

## *El Colombian Dream* y los sueños de un nuevo cine colombiano

María Ospina  
Harvard University

Estrenado en octubre de 2006, el largometraje *El Colombian Dream*, del director colombiano Felipe Aljure, fue catalogado como una de las películas insignes de aquel también recién estrenado rótulo de “Nuevo cine colombiano.” La película cerró la llamada “Semana del Cine Colombiano ‘Sí Futuro,’” muestra cinematográfica de películas nacionales organizada por el Ministerio de Cultura en 2006 con el fin de demostrar que el cine hecho en Colombia podría pensarse ahora, no como una serie de fracasos o carencias, sino como la historia de una industria que, desde que entró en vigencia la nueva Ley del cine aprobada en 2003, se consolidaba con éxito hacia el futuro.<sup>1</sup> La categoría de “Nuevo cine colombiano” se ha utilizado en medios nacionales e internacionales y en diversos festivales como la Muestra de Cine Colombiano presentada en el marco del Festival de Cannes en 2007, para referirse a la proliferación de películas colombianas estrenadas en los últimos años a comparación de anteriores décadas en las que la producción fue muy precaria y sufrió grandes dificultades de financiación y producción.

Una de las razones que se aducen para anunciar la consolidación de una industria cultural es el incremento significativo en el número de estrenos de largometrajes durante la primera década del siglo XXI. Otra razón radica en el notable aumento de las cifras de espectadores que asisten al cine nacional: películas como *Rosario Tijeras* (coproducción colombo-mexicana dirigida por el mexicano Emilio Maillé, 2005) y *Soñar No Cuesta Nada* (Dir. Rodrigo Triana, 2006) han llegado a

conseguir nuevos éxitos de taquilla que no se veían desde comienzos de la década de los noventas con películas como *La estrategia del caracol* (Dir. Sergio Cabrera, 1993). Durante 2006, el año del estreno de *El Colombian Dream* y durante 2007, año en el que se estrenaron diez largometrajes, el cine colombiano tuvo un altísimo impacto en el total de la taquilla del país (ProImágenes en Movimiento, “Espectadores y taquilla”). Según datos del Ministerio de Cultura, en 2008 se superaría el número de estrenos con respecto a 2007 (“El cine colombiano”).

Instituciones relacionadas con la promoción de la industria del cine en Colombia, como el Ministerio de Cultura, se han encargado de promover dicha renovación a través de las muestras que organizan; sus títulos (por ejemplo “Ojo: Sí hay cine colombiano” de 2008) ayudan a promulgar la idea de que “la cinematografía colombiana ha mostrado en los últimos años señales de dinamismo y reactivación con una ley que ha potenciado la producción y una cadena que ha convertido en realidad el sueño de hacer cine en forma constante en el país” (Ministerio de Cultura). Junto con varios críticos colombianos que han comenzado a cuestionar este anuncio de novedad y transformación, nos preguntamos en este trabajo si realmente ha surgido un cine que dialogue, transforme, e incluso transgreda el trabajo cinematográfico de generaciones anteriores y que lo haga más allá del ámbito técnico.<sup>2</sup> ¿Han surgido recientemente textos que compliquen, no sólo a nivel de lenguaje fílmico sino en términos narrativos, obras anteriores que, además, son

difíciles de agrupar? Para comenzar a abordar esta pregunta es importante lanzar una mirada crítica a lo que podríamos llamar el sueño de un nuevo cine colombiano, una reflexión que mire más allá de la evidencia de que existe un nuevo interés—del estado, de compañías privadas y de espectadores locales—por consolidar una industria cultural. En su estudio sobre el cine colombiano de fines de siglo XX, Alejandra Jaramillo hace un llamado a mirar más de cerca el tipo de identidades que las narraciones cinematográficas que representan las violencias contemporáneas en Colombia producen para intentar cuestionarlas y entenderlas (36). Un análisis de la película de Aljure—cuyo título es aquí muy significativo—nos proporciona las claves para comenzar a reflexionar si el cine contemporáneo colombiano es simplemente “vendido como imagen promocional por los medios de comunicación y la industria del entretenimiento” (Zuluaga, “Nuevo cine colombiano”) o si las obras que lo conforman, con la película de Aljure a la cabeza, plantean vientos de cambio.

*El Colombian Dream*, el segundo largometraje de este director después de su aclamada *La gente de la Universal* (1994), fue ganadora en 2004 de la convocatoria del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico del Ministerio de Cultura en la modalidad de Postproducción de Largometrajes. Como muchas otras películas colombianas recientes, parte de su financiación fue obtenida a través de los concursos que realiza el Estado para consolidar una industria cultural cinematográfica a través de fondos mixtos estatales y privados. En varios festivales de cine internacionales (entre ellos el de Toronto en 2006, el de cine latino de Chicago en 2007, el de cine colombiano de Miami en 2007, y el “Panorama del Nuevo Cine colombiano” realizado en Caracas en ese mismo año) y ante un alto número de espectadores colombianos, la obra fue presentada al público—y elogiada en la prensa masiva—como una reflexión sobre “la colombianidad” contemporánea (Aljure; Arias).<sup>3</sup> El interés por reflexionar acerca de lo que constituye al sujeto como

colombiano, los denominadores comunes entre las personas que habitan el espacio de la nación, lo confirman los constantes comentarios del narrador de la película cuando se refiere a cómo son los colombianos con observaciones como “en este país todo el que no tiene plata para pagar la monta de ‘ay, es que me secuestraron’” (*El Colombian Dream*). Las alusiones identitarias se encuentran inclusive explícitas en el mercadeo de la película cuando se anuncia en la publicidad que acompañó a la película que esta es “una película orgullosamente colombiana.”

Algunos de los elementos más significativos del largometraje de Aljure, ya fueron explorados en *La gente de la universal*. Entre ellos se destacan la utilización de un lenguaje fílmico de factura múltiple, la recurrencia a lo burlesco para representar la realidad contemporánea y la representación problemática de identidades raciales y de género. Estos elementos que también constituyen *El Colombian Dream* lo convierten en un síntoma de la compleja problemática que es la floreciente industria del cine nacional. Por un lado, esta industria depende de un sistema de financiación apoyado en la economía neoliberal y dejado en manos de los grandes conglomerados mediáticos. Por otro, se financian guiones que proponen identidades problemáticas bajo la supuesta premisa de que la voz de los colombianos se está haciendo oír.<sup>4</sup> Finalmente, la crítica de cine nacional, aunque con algunas importantes excepciones, no ha contribuido a sentar las bases para un cine que altere anteriores tendencias de representación.<sup>5</sup>

El estreno de la película de Aljure provocó diversos elogios en los medios de comunicación, algunos de ellos planteando que la película rompía esquemas por su novedosa factura audiovisual. Mauricio Laurens, por ejemplo, sostuvo que “este segundo largometraje de Felipe Aljure abre posibilidades a la estética visual del siglo XXI en el cine colombiano, y despeja una narrativa liberada de lastres convencionales.” El poeta e intelectual William Ospina tildó a la obra como “un triunfo” argumentando,

entre otras cosas, que la película dialoga con la vanguardia pues “va a la velocidad de la época, que es vertiginosa, y recurre a la estética de la época, que es agobiante, iridiscente, estridente.” De hecho, el popurrí de sistemas visuales que presenta la película, muchos de ellos relacionados con lenguajes televisivos, la publicidad y la animación—fue el elemento más llamativo para muchos críticos, entre ellos Oswaldo Osorio, que sostuvieron que la película inauguraba una nueva era cinematográfica.<sup>6</sup>

