

Hazlo tú mismo: Una mirada punk al cine de Jairo Pinilla

Sara Paola Lengua Salinas

Trabajo de grado para optar por el título:

Magister en comunicación

Director:

Sergio Roncallo Dow

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Comunicación y Lenguaje

Maestría en Comunicación

Bogotá D.C

2019

Tabla de contenido

Introducción	5
Capítulo 1: Estado del Arte	7
Primera parte: Anarko-identidad	7
Segunda parte: De identidades y otras cosas irrisorias	12
Tercera parte: <i>Lame industry</i> : crónicas de una industria	19
Cuarta parte: Cine en Colombia: narrativas cutres de un país tropical	25
Capítulo 2: Fundamentación teórica	34
Parte I: El rock de élite, los excesos y una sociedad podrida (Antecedentes del Punk y orígenes) Escorias traidoras: inicios del punk y rendición ante el consumo y el capital	
Parte II: ¡Nadaísmo a Go- Go!	37
Parte III: De la historia del Punk en el país cafetero “Crónicas de una época podrida”	
“Hagas lo que hagas, no te quedes dormido”: Terror, horror y realidades colombianas	43
Parte IV: Jairo Pinilla y el área maldita del cine colombiano	51
Parte V: De vampiros encorbatados tropicales y otros chupasangres anti-cine	54
Parte VI: Furia caleña, el padre de la novia del cadáver y “ <i>the disaster artist</i> ”: del cine de culto y su pugna por ganar adeptos	59
La insatisfacción de hacer cine de culto en el país del Sagrado Corazón	62
Capítulo 3: Metodología	64
Parte I: Metodologías demoníacas del sistema educativo y otras nimiedades	64
Parte II: Análisis: Les importa un pepino el cine de terror	66
Capítulo 4: Conclusiones e historias	112
Parte I: De FOCINE, el gobierno y otros monstruos historias	112
Parte II: De una industria fantasmagórica y sus rezagos	114
Bibliografía	117
Anexos	125

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN

ASESORIA DEL TRABAJO DE GRADO

EVALUACION DEL ASESOR

Sr.(a) Asesor(a): La Asignatura Proyecto de Tesis II o Seminario de Tesis II requiere, como las demás asignaturas, de dos notas parciales correspondientes al 60% y una nota final correspondiente al 40% para una definitiva correspondiente al 100%. En esta evaluación usted debe considerar el proceso de elaboración del Trabajo y su producto final.

TITULO DEL TRABAJO: Hazlo tú mismo: una mirada punk al cine de Jairo Pinilla

ESTUDIANTE (S): Sara Lengua Salinas

Documento: CC 1010204449

Calificación: (1-5)

30%

30%

40%

Definitiva

En letras

5	5	5	5	Cinco
---	---	---	---	-------

OBSERVACIONES (Justificación de la Calificación)

Sara ha logrado un trabajo original e inédito en nuestro medio. Ha logrado aproximarse a las teorías de la comunicación, al punk y al cine B y ha rescatado a un ícono del cine colombiano como Jairo Pinilla, cuya voz tenemos en el trabajo. No solo por la originalidad del enfoque sino por su significado para futuras investigaciones creo que este texto merece la máxima calificación y será un referente para futuros trabajos. A fin de cuentas, algo que se espera de un trabajo de este nivel es la posibilidad de darle voz a quienes, a consecuencia de las dinámicas del consumo y el capital, ya no la tienen.

Fecha: 04 junio, 2019.

Nombre del asesor: Sergio Roncallo Dow

Documento: 79981430

Teléfono: 3204150340 Email: sergioroncallo@gmail.com



Firma

A mis padres y a Sergio por enseñarme a seguir siempre adelante

Introducción y problemática

Esta investigación se pretende analizar el cine de Jairo Pinilla como lugar de encuentro de las estéticas globales y locales desde la práctica del *Do it yourself* en el cine de explotación. A través de las páginas de esta investigación, se hará una descripción, y análisis, del cine de Jairo inmerso en la “industria” cinematográfica del país y cómo debido a diversos intereses económicos y políticos su nombre no resuena con la misma fuerza que el de muchos otros directores; incluyendo a los directores del conocido Caliwood.

A través del método cualitativo y el análisis de 5 largometrajes y dos medimetrajes se hizo un análisis de las obras buscando resaltar el funcionamiento de la estética, aplicada al punk, DIY. Adicionalmente, se realizó la comparación de la misma estética en dos directores que han sido comparados entre sí y reconocidos por sus ideas y sus estéticas, que podrían identificarse dentro de esta forma de crear que es el “hazlo tú mismo”.

Colombia es un país multicultural que ha luchado por conocer y hacer cine que sea propio de sus conocimientos, vivencias e idiosincrasia. Sin embargo, es más que evidente que su historia ha sido narrada desde dos puntos de vista. En el primero, somos ese país que se burla de los demás y de su propia desgracia; marcando así un tipo de visión relajada en la que todo está permitido. Por otro lado, tenemos lo liminal y lo que se encuentra por fuera, enmarcado en una extrema violencia de víctimas y victimarios de la que el país no ha podido salir; estigmatizando así el cine colombiano en dos vertientes nada rentables.



