el ojo humano, como el ojo del espectador o como el ojo del héroe de la película. De ahora en adelante es una criatura movible, activa, un personaje del drama” (p. 37). Podría decirse, incluso, que con su liberación la cámara supera el mismo ojo humano y termina por dar un nuevo sentido al montaje, el elemento específico del cine. Con los distintos tipos de planos que puede ofrecer la cámara y la manera como estos configuran el montaje, la imagen cinematográfica adquiere otro sentido, pues lo que ve el espectador es el resultado de la intención de alguien más, de un realizador. De esta manera, tal imagen no es meramente descriptiva, sino que está expresando algo; con el montaje se le sugiere un sentido de lo que se muestra al espectador. En esa vía, comenta Martin (2002): “cuando la cámara ofrece un punto de vista distinto del que habitualmente tenemos sobre el mundo, de un modo auténtico (y sólo entonces) ocurre el nacimiento *del lenguaje cinematográfico* propiamente dicho” (p. 62).

Como se mencionó anteriormente, la importancia de la liberación de la cámara es algo que el mismo Deleuze también reconoció. El filósofo francés se preocupó por la cuestión del movimiento en el cine y es por eso que gran parte de sus estudios sobre cine se ocupan de esta cuestión. Deleuze (1986) respondía a la crítica de Bergson al cine, según la cual este no podía tener un movimiento real debido a que se compone de cortes inmóviles (fotogramas). Frente a esto Deleuze planteaba que el movimiento en el cine no es ilusorio; la imagen del cine es una imagen-movimiento, pues el movimiento y la imagen aparecen simultáneamente. Así, la liberación de la cámara, que es paralela a la evolución del cine, es lo que permite que los cortes que componen el cine sean móviles. Según Deleuze (1984, p. 16), con la liberación de la cámara el plano dejó de ser una categoría espacial para ser una categoría temporal; agrega:

Si nos preguntamos cómo fue que se constituyó la imagen-movimiento o cómo se desprendió el movimiento de las personas y las cosas, comprobaremos que lo hizo de dos maneras diferentes, y en ambos casos de un modo imperceptible: por una parte, desde luego, gracias a la movilidad de la cámara, con el plano mismo haciéndose móvil; pero por la otra, también gracias al montaje, es decir, el *raccord* de planos que podían quedar fijos sin inconveniente, cada uno de ellos o la mayoría (p. 44).

De esta manera, la liberación de la cámara fue fundamental para que el cine adquiriera una especificidad. El montaje apareció como el elemento particular del cine. La configuración de todas las imágenes-movimiento en un conjunto, esa capacidad de dar sentido a ciertos detalles y momentos que el director enseña al espectador, todo esto, gracias al montaje, fue lo que dio autenticidad al cine y lo encaminó como un arte.

Ahora bien, para confirmar su naturaleza como arte, el cine debía responder a la cuestión de la reproducción de la realidad. Se sabe que el arte no se ciñe a la imitación de la realidad; (Hegel, 1989 como se citó en Vanegas, 2016), por ejemplo, fue uno de los detractores de la concepción del arte como imitación de la naturaleza, pues incluso en la pintura de un paisaje hay una intención y perspectiva del artista que se está develando. En el cine ocurre lo mismo, los fragmentos de la realidad que el espectador ve son los que el realizador ha querido mostrarle desde su perspectiva subjetiva. “El cine nos da de la realidad una *imagen artística*, de modo que si lo pensamos bien es totalmente *no realista*” (Martin, 2002, p. 30). De esta manera, en el cine hay una dialéctica de lo real y lo irreal; se sirve de lo real no sólo para elaborar su contenido, sino también para intensificarlo y darle un valor estético, nunca es una copia idéntica de la realidad. Bien lo dice Martin (2002) en la obra ya mencionada:

El cine, fundado —como cualquier arte y porque es un arte— en una selección y en un ordenamiento, dispone de una prodigiosa posibilidad de densificación de lo real que tal vez sea su fuerza específica y el secreto de la fascinación que ejerce (p. 30).

