

*Formaciones discursivas sobre el cine colombiano: construcción de identidad
cinematográfica desde el horizonte político de lo nacional.*

El Eternauta

Categoría 1: Texto largo

Una introducción. El panorama de la cinematografía desde la crítica.

En el primer apartado de *La Historia del Cine Colombiano*, “Las Anécdotas y la Historia de las Luchas”, Hernando Martínez Pardo narra: “Cuando se inició la redacción del primer capítulo y de parte del segundo capítulo de este libro en la Revista Cuadernos de Cine, surgieron algunos comentarios que ponían en duda la posibilidad de escribirse una historia de algo que –como el cine colombiano- no la tenía. Los argumentos no faltaban: la inexistencia de una producción realmente significativa de largometrajes, la discontinuidad por los largos y frecuentes periodos de receso. Eso es lo interesante de nuestro cine, sus contradicciones, sus momentos de entusiasmo, sus fracasos, su continuo nacer, morir, renacer. Eso es lo que hay que explicar” (15). La mención de la revista en cuestión, cuyos primeros números vieron la luz entre 1981 y 1988, y la primera publicación del libro en 1978, llaman la atención sobre el hecho de que, en plenos años setenta, había quienes sostenían no sólo que el cine aún no había nacido, sino que ni siquiera había una historia por contar. Esto resulta aún más llamativo cuando, en el mismo texto, Martínez sentencia que: “El cine colombiano parece estar destinado a ser un cine de “primeras películas” y esperanzas de que “ahora si nace el cine nacional”. Todavía en 1959 con el *Milagro de la sal* se hablaba de la “primera película” y, lo que es más admirable, en 1974 alguien tuvo el valor de lanzar *Aura o las Violetas* de Nieto Roa como “la primera película completamente nacional” (39).

Treinta y cinco años después de la publicación de *La Historia del Cine Colombiano*, aquellas palabras que se referían al cine colombiano como un cine de “primeras películas”, parecen ratificarse cuando surgen comentarios enunciados desde una perspectiva muy similar. Por ejemplo, tras el estreno de una película relevante para la cinematografía nacional como lo fue *El vuelco del cangrejo* -reconocida y ganadora de varios premios en diferentes circuitos internacionales-, se encontraban entre los espectadores observaciones de este tipo “Siempre que pienso en el título de esta película lo relaciono arbitrariamente con la vida del cine colombiano y el momento por el que pasa actualmente. Hace unos

años, como los cangrejos, nuestro cine caminaba hacia atrás. Tuvo una época dorada con una primera generación de cineastas que de un momento a otro desapareció de la escena.” (Tafur); y de nuevo, a comienzos del 2013 –ante otro estreno-, se volvía a señalar que “se continúa en una tónica de generaciones perdidas... ¿hasta cuándo? Quiero decir ¿hasta cuándo se continuará haciendo un cine más para taquillazos milagrosos -a veces un verdadero MILAGRO de Jesús-” (Marín) Y así, con insistencia, se ha argumentado desde la crítica que Colombia

es un país que no cuenta con una verdadera industria de cine. Es un país donde se hacen películas irregularmente, [...] no es un país que produzca películas con cierta continuidad o que tenga una infraestructura económica viable para sostener esa industria, por pequeña que sea. [...] Sin embargo, de vez en cuando hay un “boom” que hace pensar que al fin va a nacer el cine en Colombia, generalmente inspirados en nuevas leyes o en apoyos estatales que sufren los vaivenes de los gobiernos de turno. Pero la realidad es que cada película que se hace es una aventura singularmente azarosa que despegar con un sueño y generalmente termina en una pesadilla, por inexperiencia, falta de conocimiento del medio y mal manejo de los recursos disponibles (Luzardo)

Efectivamente, el cine colombiano parece haberse consolidado como un cine de primeras películas que reincide en un constante nacer – morir - renacer. Pero esta sensación, más allá de constituirse como una percepción que permanece latente entre los consumidores de cine nacional, del público en general, y de la misma crítica, se presenta como un síntoma o, más bien, como parte de la consolidación de un discurso que se ha gestado desde el mismo momento en que el cine llega a Colombia; un discurso articulado en el concepto de *construcción de nación*. Curiosamente, es este afán por reflejar el concepto de nación en el cine ha reforzado esa percepción de fracaso que nubla la perspectiva sobre la cinematografía nacional y para ello existe una razón particular. El proyecto de construcción de nación –plenamente ligado a la noción de continuidad, como se expondrá más adelante- ha generado que el cine nacional se conciba bajo un ideal donde se espera que responda a

los preceptos enunciados dentro de este proyecto. Sin embargo, la discontinuidad denunciada desde el sector de la crítica frente a la producción nacional parecería contradecir el discurso de *construcción de nación* sobre la que se busca fundamentar el cine nacional.

Teniendo en cuenta este panorama, la búsqueda de *construcción de nación* desde la cinematografía, aunque busca consolidar una industria con un sello local, lo que ha permitido en general es consolidar un discurso crítico que, paradójicamente, evidencia la dificultad en nuestra cinematografía para dar cuenta o, bien, representar lo nacional.

En este orden de ideas, valdría la pena preguntarse el por qué de la importancia de construir un cine que se defina como *nacional*. Esto tiene que ver con la búsqueda de un espacio que posicione al cine colombiano dentro del circuito internacional y que lo establezca como industria. Como lo plantea el teórico del cine Ismael Xavier: “el esquema internacional de producción y distribución propone una serie de problemas en la “lucha por el mercado” y, en cada contexto específico, esa lucha adquiere una significación ideológico - política diferente.” (225) Pues bien, es ante el planteamiento de esa significación ideológico – política que se concibe la importancia del desarrollo de un cine nacional y este interés se ha encontrado bien articulada dentro de la legislación y las políticas cinematográficas que han sido creadas hasta el momento.

Bajo esta aseveración y ante esa dicotomía entre la legislación – que busca dar continuidad a la producción nacional- y la crítica – que constantemente denuncia el constante nacer y morir-, se busca determinar qué tipo de relación se produce entre la construcción del proyecto de nación – determinada por la legislación- y la postura determinada por la crítica frente al panorama de la constitución de la industria cinematográfica colombiana y en relación al discurso que ha predominado para lograr la consolidación de esta. Por medio de esta investigación se busca argumentar cómo, a raíz de una postura estatal, donde se ha constituido el cine como un aparato de reproducción de un imaginario de nación, se ha acarreado una serie de particularidades que impiden visibilizar otras potencia del cine colombiano y las facultades que en él se encuentran para construir una identidad audiovisual nacional propia del campo.

El discurso de la representación de la identidad nacional y su legitimación. El panorama.