Fotograma de la película María. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano
Extraído desde <https://www.revistaarcadia.com/imprensa/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-maria-maximo-calvo/35016>

Para muestra de lo anterior tenemos películas como: “María” (1922), “Chircales” (1972), “El río de las tumbas” (1965), “La pena máxima” (2001), “María llena eres de gracia” (2004), entre otras; todas ellas representando el costumbrismo, la tradición, la comedia y la tragedia. Entre ellas cabe resaltar el

trabajo de Mayolo y Ospina en la creación de ese “gótico tropical” que pretendía vampirizar burgueses entre cafetales, palmeras y casas de campo. Aunque se menciona que “el Río de las

tumbas” fue una gran película de terror, no dejó por fuera la “colombianidad” y la representación de la misma de manera romántica.

“Retrato de la vida de una población, situada a la orilla de un gran río, cuyo ardiente clima sofoca a sus habitantes durante todo el año. Tanto los que allí viven de manera permanente, como los eventuales visitantes, se contagian de una soporífera condición que los hace indolentes frente a todo lo que sucede a su alrededor. Ni siquiera la aparición de cadáveres flotando en el río, logra conmocionar realmente a estos personajes: cada quien presencia este violento panorama con la indiferencia correspondiente. “Guakayo”, nombre indígena del río Magdalena, fue el título de trabajo que se le asignó al proyecto durante el rodaje.” (Proimágenes Colombia, s.f)

La anterior es la ficha técnica de la película “El río de las tumbas”. Como podemos evidenciar, no sale del costumbrismo y la aparente preocupación por las minorías que se queda en sólo eso; un papel de cine. Un factor que complica la situación del cine en nuestro país desde siempre ha sido la falta de público interesado en lo colombiano. Y si el éxito de las películas de temáticas recurrentes y llamativas pasaban arduos momentos compitiendo con las extranjeras, ¿qué podía esperar el cine de terror?

Dentro de este panorama, las estéticas locales se insertan en estéticas globales rompiendo con las dos únicas maneras en las que se había contado el país. Contra todo esto luchó Jairo Pinilla, caleño que vive, respira y fluye con el cine de terror en Colombia. Pinilla, quién ha sido dejado de lado por el gobierno cuando conviene, pero que, al tiempo, ha sido lamboneado debido a su éxito entre el público. Sí, ese mismo que ha hecho más de 74 películas de las que no tiene ninguna, debido a la misma persecución que se le hizo. Ese mismo que logró que los colombianos se interesaran en el cine que se hace, y hacía, en el país. Ante esta problemática nos preguntamos, ¿de qué forma se da el encuentro de lo local y lo global en el cine de explotación de Jairo Pinilla Téllez desde la estética *do it yourself*?

Capítulo 1

Estado del Arte

Primera parte: Anarko-identidad

Es tarea ardua hablar de identidad; de algo tan poroso y moldeable como lo es dicho concepto. Bien lo dijo Bolívar en la carta de Jamaica (1815)

No somos indios, ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles: en suma, siendo nosotros americanos por nacimiento, y nuestros derechos los de Europa, tenemos que disputar éstos a los del país y que mantenernos en él contra la invasión de los invasores; así nos encontramos en el dilema más extraordinario y vergonzoso.

Es justo esa disputa entre lo propio y lo ajeno lo que deja a Colombia en la posición de búsqueda continua de sí misma; de lo que es, lo que quiere ser y lo que los demás creen que es. Es esta lucha la que vemos evidenciada en la historia de nuestro país. Ese deseo “mimetizador” (Rojas, 2001) de ser otros es lo que ha impulsado a la sociedad colombiana desde su origen.

No se trata solo de hablar de identidad, sino de cómo ésta juega un papel importante en la concepción de país y el sentido de pertenencia de los individuos que habitan un determinado territorio. Cabe preguntarse: ¿cuáles son las manifestaciones de ésta?, ¿de qué se conforma la identidad nacional? Y, ¿cómo se ven representados los individuos dentro de las diversas manifestaciones culturales de la misma?

En esta investigación se quiso hacer un acercamiento a ella en el cine y cómo ésta es vista desde diferentes autores y sus investigaciones. A través de estos nos adentramos un poco en el vasto territorio de las identidades y las formas; que se unen, confluyen y se superponen como legos en las historias de todos los países, en algunos más que en los demás.

Enemigos pertenecientes a la misma pocilga: construyendo la anarko-identidad

Como primera medida, es importante mencionar a Manuel Silva Rodríguez (2011) recopilando autores, que hablan acerca de la identidad, tales como: Stuart Hall y Bauman.

Hall (1996, p. 17), citado por Silva (2011) menciona que el sentido de identificarse con algo es construir una representación de un sujeto. A esto suma que la identidad sea entendida como una afiliación a una práctica discursiva; dando un sentido de *identificación*¹:

Construcción cultural, social e histórica [...cuya...²] forma de existencia individual o colectiva, es un discurso que se cree y se acepta. La expresión más extrema de este concepto [...] tiene lugar en la imaginación: es resultado de conjuntar diversidad de elementos significativos y de dotarlos de un sentido integral; o sea, es también un relato. (Hall, 1996, p. 17 citado en Silva, 2011)

Por su lado, Bauman (1999, p. 146) secunda esa hipótesis al decir que “los individuos no tienen una identidad”, sino más bien deben enfrentarse con la larga, penosa e inacabada tarea de la *identificación*³. Por su parte, Silva (2011) afirma que aquello con lo que se identifica un sujeto puede ser impuesto o de su elección; o que bien podría deberse a una “inmersión más o menos inconsciente de una serie de discursos y rutinas”. Es decir, como una especie de *identificación* por costumbre (p. 3). Sin embargo, el historiador Jorge Orlando Melo (2006) no sólo rechaza el término identidad, debido a que lo considera una concepción invencionista, sino que afirma que lo verdaderamente importante es el contenido del discurso de afiliación, debido a que existe una intencionalidad. En su concepción, la identidad no es más que una toma de postura.