En medio de la insistente mezcla visual que desde el comienzo evidencia la preocupación técnica que ostenta la película, va desentrañándose la historia de Enriqueito, Pepe y Rosita, tres adolescentes bogotanos de clase media que en sus vacaciones en Girardot, una ciudad intermedia cercana a Bogotá conocida por ser un popular centro turístico y de recreo, deciden meterse al negocio ilegal de las drogas en busca de dinero fácil. Ese es su “*Colombian dream*,” nombre que precisamente lleva el bar montado por la madre de Rosita al regresar a Colombia luego de no obtener visa para realizar su *American Dream* en los Estados Unidos. La narración, que tiene lugar en 2006, explora los vericuetos del negocio de unas pepas químicas que son literalmente amarillas, azules y rojas sirviendo de directa referencia a los colores de la bandera colombiana y a la incidencia del negocio ilegal de las drogas en la construcción de identidades nacionales.<sup>7</sup> En este contexto, la película es sobre un negocio que, como señala Martín-Barbero ha insertado a Colombia en la economía mundial (20). La noción de que “las [pepas] rojas son la sangrecita de nuestra gente,” como dice un traqueto<sup>8</sup> en la película nos remite a la noción de una identidad nacional que está íntimamente ligada a la economía ilegal de las drogas y a la violencia que ésta produce.

La narración del texto está enmarcada por la voz en *off* de Lucho, un chico abortado catorce años antes, que examina desde el mundo de los muertos a “los colombianos,” y se vuelve testigo de una historia en la que se riega esa “sangrecita de nuestra gente.” “A los muertos nos encanta ver los nacimientos,”

dice Lucho cuando se refiere al bebé recién nacido de Ana, la pareja de un estadounidense asimilado llamado John MacLain que comercia con las llamadas drogas recreativas (el éxtasis y las metanfetaminas, por ejemplo). Desde una dimensión *post-mortem*, el abortado observa la entrada de ese bebé a un mundo de hombres armados, secuestros y transacciones violentas que rigen el negocio de sustancias ilegales. Ese bebé será testigo en vida del escenario violento que construyen quienes lo rodean, confirmado por el personaje del afrodescendiente que quiere ser poeta pero que no tiene más alternativa que emplearse como sicario y heredar la tradición de su familia.<sup>9</sup>

La película busca desentrañar las historias de los jóvenes ingenuos y los comerciantes experimentados, que comparten el sueño común—de ahí el título de la película—de acumular dinero con la mayor facilidad posible. La “colombianidad” de estos personajes, lo que definiría a los sujetos como parte de la nación, se constituye a partir de su interés pecuniario. El problema para los dos gemelos y su prima, a quien ambos desean, comienza cuando un negociante de droga interesado en esconder una “mercancía” de pepas tricolor para engañar a sus socios les encarga a los jóvenes que la guarden para él a cambio de futuras ganancias. El traqueto muere al poco tiempo y sus socios, liderados por MacLain y su asistente, buscan afanosamente a los jóvenes para recuperar la droga. En esta búsqueda frenética para poder vender la mercancía a unos compradores extranjeros, los hombres van involucrado a los familiares de los jóvenes en una serie de secuestros y persecuciones. Después de varias aventuras, ellos logran salir a salvo, y MacLain, su compañera y su hijo recién nacido siguen su camino sin haber obtenido el dinero que les hubiera podido dejar la venta de las pepas.

La trama de la película —cómo la ilusión de dinero fácil se esfuma para todos— tiene su clímax en una escena fundamental en la que las pepas son destruidas accidentalmente por haber sido escondidas entre películas de cine colombiano que alguien considera inútiles y echa a quemar. Un empresario que

embarga la casa del padre de los gemelos se encuentra las películas y concluye que, como mercancía, éstas no tienen valor. No sabe que dentro de ellas hay otra mercancía que sí es valiosa por su valor de intercambio, a saber aquellas drogas que todos quieren vender. Por un lado, este episodio puede ser leído como una crítica de Aljure a la utilización de una lógica económica para evaluar el cine nacional, así como una mención de la íntima relación—temática, dramática y estructural—que existe entre el cine colombiano de las últimas décadas y el narcotráfico. Sin embargo, cualquier crítica que la película pueda insinuar con respecto a la compleja relación entre cine colombiano y mercado, relación que urge evaluar en las películas producidas bajo la Ley del cine, queda opacada por su factura visual. Esta inscribe a la película en una dinámica de mercado en la que prima la lógica del intercambio económico, que es precisamente aquella bajo la cual opera el comerciante que lanza violentamente las películas a la hoguera.

### **Memoria, zapping y tecnologías de mercado**

El interés de *El Colombian Dream* es abordar la historia colombiana actual. Por lo menos, así lo sugiere Aljure cuando expresa que proviene “de todo lo que hemos vivido en Colombia” (Arias). Este gesto no puede desligarse de la cuestión de la memoria y de cómo se construye ésta en la Colombia de comienzos de siglo XXI. ProImágenes en Movimiento, entidad encargada de administrar el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, regular las producciones nacionales y patrocinarlas a nivel nacional e internacional de la mano del Ministerio de Cultura, una de las instituciones más vocales al momento de proponer que existe una renovación en este campo, ha realzado la importancia de que el cine se ocupe de la reflexión histórica. Claudia Triana, su directora, arguye que “En el Cono Sur ha habido 300 películas sobre la “Guerra sucia.” En Colombia hasta ahora estamos asimilando el conflicto. Tenemos jóvenes

directores que han vivido en un mundo de narcotráfico y guerra. Pero estamos esperando las películas importantes que hagan la catarsis” (citada en Jaggi). Bajo esta premisa que le adjudica al cine una función de reflexión histórica frente a una realidad de grandes complejidades sociales (premisas importantes para el caso de otros cines latinoamericanos más consolidados como el argentino y el brasilero), las películas del llamado “Nuevo cine colombiano,” incluida la de Aljure, se estarían presentando como la serie de textos que hacían falta para articular la historia contemporánea. En su constante interés por definir la manera como son los colombianos, al apelar a una categoría identitaria nacional a través de diversas referencias a la colectividad, la película misma nos invita a contextualizarla con reflexiones sobre violencia, memoria e identidades que circulan hoy en Colombia.<sup>10</sup> Preguntarse sobre “la colombianidad” en el año 2006, cuando el narrador proyecta su mirada sobre Girardot, implica tener en cuenta que, como en tantas regiones de Colombia, “los traquetos tienen fincas” (*El Colombian Dream*) y en sus fincas imparten la justicia por sus propios medios, organizan sus negocios, y fortalecen o construyen ejércitos paramilitares. La mención de este tipo de estructuras mafiosas y su inevitable conexión con el conflicto armado en el país nos remite a uno de los aspectos fundamentales de la vida nacional contemporánea.