En *La Historia del Cine*, Martínez cita un fragmento del artículo “La cinematografía nacional” publicado en la revista *Películas* en 1916, donde un entusiasta de la naciente industria expresa:

Se pueden hacer películas en Colombia con asuntos esencialmente nacionales? Cuestión es esta que nos ha interesado desde hace mucho tiempo. Desde ahora afirmamos que ello es posible. La vida es tan múltiple, tan variada y tan compleja en este país como en cualquier otro. Los asuntos cinematográficos que todas las noches vemos pasar por el telón nos indican que los paisajes, dramas, comedias, en él desarrollados se suceden aquí todos los días, y que ninguna de aquellas escenas emocionantes, ninguno de aquellos idilios han dejado de interesar nuestro espíritu durante la existencia. Algo de todo aquello lo hemos vivido, algo de todo aquello ha hecho palpar nuestro corazón. Son escenas vividas real y sinceramente, y en las cuales más de una vez hemos sido actores aun sin darnos cuenta [...] La producción nacional cinematográfica es tan fácil en Colombia como en cualquier parte del mundo. El éxito de las cintas italianas está precisamente en la belleza del cielo, en la lozanía de la tierra, en la hermosura de los paisajes, en el arte de la construcción, en la interpretación. Qué espectador al ver la presentación de estas películas no ha hecho comparaciones dentro de sí mismo, y no le ha surgido en la mente las montañas de Antioquia y de Santander, las sabanas de Cundinamarca, la grandeza de nuestros paisajes, la imponencia de nuestros ríos, la majestad de nuestras selvas, la fecundidad de nuestra tierra, la originalidad de nuestras costumbres populares? En dónde está el secreto del éxito cinematográfico sino es en la belleza, en el arte? En Colombia hay, pues, toda clase de medios para dar impulso a la industria cinematográfica nacional [...] lo que significa que no vamos errados en al afirmar que sí es posible hacer películas en Colombia. (36)

Fue desde comienzos del siglo que la noción de *cine nacional* estuvo asociada a la representación del territorio. Mostrar los paisajes, así como el exhibir las tradiciones y costumbres, resumía el proyecto dentro del cual se podría dar cuenta, no sólo de una identidad nacional, sino una identidad cinematográfica nacional. Martínez señala que en Colombia, fue hasta 1922 que el cine se sirvió de hacer documentos visuales descriptivos, que daban cuenta de ríos, montañas, paisajes, procesiones, desfiles y demostraciones de progreso. Fue un periodo caracterizado por “la novedad de verse a sí mismo, de conocer al país.”(62) Este interés, en el que se sumergió la cinematografía durante dos décadas, fue una etapa, que en otras partes del mundo fue dejada atrás en 1902, según señala el autor (62). Verse a sí mismo –encontrarse de alguna manera reflejado en las costumbres y tradiciones documentadas- y conocer el territorio – o darlo a conocer de manera en la cual sólo el cine podría aproximar a los espectadores- serían aspectos que se encontrarían intrínsecamente constituidos como un todo que constituiría la noción de identidad. Bajo esta perspectiva el cine, en su carácter representativo, sería asumido como la herramienta idónea para constituir el imaginario de identidad.

Con la aprobación de la Ley 9° de 1942 se validó el primado donde la representación se establecía como sinónimo de autoconocimiento, como conformadora de identidad. Con la exención de impuestos a las empresas cinematográficas, se ponía como condición que “el material que [se] produzca esté destinado a presentar temas o argumentos únicamente nacionales”. (139) Con ello se hacía referencia a “[...] las películas nacionales de largo o corto metraje sobre temas históricos, folclóricos, o que expresen en cualquier forma una modalidad característica del país...” (139). Frente a esto señala y aclara Martínez que

“Esa identificación entre lo autóctono, lo folclórico, lo musical, lo paisajista y lo costumbrista y el ponerlo como modelo para la producción fue en primer lugar algo consagrado oficialmente en la ley novena como quedó expuesto al hablar de ella. En segundo lugar fue también algo aceptado sin la menor duda por los realizadores apoyados en el hecho de que no solo era la concepción de cultura sino que además era la condición para lograr la exención de impuestos.” (148)

Lograr la exención de impuestos suponía un primer paso para empezar a generar una producción continua que pudiera impulsar el crecimiento de la industria colombiana. Resaltan dos aspectos de importancia: en primer lugar, el planteamiento frente a los temas y argumentos. Ajeno a la preocupación por la búsqueda de estrategias narrativas, se asociaban la construcción narrativas a los aspectos señalados por Martínez: la identificación con lo autóctono, folclórico, etc. Se impulsaba entonces la idea de que, para construir un cine nacional, bastaba con recopilar y filmar material que diera cuenta del territorio.

El cine colombiano buscaba ser competente ante industrias ya consolidadas como la mejicana, la argentina y la estadounidense que contaban con la atención del público en el país. Pero a pesar de presentarse como una industria débil, que no contaba con infraestructura, la sanción de la ley y los incentivos que proponía constituía una esperanza para dar cabida a su constitución. Ahora bien, más allá de significar una simple esperanza, con esta ley se plantearían los parámetros bajo los cuales se regularían las posteriores leyes para la cinematografía; parámetros que establecerían el primado de la representación como esquema de producción.

Habiéndose constituido e institucionalizado este modelo por una parte, se gestaba por otro lado la presencia de la crítica. Para este periodo de los años cuarenta, se estima, no se había logrado constituir un ámbito crítico sólido para dar cuenta del cine. Existen dos razones importantes. La primera de ellas tiene que ver con una noción sobre el cine donde se le consideraba un arte artificioso, por así decirlo, en relación a expresiones ya consolidadas como el teatro. Mientras el cine era facultado como ese arte que “no hace pensar”, el teatro, en oposición, era un arte que se refería a los grandes conflictos humanos. El teatro, se consideraba,

es la más alta manifestación de la cultura colectiva. Los demás aspectos de la cultura pueden gozarse y ejercitarse y poseerse individualmente. Porque el teatro requiere público y público inteligente, y crítica y aplausos. Porque el cine, por perfeccionado que se le suponga, nunca reemplazara al teatro. El cine es a veces una buena diversión [...] Pero esencialmente carece de todo lo que hace del teatro un

espectáculo verdaderamente completo, grandioso. Carece de la profundidad del teatro, de la proximidad patética. (Martínez 145)

El cine, como arte de entretenimiento y de masas, se pensaba como un espacio donde se podía impartir un tipo determinado de conocimiento basado en el reconocimiento de un presupuesto; de una noción de identidad anclado a la representación del territorio, las tradiciones, etc., más no se constituía como un espacio de reflexión en general frente a estos y otras aspectos. Esta obsesión por retratar, tradicionalmente se combinó con el interés por copiar modelos narrativos a los que solían sentirse atraídos los espectadores como el melodrama mejicano o el cine norteamericano. La representación como elemento que daba cuenta del cine colombiano jamás se vio cuestionada porque, ante los modelos ya preestablecidos que despertaban la simpatía del público, la única búsqueda que debía hacerse era en aras de consolidar ese sentido de identificación entre los espectadores y la cinematografía nacional y limitada a evidenciarse en el reflejo de la diversidad –siempre asociado al concepto de identidad nacional- existente en Colombia, a la que no se podía acceder con facilidad de otro modo. En términos generales, la reflexión y la búsqueda de nuevos esquemas narrativos no suponía una prioridad para los realizadores que ahora encontraban su práctica legitimada por una ley. Sin embargo, sí suponía un impacto para la forma en la que se comenzaría a articular la crítica cinematográfica. Esta falta de reflexión – que no le correspondía a un ‘arte’ como el cine- se vio reflejada allí:

La situación era bien compleja: la crítica no tenía nada que decirle al cine colombiano y este no estimulaba una reflexión crítica sobre sí mismo. Fuera del contar el argumento, del enumerar las fallas técnicas, del comentar la buena o la mala actuación y de pedir el apoyo del gobierno, no se iba más allá y no se podía ir. Históricamente siempre ha sido primero el cine y después la teoría y la crítica. Es la obra la que reclama el diálogo y este requiere una continuidad para que pueda haber progreso (Martínez 147).