Ahora, un concepto que se considera importante dentro de esta investigación es el de identidad nacional, entendida desde el punto de vista de Bauman (2001, p. 8). El autor hace referencia a que dicho término implica un sentido de colectividad; que más que “significar algo”, da la sensación de pertenencia a un lugar. A un “algo” que es positivo. “En efecto, la comunidad despierta un sentimiento de pertenencia, protección, comunión [...] un espacio imaginario que connota un adentro y una fuera [...] el interior de la comunidad es un ámbito familiar, común, cercano. El exterior, en cambio, corresponde a lo extraño, lo ajeno, lo desconocido.” Todo esto contrapuesto al sentimiento de extrañeza del exterior al no ser parte de una comunidad, puesto

¹ Hall (1996) diferencia el concepto de *identidad* del de *identificación*. Refiriéndose al segundo como una especie de paso hacia la identidad, ya que ésta no es más que el sentido de pertenencia a un discurso (identitario) a través del proceso de identificación. “Aunque según Hall, al igual que el concepto de identidad el de identificación no está exento de dificultades, este es preferible que aquel porque hace evidente que la identidad es la identificación con una o varias prácticas discursivas. Esto es, la representación de un sujeto histórico mediante su integración al tiempo de orden que supone un determinado discurso” (Silva, 2011)

² Palabra insertada por la autora

³ Cursivas del autor. (Citado en Silva, 2011, p. 3)

que en una comunidad “todos nos entendemos bien, podemos confiar en lo que oímos, estamos seguros la mayor parte del tiempo y rarísima vez sufrimos de perplejidades o sobresaltos. Nunca somos extraños los unos para los otros”. (Bauman, 2001b, p. 8)

El filósofo, sociólogo y ensayista Zygmunt Bauman es conocido por su concepto de *liquidez* en la modernidad. Entendiendo lo que se encuentra en este estado maleable y opuesto al sólido, que en este caso representaría cierta estabilidad, la “resistencia que ofrecen a la separación de átomos” (Bauman, 1999, p. 7) Sin embargo, para él no se trata de un concepto del todo negativo ya que es ese estado el que permite la disolución de los sólidos; todo “aquello que persiste en el tiempo y que es indiferente a su paso e inmune a su fluir.” (Bauman, 1999, p. 10) Por consiguiente, el concepto de Bauman acerca de la identidad no puede sino estar inmerso en una liquidez. De este modo, termina pareciendo ésta una especie de espejismo que hace parecer que el sentido de pertenencia es una suerte de disfraz rotativo.

Habiendo explorado mejor el concepto de identidad es oportuno pensar más allá de la misma y voltear la vista hacia las identidades globales y locales. Luis Gallegos (1999) especifica en su artículo “Reflexiones sobre comunicación global y local e identidad cultural en Chile” que existe una diferencia entre la comunicación global, o de masas, y la local, o popular. Define que la primera es aquella que “nace con las comunicaciones de masas que hacen posible la entrega, casi simultánea de mensajes idénticos”. De este modo, nos invita a repensarnos la cultura. A hacer conciencia y tratar de identificar qué tipos de cultura existen y quiénes se encuentran tras bambalinas, usándola a través de los medios y cuáles son sus intereses. Por otro lado, habla también de lo local como respuesta emergente, como una especie de búsqueda de la identidad cuya misión es revertir espacios focalizados a la transnacionalización del pensamiento imperialista propuesto por Estados Unidos.

Ahora bien, es importante añadir que no nos referimos a lo nacional como aquello en guerra con lo internacional, sino como aquello “que es posible entender y convertir en fórmulas sentimentales” (Monsiváis, 1981). La diferencia marcada físicamente entre la tez morena, la negra, la mestiza, y las razas provenientes de esta mezcla es la que nos dice quiénes somos y cómo nuestro lugar se diferencia de otros lugares y otras identidades. Demarcando el pensamiento según las creencias, el territorio y las formas de comprender el mundo.

Por otro lado, Cecilia Banegas Flores (2006) menciona la posibilidad de encontrar nociones acerca de identidad y de las representaciones de la misma. En su trabajo, la nación se construye visualmente; y se representa a través de las temáticas, las políticas sociales y culturales y por supuesto, el cine. A raíz de la idea anterior, analiza cómo se construye el imaginario de la cultura popular y cómo se da la representación nacional dentro del cine nacional boliviano y cómo ha cambiado el mismo; desde el cine indigenista hasta el actual, a través de una metodología de análisis de contenido. Esta investigación permitió un acercamiento a la cuestión de la identidad y cómo esta se refleja en el cine boliviano. Tal como lo menciona Prieto (2010, p. 12)

Por medio de los recursos estilísticos de cada película, se conoce y se identifica el mundo que rodea su realización, Su contexto, las sensibilizaciones sociales que circundan cotidianamente entre el ser humano, se reconoce el mensaje que se propaga a través de ella, y sobre todo se identifica la sociedad a la que pertenece, sus pensamientos, sus ideales, sus miedos, sus formaciones, su política, sus miserias, sus actitudes y su cultura general. (Prieto, p.12, 2010 citado en Banegas, p. 92, 2017)

Lo anterior nos sirve para repensar el concepto de nacionalidad. En este caso, la colombiana. Para ahondar en este tema, es importante traer a colación el hallazgo de Khon y Hayes (citados en Anderson, 1991).