Por consiguiente, se mitiga la oposición al cine como arte por tener en su contenido elementos de la realidad. Rudolf Arnheim (1986) fue otro de los filósofos que se ocupó del cine y de analizar la cuestión de este como arte. En su obra *El cine como arte*, Arnheim (1986) reflexiona en torno a la relación entre el cine y la realidad y aunque el autor privilegia como más artístico el cine más clásico, en este caso el mudo, con respecto al que sería el cine moderno de su época, se opone a la concepción de que el cine reproduce mecánicamente la realidad sólo por su uso de la fotografía. Según el alemán, aun cuando el cine conserva algo de la naturaleza de una imagen plana y bidimensional, el uso del tiempo da una impresión de la vida real (Arnheim, 1986, p. 30). Pero no hay que entender esta ilusión parcial, como una mera imitación de la realidad; en el cine puede jugarse con el tiempo y relacionarse imágenes o presentarse una al lado de la otra, incluso cuando representen tiempos distintos.

Así, la realidad en el cine cobra un sentido totalmente distinto, es la realidad artística que se le quiera dotar. Dice Arnheim (1986): “siempre es al mismo tiempo una tarjeta postal plana y el escenario de una acción viva. A esto se debe la justificación artística de lo que recibe el nombre de montaje” (p. 31). El cine entonces no copia o imita la realidad, hay una intención en cada imagen que compone el montaje y la realidad allí impresa tiene un significado.

Ahora bien, después de haber señalado sucintamente aquello que hace del cine un arte y de haber confirmado que el objetivo de este no es la reproducción mecánica de la realidad, cabe preguntarse entonces por el cine colombiano. A este se le exige tener autenticidad, dar cuenta de una cultura y por tanto de la realidad de su país. Ya que el valor artístico del cine está en la no imitación y que expresa un pensamiento, como se verá más adelante con Deleuze (1984), se cuestiona cómo se da ese vínculo entre la imagen cinematográfica y el contexto en el cine colombiano y cómo afecta dicha relación su condición como arte. Tal empresa, de por sí bastante ambiciosa, probablemente no pueda ser tratada a totalidad en el presente trabajo, pero, con el fin de hacer una verdadera aproximación al cine colombiano, el siguiente momento finalizará con una reflexión a propósito de 3 películas colombianas, estas son: *La sociedad del semáforo* (Rubén Mendoza, 2010), *Los colores de la montaña* (Carlos César Arbeláez, 2010) y *Chocó* (Jhonny Hendrix Hinestroza, 2012).

## De la realidad a la imagen, un cine que expresa la violencia

En particular que el cine colombiano adquiera una identidad se ha vuelto necesario para evitar tanto una “colonización simbólica” (Castellanos, 2014) por parte del cine extranjero, como que se desplace lo local. De ahí que muchas películas colombianas, en su afán de generar identidad, recurran a ciertos escenarios y personajes típicos en los que el espectador pueda reconocer algo de su propia realidad. Este propósito es comprensible si se tiene en cuenta que el cine puede ser generador de ideas y de sentido, frente a lo cual siempre es muy negativo que la producción foránea sea la predilecta del público. El problema frente a estos escenarios típicos es cuando son vacíos, cuando no dicen nada sobre lo que se quiere representar y cuando los personajes y los escenarios no se integran, pues ninguno dice nada sobre el otro. Desde que la crítica cinematográfica apareció en el país, al cine colombiano se le exige una personalidad, se le exige que pueda retratar la realidad.

Luis Alberto Álvarez (1988), reconocido crítico de cine, fue uno de los pensadores que exigió al cine colombiano una identidad. En *Páginas de cine*, una recopilación de diversos textos sobre el tema, plantea que lo que necesita el país es “un cine que sea vehículo y reflejo de la realidad nacional, un cine con colombianos de carne y hueso, tridimensionales y no caricaturas de pueblo” (1988, p. 6). Según Álvarez, el público que acude al cine se busca a sí mismo en este, pero cuando se encuentra con un cine superficial corre el riesgo de acoger un mero espejismo, una imagen equívoca que acepta como la suya propia. Estos planteamientos de Álvarez tienen gran relevancia porque permiten entrever que, se quiera o no, el cine colombiano no puede desvincularse de la realidad, eso se debe a que su relación con ésta aparece en dos sentidos. En primer lugar, el cine parte de la realidad para construirse a sí mismo y, en segundo lugar, también interviene en la realidad, en tanto que obra sobre el espectador y es generador de sentido. En el cine colombiano las personas son espectadoras de su propia realidad, al mismo tiempo que construyen realidad a partir de esa imagen de sí mismos que ya han adquirido. Así, un cine como el del país, que tiene intenciones de ser enteramente local, no puede desvincularse de la realidad. Es muy difícil pensar en un cine local que carezca de identidad; en toda película hay rasgos de un contexto, de una ideología incluso, y demás aspectos que le otorgan una característica en común y le hacen pertenecer a un tipo de cine en particular.