Se bosqueja entonces, en este periodo de los años cuarenta, la postura acogida por la legislación y la crítica. La representación como mecanismo para constituir identidad, y la “continuidad para que pueda haber progreso”, serían aspectos en los que se enfatizaría en adelante.

Con la aprobación del Decreto 879 de 1971, que continuaría con la iniciativa planteada en la legislación anterior, se establecería que el apoyo se dirigiría a empresas constituidas como colombianas, que presentaran argumentos y temas únicamente nacionales que tuvieran como contenido noticieros educativos, científicos, industriales y turísticos de promoción social (Martínez 333). Martínez especifica:

En la definición de tema o argumento nacional sigue el espíritu de la legislación anterior, pero ampliando un poco el concepto a “materiales que recojan el paisaje, medio ambiente, los caracteres humanos históricos y folclóricos o que en alguna forma se relacionen con modalidades características de la nacionalidad, como también los documentales geográfico o artísticos.” [...] y amplía la posibilidad de producir ese material dentro o fuera del país, por personas naturales o jurídicas y en coproducción (333)

Se resalta la necesidad de mostrar, paisajes, folclor, tradiciones, etc., siempre y cuando sean pertinentes para su promoción. Este decreto, en conjunto con la resolución 315 de 1972 donde se establecen las condiciones para el sobreprecio¹ con el fin de consolidar la industria, pretendía “atraer grandes capitales para consolidar una infraestructura y una producción continua con su propio mercado que reportara buenas ganancias a la inversión”. Para este periodo de los años setenta, el aspecto industrial y comercial del cine adquiere un carácter importante en cuanto se estimula la producción masiva y se favorecen varias estrategias de producción. El producto fue una serie de cortometrajes de muy baja calidad. Efectivamente, aumentó la producción pero no se consolidó la industria de la manera

¹ “En el artículo primero se define que la Superintendencia podrá conceder autorización para cobrar un sobreprecio especial por la boleta de entrada a teatros que presenten largometrajes o cortometrajes colombianos, con el fin de fomentar la industria cinematográfica nacional” (Martínez, 334). El autor señala que los resultados esperados apuntaban a crear una industria.

esperada. Hubo varias quejas por parte de los realizadores que afirmaban que el gobierno no estaba realmente comprometido, que hacían falta incentivos y que los beneficios iban en realidad dirigidos hacia los exhibidores y distribuidores, y así, se insistía en la creación de una política que diera nacimiento, ahora sí, a la industria (Martínez 340). Con esta intención, se pretendía dar cuenta de la construcción de nación por medio del desarrollo de la industria; ya no sólo por medio de la representación, sino también consolidando a ésta por medio de una producción intensiva.

Con la creación de FOCINE en 1978, razón del Decreto 1924, se evidencia con mayor claridad la dicotomía a la que se encuentra sujeto el cine; el problema propio de la naturaleza cinematográfica se haría explícito. El crítico Luis Alberto Álvarez señala en su artículo “Reflexiones al final de un periodo”, publicado en 1986, las dimensiones conflictivas a las que se sustrae el cine por su carácter artístico e industrial. El autor menciona que, frente al interés de constituir una industria competitiva con los monopolios internacionales, debería primar que el cine se constituyera como espejo de nuestra identidad, siendo esta una expresión personal, social y artísticamente significativa. Frente a lo que representó la existencia de FOCINE como tal, Álvarez menciona que la entidad sobrevivió como:

un instrumento pesado, burocratizado, encadenado, lento, con frecuencia incapacitado para captar las situaciones más propicias, un instrumento que es un obstáculo sobre todo para las posibilidades más novedosas y originales del cine colombiano y que acentúa con más facilidad lo convencional, lo exterior, lo que produce imagen. Esta estructura puede ir marcando un cine colombiano "oficial" hasta la esterilidad y permitir que el cine verdaderamente importante surja fuera de estas tiendas, en otras condiciones, sin el apoyo del Estado. [...] Es algo muy parecido a lo que pasa con el Estado colombiano: la pesadez de la estructura, lo laberíntico e ineficaz de sus organismos llevan a que la efectividad se busque a otro nivel, entonces se llega a la omnipotencia presidencial. [...] De ahí que hay muchas cosas que deberían haberse definido con base a criterios y a políticas aplicadas, se han convertido en altamente aleatorias. Por ejemplo qué se entiende realmente por

coproducción con otros países y cuál es el beneficio real de las mismas para nuestro cine.Cuál es, además, la diferencia entre una cooperación artístico técnica real y una producción multinacional como *Crónica de una muerte anunciada*. (Álvarez)

Con el planteamiento de Álvarez se pone de manifiesto, en primer lugar, cómo las nociones que se conciben como “lo colombiano” denotan la caracterización de un cine, más que nacional, oficial. En segundo lugar, que esa oficialidad responde tan sólo a una determinada representación de lo nacional.

Con respecto al primer punto, es importante destacar aquello que en principio Álvarez señala sobre el cine: que debe funcionar como espejo de la identidad en términos de expresiones personales, sociales y artísticamente significativas. La referencia que se hace a esta noción de identidad dista de aquella a la que se refiere cuando usa términos como lo convencional, lo exterior, lo que produce imagen. Establecer la identidad desde una perspectiva que atraviesa lo personal y lo artístico significa abordar una experiencia que pone en entredicho la producción de imagen, sobretodo bajo los parámetros sobre los cuales, se insiste, se debe abordar dicha producción. Sin embargo, los parámetros establecidos no resultan gratuitos y confluyen en el segundo aspecto señalado. Las nociones de identidad que se adjudican al interés nacional, necesariamente exigen una homogenización, casi la inmovilidad del imaginario de lo nacional, en cuanto debe generarse una producción constante y continua que permita constituir industria y dar cuenta desde allí de una noción concreta de nación.