Cuando se habla de nacionalidad, regresamos hasta el siglo XVIII para analizar este concepto como el nacimiento de un término cuyo objeto es el dominio de la clase opulenta sobre el vulgo. En otras palabras, un “artefacto” mental creado por una clase alta y su deseo de insertarse en movimientos ideológicos, políticos y económicos para legitimar emocionalidades.

Según Anderson (1991), dentro de la construcción de este concepto existen tres paradojas: la primera es la modernidad aparente del concepto frente a los historiadores y, la antigüedad del mismo ante los nacionalistas. El segundo, problematiza la universalidad de la nacionalidad como un concepto sociocultural y, por último, el hecho, presuntuoso, que la nacionalidad tenga tanto poder político sin tener argumentos filosóficos fuertes.

La nación, y por tanto la identidad, se entiende como una comunidad política imaginada en el sentido en el que un colombiano podría no conocer nunca a todos sus compatriotas. Sin embargo,

del mismo modo, podrá identificar ciertos aspectos generales que lo hacen sentirse parte del conjunto de “los colombianos”. En palabras de Anderson (1983, p. 23-24)

Las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas [...] La nación se imagina *limitada* porque incluso la mayor de ellas, que alberga tal vez a millones de seres humanos vivos, tiene fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones [...] Se imagina *soberana* porque el concepto nació en una época en que la ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico, divinamente ordenado. Por último, se imagina *comunidad*⁴ porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal. En última instancia, es esta fraternidad la que ha permitido, durante los últimos dos siglos, que tantos millones de personas maten y, sobre todo, estén dispuestas a morir por imaginaciones tan limitadas.

Es en esta contingencia de cambio, en el que las grandes tierras empezaron a tener matices más que religiosos, aparece un concepto tan ambiguo como la identidad. Esa fatalidad de haber nacido en cierto territorio, o bajo ciertas características sociales, es la que unía a la gente en un sentimiento de “hacer parte de”. Cristina Rojas (2001, p. 51-52) llamó a esta sensación de pertenencia “deseo mimético de ser europeo”, que a su vez se transformó en un principio organizador; en punto nodal; en origen de la república. Este deseo era más fuerte que el de acumular riquezas puesto que se le consideraba un requisito para el segundo.”

Todo este avance, para llegar a lo que es hoy en Colombia la identidad, se origina en el siglo XVIII y se da en tres momentos. El primero de ellos ocurre cuando las lenguas empiezan a adquirir poder. Es decir, en el momento en el que el latín y las lenguas sagradas fueron suplantadas por jerarquías que ya no pretendían estar ligadas a una divinidad. La lucha dejó de ser entonces acerca de la nación que más se acercara a Dios y pasó a ser por la nación suprema que más se acercara a la perfección. La disputa interminable. El segundo momento se conoció como sociedades dinásticas en las cuales se unían territorios a través de los matrimonios convenientes; de ahí se desprendían las nuevas creaciones y discursos que sostenían los sistemas económicos.

⁴ Cursivas del autor.

Por último, el tercer momento fue el origen de la conciencia nacional. Este se desarrolló con la invención de la imprenta como medio rápido y efectivo para la propagación de ideas, con la ventaja de que éstas ya no se publicarían posteriormente en la lengua “cultura” sino serían comprensibles para todos.

Segunda parte

De identidades y otras cosas irrisorias

En el marco anterior se pone el cine con respecto a la identidad y la nacionalidad. En Colombia, este se ha debatido, desde su inicio, entre dos constantes. La temática de violencia o fantasía; la denuncia o lo comercial; la industria o el arte. Estas luchas han llevado al cine colombiano a una búsqueda de su propia identidad, pero ¿cómo construir una identidad cinematográfica en un país que a duras penas conoce su propia identidad e historia?

En el artículo, “Las relaciones entre cine cultura e historia una perspectiva de investigación audiovisual”, escrito por Edward Goyeneche Gómez (2012) se plantea que uno de los medios más asociados a la relación entre identidad y cultura es el cine. Grandes musas de guionistas y directores de cine que encontraron en sus raíces la olla de oro.

“Los cineastas encontraron en la historia, suscitando el recelo de los historiadores, una fuente profusa de temas que invadieron las pantallas del mundo entero; proceso que derivó incluso en el surgimiento de la categoría de cine histórico y en la consolidación del campo de la historia del cine. Solo hasta después de la década de 1980 que el cine se convirtió en objeto de estudio para la historia” (Goyeneche, 2012, p. 389)

El autor realiza un recorrido a través de las concepciones de otros autores con respecto a la relación yo - otro y los aspectos de la vida cotidiana dentro de un concepto de nacionalidad; y de cómo estos se evidencian en el cine histórico. Según el autor, cuando el cine ya que se difunde masivamente, lo cual hace que el cine cumpla con condiciones específicas distintas a las tradicionales, y queda supeditado a cumplir funciones económicas, políticas y sociales, ya que pierde el valor de obra artística, un fenómeno que ocurrió entre 1920 y 1950.