Para comprender los problemas a los que se enfrenta esta película interesada en reflexionar sobre una identidad nacional actual, debemos primero prestar atención a su lenguaje fílmico, que ha sido el elemento más novedoso para los críticos locales. La película aglomera diversos tipos de representación audiovisual a partir de varios tipos de lentes (ojo de pescado y lentes de color que remiten a una estética psicodélica, por ejemplo), diversos tipos de cámaras (incluida cámara de teléfono celular), tomas desde todos los ángulos, decenas de tipos distintos de manejo de cámara (desde el *hand-held*, a la cámara que se mueve como péndulo o que da vueltas), diálogos con eco, recuadros explicativos,

episodios de musical, comercial de televisión y videojuego. Se incluyen, además, otros tipos de experimentación como las pantallas múltiples que se añaden a la lista de maniobras técnicas que obsesionan a la película. Muchos de estos estilos visuales nos remiten al lenguaje de la televisión y la publicidad, haciendo de la lectura de la película una experiencia similar a la de ver un programa televisivo—en particular un noticiero colombiano—interrumpido constantemente por comerciales publicitarios.<sup>11</sup> Más allá de la experimentación que le permite a un texto reflexionar sobre la representación y cuestionar ciertas convenciones estéticas, la insistencia en la mezcla de facturas visuales de *El Colombian Dream* termina opacando la diégesis y haciendo que la puesta en escena ocupe el lugar más importante de la película. ¿Cómo elaborar un relato a partir de esta pluralidad de formatos donde lo que prima es la propia inestabilidad de la mirada? Esta es una de las preguntas que surgen a partir de la experimentación frenética de la película.

La película parte de lo que llamaremos una estética del *zapping*, donde predomina el bombardeo de diversos estilos y, por ende, la aversión a uno o unos pocos formatos para narrar. A primera vista, podríamos dejarnos seducir por esta aglutinación de formatos que Aljure justifica como una manera de hacer “una película moderna” que llegue a una juventud que él denomina como “hipertextual” acostumbrada a variadas tecnologías mediáticas (citado en Arias). Podríamos inclusive suponer que en su exploración de diversas visualidades, *El Colombian Dream* indaga sobre la posibilidad misma de representar esa “colombianidad” que está supuestamente tan interesada en explorar, revelando una profunda ansiedad con respecto a la forma de narrar la realidad contemporánea colombiana. El problema surge cuando ese eclecticismo visual es tomado como una analogía del espacio de la nación. Mauricio Laurens ilustra esta retórica cuando define a la película como

Dos horas continuas de cuadros intermitentes y sensaciones extremas, en el formato publicitario del consabido video—clip y la farsa montada

de todo aquello que constituye una llaga para los colombianos. . . . Esta cinta, decididamente experimental, se complace en recurrir a los recursos digitales de una concepción intimista o muy personal de la anarquía imperante a nuestro alrededor.

Bajo esta argumentación la variedad estilística de la película se podría leer como la prueba de la evidente anarquía de la Colombia contemporánea. Se asume que el estilo evidencia, no hace de mediador sino que refleja la situación histórica actual. Dicho contexto es definido apelando al consabido cliché de la Colombia caótica, repetido una y otra vez en textos de todo tipo durante las últimas décadas.<sup>12</sup> No pretendemos aquí desestimar el hecho de que categorías como orden, justicia y legalidad no se ajustan a la historia contemporánea colombiana. Es decir, aunque reconocemos que hay numerosos espacios dentro de la nación en donde se vive la fragmentación de subjetividades producida por las violencias, donde impera el desorden cotidiano de una modernización incompleta, y persisten otro tipo de condiciones que remiten a un panorama que desafía un mundo sistemático y organizado. No obstante, plantear el espacio de la nación como un lugar caótico y anárquico de forma tan general es una forma de evadir contextualizaciones históricas y sociológicas fundamentales. Coincidimos con Myriam Jimeno en que los constantes planteamientos de intelectuales y diversos medios de comunicación que se encargan a diario de insistir que la violencia es nuestra forma natural de convivencia, que la historia colombiana es una repetición interminable de violencias, que la nación está enmarcada por un sino fatal, tienen efectos sobre el pensamiento y la acción social (36). El “efecto más llamativo de la fascinación por el horror”—y aquí podríamos añadir aquí, por el caos—“es comprender la violencia como un ente sin sujeto social, intrínseco a la condición de la colombianidad” (Jimeno 36).

Para matizar este tipo de lecturas, es útil considerar la pregunta planteada por Nelly Richard para el caso de la representación en Chile:

¿Qué ocurre con la complicidad idiomática entre los significantes de la memoria, los medios del arte y las tecnologías del mercado? ¿Puede haber rescate y salvación del recuerdo si el lenguaje desmemorializante del consumo . . . es el encargado de trasladar ese pasado desfigurado al soporte cosmético de la actualidad neoliberal? (197)

A pesar de tener las condiciones narrativas para proponer una mirada desde lo espectral, una mirada del muerto que regresa a ver lo que pasa en el complejo mundo de los vivos, *El Colombian Dream* sufre precisamente de lo que Richard llama el “relativismo del mercado” (200) donde todas las opciones de diversidad coexisten entre sí sin verse nunca confrontadas con polémicos enfrentamientos de valores. Richard nos alerta sobre el problema de usar la lengua de la industria publicitaria y de la mediatización operacional para narrar, sugiriendo que la mecánica del *zapping* “nivela códigos y desjerarquiza marcos ideológicos bajo efectos de serialidad” (200). El resultado de este tipo de representaciones es que en ellas ninguna posición de voz o marcación de estilo busca transmitir un juicio sobre las cosas o expresar algún conflicto de subjetividad o representación (198-199).

Para Richard hay “técnicas del olvido” que tienen que ver con la globalización comunicativa del capitalismo intensivo que aplaude el valor de circulación de estos nuevos signos que lo recorren todo sin adherirse a nada y terminan por “disolver el volumen de la temporalidad histórica en la simultaneidad y contigüidad del flash noticioso” (197). A propósito del Brasil, José Teixeira Coelho Netto explica que algo parecido sucede en el caso de la televisión, en la que se proporciona al televidente la ilusión de pertenecer al mundo moderno a través de planos breves, secuencias cortas, imágenes que pasan rápidamente, produciendo lo que él llama una inflación simbólica que lleva a la desimbolización del mundo (45). Frente a una producción cinematográfica que se nutre profundamente de ese “iconoclasmo por exceso” que para Coelho Netto define a la televisión contemporánea, la reflexión histórica

se trunca. En este sentido, *El Colombian Dream* presenta “un mundo fracturado, hecho pedazos, pero que satisface instintivamente en tanto nos blinda frente a soluciones racionales que implican paciencia, juicio y elaboración” (Zuluaga, “Nuevo cine colombiano”). Así mismo, al reproducir muchas de las técnicas televisivas a las que está expuesto todo espectador colombiano, esta película revela las íntimas alianzas visuales entre cine y televisión, lo que nos llevan a preguntarnos si, para proclamarse como novedosa y necesaria, la industria cinematográfica debe elaborar lenguajes visuales alternativos o que compliquen lo que ya la industria de la televisión ofrece al público.