Con el nacimiento y muerte de FOCINE, Álvarez bosqueja el panorama de lo que piensa como cinematográfico dentro del contexto nacional. Con las siguientes palabras señala:

Jugar a magnates de cine es un papel muy llamativo pero mucho más importante es el de abrirle camino, lenta pero seguramente, a la producción nacional, buscarle su lugar en los intereses del espectador, permitirle una estabilidad y una continuidad. Esta misma paciencia, modestia y concentración, se necesita para todos los frentes realmente valiosos en el cine, entre ellos la recuperación del patrimonio filmico, de todas las imágenes producidas y olvidadas en Colombia, fuente importantísima de

identidad y de investigación histórica; pero ha sido muy difícil crear esta conciencia porque, cabalmente, este es un tipo de trabajo que no da pantalla, que no es evidente y en este país nada funciona sin relaciones públicas, sin trompetas. Ha sido un esfuerzo muy grande de parte de algunos apasionados en el país, el hacer entender que este campo no es para nada secundario. Pero aquí lo que necesite más de los años de una legislatura o de un período presidencial no tiene perspectivas.

La noción de estabilidad y continuidad de la producción tomada como medida para determinar el éxito de la industria cinematográfica, tanto por parte de la legislación como de la crítica se consolidan aún más y se muestran de gran importancia para el análisis de la construcción del discurso, asunto al que me referiré más adelante.

En el año 1997, con la creación del Ministerio de Cultura, se organizan los elementos que definen la noción de cultura y se estipula el propósito de la cinematografía en ese sentido. Con la Ley 397 de 1997 se plantea que “El patrimonio cultural de la Nación está constituido por todos los bienes y valores culturales que son expresión de la nacionalidad colombiana, tales como la tradición, las costumbres y los hábitos”. En el texto modificado por la Ley 1185 de 2008 se añade “El patrimonio cultural de la Nación está constituido por todos los bienes materiales, las manifestaciones inmateriales, los productos y las representaciones de la cultura que son expresión de la nacionalidad colombiana, tales como la lengua [...], la tradición, el conocimiento ancestral, el paisaje cultural, las costumbres y los hábitos,” En ambos casos, los objetivos de las políticas tienen como propósito que las obras producidas sirvan como “testimonio de la identidad cultural nacional, tanto en el presente como en el futuro.” Es de relevancia tener en cuenta que la legislación, aunque abarca un espectro de gran amplitud y generalizado frente a lo que se define como parte del patrimonio cultural colombiano en conjunto, alberga unos parámetros que reducen los preceptos que se asumen como *identidad*. Las categorías donde se incluyen tradiciones, costumbres y hábitos se compenentran con la perspectiva de identidad que se ha abordado a través del tiempo y que se han impuesto a la cinematografía. No existe un cambio sustancial en las categorías, y por el contrario se han arraigado aún más como parte del

imaginario de nación.² Llama la atención como esta variedad de términos se sustraen al concepto único de identidad, que además parecen buscar consolidarse, en su unicidad, como forma específica para poder referirse a una identidad nacional con el paso del tiempo. Con el artículo 40, referente a la cinematografía, se estipula que la importancia del cine para la sociedad y lo que determinaría su impulso como industria se encuentra en la cualidad que lo presenta como “generadora de una imaginación y una memoria colectiva propias y como medio de expresión de nuestra identidad nacional.” De nuevo, la insistencia frente a la conformación de una única identidad y la construcción de una memoria colectiva propia, de entrada, genera una restricción que reproduce el qué y cómo se debe representar. Así, con el Decreto 258 de 2000 se concretan los aspectos que sugieren la función del cine en relación a un proyecto nacional que le reconoce en su potencial como industria:

El cine constituye una expresión cultural generadora de identidad social, representativa a la vez de una industria de especiales características económicas.

Que ante las históricas y estructurales dificultades de integración del cine nacional a los grandes circuitos de distribución, es imperativo estimular su producción, difusión y conservación, como forma independiente de comunicación y como actividad industrial de alta potencialidad productiva, en la forma prevista por la ley 397 de 1997.

Dentro de los objetivos de protección cultural y de desarrollo industrial implícitos en el apoyo a la cinematografía nacional, constituye un inicial aporte instrumental, armonizar y reglamentar la normatividad que sobre esta industria cultural se ha dictado desde el año 1942.

El carácter industrial por el cual se anhela una producción continua y el interés por armonizar esta Ley con sus antecesoras, donde se establezca el carácter y propósito de las producciones, hacen del cine una herramienta adecuada para dar cuenta de una determinada

² En este punto, cabe resaltar la importancia de la inclusión de la categoría “paisaje cultural”, oportuna para de la posterior creación de la *Ley para la cinematografía y el Turismo* del año 2012 a la que me referiré más adelante.

construcción política e ideológica, que bien se reproduce desde la generalidad, más no desde la singularidad. Se asume que el ‘éxito’ de la industria cinematográfica será alcanzado en el momento en el que de cuenta,– como se sugeriría en el artículo “La cinematografía nacional”, de la armonía y del desarrollo progresivo al cual se encuentra sujeto el proyecto de nación. De esta manera, habría de sintetizarse con la posterior Ley 814 de 2003 lo siguiente:

En armonía con las medidas, principios, propósitos y conceptos previstos en la Ley 397 de 1997, mediante la presente ley se procura afianzar el objetivo de propiciar un desarrollo progresivo, armónico y equitativo de cinematografía nacional y, en general, promover la actividad cinematográfica en Colombia.

Por su carácter asociado directo al patrimonio cultural de la Nación y a la formación de identidad colectiva, la actividad cinematográfica es de interés social. Como tal es objeto de especial protección y contribuirá a su propio desarrollo industrial y artístico y a la protección cultural de la Nación.

Ya con el artículo segundo, se establece una relación con el decreto 258 de 2000 donde se determina la importancia de la representación armonizada de diversos elementos como “generadora de identidad social”. Allí se plantea:

ARTÍCULO 2o. CONCEPTOS. Por su parte, el concepto de cinematografía nacional comprende para efectos de esta ley el conjunto de acciones públicas y privadas que se interrelacionan para gestar el desarrollo artístico e industrial de la creación y producción audiovisual y de cine nacionales y arraigar esta producción en el querer nacional, a la vez apoyando su mayor realización, conservándolas, preservándolas y divulgándolas.

La importancia de arraigar la cinematografía al querer nacional se argumenta en la construcción de audiencias para sustentar la industria. De esta manera, se estipula conveniente generar elementos de representación que den cuenta de un imaginario de

nación con el cual el espectador se compenetre y a la cual se habitúe. En este imaginario se organiza una noción de identidad asociado a conceptos usados con insistencia como desarrollo, progreso, armonía y continuidad, para la cual todos los elementos que lo componen deben estar fijados: la tradición, el paisaje, las costumbres, los hábitos.

No en vano, y en continuidad y armonía con lo anterior, se sanciona la Ley 1556 de 2012 donde se establece:

Artículo 1°. *Objeto.* Esta ley tiene por objeto el fomento de la actividad cinematográfica de Colombia, promoviendo el territorio nacional como elemento del patrimonio cultural para la filmación de audiovisuales y a través de estos, la actividad turística y la promoción de la imagen del país, así como el desarrollo de nuestra industria cinematográfica. Lo anterior, de manera concurrente con los fines trazados por las Leyes 397 de 1997 y 814 de 2003 respecto de la industria cultural del cine, todo ello dentro del marco de una política pública diseñada para el desarrollo del sector cinematográfico, asociado a los fines esenciales del Estado.