En su investigación, Goyeneche menciona varios autores, entre ellos Pierre Sorlin (1985) quien afirma en su texto “Sociología del cine” que el estudio de las películas debe ser enfático en el

análisis de medios y las manifestaciones por las cuales los grupos sociales se definen, se sitúan los unos ante los otros y aseguran sus relaciones. Para él, el cine tiende a reproducir y reforzar estereotipos sociales en relación con los problemas históricos.

Por otro lado, Martín Ferro (1995) y Zemon Davis (2000) afirman que las películas permiten analizar la propia conciencia de la historia que se evidencia en las representaciones de los hechos.

“El film se observa no como obra de arte, sino como un producto, una imagen objeto, cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico; no cuenta solo por aquello que se atestigua, sino por el acercamiento socio histórico que permite” (Ferro, 1995, p.39).

Benjamin (2004, p. 97), por su parte, analiza cómo el fenómeno de la reproductibilidad técnica, presente en los sistemas contemporáneos de representación, transformó el mundo y rompió los esquemas de lo tradicional. Para él, el cine era la manifestación más poderosa de este fenómeno sociocultural porque en él se producía un cambio histórico en las características de la percepción sensorial de las comunidades humanas; ya que contiene una dialéctica incontrolable (constructiva y destructiva) que corresponde a una aspiración de las masas modernas: acercar espacial y humanamente las cosas.

Por otro lado, para John Berger (2002) lo visible no existe, sino que es un conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. Lo visible es un invento productivo de una mediación cultural. Además, considera que los modelos culturales afectan los modos de ver de las cosas y que la imagen encarna un modo de ver que es social. “Los modos de ver” que son producidos por la sociedad.

Para Goyeneche, la cultura visual ejerce un papel determinante en las demás culturas. Hay ciertas imbricaciones entre lo global y lo nacional que según él pueden evidenciarse a través de dos casos que estudió. En el primero de ellos, Robert Stam (1997) menciona, en *Tropical multiculturalism*, que el problema de las relaciones entre las representaciones cinematográficas, la cultura y sociedad en el caso de Brasil y Estados Unidos. El método de análisis fue el estudio de cómo se conciben ambos países.

Según el estudio, aparentemente, en EEUU, la visión sobre la identidad nacional se basa en una blancura normativa que resta importancia al tema racial en la construcción de la democracia. Por otro lado, la brasileña está soportada en proyecto de multiplicidad y pluralidad racial. El primer caso implicó severos procesos de segregación mientras que el segundo manejó un proyecto

incluyente que, sin embargo, no era menos racista. Para Stam, está claro que la noción misma de mestizaje sirvió en el caso brasilero para encubrir un modelo racista. De este modo, afirmó que el cine no es el acceso directo a la realidad, pero es una ventana a través de la cual podemos conocer modos de configurar los códigos de los discursos artísticos que dan cuenta de una vida en sociedad.

Ahora, con respecto al caso colombiano, específicamente en el cine mudo colombiano, Goyeneche menciona que este tipo de cine estuvo representado a través de una visión conservadora de la realidad. “Es evidente, en las películas de ficción del periodo mudo en Colombia, que se presentó una supresión del campo escópico de cualquier tipo de imagen racial que no estuviese en el marco del proyecto ideal de ‘nación’: sin imagen cinematográfica quedaron negros, indígenas, zambos o mulatos, entre otros actores sociales.” (Goyeneche, 2013, p. 407).

Dentro de la investigación de Goyeneche se menciona el trabajo de Claudia Leal (2010). Dentro de éste se mencionan las ideas de la raza vinculadas a lo científico y religioso. Esto, sumado a la creación de algunas políticas higienistas, alimenticias y de visiones morales particulares sobre la ‘raza’, asociadas a la definición de la apariencia, el carácter, los gestos y las acciones de los sujetos” (Goyeneche, 2013, p. 408) hizo que se estableciera un canon de belleza con modelos estéticos extranjeros, donde lo bello tiene características de perfección blanca, honorabilidad, tez tersa, inteligencia y “buen gusto”.

En este sentido, se debe aclarar que desde el surgimiento del cine en Colombia se planteó una preocupación constante por responder a los gustos de la época, muy vinculados a las películas extranjeras -principalmente italianas y estadounidenses- que se comenzaron a difundir en el país; y por reproducir una visión tradicionalista de la cultura local, amarrada a un paisaje campesino y rural. La noción de belleza y arte cinematográfico estuvo vinculada a una concepción artística que reproducía modelos culturales europeos y norteamericanos, que para el caso de la imagen racial suponía un tipo de representación con énfasis en personajes y actores blancos. (p. 410)

Para este autor, la economía, la política y la sociedad misma se articulan y se representan en el cine, simbolizando lo que dicta la sociedad en el momento. De esa forma, este texto evidenció la manera en la cual circulan en las sociedades diferentes modelos estéticos moldeados según la historia de los diferentes países y todos sus matices.