### La Ley del Cine y sus complicados elogios

Para entender los elementos estructurales que determinan la complicidad entre el producto cinematográfico y el mercado, debemos prestar atención a la manera en que funciona la Ley de Cine, marco legal que desde 2003 ha sido responsable de estimular la producción reciente de películas en Colombia y que se ha presentado como la fórmula responsable del desarrollo de la industria. Si la miramos con detenimiento observamos que dicha ley hace parte de un marco neoliberal en el que el estado da recursos para que el cine sea producido por la empresa privada. En su análisis, Alejandra Jaramillo demuestra que la creación de un marco normativo para el fomento del cine en Colombia se basó en un estudio económico que concluía que el cine debía convertirse en un producto comercial que generara rentabilidad financiera (75). De este modo, la Ley se caracteriza por la reducción de la intervención del estado, limitando su papel a ayudar a financiar el libre mercado de la cinematografía. En este sentido, las producciones reciben un pedazo de ayuda estatal pero quedan sujetas al apoyo (publicitario, de distribución y exhibición, por ejemplo) de grandes grupos empresariales privados para lograr un número amplio de

espectadores. Para Jaramillo, esta dependencia del cine nacional en el mercado y en criterios financieros y comerciales termina afectando lo que se produce a nivel de contenido pues “se hace inviable la masificación de largometrajes que no satisfagan las expectativas de los actores privados” (80). Aunque esta ley ha abierto la posibilidad de que se produzcan más películas en el país, es indudable que “las industrias culturales que son definitivas en la construcción de identidades están siendo manejadas por intereses financieros y homogenizadores según el criterio del mercado” (Jaramillo 82).<sup>13</sup>

La importancia de la lógica del mercado se torna evidente en el vínculo que el Estado ha planteado entre industria cinematográfica e inversión extranjera. Desde una plataforma neoliberal, el gobierno de Álvaro Uribe (2002-2010) se ha interesado en el desarrollo de la industria cinematográfica local en cuanto ésta puede fomentar la inversión extranjera.<sup>14</sup> En este sentido, ha creado un comité, conformado por Aljure y otros expertos, para vender al país como lugar barato y conveniente para que cineastas extranjeros vengan a filmar (“Colombian Location”). Bajo esa lógica, el desarrollo de una industria cinematográfica es importante no tanto por su dimensión cultural, sino por su dimensión económica: desarrollar la industria cinematográfica para insertar a Colombia en los mercados transnacionales. La dimensión cultural—generar narrativas que lancen nuevas preguntas para abordar la realidad histórica, lo que el cineasta Ciro Guerra llama un cine “que nos cuente, que nos enriquezca” (citado en Parra) en el sentido cultural y simbólico—se hace menos importante. La intención primordial no es que el capital extranjero ayude a financiar las películas colombianas; mas bien se apunta a que se ejecuten proyectos fílmicos internacionales que traigan dinero al país. La industria cinematográfica es cooptada así por un modelo neoliberal que busca atraer capital extranjero invitando a los inversionistas a instalar sus corporaciones, negocios y fábricas en el país para producir sus productos o ampliar sus mercados. Dicha lógica termina

por opacar la urgente necesidad de generar narrativas que, a través del cine, aborden la historia e investiguen la realidad.

## Humor burlesco e identidad nacional

¿Qué tipo de contenidos ha financiado una ley apoyada en un marco neoliberal? En el caso de *El Colombian Dream*, el tono generalizado de humor apoyado en una visualidad burlesca (por ejemplo las caras se enfocan de cerca con lente distorsionado; se incluyen, además, canciones, animaciones y otro tipo de episodios burlescos como parte de la diégesis) es el primer síntoma de que esta película está apelando a una tradición anterior de cine nacional del estilo de *Golpe de estado* (Sergio Cabrera, 1998), *La pena máxima* (Jorge Echeverri, 2001) y otras obras en las que Jaramillo identifica la tendencia de ver la realidad de formas exaltadas y de presentar el drama nacional como una caricatura risible que pone en evidencia la dificultad de elaborar el dolor causado, entre otras, por las diversas violencias que confluyen en el país (36-39).

La construcción de dicho campo simbólico se evidencia en la forma en que la película representa el drama urgente y complejo del secuestro, tan crucial para el imaginario nacional contemporáneo, pero que en esta película se utiliza como un pretexto para hacer reír. Este es el caso del secuestro del padre de los gemelos, presentador de un programa de radio erótico, quien termina delirando por las calientes carreteras de la zona después de que sus secuestradores le inyectan una droga y lo visten de mujer. Por un lado, el evento traumático que supone ser retenido, golpeado y drogado se traduce no en un dolor complejo sino como la manifestación de una locura que la película insiste en explotar humorísticamente a través de la figura del hombre “reducido” al *drag*. Más aun la película llega a sugerir a través de este episodio que ser víctima de un secuestro es ante todo una afronta a la masculinidad: ser víctima implica ser penetrado y reducido

a una apariencia femenina que sirve para corroborar la masculinidad de quienes tienen el poder de secuestrar. A no ser que el secuestrado encuentre la posibilidad de ejercer su masculinidad dentro del cautiverio, como sucede con uno de los gemelos secuestrado por parte de los mismos traquetos quien logra probar su hombría al seducir a una española que también se encuentra secuestrada. El cautiverio se convierte entonces en un espacio erótico de diversión, y no en el lugar del sufrimiento, dolor y trauma que hace parte de una realidad tan compleja e importante para el imaginario nacional actual como es el secuestro.<sup>15</sup>

El humor contamina también la representación de identidades raciales, como lo ejemplifica el personaje de Jesús Elvis, alias “El elegido,” un afrodescendiente a quien los comerciantes de droga contratan para matar a sus enemigos. Él no quiere matar porque desea ser poeta y alterar el destino de sicario al que está condenado por provenir de una familia de asesinos a sueldo. Pero rápidamente nos damos cuenta de que, como tantos sicarios en Colombia que se valen del alias para construir su identidad de criminales, el alias de Jesús Elvis no es el de un poeta que ha elegido por sí mismo la poesía sino el de un asesino que ha sido elegido por los blancos para matar. De hecho, cuando inicialmente intenta resistirse a la propuesta de convertirse en sicario, aparece como un personaje afeminado y débil. La película se burla del rechazo inicial de Jesús Elvis a matar: cualquier posibilidad de que el sujeto marginal sea un agente de cambio se presenta como un acto ridículo, risible. Resignado a su destino de sicario, el personaje termina por cumplir el papel del gran bufón y sus poemas, a veces declamados en la película para añadir al general tono humorístico, no le permiten alterar o cuestionar su condición. “El elegido” para matar, termina ayudándole a los traquetos en sus planes siniestros y aprende a golpear a las mujeres, emulando a su jefe.

Para Zuluaga, si algo tienen en común las películas colombianas producidas recientemente gracias a la nueva Ley del cine es que en ellas “no hay posibilidad

alguna para los personajes de transgredir su contexto de corrupción y degradación moral. La libertad de decisión está excluida pues los móviles de comportamiento de los personajes son preestablecidos y deterministas” (“Nuevo cine colombiano”). El personaje de un “negro criminal” que además no tiene inteligencia alguna para acceder al mundo simbólico de la poesía —su apellido, Simbaqueva, nos remite a la palabra “Simba” que quiere decir león en swahili y es el nombre de un león en una famosa película animada de Disney—es altamente problemático en una película que quiere encargarse de explorar la identidad nacional contemporánea. No solamente reitera estereotipos tradicionales de numerosos textos que representan a los afrodescendientes como personajes sumisos y “presas de conductas irracionales” (Arocha, “Ideología y racismo”), sino que ignora completamente las maneras en que cualquier formulación de “colombianidad” ha sido cuestionada y enriquecida por los grupos afrocolombianos responsables de denunciar el racismo y la discriminación en Colombia.<sup>16</sup>