Estableciendo que el cine responde a los fines esenciales del Estado, y de acuerdo a lo propuesto con esta última ley, se da entender que los proyectos de nación e identidad constituyen, ante todo, un imaginario que debe desarrollarse para desplegar las facultades competitivas de la industria; interés que responde a la lucha por el mercado. Es por el interés del despliegue industrial y productivo que resulta indispensable la construcción de lo nacional desde la continuidad, esto como estrategia para generar procesos de identificación que confluyen en la constitución de un cine nacional.

Construcciones discursivas sobre el concepto de nación

Para comenzar, retomo los dos planteamientos sobre los cuales se sustenta este texto: El primero de ellos, asumido desde la postura oficial en el cual se define la cinematografía como un medio para dar cuenta de una identidad nacional y memoria colectiva a partir de la representación. El segundo, posicionado desde el lugar de la crítica, donde se denuncia una

condición cinematografía ligada a la discontinuidad en la producción, fijando un paradigma fundamentado en un eterno renacer, en un cine de primeras veces. El primer enunciado se articula desde una perspectiva vinculada a los conceptos de armonía y continuidad. Por su parte, el segundo postulado denuncia constantemente los problemas para poder dar cuenta, precisamente, de dicha continuidad, aunque su interés recae, también, en el deseo de constituir una industria bajo estos parámetros. Es paradójico que ante el esfuerzo de proclamar la constitución y continuidad de la industria, los resultados parezcan no dar cuenta de dicha intención creando, más bien, una pugna entre el sector oficial y el crítico frente al panorama del cine. Ante los constantes reclamos por parte de la crítica y la exigencia que se hecho para la adquisición de beneficios, a los cuales se ha respondido con la implementación de políticas, las partes parecen no conciliar del todo la perspectiva frente a lo cinematográfico. Y así, mientras por un lado se celebra con orgullo los logros adquiridos gracias a la legislación (logros justificados con el crecimiento en cifras, la presencia en festivales, reconocimiento internacional, etc.), por el otro se perpetua el presagio del (no) naciente cine nacional. Ahora bien, esta serie de enunciados se encuentran permeados por conceptos en común que permiten analizar el por qué de esta condición. El interés que ambas partes encuentran en el constituir una industria sólida y de producción continua, dan cuenta de la construcción de un concepto de nación desde una perspectiva ideológica concreta; perspectiva que determina la situación de la cinematografía nacional. Según señalaba Xavier, la búsqueda de la consolidación del cine nacional responde a una pretensión de posicionamiento en el mercado de la industria cinematográfica, pero esta se encuentra sujeta a las significaciones ideológico- políticas concretas de cada nación. Pues bien, el mismo término *nación* responde a esa significación que se constituye como parte un imaginario que articula varios elementos en el contexto de la modernidad. Varios de los teóricos del cine que han trabajado sobre las relaciones entre el concepto de nación y cine -a los que haré referencia- se han basado en la teoría del filósofo y antropólogo Ernest Gellner, quien sostiene que los procesos vinculados a la construcción de nación se producen desde los nacionalismos. Explica que “la emergencia del nacionalismo ‘es un rompeolas de la industrialización diferencial’ que emerge de la movilidad

ocupacional exigida por la tecnología moderna.” (Vitali y Willemen, 4)³ Se señala, además que “el nacionalismo y la nación-estado son presentados como ‘un imperativo universal de la industrialización’ (Vitali y Willemen, 5)⁴. La nación, como concepto enraizado en la modernidad, se articula en un contexto que le exige, digamos, desarrollar unas características que le permitan posicionarse industrialmente. Para ello es indispensable constituirse como una unidad, fijada por medio de límites concretos que le permitan diferenciarse de otros. Debe, en otras palabras, consolidar una identidad. Para lograr dicho propósito es indispensable, en primer lugar “recrear un sentimiento de totalidad y continuidad con el pasado para trascender la alienación o ruptura entre los individuos y las sociedades que la modernidad trajo consigo” (Hayward, 89)⁵.

Es indispensable, teniendo en cuenta el vínculo que existe entre el concepto de unidad e identidad, hacer que todos los miembros, individuos o comunidades de una nación logren, de alguna manera cohesionarse y sentirse identificados entre sí y, por ende, con la nación a pesar de su dispersión. Para establecer estos procesos de unidad e identificación se forjan límites, tanto geográficos como culturales, que le permitan a la nación organizar una serie de significados. Como lo platearía Andrew Higson, “El proceso de identificación es de un modo invariable un proceso hegemónico y mitologizante, que involucra tanto la producción como la asignación de un conjunto particular de significados, y el deseo de contener, o prevenir la potencial proliferación de otros significados” (*The concept of National Cinema* 54)⁶. Es en esta selección -por así llamarlo- de significados que se articulan los elementos característicos que definen y fijan la unidad, la identidad; es la selección de unos significados concretos – y no de otros- que dan cuenta de lo propio, creando la posibilidad de distinguirse y posicionarse ante *los otros*. Esta condición sugiere, entonces, que la construcción de identidad se produce en la búsqueda de unos beneficios e intereses tanto al interior de la nación, como por fuera de ella. La formación de identidades, se caracteriza por la necesidad de ser excluyente para poder consolidarse como un todo – otro- reconocible. Así bien, los parámetros que definen lo nacional, de la misma manera,

³ La traducción es mía.

⁴ La traducción es mía.

⁵ La traducción es mía.

⁶ La traducción es mía.

definen el cine nacional. Estas ideologías excluyentes constituidas en el *ser* y el *otro*, como sugiere Stephen Crofts, se formulan de una manera similar para el cine: “La autodefinición de cinematografía nacional, como la autodefinición *nacional*, se enorgullece de la forma en que se distingue respecto de otros. Una idea de tal trascendencia, como la de un ego reprimiendo sus demás necesidades, requiere un abandono del modelo de lo propio/externo como medio adecuado para pensar en cine nacional.” (47)⁷.