Lourdes Pérez Villarreal (2001) en su texto “Cine y literatura: entre la realidad y la imaginación” compara y permite evidenciar las similitudes entre la literatura y el cine; ya que el lenguaje pasó de ser escrito a ser visual y luego sonoro-visual, hasta



Fotograma de la película “The Birth of a Nation” extraído desde <https://variety.com/2018/vintage/features/griffith-birth-of-a-nation-1202891805/>

llegar hoy en día hasta a ser kinético. La autora menciona en el texto la importancia del señor David Wark Griffith, considerado como el fundador del lenguaje cinematográfico y el primer autor acerca del cine

A inicios del siglo XX, antes de Griffith, el cine era lo que fue para los Lumière o Méliès: una sucesión de estampas estáticas, distribuidas de acuerdo con leyes del espacio idénticas a las que rigen para la escena teatral: entradas y salidas por los laterales y no por el fondo y caracterizadas además por la inmovilidad del punto de vista a causa de la deficiente técnica que no permitía un desplazamiento de la cámara. A partir de Griffith, el cine se convierte en un lenguaje narrativo estructurado, pero con un sentido cinematográfico, donde el montaje alterna las diversas posibilidades del plano, desde el más cercano hasta el más general. (Pérez, 2001, p. 48)

Gracias al lenguaje del cine, Griffith se dio cuenta que el séptimo arte había sido creado para contar historias, lo cual demostró con su película “El nacimiento de una nación”⁵ (1915); con esta película, rompió por completo con la forma en la que se venía haciendo cine en la época

⁵ Título original “*The birth of a nation*”. (1915). Guion, dirección y producción por David W. Griffith. Es una clásico. Una película muda que narra los acontecimientos que tuvieron lugar en la creación de la nación estadounidense. En palabras de Daniel Andreas, (s.f), crítico del portal Filmaffinity

“La obra maestra de Griffith sólo puede describirse recurriendo a los superlativos. Es, en gran medida, el origen del lenguaje cinematográfico: apenas veinte años después de la invención del cine, Griffith utiliza con una sabiduría de experto el primer plano, el montaje paralelo, el flash back y la profundidad de campo; y, por si fuera poco, sienta las bases de la narrativa y la tensión dramática del cine clásico de Hollywood. Pero además, “El nacimiento de una nación” tiene, casi noventa años después, interés por sí misma. La historia de los Estados Unidos durante y después de la guerra civil americana está soberbiamente contada a

la transposición de contenidos y formas de las novelas que estaba acostumbrado a leer, y no sólo ya en los clásicos de la literatura, sino también en los folletines tan populares en la época, que a fin de cuentas diferían poco en su estructura de los modelos o las pautas trazadas por Dickens, Balzac o Dostoievski. [...] La evolución de la técnica que a partir de entonces fue [...influyendo] en los cambios que se han producido en la narrativa cinematográfica. La cámara adquirió movilidad, se perfeccionó el travelling y el empleo de la grúa. (Pérez, 2001, p. 51)

Por su parte, Laverde, A., Parra, M., Montoya, A., Uribe, Y., y Tobar, M. (2010) estudian dicho lenguaje, propuesto por Griffith, al servicio del análisis de diversas obras colombianas llevadas al cine, en el período entre 1922 hasta 2008; como reflejo de identidad en el artículo, resultado de la investigación “La narrativa literaria y audiovisual en la construcción de la identidad cultural colombiana. Una mirada desde el cine y la literatura”. Partiendo de ahí, los autores plantean que: la obra literaria se ha constituido como medio de búsqueda de la identidad. Sin embargo, países con mayor tradición cinematográfica empiezan a proponer una especie de identidad latinoamericana alrededor de las expresiones culturales populares. Las películas mexicanas y argentinas difunden sus propuestas, “pero sobre todo nos hacen sentir más cerca, parte de un todo.” (Laverde, A., Parra, M., Montoya, A., Uribe, Y., y Tobar, M., 2010, p.3), reforzando así el concepto de identidad que tomamos de Bauman y aplicamos en esta investigación.

De este modo, los autores plantean que el cine y la televisión juegan un papel importante en la sociedad al ser medios idealizantes y hacen parte de los gustos y la imagen social que van más allá de la idea de informar. Adicionalmente, los mencionan un concepto que se considera pertinente en este estado del arte y este es de identidades culturales. Este término permite evocar la idea de identidad que es importante y no se limita a una sola, sino que cada país tiene diferentes culturas y cada una de ellas, una identidad propia, de forma tal que, dentro de un mismo país,

partir de la relación entre dos familias del Norte y del Sur, con escenas memorables que van del intimismo de un paseo de enamorados a la grandiosidad de una batalla a campo abierto. Lamentablemente, la película es también de un racismo sangrante. No sólo se hace apología del Ku Klux Klan a lo largo de todo su último tercio, sino que los negros (¡interpretados por actores blancos con las caras pintadas!) son retratados de forma absolutamente atroz, en un discurso que habría firmado encantado, un par de décadas después, el mismísimo Hitler (se menciona expresamente el carácter “ario” de la raza blanca). Pero, si se puede hacer abstracción de ello, la película se convierte en un espectáculo visual y narrativo realmente conmovedor.”

puede haber diferentes identidades. Asimismo, menciona el hecho que la violencia ha sido una constante en la historia del país, por consiguiente, en el cine mismo.