Gonzalo Castellanos (2014), escritor sobre el cine colombiano, reconoce también la importancia del cine local como generador de memoria colectiva propia e identidad nacional. En *Cinematografía en Colombia. Tras las huellas de una industria* plantea el escritor: “Aunque interesante, sería extraño para un espectador preguntar de dónde es la película que verá y encontrarse con que esta carece de nacionalidad; hallarse frente a una película apátrida, desterritorializada” (Castellanos, 2014, p. 109). De esta manera, el cine nacional debe responder a muchas cosas, entre las cuales está dar cuenta de la realidad del país. Este deber como generador de memoria colectiva e identidad es enteramente importante en tanto que también cumple una función determinante en el desarrollo del país y como elemento cultural aporta al sostenimiento de la vida en sociedad. Ahora bien, hay que preguntarse concretamente por su sentido como arte, teniendo en cuenta su vinculación con la realidad.

Como puede vislumbrarse a partir de lo ya dicho, en el cine colombiano esa relación entre la imagen cinematográfica y la realidad se efectúa en dos sentidos, en tanto que cada una aporta de alguna manera en la construcción de la otra, pero, a partir de lo planteado en el anterior acápite, si lo que da un valor estético y artístico al cine es la no imitación de la realidad ¿Cómo puede el cine colombiano enfocarse como arte cuando tiene esa responsabilidad de dar cuenta de la realidad? ¿Cómo manejar esa relación entre la imagen y la realidad para que esta última no pese sobre la primera a tal punto de restarle valor artístico? Cabe ahora traer a colación algo que plantea Luis Alberto Álvarez (1988) en *Páginas de cine*, esto es: “Lo que distingue a una obra de arte es su permanencia, su capacidad de seguir diciendo algo y esta permanencia no está ligada ni a un género ni a un estilo en particular” (p. 19). Entonces el cine debe decir algo; más que dar cuenta de la realidad debe hablar sobre ella, debe sacar de esa realidad una imagen artística que exprese algo. El cine colombiano debe asegurarse una permanencia como arte.

Como se señaló anteriormente, el cine siempre dice algo, la imagen cinematográfica tiene un sentido y significado. Aunque esté dotada de la apariencia de la realidad, su naturaleza es distinta a la realidad. Siempre hay una diferencia entre lo real objetivo y su imagen fílmica; el cine puede representar ideas generales y abstractas debido a la capacidad que tiene la imagen para ser simbólica. Lo que posibilita que la imagen cinematográfica sea artística o no, es siempre la intervención de su realizador; depende de este que exprese algo. Así, que el cine colombiano manifieste algo o simplemente documente la realidad, esta en manos de sus realizadores y sus intenciones artísticas.

El arte es vehículo de conocimiento, y en el cine hay pensamiento, por lo cual resulta necesario rastrear en el mismo cine colombiano su propio pensamiento, esto es lo que lo dotaría de autenticidad. Un determinado tipo de cine puede distinguirse por varias cosas: sus aspectos técnicos, su estructura narrativa, el uso de los colores, sus personajes característicos, sus temáticas, entre muchas otras cosas; pero, si hay algo que tal vez puede distinguir una película, es la corriente que expresa. Bien sabido es que el arte suscita sentimientos, percepciones y sensaciones humanas; pero esto no excluye que también exprese conocer. Con el cine ocurre lo mismo, es capaz de manifestar todo eso.

Deleuze (1984) ya había advertido que en el cine se hay pensamiento a través de las imágenes. Desde el principio de *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Deleuze señala:

Hemos pensado que los grandes autores de cine podían ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos (...) el cine forma parte de la historia del arte y del pensamiento (p. 12).