### El lugar de la mujer violentada

Para terminar, es fundamental referirnos al problema de representación de género presente en *El Colombian Dream*. No sólo es oportuno pensar en las implicaciones de una película que quiere referirse a la Colombia contemporánea, sino que también este largometraje es la más reciente aparición de una tendencia de representación que lleva décadas figurando de forma central en el cine colombiano. Nos referimos a la violencia de género que en esta película se reproduce como soporte para el humor y que sirve para sus planteamientos sobre cómo son los colombianos actualmente. Plagado de “chistes” sexistas que buscan hacer reír a los espectadores, *El Colombian Dream*, al igual que películas ya consideradas clásicos del cine nacional como *La Mansión de Araucaima* (Dir. Carlos Mayolo, 1986) sufren del inmenso problema de una fascinación con las formas de la violencia erotizada.<sup>17</sup> La gran mayoría



de las mujeres de *El Colombian Dream* cumplen la función de ser cuerpos sobre los cuales se impone la violencia y el placer masculino. Para añadir a este problemático escenario, como en el caso de “El elegido,” ellas no buscan una alternativa diferente. Acuden al lenguaje solamente para reiterar su placer por los golpes. Uno de los ejemplos que ilustra este sintomático problema es el de la novia del dueño del negocio de las pepas. Desconocemos su nombre; no sólo aparece encadenada al traqueto al comienzo de la película sino que las únicas palabras que pronuncia durante su secuestro son “quiero hacer pipí.” Cuando los socios de MacLain obligan a “El elegido” a matarla a tiros, la cámara —cómplice de una masculinidad exacerbada—registra su lenta caída y su cara *post-mortem* de mujer satisfecha: su belleza erótica enmascara el dolor de una muerte injusta.

De forma paralela al derroche de efectos visuales, *El Colombian Dream* exhibe de forma insistente una serie de episodios de violencia de género que intenta hacer pasar como risibles. La gracia que éstos han causado a los espectadores se evidencia en el sospechoso silencio de la crítica con respecto a la representación de género en esta película. Tal es el caso del personaje de Nicole, la novia del padre de los gemelos, a quien también le fascina que la violenten. Cuando uno de los traquetos que buscan las pepas la empuja; ella inicialmente se indigna, pero sus palabras son silenciadas, no solo por el traqueto que luego de eso la golpea, sino por la película misma, que momentáneamente corta el volumen y no nos permite escuchar las injurias que el personaje lanza contra el hombre. La rabia de Nicole no tiene sonido, no la podemos oír, y eso es precisamente lo que la hace menos amenazante y la mantiene, como a las demás mujeres, en su papel de hermosa deseable. En su dimensión técnica, la película es cómplice de esta violencia. Cualquier posibilidad de resistencia termina por desaparecer cuando el hombre la golpea y ella se excita, lanzando la muletilla que parecen repetir todas las mujeres en este universo: “Uy, cómo pega de rico este *man*” (*El Colombian Dream*). Nicole termina

teniendo sexo con su agresor a sabiendas de que él mantiene a su novio secuestrado y lo justifica arguyendo “es que me cogieron arrecha” (que significa tanto estar furioso como estar excitado en el argot local y que claramente aquí se utiliza en la segunda acepción, pues la furia de las mujeres no tiene lugar).

Finalmente Nicole decide tomarse unas pastillas de dormir y cae postrada en una silla. En esta secuencia, la película quiere dejar claro que la mujer es redundante y que incluso ella lo sabe. En esta narrativa fílmica, la mujer sólo puede proporcionar al hombre placer sexual; los hombres mandan a punta de golpes y desmantelan la capacidad de las mujeres de ser agentes de cualquier cambio. Bajo este tipo de representación, las mujeres carecen de intereses políticos, jurídicos, sociales y éticos. Por el contrario, esos intereses sí las motivan e informan sus luchas en el contexto colombiano contemporáneo. En este panorama las mujeres sucumben, rápidamente a “una cachetada que arrecha,” una de las frases que precisamente aparecen en el *trailer* de la película.<sup>18</sup>

Surge así una representación problemática de género en esta película que parte de la noción de que la sexualidad femenina se desarrolla de la experiencia del dolor, la frustración y la humillación y va más allá para afirmar que es sólo desde esas experiencias que las mujeres pueden operar en el mundo. Así mismo, se perpetua aquí el modelo de una feminidad que parte del deseo desmesurado, de un deseo que se impone y que a la vez es manejado y administrado solamente por el hombre, lo que nos remite a un modelo más afín a las películas colombianas de anteriores décadas que a cualquier “Nuevo cine colombiano.” A través de este gesto masculino por apropiarse del deseo femenino, gesto que de forma interesante pasó desapercibido por parte de la crítica colombiana, y que parece haberlo hecho desde la década de los ochentas, se hace evidente que el género seguirá siendo una categoría fundamental para pensar en la renovación del cine colombiano. La pregunta que Mary Louis Pratt hace para textos literarios es útil para

considerar los textos fílmicos contemporáneos: “¿Será que la violencia opera no como un tema sino como la estrategia que permite la masculinización de la historia, de la agencia, el deseo, del orden narrativo, como el pretexto que produce la redundancia de los cuerpos hembras?” (95). En el caso de ésta y de muchas otras películas colombianas, la violencia de género opera para continuar proponiendo, como lo han hecho tantas películas anteriores y tantos grupos armados en Colombia, un modelo normativo bajo el cual el hombre dirige las interacciones sociales y las mujeres, fuera de su función sexual, son redundantes.<sup>19</sup>

Al construir un espacio narrativo asumido por los cuerpos masculinos de forma tan evidente, le película de Aljure confirma la dificultad de imaginar órdenes sexuales distintos o de ampliar la categoría de “colombianidad” más allá de lo obsesivamente masculino. Esta representación de las mujeres ignora de forma abrupta las reivindicaciones de género en la Colombia actual, no sólo a nivel de denuncias e intervenciones públicas y estéticas contra la violencia intrafamiliar sino a nivel de la consolidación de grupos de mujeres que se manifiestan por la memoria de las víctimas, contra el conflicto armado, y que han logrado múltiples manifestaciones de resistencia pacífica. La risa de los espectadores y el silencio de los críticos frente a este problema es casi más perturbador que la propia propuesta de la película y nos lleva a pensar en la relación entre el lenguaje del mercado (que se evidencia en esta película a través de la estética del *zapping*) y contenidos hegemónicos (representaciones problemáticas raciales y de género, entre otras).

### Cine colombiano: ¿Sí futuro?

En medio del panorama desolador de una realidad burlesca que se plantea a partir de la violencia de género y los estereotipos raciales, y de una representación que no dista de, ni confronta, el estilo visual de la televisión masiva, *El Colombian Dream* no propone nuevos rumbos; reitera los anteriores. La película es sintomática de lo que Jaramillo ha identificado

como la parálisis de reflexión que produce la burla en las producciones nacionales (46). Zuluaga también menciona esta parálisis cuando concluye que no se ha consolidado un cine que permita pensar la realidad histórica colombiana de forma compleja, que explore cómo “una sociedad es violenta porque ha construido una red de relaciones donde la hostilidad se extiende o atraviesa desde el cerrado círculo familiar hasta el campo expandido de lo político” (“El nuevo cine colombiano”). Junto con otros largometrajes que se encuentran atrapados en problemas similares de representación, y que se han utilizado como ejemplos del surgimiento del “Nuevo cine,” esta película es importante para que indagemos sobre otro tipo de cine que se distancie de estos problemas. En este contexto, películas como *La sombra del caminante* (Dir. Ciro Guerra, 2004), que reflexionan sobre las complejidades de recordar y de circular en el espacio público tras la experiencia personal del conflicto armado reciente en Colombia, interesadas en cuestionar la categoría misma de “colombianidad,” obtienen mayor importancia y ameritan análisis.<sup>20</sup>