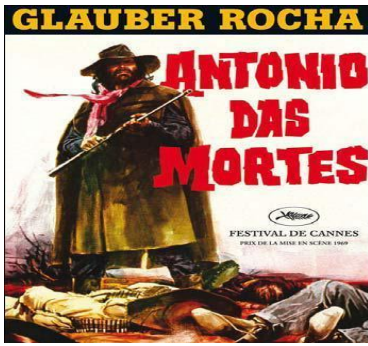
Esta idea se complementa con el artículo de Ramón Gil Olivo en “El nuevo cine latinoamericano” (1955 -1973). En este se plantea la idea recurrente, en la mayoría de las investigaciones acerca del cine latino, que el séptimo arte se ha supeditado a los deseos de una clase dominante. Sin embargo, como respuesta emergente ha nacido la opción de apropiarse de diversas tecnologías con el fin de difundir sus identidades.

Apropiarse de esas tecnologías siempre ha sido un reto a la vez que un factor sustancial para los sectores subordinados, dominados y explotados, para adquirir conciencia del mundo, de los otros y de sí mismos. [...] Y mientras mayor sea la distancia que separa a las élites dominantes de los sectores dominados, más insalvables serán los obstáculos que las mismas élites colocarán frente a dichos sectores en su afán de impedirles el acceso a esas tecnologías. (Gil, 1992, pp. 106)

Cuando se toma conciencia de la perpetuidad del dominio en los diferentes lugares, físicos y simbólicos, no queda otra opción que buscar instrumentos de liberación. Es precisamente eso lo que es la mayoría del cine latino, una herramienta de libertad de expresión. Un medio que grita historias que han sido silenciadas por grandes magnates. Seguir copiando el cine estadounidense se convierte entonces en la réplica continua del modelo de dominio y lo barroco de sus producciones en cuanto a efectos. Por el contrario, el cine latino se centra en realidades, como lo menciona Pereira Dos Santos (1979)

Nosotros en Brasil procuramos aprender inmediatamente esta enseñanza: o sea, hacer cine sin estudio con 'una cámara en la mano y una buena idea en la cabeza ', volcados sobre nuestra realidad, encontrando en ella nuestros temas más importantes que, si nos motivaban como hombres, también nos debían motivar como creadores cinematográficos.” (Pereira Dos Santos, 1979 citado en Gil, 1992, p. 111)

Según el autor, el cine latino se apoya más en la imagen que en la técnica. La fuerza está en la representación, no en la perfección formal sino en la creación de un lenguaje y una estética propia.



Película del *Novo cine* latino:
"Antonio das Mortes" (1969) Por
Glauber Rocha
https://www.filmaffinity.com/co/filmmages.php?movie_id=697844

El objetivo de este cine es la denuncia, la intervención de esa realidad como instrumento de análisis y de evidencia de diferentes problemáticas que aquejan los países del sur global. La forma de descolonizar se convierte en una película latina que sale del canon. Sin embargo, no se puede negar que hay muchas películas latinas que caen dentro del esquema dominante. Son esas mismas a las que Fernando Birri (1960) denota como subcine, ya que son cómplices de ese subdesarrollo. A su vez, Glauber Rocha planteó en el "Seminario del Tercer Mundo", realizado en Génova en 1965 que:

Films de gente rica, en casas bonitas, en automóviles de lujo, filmes alegres, cómicos, rápidos, sin mensaje, de objetivos puramente industriales. Los que se oponen al hambre, como si, en la estufa y en los departamentos de lujo, los cineastas pudiesen esconder la miseria moral de una burguesía indefinida y frágil, o como si los propios materiales técnicos y escenográficos pudiesen esconder el hambre que está enraizada en la propia incivilización. Como si, sobre todo, con este aparato de paisajes tropicales pudiera ser disfrazada la indigencia mental de los cineastas que hacen este tipo de cine. (Citado en Gil, 1992, p 119).

Habiendo puesto esto en consideración, es pertinente dirigir la mirada directamente a nuestro país, Colombia. A su historia, su cine y su forma de hacer industria, o carecer de ella...

Tercera parte

Lame industry: crónicas de una industria

En el artículo "Cine e industria: un análisis de las políticas de fomento al cine en Argentina y México en el siglo XX", de Elodie Bordat (2010) se menciona que entre el año 1930 y el 2000 se produjeron 12.500 películas en Latinoamérica; de las cuales 20% eran argentinas y un 45% mexicanas, con un total de 8.100 películas de entre estos dos países. Ante esto, los números de películas producidas en el país del Sagrado Corazón eran absolutamente bajas.

La autora plantea, que el cine es un vehículo cultural y que cuando se habla de cine, es necesario mencionar el imperio estadounidense en cuanto a la industria y el modo de permear en los modos de construcción, y representación de otras culturas. Según Montiel Pagés⁶ (2008), citado en Bodart (2010) “el mexicano arrastra su fama por el mundo empistolado, ebrio y destilando su euforia triste entre gritos y balazos, más allá de sus alegrías, certezas y verdades”. Esto se debe al tipo de representaciones que se han hecho de ellos en las películas mexicanas.

Ahora, una de las cosas que más puede resaltarse del cine argentino y mexicano es que fueron capaces de crear sus propias características y representarlas de la mejor manera. “Clima, ambientes connotados, estereotipos, mecanismo de identificación y sobre determinaciones psicológicas distintas”⁷ (Paranaguá, P., Carvajal, J., Torres, P., Miquel, Á., 1998, p. 71.) Que de algún modo acercaron a las poblaciones analfabetas a la comprensión de nuevas formas de pertenecer; aunque en el fondo siempre hayan estado excluidos de los asuntos del Estado y la élite. Para comprender mejor por qué Argentina y México tienen la mayor producción de cine latino, nos basamos en la investigación de Bodart y elaboramos la siguiente tabla a modo de resumen.