Ahora bien, como se aclaró previamente, los procesos de unidad e identificación requieren la cohesión de elementos dispersos. No solo, los individuos, las comunidades, los diferentes grupos étnicos, etc. se hacen partícipes de ese proceso de identificación con la nación, sino todo los conceptos que se constituyen como parte del campo de lo cultural. Así lo señala Susan Hayward en su ensayo “Framing National Cinemas”:

La estandarización de la cultura es una manera muy importante de conformar la nación-estado, de fundar límites culturales que luego se convertirán en límites políticos. [...] Los nacionalismos están forjados, en parte, en la aprehensión (apoderada y remodelada) del pasado. Los nacionalismos hacen uso del pasado, retoman tradiciones ‘ancestrales’ o, de hecho, las inventan. En este sentido, dice Smith, las naciones son el producto de la territorialización de la memoria. La memoria aquí se sostiene como memoria colectiva, una cultura compartida, recuerdos compartidos de un pasado colectivo.[...] Pero la memoria también significa amnesia y, como continúa diciendo Smith, ‘la importancia de la amnesia nacional y del tener la propia historia *mal* (es esencial) para poder mantener la solidaridad nacional’ [...] La inversión de los nacionalismos en la historia para crear su historia y su identidad significa que la nación moderna está construida en recuerdos compartidos de algún pasado o pasados que pueden movilizar y unir a sus miembros. La memoria se encuentra bastante limitada a la noción de lugar, a una patria y por lo tanto a una identidad. La memoria es, como lo dice Smith, ‘crucial

⁷ La traducción es mía.

para la identidad. De hecho, uno podría casi decir: sin memoria, no hay identidad; sin identidad, no hay nación. (90)⁸

Los conceptos que señala Hayward, enmarcados en el territorio, las tradiciones, la memoria colectiva, etc., son elementos que son apropiados constantemente por parte de los discursos nacionalistas. Todo proceso espacio- temporal asociado a los conceptos señalados, es acogido dentro del proyecto de construcción de nación, independientemente de las diferencias que representen entre sí; incluso, independientemente de las incompatibilidades simbólicas que las nociones de tiempo y espacio puedan representar para los diferentes grupos o procesos. Ese reconocimiento homogenizado de la diversidad – o bien, la constitución de diversidad como concepto que establece un todo indistinguible- es, por ejemplo, una característica específica que hace competente y diferente a una nación. En relación a la noción de memoria, se inauguran procesos de continuidad y armonía que aprovechándose, como señala Hayward, de una amnesia nacional reinventan los conceptos que resultan beneficiosos para estimular los procesos de industrialización. La identidad es usada como pretexto para perpetuar en lo cultural condiciones que condensan en una unidad de tiempo y espacio el concepto de nación; unidad que armonizada en espacio y tiempo como se sugiere, por ejemplo, en la Ley 814 de 2003.

Teniendo en cuenta la mención de Gellner, sobre la constitución de los nacionalismos y de la nación-estado como imperativos de la industrialización, no sorprende que las instituciones asociadas al estado, y las políticas que legislan velen por los interés de la construcción de la nación, en beneficio de su consolidación. Para comprender este aspecto, Hayward establece la diferenciación entre el concepto de estado y nación, y la manera en la cual relacionan. Menciona que “el estado es un concepto legal y político, y no es una comunidad. La nación, por sus parte, es definido como una comunidad social cultural, y aún debe cumplir con el estado. Los discursos nacionalistas alrededor de la cultura funcionan para forjar el vínculo entre nación y estado. Los discursos nacionalistas actúan para hacer la práctica del estado tan ‘natural’ como el concepto de nación: ‘En el nombre de la nación el estado hay de gobernar’.” (90). Es aquí donde el papel del cine resulta

⁸ La traducción es mía.

fundamental para llevar a cabo y forjar dicha vinculación. El cine como herramienta que permite dar cuenta de los procesos culturales y pensado como elemento generador de 'identidad', es bajo los parámetros del nacionalismo de gran importancia para consolidar la cohesión de los elementos sugeridos por Hayward; y no en vano, se ha asumido e tal manera en el caso nacional.

El cine, constituido como uno de los grandes inventos de la modernidad, es epítome del proyecto ideológico que nace con la época. Como dispositivo es, según lo señalaba Christian Metz, no sólo "el aparato técnico, sino todo el engranaje que envuelve el filme, el público y la crítica; en fin, todo el proceso de producción y circulación de las imágenes donde se actúan los códigos internalizados por todos los participantes del juego. De este modo, el Dispositivo se ubica como una "institución social de la modernidad" que comienza entonces a ser descifrada en sus bases más profundas." (Xavier 236). Si la nación se funda en la modernidad como imperativo de la industrialización, el cine viene a formularse como una herramienta no sólo afín, sino completamente apropiada para articular la relación entre la nación y el estado. Lo cinematográfico, por su condición, se presenta como un aliado nacionalista innegable. Es así como la mención del cine se genera como proyección del discurso de lo nacional.

Consecuentemente, la pretensión de este cine nacional es mirar a su interior, "reflejando a la nación en sí misma, en su pasado, presente, futuro, su herencia cultural, sus tradiciones indígenas, su sentido de identidad común y continuidad. Por otra parte, el cine nacional busca ir más allá de sus límites, afirmando su diferencia de otros cines nacionales, proclamando su alteridad" (Higson, *Limiting Imagination of National Cinema* 67). Se puede afirmar, entonces, que las pretensiones de este cine nacional se encuentran pensadas en términos de una vinculación de nación-estado. En este orden de ideas, e independientemente de las formaciones concretas que se han establecido en cada nación, paso a describir el panorama colombiano.

Si bien, el cine fue asumido en todo su potencial por parte de países que lograron establecerlo como industria productiva desde sus inicios, ese, ciertamente, no fue el caso colombiano. Hernando Martínez señala que el cine, no constituyendo para 1914 un mercado amplio que representara un sinónimo de crecimiento acelerado, no representaba

ningún interés para el inversionista, y por esa razón no contaba con una legislación favorable (63). Señalaba, además, que Colombia contaba con un público favorable que,

[...] -como en otros países- centraba su interés en el *verse* (los paisajes, los personajes, las ciudades, las costumbres). De haberse explotado ese público con sesiones frecuentes se hubiera logrado una relación con él. Al agotarse ese tipo de interés la compañía hubiera tenido que buscar otros temas y otros tratamientos, como sucedió también en otros países, para asegurar la continuidad del público en la taquilla. El cine se hubiera vuelto negocio, [...] se habrían buscado nuevos caminos hasta llegar a producir una temática y un lenguaje colombianos. (63)

Martínez plantea varios puntos de gran importancia. En primer lugar, está ese interés por el *verse*. En efecto, el discurso nacional, para aquel entonces, se mostraba ya arraigado en el pensamiento popular. Con lo que menciona Martínez, y con las ideas y nociones que se tenían sobre cómo hacer un cine, un cine colombiano, se da cuenta de que ese pensamiento fundado en el modernismo se encontraba – o se encuentra aún- muy bien consolidado en términos de lo que constituye la identidad. Hayward menciona al respecto, que estos procesos de representación, de – la nación presentándose a sí misma, ante sí misma-,

[...] produce una visión del cine nacional narcisista, auto reflejada* y autocomplaciente, en la cual la relación histórica de sujeto/objeto se hace conocimiento en sí mismo y no sujeto del conocimiento. Escribir el cine nacional como un sujeto histórico territorializado, corre el riesgo de estrellarse con la idea de (re) producir el significado (la historia) de la nación, estableciendo un límite falso que reduce el entendimiento de lo que realmente debe ocurrir en términos de ejercicio del poder y el conocimiento (...). Y esto está estrechamente relacionado con otro aspecto relativo al concepto de valor y la ideología de cine matinal, como un conjunto de binarios que se inicia con el de Hollywood/otro” (92)⁹

⁹ La traducción en mía

* auto reflexive

Así se señala como los procesos de representación infundados por un cine nacional limitan el panorama y la visión sobre lo que es representado. De alguna manera oculta más de lo que revela y no esclarece problemáticas fundamentales que ponen en entredicho las articulaciones propias de la nación.

