

**CINES POPULARES
AUTOGESTIVOS COLOMBIANOS:
EXPRESIONES DESDE Y SOBRE
LA VIOLENCIA**

Luisa González

La digitalización y accesibilidad a equipos magnéticos y de video ha permitido a individuos y comunidades, antes excluidos de la producción de cine, no solo hacer sus propias películas, sino también exhibirlas y distribuirlas. Como resultado de esta transformación tecnológica, un cine alternativo y popular ha surgido en muchas partes de América Latina.

Este texto analiza un sector del cine colombiano representante de dicho fenómeno, conformado por cineastas provenientes de las clases populares, quienes hacen largometrajes de ficción con cámaras de baja gama y teléfonos móviles, editados en computadores caseros y distribuidos a través de puestos de discos piratas y plataformas en línea.

Mi objetivo es entender por qué y cómo se desarrollan este tipo de procesos audiovisuales, así como dar cuenta de la relevancia de su análisis para los estudios fílmicos y culturales contemporáneos. Para ello, inicio describiendo los modos de producción y distribución de las obras, a la luz de un marco teórico que me permite resaltar su singularidad en el medio audiovisual. Seguido, localizo las obras en el contexto de

producción audiovisual colombiana, creado por el uso de tecnologías magnéticas y digitales y por la entrada en el mercado global a través de la representación de la violencia local.

En la siguiente sección, analizo el contexto de producción de las películas y el origen de los cineastas, las comunidades de donde ellos vienen y con quienes hacen sus películas.¹ Se plantean aquí elementos en común de las obras y expone de frente la manera en que lo local se relaciona con lo global, así como lo hegemónico con lo subalterno. Este tejido de relaciones es visible también en la distribución y recepción de las películas, con lo cual cierro este ensayo.

ENTENDIENDO LOS CINES POPULARES AUTOGESTIVOS

A pesar de que las nuevas tecnologías han facilitado la creación de un cine independiente, subalterno en la producción nacional, las películas populares están fuertemente influenciadas por poderes hegemónicos presentes en la cotidianidad de las personas y en los medios de comunicación masivos. Como lo sugirió Jesús Martín-Barbero (1987), las culturas populares en Latinoamérica son una “trama, entrelazamiento de sumisiones y resistencias, de impugnaciones y complicidades” (210).

Al pensar también sobre lo popular como una red de elementos dispares, García Canclini (1988) argumentaba que las nuevas tecnologías no solo promueven la creatividad y la innovación, sino que también reproducen estructuras sociales, particularmente aquellas hegemónicas (228). En el caso del cine popular colombiano, la fetichización de la violencia es un elemento reproducido de los medios hegemónicos, y parte de las experiencias de vida de los cineastas y las comunidades que

1 Aunque en las obras estudiadas hay mujeres que tuvieron roles importantes, en la producción y dirección quienes lideraron el proceso creativo fueron varones.

hacen las obras. Los cineastas generan tramas basadas en hechos reales, vividos en su comunidad, pero los representan con elementos del cine global hegemónico. El concepto de “glocal”, usado por Diana Coryat y Noah Zweig (2019) para examinar el cine ecuatoriano contemporáneo, puede aplicarse a las películas populares colombianas: los elementos globales hegemónicos son, por una parte, los que han formado visual y narrativamente a los cineastas, y por otra, una forma de garantizar la circulación masiva de sus obras.

Los cineastas populares estudiados aquí realizan inicialmente sus películas siguiendo un impulso creativo, pero al descubrir que sus obras tienen una buena recepción del público buscan hacer de su trabajo como cineastas una forma de sustento económico. Sin embargo, las formas alternativas de integrarse a las economías culturales que encuentran terminan por no retribuir lo trabajado. Por un lado, están los vendedores de cine pirata quienes reproducen y venden sus películas sin su consentimiento, y sin darles parte de lo recaudado. Y por otro, están las plataformas en línea donde las películas circulan como parte de la denominada *gift economy*, economía del trabajo libre o del trabajo regalo en el entorno digital (van Dijck 2009, 50; Terranova 2000).