En esa vía, aunque ser una imagen-movimiento es una característica esencial de la imagen cinematográfica, el pensamiento también puede conformar tal imagen. Es propiamente en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* donde se ocupó Deleuze (1986) de la relación entre la imagen y el pensamiento. El filósofo francés comparte, de cierta manera, la idea de Martin (1996) de que el cine tiene un lenguaje propio. Así, teniendo en cuenta que el cine tiene una narrativa e incluso una gramática propia, se hace legible y es necesario aprender a leerlo: “el cuadro nos enseña que la imagen no se ofrece sólo a la visión. Es legible tanto como visible” (Deleuze, 1984, p. 28). El universo de una película siempre tiene una construcción desde afuera. No hay que entender esto como algo de un orden trascendente, sino que es algo que se construye desde la inmanencia, desde la realidad propia en la que se inserta la película. La imagen cinematográfica tiene una realidad independiente, pero al mismo tiempo está inserta en un todo que la afecta desde lo externo. El universo diegético del cine es autónomo, expresa por sí mismo algo, pero al mismo tiempo ha sido afectado desde afuera. Es la realidad o contexto dentro de la cual nace la película, o su propio autor. En esta vía comenta Deleuze (1986) en *La imagen-tiempo*:

Cada serie será la manera en que el autor se expresa indirectamente en una secuencia de imágenes atribuibles a otro, o, a la inversa, la manera en que algo o alguien se expresa indirectamente en la visión del autor considerado como otro (p. 244).

Y más adelante expresa:

Hay formación de un «discurso indirecto libre», de una «visión indirecta libre» que va de los unos a los otros, ya sea que el autor se exprese por la intercesión de un personaje autónomo, independiente, distinto del autor o de cualquier rol fijado por el autor, ya sea que el personaje actúe y hable él mismo como si sus propios gestos y sus propias palabras estuvieran ya transmitidas por un tercero (Deleuze, 1986, p. 245).

De este modo, ese pensamiento que se expresa en el cine viene desde afuera del autor y de la propia realidad en la que está inserta la película. El pensamiento presente en el cine colombiano es condicionado por la propia realidad del país.

En su obra *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*, Pedro Adrián Zuluaga (2013) se pregunta por lo que determina un canon en el cine colombiano y por esos discursos que conforman las narrativas de este cine. Uno de esos factores que han aportado mucho en la determinación de las estructuras del cine nacional es justamente la crítica. Dice Zuluaga (2013) refiriéndose a los críticos: “Ellos también han

conducido la discusión sobre el carácter e identidad que debe tener nuestro cine en el contexto más general de la pregunta por un arte nacional” (p. 30). De esta manera, cuando la crítica exige un cine con historia, “con personalidad”, ya empieza a determinar, de cierta forma, lo que debe contar el cine, esto es, la realidad del país. Es por eso que uno de los temas más recurrentes en el cine colombiano es justamente la violencia en sus distintas manifestaciones, en especial la que respecta al conflicto armado en Colombia y sus consecuencias. Películas como *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984) y *Confesión a Laura* (Jaime Osorio, 1991), que retrataban la llamada época de la violencia en Colombia y demás conflictos desatados después de 1948, empezaron a marcar un canon en el cine colombiano. El cine colombiano, desde entonces, ha tenido una tarea de reconstrucción histórica y de retratar la realidad, al mismo tiempo que lucharía por formarse artísticamente. Era entonces inevitable que el discurso que predominara fuera el de la violencia, innegable situación que por tanto tiempo se ha vivido en el país. No obstante, la real tarea del cine debe ser la de crecer como arte, aun cuando el discurso de la violencia no deje de acompañar su historia.

*La sociedad del semáforo* (Rubén Mendoza, 2010), *Los colores de la montaña* (Carlos César Arbeláez, 2010) y *Chocó* (Jhonny Hendrix Hinestroza, 2012) son películas relativamente recientes que tienen en común la representación de un determinado tipo de violencia, aunque en cada una la creación artística tiene un sentido distinto, una huella personal. En las tres películas pesa la realidad, pero podría decirse que la que, hasta cierto punto, más fielmente la documenta es *Los colores de la montaña*, a pesar de su intención completamente artística y no meramente reproductiva. En esta película, el conflicto armado y sus inminentes secuelas en la vida rural se mezclan en la historia de un grupo de niños que todos los días se reúnen a jugar con un viejo balón. Manuel, Julián y «Poca Luz», como llaman ellos mismos a Genaro (personajes), viven su infancia entre juegos y la espera de que llegue alguna maestra con la que puedan retomar su vida escolar. Este grupo de amigos no sabe nada de la guerra que les rodea, desconocen la presión a la que están sometidos sus padres por los distintos grupos subversivos que habitan la zona y su mayor preocupación es recuperar el balón de Manuel que ha caído en un campo minado, a pesar del peligro que implica tal hazaña.