En segundo lugar, y consecuente con este pensamiento, está el planteamiento de la constitución de un cine colombiano como industria. Aunque vino a reconocerse tal potencial hasta los años cuarenta, se evidencia también cómo el cine en Colombia, efectivamente, -según lo señalado Martínez y por la articulación de la legislación-, se piensa como una herramienta para cohesionar las relaciones entre el estado y nación en cuanto se plantea como un elemento para dar cuenta de lo cultural en los términos de la identidad.

En tercer lugar, y lo que se constituye en un eje problemático, es esa especulación con la que Martínez plantea que de haberse asegurado el interés por el público, que en determinado momento exigiría la búsqueda de nuevos temas, y sobretodo, de nuevas narrativas, se habría logrado, tal vez, consolidar un lenguaje en el cine colombiano. Es problemático en la medida en que se da a entender que el cine tiene la potencia de trascender por encima de ese carácter que lo limita a ser una herramienta para dar cuenta de la identidad, pero que, según se establece con la legislación, eso no se constituye como parte de un interés nacional. Asumiendo el provecho hacia la cinematografía por parte del Estado, con todas las implicaciones ya señaladas, vale la pena recordar en qué se fundamenta la legislación nacional.

Al revisar las leyes sancionadas, se hacen redundantes términos como historia, folclor, costumbre, tradición, memoria colectiva. Todos ellos participes de la articulación del concepto de nación y que se resumen en el concepto de identidad. Paradójicamente, al enaltecer estos términos que, a la larga son una homogenización y negación de la diferencia, se profundiza en un problema a los que se someten las cinematografías nacionales, como señala Andrew Higson:

La búsqueda por una identidad única y estable, la aserción de la especificidad nacional, tiene entonces un sentido, una utilidad. No es solamente un juego ideológico aunque también deba ser reconocido como eso. [...] A este nivel, la legislación sobre el cine nacional puede ser reducido a una estrategia de mercadeo, un intento de poner en el lo diverso como, de hecho, una experiencia coherente y singular. [...]

Para la consideración del cine en términos de la identidad cultural, es necesario también poner atención al proceso mediante el cual las hegemonías culturales se logran dentro de cada nación-estado; para examinar las relaciones internas de diversificación y unificación, y el poder para instituir un aspecto particular de la plural formación cultural como políticamente dominante para estandarizarla y naturalizarla. Las ‘cuentas’ históricas de las cinematografías nacionales se han muy a menudo presupuesto sobre nociones no problematizadas de nación y de su producción. La búsqueda por una identidad estable y coherente sólo puede ser exitosa a costa de la represión de las diferencias internas, de las tensiones y contradicciones – diferencias de clase, raza, género, región, etc. (*The concept of National Cinema* 54-62)¹⁰

Es fácil asumir la identidad nacional en conjunción con la diversidad. Pero este discurso se fundamenta, a su vez en la negación de esta. En la medida en que estos términos, se repiten constantemente, se proclama la fijación de estos conceptos que suponen la necesidad en primer lugar, de constituirlos como absolutos. Con la reiteración, es el discurso el que se encarga de producir el concepto de identidad, y como ya se ha establecido, no sólo la fija, sino que la soporta con la creación de antagonismos, y es tras la necesidad de fijar estos conceptos que se producen nociones como continuidad y armonía. La sanción de las leyes de cine del 2003 y el 2012, no en vano se formulan en armonía con la ley de 1942. Todas estas formulaciones además de ser indispensables para el discurso nacionalista, hacen parte de esa serie de conceptos generalizados y homogenizantes, que además de ser recurrentes

¹⁰ La traducción es mía

en la legislación, forman parte de lo que Juan Felipe García denominaría como un *Uso obsceno del derecho*.

Los discursos que defienden y legitiman la reforma jurídica contienen dos niveles discursivos. En el primer nivel, el superficial, se usan significantes de un alto nivel de abstracción y vaciamiento tales como “libertad”, “seguridad”, “democracia”, “humanidad”. Este nivel del discurso, que grandilocuentemente exalta la pretensión integradora del derecho, se encuentra constantemente en la exposición de motivos de los proyectos de ley y en el texto mismo de estas.

Este uso, además de producir eficiencia simbólica (contener la revolución), tiene como fin ahondar en el nivel profundo del discurso. [...]se hace del derecho un mecanismo complejo para profundizar las asimetrías sociales, y mantener elementos de desintegración.” (124)

En congruencia con los aspectos planteados con Gellner y Hayward, digamos, un uso obsceno del derecho defiende la permanencia de los elementos que articulan el discurso nacionalista. El uso obsceno del derecho, aborda conceptos generalizados para mantener, como lo plantearía el autor, elementos de desintegración; elementos que se vinculan la sensación de discontinuidad e inestabilidad del cine colombiano.

Pero más importante aún, afianzan su continuidad en un profundización de la asimetría. Prácticamente es como si solo a partir de la producción de inconformidades, esta formación discursiva pudiera perpetuarse. No sorprende, entonces, la articulación de un discurso fundamentado en la concepción de continuidad y armonía. No sorprende el uso de conceptos generalizados para perpetuar una condición conveniente para fines a los cuales lo cinematográfico en tan sólo una herramienta al servicio de un discurso predominante. Como menciona Higson:

Las proclamaciones de cine nacional son, en parte, una forma de “colonialismo cultural interno”: allí, por supuesto, la función de las instituciones –y en este caso de las cinematografías nacionales- aglomerar discursos diversos y contradictorios,

articular una unidad contradictoria, tomar parte en el proceso hegemónico de lograr consenso, y contener diferencias y contradicciones. Es este el estado de contradicción que debe estar siempre en toda discusión sobre el cine nacional. El cine nunca refleja simplemente o expresa una cultura nacional e identidad completamente constituida y homogénea, como si fuese una propiedad innegable de los temas nacionales; ciertamente, ello privilegia tan sólo un rango limitado de posturas temáticas que, de ese modo, se naturalizan o reproducen como las únicas posiciones legítimas de tema nacional. Pero es necesario ver como trabajo activo la construcción subjetiva también, que simplemente expresar una identidad predeterminada. (*The Concept of National Cinema* 63)¹¹

Al comprender cómo la legislación articula conceptos como continuidad y armonía, vale la pena observar cómo se plantea el discurso desde el ámbito crítico y como se relaciona con el panorama anterior. En este punto es pertinente resaltar, entonces, cómo se ha generado un discurso continuo y reiterativo frente a la discontinuidad de la producción nacional