En términos generales podemos concluir que las narrativas complejas que cuestionen las identidades locales y la historia de forma crítica más allá de la burla y la violencia de raza y género, más allá de la complicidad con la visualidad que se impone a través de los medios televisivos, conformarían un tipo de cine distinto al que, según Zuluaga, se ha producido en los primeros años de vigencia de la Ley del cine (“Cambios en las políticas”). Con el escenario de las artes en Chile en mente, Richard sugiere pensar en “¿Cómo rearticular una política de traza que lleve lo borrado de la representación, lo sumergido en lo irrepresentable, a producir sombra de duda en medio de tanta visibilidad satisfecha?” (201). Esta pregunta se hace relevante para futuros trabajos críticos sobre cine colombiano que sigan produciéndose dentro de dicho marco legislativo. El interrogante debe ser abordado también desde el lugar donde se premian los largometrajes y se adjudican dineros, desde

los espacios de enseñanza de realización y análisis de cine y desde el lugar donde se escribe la crítica cinematográfica. Sólo así se podrá renovar una industria cinematográfica que parece estar lejos de merecer tantos aplausos.

## Notas:

<sup>1</sup> Por cine colombiano nos referimos aquí a lo que define Jaime Correa como “los largometrajes argumentales —o en menor medida, documentales— producidos con el objetivo de ser distribuidos en salas, sin importar su formato de realización (...) La mayor parte de estas películas son distribuidas también en DVD después de su exhibición en salas” (1). En este artículo nos referiremos a la Ley 814 de 2003 como Ley del Cine.

<sup>2</sup> Ver, por ejemplo, el trabajo de Pedro Adrián Zuluaga, en particular “Nuevo Cine colombiano. ¿Ficción o realidad?” los análisis sobre cine colombiano del crítico Oswaldo Osorio (periódico *El Mundo* de Medellín y [www.cinéfagos.net](http://www.cinéfagos.net)). En la revista *Kinetoscopio*, en particular en las ediciones 75, 79 y 82, se han analizado a fondo las producciones cinematográficas colombianas sugiriendo una crítica detenida y sofisticada del cine nacional.

<sup>3</sup> La periodista María Jimena Duzán elogió su “ritmo desenfadado” y el hecho de que “explora lo que el cine no había explorado, la colombianidad” (citada en “‘El Colombian Dream’ de Felipe Aljure”).

<sup>4</sup> David Melo, director de Cinematografía (Ministerio de Cultura), ha subrayado que los colombianos tenemos el “derecho de que nuestra propia voz sea escuchada, cuando la expresión cultural actual está siendo ocupada en su mayoría por películas extranjeras” (citado en Jaggi; mi traducción).

<sup>5</sup> Para una discusión sobre el lugar de la crítica de cine en años recientes en Colombia ver “La crítica de cine en Colombia” de Oswaldo Osorio.

<sup>6</sup> Ver también las reseñas “‘El Colombian Dream’ de Felipe Aljure” y “El cine del alucine” que se publicaron a raíz del estreno de la película.

<sup>7</sup> Las pepas funcionan en esta película en forma metonímica para referirse al enorme negocio de las drogas ilegales, en particular la cocaína y la heroína.

<sup>8</sup> La palabra “traqueto” es un término de amplio uso cuya polisemia ameritaría un trabajo independiente. En este trabajo seguiremos la definición propuesta por Henao y Castañeda en su *Diccionario de Parlache*. Sus definiciones se derivan, entre otros, a partir de los estudios de Alonso Salazar sobre el narcotráfico en Medellín. La definición que este diccionario ofrece de traqueto es: “Individuo que trafica con droga. Capo de una banda. Individuo que lleva o envía narcóticos al exterior. Delincuentes especializados en invertir dineros obtenidos ilegalmente, cuyas actividades se sostienen mediante las amenazas de grupos armados” (207).

<sup>9</sup> Utilizo el término afro-descendiente precisamente porque es una categoría identitaria fundamental en la Colombia contemporánea que denota una de las maneras estratégicas en que las comunidades negras en el país se han nombrado a sí mismas para reflexionar acerca de su actuación política, su cultura e identidad desde la década de los setentas en adelante. A partir de la movilización de estas comunidades en Colombia, y de su auto-designación identitaria ha sido posible reflexionar sobre la discriminación racial y las representaciones problemáticas que se hacen de los negros en

diversos medios en Colombia. Ver, por ejemplo el trabajo de Jaime Arocha (“La inclusión de los Afrocolombianos ¿Meta inalcanzable?”).

<sup>10</sup> Para una amplia discusión sobre los debates relacionados con memoria, historia y violencia en la Colombia actual ver, por ejemplo, el trabajo de Gonzálo Sánchez, *Guerras, memoria e historia*.

<sup>11</sup> No es fortuito que Aljure trabaje en publicidad al mismo tiempo que hace cine. Con su interés de persuadir al espectador a desear el producto, la estética del comercial publicitario de su duración corta informa el componente visual de la película.

<sup>12</sup> A propósito de la película, William Ospina explica: “Nosotros vivimos en un mundo infinitamente más violento que eso. Más cruel, más despiadado, más duro de corazón, más caótico de lo que puede ser esta fábula alucinada. Vivimos en un país que se ha pasado sus primeros cinco siglos desenterrando fosas comunes” (“El sueño”). Posada Carbó ha documentado el discurso de país caótico en medios y otro tipo de publicaciones en *La nación soñada*. Numerosos relatos, entre los que se encuentran las novelas *Opio en las nubes* (Rafael Chaparro, 1992) y *Satanás* (Mario Mendoza, 2002), novela llevada al cine (Dir. Andi Baiz, 2007), reiteran a su vez panoramas de todos contra todos, donde rigen la violencia y el caos.

<sup>13</sup> Para Ciro Guerra, director de la película *La sombra del caminante* (2004) “una verdadera industria cinematográfica genera empleo, impacta el PIB, se mide en términos de dinero e indicadores económicos. Pero esa industria se construye sobre películas chatarra, que se hacen rápido, se venden fácil y se olvidan al día siguiente. ¿Es eso realmente lo que queremos? Personalmente, prefiero que tengamos una cinematografía que nos cuente, nos enriquezca, nos alimente, antes que una industria, que nos atosigue” (citado en Parra).

<sup>14</sup> El vicepresidente de Colombia durante el período presidencial de Álvaro Uribe, Francisco Santos, encabeza dicha iniciativa para promover la industria cinematográfica arguyendo que “lo que esperamos es que sea el comienzo de una nueva industria o un nuevo mecanismo para seguir fomentando la buena imagen de Colombia y la inversión en Colombia, que es traer otras películas para que se filmen” (Presidencia de la República de Colombia).

<sup>15</sup> En este contexto, como parte de la tradición de un cine que a través de la burla aplasta la posibilidad de reflexión, encontramos una de las películas más recientes del supuesto “Nuevo cine” llamada *Esto huele mal* (Dir. Jorge Alí Triana, 2007), producida con el apoyo del conglomerado mediático RCN. Este film utiliza el traumático evento de la explosión de una bomba por parte de la guerrilla de las FARC en un club del norte de Bogotá en febrero de 2003, como pretexto para contar una historia jocosa sobre un hombre que se salva de morir allí por estar con su amante. El complejo evento histórico, fundamental en la historia de la Bogotá contemporánea, termina sirviendo de mero telón de fondo para esta comedia de enredos de faldas. He aquí otro ejemplo de una película que apela al humor para representar la historia, obstruyendo la labor de construir memorias.