La película de Carlos César Arbeláez (2010) está llena de sinceridad: los personajes, los escenarios, incluso los animales y esa pequeña escuela a la que asisten niños de diversos niveles académicos, para ser reunidos en un mismo salón con una única profesora, son elementos que dotan de gran naturalidad y belleza este filme que habla de la infancia y la amistad en un contexto de conflicto. Sin embargo, pronto la realidad interrumpe la aventura de Manuel y sus amigos; la violencia y la guerra está cada vez más cerca, en las conversaciones en torno al hermano de Julián, en la escuela como lugar de reunión de uno de los grupos subversivos, en la deserción escolar producto del conflicto y en todos los demás sucesos que se presentan hacia el final de la película. Así, en *Los colores de la montaña* la realidad es ineludible; el discurso de la violencia está presente a lo largo de toda la película. No obstante, esto no le resta valor artístico a tal obra, pues el propósito de la película nunca es explicar el conflicto armado o limitarse a reproducirlo. Arbeláez se vale del discurso de la violencia para hablar de algo más universal, esto es: el dolor de la población y los inocentes en medio de la guerra y cómo se vive la niñez en tal drama. A pesar de esto, permanece la belleza de los paisajes, de las montañas y sus colores, asimismo, Manuel no se rinde en su propósito de recuperar su balón y mantener su inocencia. Todo esto, acompañado de la belleza de la infancia, dota de un tinte poético la película y le procura un valor artístico en tanto que está expresando algo.

Por otra parte, *La sociedad del semáforo* (Rubén Mendoza, 2010) es una película en la que la violencia tiene presencia, aunque de un modo más indirecto. En este caso el escenario es lo urbano y toda esa realidad a la que se exponen los que habitan la calle y hacen de esta no sólo su lugar de trabajo, sino también su hogar. La sociedad del semáforo retrata la decadencia y caos que se experimenta cuando se vive por fuera de la "normal" sociedad. El protagonista, Raúl, es un anti-héroe que en medio de tanta desesperanza se propone hacer que la luz del semáforo dure más tiempo en rojo para que así sus compañeros puedan lucrarse más de sus actividades de rebusque en los semáforos. Pero, muy a pesar de sus intenciones, Raúl no logra llevar a cabo fácilmente su plan, pues su vida de vicios y placeres se interpone y lo hunde más y más en un camino sin retorno. En esta película, los personajes viven la violencia de muchas maneras: cuando son maltratados por los policías, cuando entre ellos mismos se agraden, e incluso, y más duro aún, cuando la sociedad los ignora y hace a un lado. Es muy interesante porque allí se retrata la realidad, pero es una realidad que mucha gente desconoce, que el cine ingeniosamente tiene que dar a conocer con toda su crudeza para que el espectador pueda reconocerla. Los colores opacos, lo interesante del guion y varios momentos del filme dotan a la propuesta de Rubén Mendoza de un gran valor artístico. Esta es también una película que está proponiendo algo.

Por último, *Chocó* (Jhonny Hendrix Hinestroza, 2012) es otra película que se ha garantizado un lugar dentro del grupo de producciones entrañables del cine colombiano. *Chocó*, desde su propia sencillez, cuenta muchas cosas y lo hace muy bien; retrata la historia de una mujer víctima de una tradición, pero que al mismo tiempo ayuda a que se perpetúe cuando les enseña a sus hijos que la mujer debe servir e inclinarse ante el hombre. La violencia es también un tema de esta película, aunque no se trata sólo de la violencia de género. Esta película se vale del costumbrismo para hacer metáfora de todo un pueblo. *Chocó* no es sólo la protagonista de esta historia, sino que también simboliza la realidad de un pueblo que es explotado por sus minerales, al mismo tiempo que es olvidado. Cuando el cine es capaz de hacer metáfora y manifestarse sobre una realidad sin necesidad de recurrir al drama exagerado, es porque ya está adquiriendo un lenguaje y tinte propios. Es por ello que en esta película la condición del cine como arte es indiscutible. El director incluso juega con el espectador y lo lleva por las fantasías de la protagonista, haciéndole dudar sobre lo que es o no real dentro del universo de la película.