En plataformas como YouTube, donde estas películas circulan, los cineastas “aumentan el poder de los magnates mediáticos, reforzando su sistema de clasificación por estrellas (mediadores entre aspirantes a profesionales y potenciales audiencias) y de movilidad ascendente” (Van Dijck 2009, 53) (traducido por el autor). En otras palabras, los cineastas populares se integran en el mercado capitalista local y global, y participan en el entramado de sumisiones y resistencias que planteó Martín-Barbero (1988), en busca de maneras de recibir alguna retribución económica por su trabajo artístico.

LAS PELÍCULAS POPULARES AUTOGESTIVAS EN PERSPECTIVA HISTÓRICA

Más allá de un género o categoría, las películas populares que hacen parte de este análisis son producto de un proceso de democratización y pluralización del paisaje audiovisual colombiano, que se logra con las tecnologías magnéticas y digitales. Con dichas herramientas se hacía cercana la expectativa a la que Julio García Espinoza (1970) se refería como *cine imperfecto* —películas hechas por y para el pueblo—.

Pero aquel sueño, venido de los cines políticos de los años 70, sufriría una alteración al darse en sociedades capitalistas en desarrollo. Si bien los soportes magnéticos y ópticos aportaron a las organizaciones de base y a los movimientos sociales herramientas relevantes para representar sus luchas y recabar solidaridad, también facilitaron la creación y el refuerzo de economías culturales de todo tipo. Por ejemplo, el magnético hizo posible los inicios del cine porno en el país, bajo lógicas heteronormativas y patriarcales, pero también haciendo resistencia al aplanamiento estético y narrativo del género, al aportar visiones de lo erótico desde Colombia.²

La representación de la violencia como una fuerza sistémica y cotidiana en el país se convirtió en un elemento más en el mercado audiovisual, como es visible en las narco-series de producción local e internacional. Juana Suárez (2009) observa cómo “no debe desestimarse que esa presencia ubicua de la violencia como una temática que ha marcado la historia del cine colombiano, juega un rol determinante para incorporarse en un escenario global” (206).

2 Los primeros intentos por hacer una pornografía en serie en Colombia se dan en Medellín en los 80, con Trópico Producciones, liderada por Edgar Escobar. Le seguiría a.k.a. Michael Spring Danger, en la misma ciudad a inicios de los 90, y a finales de esa década la productora caleña Cali-Sex.

Esta globalización de la representación de la violencia local permitió el nacimiento del cine sui géneris aquí estudiado. Se trata de películas realizadas por directores que, a pesar de su independencia y distanciamiento del cine y los medios dominantes, están fuertemente influenciados por dichas corrientes hegemónicas y dialogan con ellas. Sus películas, producidas al inicio para el público local, acabaron difundiendo globalmente a través del internet y de copias en DVD. Este cine, que reflexiona sobre los traumas y las memorias de la violencia cotidiana y sistemática en Colombia, hace uso de narrativas y estéticas hegemónicas que le permiten una difusión en el mercado informal e informacional.

CUATRO PELÍCULAS POPULARES Y AUTOGESTIVAS COLOMBIANAS

El siguiente análisis se basa en el examen de cuatro películas vendidas en 2016 en la calle 15, centro de la ciudad de Cali: *La gorra* (Andrés Lozano 2007), *Ajuste de cuentas* (Andrés Lozano 2009), *El parche* (Didier Velásco, y Wilson Quintero 2009), y *El desplazado* (Fernando Escobar 2011).³ Estas películas populares se produjeron en el período comprendido entre 2007 y 2011, una época que coincide con la presidencia de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010), que proporciona así un marco desde el cual leer las representaciones de la violencia experimentada por las bases. Además del análisis visual de las películas, este trabajo emplea entrevistas a los directores y su testimonio dado en una serie de charlas en la Cinemateca de la Universidad del Valle, que fueron parte de un ciclo de cine curado por mí, como par-

3 Los vendedores de piratería vendían también *Marcando Calavera* (Nelson Freddy Osorio 1999), una de las primeras producciones populares hechas en el país, grabada con cassette ¼. Esta obra no es objeto de estudio de este análisis, dado el marco temporal usado. Sin embargo, es estudiada en otros textos de mi autoría.