<sup>16</sup> En su análisis de la película *Perro come perro* (Carlos Moreno, 2008) Jaime Arocha critica, entre otras, cómo los cuerpos negros “Están condenados al destino de sumisión que les impone la voluntad del mafioso blanco” y denuncia la manera en que los “lugares comunes del cuerpo fuerte y el alma sumisa” funcionan no sólo en esta película sino en diversos textos literarios desde el siglo XIX. Como lo revela el Grupo de Estudios Afrocolombianos de la Universidad Nacional, entre otros, las comunidades afrocolombianas han reflexionado sobre sus identidades y resistencias a través de la música, el activismo y otros espacios por muchas décadas. El narcotráfico, al que de hecho se alude en

---

esta película, las ha impactado directamente de formas variadas. En este contexto, la representación que *El Colombian Dream* reitera ignora las denuncias contra el racismo y los estereotipos existentes en Colombia sobre los cuerpos negros planteadas por afrodescendientes y sus estudiosos en Colombia. No se puede hablar de colombianidad contemporánea sin tener en cuenta los cambios identitarios que cuestionan estas categorías. Para un estudio sobre las diversas representaciones de los afrodescendientes en la cultura latinoamericana reciente ver Davis, Darien J., ed. *Beyond Slavery: The Multilayered Legacy of Africans in Latin America and the Caribbean*.

<sup>17</sup> En la película de Mayolo, quien fue condecorado en la “Semana del Cine colombiano Sí futuro” en que se estrenó la película de Aljure, la única posibilidad que tiene la protagonista de actuar en el misterioso espacio de la hacienda al que llega por primera vez es ofreciendo su cuerpo a los hombres que buscan placer sexual. Representada como una *femme fatale*, la mujer, sin embargo, no tiene poder alguno sobre su sexualidad: tiene sexo con todos los hombres que la desean sin oponer resistencia, como si no pudiera elegir a partir de su propio deseo. La mujer está sujeta a operar como cuerpo sobre el cual los hombres ejercen su poder.

<sup>18</sup> Ya en *La gente de la universal*, largometraje muy exitoso en Colombia, la única forma en que la protagonista, una actriz porno, podía neutralizar al detective que la espiaba era llevándose a la cama, aunque no sintiera deseos por él y dejara en claro que le causaba asco. De ahí en adelante su única manera de “negociar” con su espía era a través del sexo.

<sup>19</sup> Para un interesante estudio sobre la manera en que los grupos armados administran y regulan la sexualidad en la Colombia actual ver el texto *Otros cuerpos, otras sexualidades* de José Fernando Serrano.

<sup>20</sup> En lo que podría verse como un diálogo con la película de Víctor Gaviria *Rodrigo D. No futuro* (1990), *La sombra del caminante* busca distanciarse de la factura visual de la televisión, a través de una composición visual en blanco y negro, para representar la vida cotidiana del centro de Bogotá como lugar de encuentro de desplazados e inmigrantes rurales errantes. Esta película sobre el encuentro en Bogotá de un excombatiente de un grupo subversivo y una víctima del ataque rural por parte de ese grupo, sobre la amistad entre ambos y el descubrimiento de una historia común pero desde bandos contrarios, sobre el odio y la posible reconciliación, amerita un futuro análisis puntual que ayude a ubicarla como la película capaz de liderar ese nuevo cine que se haga cargo de la historia reciente y rompa con las representaciones anteriores.

## Bibliografía:

Aljure, Felipe. Entrevista con Julio Sánchez Cristo. *Personaje del día*. La W Radio. Bogotá. Octubre 25 de 2006.

Arias, Jimmy. “Felipe Aljure estrena su filme ‘El Colombian Dream’ en la Semana del Cine Colombiano.” *El Tiempo* octubre 14 de 2006. Agosto 6 de 2007 <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3285164>>.

Arocha, Jaime. “La inclusión de los Afrocolombianos. ¿Meta inalcanzable?” *Geografía humana de Colombia: Los Afrocolombianos*. Comp. Adriana Moya. Tomo VI. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1998. 339-396.

---., “Ideología y racismo.” *El Espectador*, octubre 22 de 2008, <<http://www.elespectador.com/columna85506-ideologia-y-racismo>>.

Castañeda Naranjo, Luz Stella y José Ignacio Henao Salazar. *Diccionario de parlache*. Medellín: La

- Carreta Editores, 2006.
- Chaparro, Rafael. *Opio en las nubes*. Bogotá: Colcultura, 1992.
- Coelho Netto, José Teixeira. "A imaginação e o capital cultural da violência no Brasil." *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002. 37-50.
- "'El Colombian Dream', de Felipe Aljure," *Revista Diners*, No. 440, noviembre de 2007. En *Colarte: Biblioteca virtual del arte en Colombia*. Agosto 7 de 2007 <<http://www.colarte.arts.co/colarte/conspintores.asp?idartista=15535>>.
- "Colombian Location." *Cambio*, octubre 9 de 2008. Octubre 13 de 2008 <[http://www.cambio.com.co/portadacambio/744/ARTICULO-WEB-NOTA\\_INTERIOR\\_CAMBIO-3750187.html](http://www.cambio.com.co/portadacambio/744/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_CAMBIO-3750187.html)>.
- Correa, Jaime. "La constitución del cine colombiano como objeto de estudio." Congreso de Estudios culturales en Colombia: trayectorias, tendencias y perspectivas. Maestría en Estudios Culturales de la Universidad Javeriana, Maestría en Estudios Culturales de la Universidad Nacional, Universidad del Cauca, Instituto Pensar, Rednel. Bogotá. Noviembre 14 al 16 de 2007.
- Davis, Darien J., ed. *Beyond Slavery: The Multilayered Legacy of Africans in Latin America and the Caribbean*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2006.
- Jaggi, Maya. "Colombia Pictures." *The Guardian* octubre 26 de 2006. Agosto 6 de 2007 <<http://www.guardian.co.uk/film/2006/oct/20/1>>.
- Jaramillo Morales, Alejandra. *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia (1995 - 2005)*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2006.
- Jimeno, Myriam. "Identidad y experiencias cotidianas de violencia." *Análisis Político* 33 (1998): 32-46.
- Laurens, Mauricio. "El Colombian Dream que alucina." *Ciudad Viva* [Bogotá] diciembre de 2006. Agosto 6 de 2007 <<http://www.ciudadviva.gov.co/diciembre06/magazine/6/index.php>>.
- Martín-Barbero, Jesús. "Colombia: Ausencia de relato y desubicaciones de lo nacional." *Imaginario de nación; pensar en medio de la tormenta*. Comp. Jesús Martín-Barbero. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2001. 17-29.
- Mendoza, Mario. *Satanás*. Bogotá: Seix Barral, 2002.
- Ministerio de Cultura de Colombia. "El Cine Colombiano muestra su realidad, presente y futuro" *Ministerio de Cultura de Colombia* septiembre 19 de 2008. Octubre 13 de 2008 <<http://www.mincultura.gov.co/eContent/newsDetail.asp?id=1926&IDCompany=33>>.
- Osorio, Oswaldo. "La crítica de cine en Colombia." *Cinefagos*. Octubre 6 de 2008 <[http://cinefagos.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=69:la-crca-de-cine-en-colombia&catid=16:cine-colombiano&Itemid=38](http://cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=69:la-crca-de-cine-en-colombia&catid=16:cine-colombiano&Itemid=38)>.
- , "El cine del alucine juega en otra liga." *El Mundo* [Medellín] octubre 27 de 2006. Octubre 6 de 2008 <[http://www.cinefagos.net/index.php?Itemid=40&id=319&option=com\\_content&task=view](http://www.cinefagos.net/index.php?Itemid=40&id=319&option=com_content&task=view)>.
- Ospina, William. "El sueño de Felipe Aljure." *Cromos* noviembre 15 de 2006. Agosto 7 de 2007 <<http://www.cromos.com.co/cromos/Secciones/Articulo.aspx?idn=1032>>.
- Parra, Marta Ligia. "El 'Colombian dream' del cine nacional." *El Colombiano* [Medellín] junio 24 de 2007. Agosto 5 de 2007 <[http://www.elcolombiano.com.co/BancoConocimiento/G/g\\_cine\\_junio24\\_2007/g\\_cine\\_junio24\\_2007.asp?CodSeccion=113](http://www.elcolombiano.com.co/BancoConocimiento/G/g_cine_junio24_2007/g_cine_junio24_2007.asp?CodSeccion=113)>.
- Posada Carbó, Eduardo. *La nación soñada: violencia, liberalismo y democracia en Colombia*. Bogotá: Editorial Norma, 2006.
- Pratt, Mary Louise. "Tres incendios y dos mujeres extraviadas: El imaginario novelístico frente al nuevo contrato social." *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002. 91-105.
- Presidencia de la República de Colombia. "Gobierno buscará que se filmen películas internacionales