Sí recordamos el postulado de Metz, lo cinematográfico se articula como un dispositivo que abarca una serie de elementos, entre ellos la crítica. Es cierto que lo cinematográfico se constituye en sí mismo como una institución de la modernidad, pero si en realidad se piensa como dispositivo, no se le puede negar la facultad de producir discursos propios. Si por el contrario, el cine se establece por fuera de esta red, y se piensa como artefacto, podría otorgársele ese carácter que en el veía Jean Louis Comolli: un aparato propiamente ideológico que difunde la ideología burguesa (144). Pensado en términos de lo que sugiere Comolli, resulta interesante ver cómo desde la crítica se vislumbran elementos de este discurso que constituye el concepto de nación, para hacer referencia a lo cinematográfico. Hablar de un cine continuo, que de cuenta, ahora sí, de una verdadera identidad nacional es, prácticamente, valorar lo cinematográfico con los mismos términos discursivos que lo toman como herramienta. En términos de André Parente, es indispensable no olvidar que el cine “en la condición de dispositivo, produce una imagen que escapa a la representación, a los esquematismos de la figura y del discurso, del lenguaje y sus cadenas significantes, de

¹¹ La traducción es mía

la significación como proceso de reificación” y el efecto que se produce en relación con las “alianzas establecidas por el cine con otros dispositivos y medios de producción de imagen, - que implica- un proceso de desplazamiento del primero en relación a sus formas de representación dominante” (6).

La ideología que se impulsa con el discurso de construcción de nación, en medio de los conceptos planteados, genera un problema para el dispositivo cinematográfico precisamente por ese desplazamiento. Al desarticularse como dispositivo, perpetúa la permanencia de los conceptos de representación de un discurso dominante y así, la crítica desplazada de la articulación metziana, proclama una postura que es partícipe de ese uso obscuro señalado por García. En relación a esto, resultan pertinentes las palabras de Comolli:

La larga serie de “por primera vez”, la cadena de “inauguraciones” de procedimiento técnicos y figuras del estilo por tal o cual película; todas se agotan así en el señalamiento obsesivo, para el objeto empírico del “cine” [...] 201 Esa fetichización (además de sus connotaciones ideológicas: culto de la hazaña, de lo único, todo lo que la ideología burguesa asocia al origen) apunta en el caso de los dispositivos técnicos a mantenerlos apartados de las determinaciones, se los procesos en que estas están contenidas, y a presentarlos constantemente en conjunto como una sucesión lineal, cronológica y lógica, puesto que se habrá podido marcar la aparición de cada uno de ellos aparte de toda problemática de producción significativa (esto es, aparte de las ideologías y las economías en la que se articula esta producción), aparte de los códigos culturales y del sistema significativo que regían su estatus en el filme mismo donde ese dispositivo surgía por “primera vez”. (Comolli, 201, 219-220)

La fetichización de ese eterno nacimiento del cine nacional, en últimas, no produce más que un escenario conveniente para la aplicación de políticas que perpetúan los problemas de representación y los procesos de identificación entre el espectador y el cine. El panorama, no refleja más que un problema de producción significativa, como lo señala Comolli. Con ese afán de dar origen al nacimiento, al gran boom del cine colombiano, las

instituciones que proponen las políticas no ven en el cine nacional más que un sinónimo de construcción nacional que responde a un condicionamiento de la dicotomía entre nación-estado. Es así, como en armonía con las políticas ya implementadas, se abren las puertas para inaugurar, una vez más, lo que se ha constituido como el eterno nacimiento del cine nacional. Como lo presagiaría Juan Manuel Santos en su discurso presentado en la ceremonia de la aprobación de la Ley 1556 de 2012:

Hoy, queridos amigos del cine, nos reunimos a celebrar una gran noticia, una novedad que hará que producciones como éstas –nacionales o internacionales– dejen de ser anécdotas que ocurren cada cinco o siete años, para convertirse en el pan de cada día de nuestra realidad filmica. [...] ¡Colombia es el nuevo destino del cine mundial!"

Referencias

Álvarez, Luis Alberto. “Reflexiones al final de un periodo (FOCINE)” *Cinefagos*. Oswaldo Osorio. N.d Web. 14 Jul.2013

<http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=422:reflexiones-al-final-de-un-periodo-por-luis-alberto-alvarez-&catid=30:documentos&Itemid=60>

Comolli, Jean-Louis. *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología: 1971-1972*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

Crofts, Stephen. “Reconceitualizing National Cinema/s” *Film and Nationalism*. Alan Williams (Ed). New Jersey: Rutgers University Press, 2002.

García, Juan Felipe. “Los usos del Derecho y la integración social”. *Realidades y tendencias del derecho en el siglo XXI: Filosofía e Historia del Derecho*. Tomo VII. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Jurídicas: Editorial Temis, 2010.

Hayward, Susan “Framing National Cinemas” *Cinema and Nation*. Mette Hjort y Scott MacKenzie (Eds.) New York, London: Routledge, 2000.

Higson, Andrew. “The concept of National Cinema” *Film and Nationalism*. Alan Williams (ed). New Jersey: Rutgers University Press, 2002.

Higson, Andrew. “Limiting Imagination of National Cinema” *Cinema and Nation*. Mette Hjort y Scott MacKenzie (Eds.) New York, London: Routledge, 2000.

Luzardo, Julio. “¿Es rentable el cine colombiano?”. *En Rodaje*. Julio Luzardo. N.d. Web 14 Jul. 2013

<http://www.enrodaje.net/4es_rentable_el_cine_colombiano.htm>

Marín, Ricardo “Ni es cielo ni es azul: sobre Lo azul del cielo de Juan Uribe”. *Pajarrera del medio*. Pedro Adrián Zuluaga. 19 Ene. 2013. Web. 14 Jul.2013

<<http://pajarreradelmedio.blogspot.com/2013/01/ni-es-cielo-ni-es-azul-sobre-lo-azul.html>>

Martínez, Hernando. *Historia del cine Colombiano*. Bogotá: América Latina, 1978.

Parente, André. “La forma del cine: variaciones y rupturas.” En:

<http://es.scribd.com/doc/131969887/La-forma-en-el-cine> (Consultado en Noviembre de 2012)

Santos, Juan Manuel. “Palabras del Presidente Juan Manuel Santos en la socialización de la Ley de Fomento a la Industria Cinematográfica” *Presidencia de la República*. 11 de Jul. 2012 Web. 14 Jul. 2013

< http://wsp.presidencia.gov.co/Prensa/2012/Julio/Paginas/20120711_11.aspx>

Tafur, Andrés. “El vuelco del Cangrejo” *Exordio, filosofía y otras cosas impertinentes*.

Andrés Tafur. 22 Nov. 2010. Web. 14 Jul.2013

< <http://andrestafur.wordpress.com/2010/11/22/el-vuelco-del-cangrejo/>>

Vitali, Valentina y Paul Willemen, eds. *Theorising National Cinema*. London : British Film Institute, 2006.

Xavier, Ismail. *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