En definitiva, estas tres películas han cumplido con la exigencia que tiene el cine nacional de hablar de la realidad, pero se han preocupado también por mantener un valor y una imagen artística. No bastó con retratar la realidad para hacer cine, había que pronunciarse también sobre ella. Y aunque es pronto para rastrear un determinado pensamiento en el cine colombiano, películas como las anteriormente citadas demuestran una intención de este como arte, de expresarse sobre la realidad y hacer juicios sobre ella. En las tres películas se habla sobre aquellos que son olvidados y el drama que padecen. Cabe recordar aquí algo que Arnheim (1986) plantea en *El cine como arte*: "un acontecimiento determinado simboliza muy vigorosamente el hecho de que el mundo sigue girando apacible e inevitablemente por más que determinados seres se encuentren desesperados" (p. 108). Así como cuando *Chocó* recibe una golpiza en público por su esposo y nadie dice nada o como cuando en *La sociedad del semáforo* hay un niño muerto en plena calle, pero la gente sólo necesita continuar con su camino, el cine colombiano ha empezado a manifestarse y a decir algo por aquellos que viven esa violencia que pareciera no afectar a todos los demás. El cine aparece como un mecanismo de resistencia frente a la indiferencia y uniformidad de pensamiento.

## Discusión

Respecto al cine colombiano y su condición artística, aún son muy pocas las fuentes, especialmente en la reflexión filosófica y estética. Esto se debe, en parte, a algo que se ha podido vislumbrar en este trabajo, y es que el cine colombiano aún está en construcción. Todavía falta mucho para que se hable como tal de una identidad y una forma de pensamiento propia de este; para esto entran muchos elementos en juego. Sin embargo, es claro que hay películas —como las tres analizadas— que están trazando un camino hacia este propósito. Así como el cine se configuró como arte al darle un propio carácter a su imagen, del mismo modo el cine colombiano debe mantener esa relación dialéctica entre la imagen artística y la realidad; además, esa realidad que configura es una realidad en crisis. No es gratuito que el cine canónico, como lo proponía Zuluaga (2013), sea el que alude a la violencia. Este afán de identidad que reclaman todos los autores se debe en gran medida a la tarea que tiene el mismo cine con la realidad colombiana, esto es, ser un vehículo de transformación. El cine es generador de pensamiento, y en esto coinciden todos los autores; todo trabajo sobre el cine colombiano hace patente dicha tarea.

## Conclusión

En síntesis, parece vislumbrarse cuál es la finalidad del cine colombiano como arte, esto es, dar de la realidad una imagen artística, una imagen que exprese pensamiento. El cine tiene la posibilidad de actuar sobre la realidad y es por ello que es tan necesario que no se restrinja a reproducirla. No debe molestar tanto que, entre las muchas cosas de las que puede hablar el cine colombiano, esté la violencia, pues hace parte de la realidad del país. Así, antes de señalar al cine por mostrar una mala imagen, hay que ocuparse de cambiar la realidad del mismo. Y para esto, el cine puede aportar algo cuando se vale de esa realidad para crear un arte que sea capaz de pensarla y decir algo sobre esta. Aún no puede definirse un pensamiento en el cine colombiano, pero sí puede decirse que es un arte en construcción.

## Conflicto de intereses

La autora declara la inexistencia de conflicto de interés con institución o asociación comercial de cualquier índole.

# Referencias

- Álvarez, L. A. (1988). *Páginas de cine*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Arbeláez, C. C. (director). (2010). *Los colores de la montaña* [Cinta cinematográfica]. Colombia: El Bus Producciones.
- Arnheim, R. (1986). *El cine como arte*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Bayer, R. (1965). *Historia de la estética*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Castellanos, G. (2014). *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*. Bogotá: Icono. Proimágenes Colombia
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- Martínez, M. P. (11 de noviembre de 2012). Cine colombiano: crece en la impopularidad. *El espectador*. Recuperado de [http://www.elespectador.com/noticias/cultura/cine-colombia-crece-impopularidad-articulo-386516#ancla\\_opiniones](http://www.elespectador.com/noticias/cultura/cine-colombia-crece-impopularidad-articulo-386516#ancla_opiniones)
- Mendoza, R. (director) (2010). *La sociedad del semáforo* [Cinta cinematográfica]. Colombia: Coproducción Colombia-Alemania-España-Francia y Dia-Fragma Fábrica de películas.
- Norden, F. (productor y director). (1984). *Cóndores no entierran todos los días* [Cinta cinematográfica]. Colombia: Procinor.
- Osorio, J. (director). (1991). *Confesión a Laura* [Cinta cinematográfica]. Colombia: Méliès Producciones / Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC) / TVE.
- Rincón, M. (productor). Hendrix Hinestroza, Jhonny. (productor y director). (2012). *Chocó* [Cinta cinematográfica]. Colombia: Antorcha Films.
- Zuluaga, P. A. (2013). *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*. Bogotá: Idartes.