- en el país." *Presidencia de la República de Colombia* mayo 17 de 2006. Agosto 6 de 2007 <<http://www.presidencia.gov.co/sne/2006/mayo/17/04172006.htm>, 2006>.
- ProImágenes en movimiento. Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica de Colombia. Octubre 1 de 2008 <<http://www.proimagenescolombia.com/>>.
- ProImágenes en movimiento. "Espectadores y taquilla del Cine Colombiano 1996 / 2007." *ProImágenes en movimiento*. Enero 15 de 2008 <[http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/estadisticas/cine\\_colombiano.php](http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/estadisticas/cine_colombiano.php)>.
- Richard, Nelly. "El drama y sus tramas: memoria, fotografía y desaparición." *Espacio urbano comunicación y violencia en América Latina*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002. 195-202.
- Sánchez, Gonzalo. *Guerras, memoria e historia*. Medellín: La Carreta Editores, 2006.
- Serrano Amaya, José Fernando, comp. *Otros Cuerpos, Otras Sexualidades*. Bogotá: Instituto Pensar, 2006.
- Zuluaga, Pedro Adrián. "Cambios en las políticas de cine no dan aún resultados esperados." *Cambio*. Octubre 2 -13 de 2008 <[http://www.cambio.com.co/culturacambio/15cambio/ARTICULO-WEB-NOTA\\_INTERIOR\\_CAMBIO-4533236.html](http://www.cambio.com.co/culturacambio/15cambio/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_CAMBIO-4533236.html)>.
- , "Nuevo Cine colombiano. ¿Ficción o realidad?." Primer Encuentro Nacional de Escuelas y Programas de Formación Audiovisual. Universidad Javeriana. Bogotá. 3 al 5 de diciembre de 2007. En *Pajarera del medio..* Octubre 15 de 2008 <<http://pajareradelmedio.blogspot.com/>>.

## Filmografía:

- El Colombian Dream*. Dir. Felipe Aljure. Intérpretes: Mateo Rudas, Santiago Rudas, Manuela Beltrán, Héctor García. Cinempresacom E.U., EFE-X S.A., Productora Sónica, New Art Digital, 2006.
- Esto huele mal*. Dir. Jorge Alí Triana. Intérpretes: Diego Bertie, Cristina Campuzano, Diego Cadavid, Valerie Domínguez. CMO Producciones (Colombia), 2007.
- La estrategia del caracol*. Dir. Sergio Cabrera. Intérpretes: Frank Ramirez, Florina Lemaitre, Humberto Dorado, Fausto Cabrera. Caracol Televisión, Crear Cine y Video, Fotograma (Colombia), Emme SRL (Italia), Ministère Français de la Culture et de la Francophonie, Ministère Français des Affaires Étrangères (Francia), 1993.
- La gente de la universal*. Dir. Felipe Aljure. Intérpretes: Álvaro Rodríguez, Jennifer Steffens, Robinson Díaz. Foto Club 76, IMS (Colombia), Igeldo Zine Produksioak, Televisión Española, Euskal Media S.A. (España), Channel 4 (Inglaterra) y Tehaplinhe Fi (Bulgaria), 1994.
- Golpe de Estadio*. Dir. Sergio Cabrera. Intérpretes: Nicolás Montero, Emma Suárez, Marcelo dos Santos, Florina Lemaitre. Producciones Fotograma, Sésamo (Colombia), Emme SRL (Italia), Tornasol Films (España), Televisión Española, Programa Media II de la Comisión Europea, 1998.
- La mansión de Araucaima*. Dir. Carlos Mayolo. Intérpretes: Vicky Hernández, Adriana Herrán, Antonio Pitanga, Luis Fernando Montoya. Compañía de Fomento Cinematográfico - Focine; Rodaje Limitada (Colombia), 1986.
- La pena máxima*. Dir. Jorge Echeverri. Intérpretes: Enrique Carriazo, Robinson Díaz, Álvaro Bayona. Darío "Dago" García, Canal Caracol Televisión (Colombia), 2001.
- Perro come perro*. Dir. Carlos Moreno. Intérpretes: Marlon Moreno, Oscar Borda, Álvaro Rodríguez. Antorcha Films, Patofeo Films, Dynamo (Colombia), 2008.
- Rodrigo D. No futuro*. Dir. Víctor Gaviria. Intérpretes: Ramiro Meneses, Carlos Mario Restrepo, Jackson Idrian Gallego. Compañía de Fomento Cinematográfico — Focine, Producciones Tiempos Modernos Ltda., Fotoclub 76 (Colombia), 1990.
- Rosario Tijeras*. Dir. Emilio Maillé. Intérpretes: Flora Martínez, Manolo Cardona, Unax Ugalde.

Maestranza Films S.L., CMO Producciones (Colombia), Mano Producciones, United Angel Producciones (México); Ibermedia, 2005.

*Satanás*. Dir. Andi Baiz. Intérpretes: Damian Alcázar (México), Blas Jaramillo, Marcela Mar. Tucán Producciones, Dynamo (Colombia), Rio Negro (México), 2007.

*La sombra del caminante*. Dir. Ciro Guerra. Intérpretes: César Badillo, Ignacio Prieto, Inés Prieto. Ciudad Lunar Producciones, Tucán Producciones, Cinematográfica Ltda. (Colombia), 2004.

*Soñar no cuesta nada*. Dir. Rodrigo Triana. Intérpretes: Diego Cadavid, Juan Sebastián Aragón, Manuel José Chávez. CMO Producciones (Colombia), Barakacine (Argentina), 2006.

---