México	Argentina
La revolución mexicana (1910 - 1917) hizo disminuir la producción, pero se filmaron muchos documentales acerca de los conflictos. Sin embargo, las versiones que se hicieron eran pintorescas y folklóricas con poco valor estético.	Pasaron de hacer 2 películas en 1932- 1933, a realizar 13 en 1935. Hasta llegar a 50 en 1939. 1942 la producción argentina alcanzó su auge con 57 largometrajes. Este éxito se debió a factores como: la nueva técnica sonora, el repliegue de las

⁶ Montes Pagès, Gustavo «La producción de cine en México. Bajo el signo de la crisis », dans RUSSO, Eduardo, (com, p.) Hacer cine producción audiovisual en América latina, Buenos Aires, Fundación TyPA, Paidós “estudios de comunicación”, 2008, , p.46.

⁷ “Paranaguá, Paulo Antonio, “Por una historia comparada del cine latinoamericano”, dans BURTON- CARVAJAL, Julianne, TORRES, Patricia, MIQUEL, Ángel, Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, , p. 71.

<p>Entre 1917 y 1920 se produjeron numerosas películas en el país y se empieza a hablar de la primera época de oro del cine mexicano.</p>	<p>naciones occidentales en la guerra, industrialización del país y la incorporación de miles de migrantes y la adopción de temáticas comunes en Latinoamérica.</p>
<p>1927 llega el cine sonoro a Estados Unidos con la película <i>“The jazz singer”</i>. Por facilidad de comprensión de lenguajes y cosmogonías, el público argentino y mexicano empezó a preferir el cine local. Desde la introducción del cine sonoro, el cine ha sido una práctica política ligada a los proyectos del régimen mexicano.</p> <p>El papel de Estados Unidos en el auge y decadencia de los cines latinoamericanos</p> <p>El cine presenta un alto grado de dependencia industrial, tecnológica y de contenido con las compañías, sobre todo las norteamericanas. A partir de los años 50, EEUU buscó difundir su ideología, su política y su cultura a través del cine a nivel mundial.</p>	
<p>Getino (2008, , , p. 300) Mientras México recibió 11 millones de metros de película virgen, Argentina recibió 3.6 en el año 1943.</p>	<p>Según Getino (2008), Argentina no había renunciado, para la fecha, a su neutralidad en el conflicto mundial. Por tanto, EEUU castigó a Argentina y decidió favorecer la industria mexicana.; disminuyeron la producción para evitar que Argentina vehiculara a través del cine propaganda fascista.</p>
<p>Ya en 1945 empezaba el bombardeo de películas norteamericanas. Durante décadas, el cine mexicano logró competir contra el estadounidense gracias a la existencia de un monopolio nacional. Sin embargo, esto cambió con la firma del TLC.</p>	<p>Ya en 1945 empezaba el bombardeo de películas norteamericanas. 32 películas argentinas se proyectaban contra una producción de 318 películas norteamericanas que se proyectaban en más de 2000 salas.</p>
<p>El Estado y el cine</p> <p>El Estado empezó a hacerse partícipe en el cine desde 1913 con el presidente V. Huerta quien</p>	<p>El Estado y el cine</p> <p>Ley 11. 723 de 1933 sobre la propiedad intelectual cinematográfica. El autor de la ley afirmó que esta</p>

<p>reguló la actividad de los exhibidores en México.</p> <p>V. Carranza establece los lineamientos para la censura con el fin de contrarrestar la campaña de difamación de las petroleras estadounidenses.</p> <p>1947 creación Comisión Nacional de Cinematográfica.</p> <p>Con la llegada de Luis Buñuel a México y empieza a gestarse el nuevo cine mexicano.</p> <p>Después de la masacre de Tlatelolco (1968), el presidente Echeverría decidió destinar sus esfuerzos a reconquistar el apoyo de la clase intelectual y cultural.</p> <p>En 1974 se crea la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE). En el 75, se crean las productoras CONACITE Y CONCACITE II. El cine estaba casi subsidiado al 100% y producido con una ilusión de libertad.</p> <p>La producción bajó más del 50%, se cerraron salas y cayó el consumo de cine nacional. Las producciones de iniciativa privada pasaron de 82 en 1989 a 20 en 1994. De 104 producciones en 1990 a 14 en 1995.</p> <p>En el 97, se sancionó una nueva ley de cine (1998) que serviría como resurrección del cine mexicano.</p>	<p>permitiría al Estado usar el cine como un recurso de propaganda en el exterior y un aliado en la educación popular.</p> <p>En el 46, con la subida de Juan Perón, el gobierno empieza a intervenir y nacionalizar. El Estado busca facilitar el acceso a la película virgen y a otorgar créditos blandos.</p> <p>En los años 50, el cine fue considerado un agente productor y transmisor de ideología. Específicamente con respecto al peronismo.</p> <p>1953 primera ley de cine. El período que sigue a Perón (1956-1972) se abre el mercado. El total de películas asciende a 500 con un promedio anual de 29, 4%</p> <p>Privatización de los sectores. Luego de largos trámites, se logró que el sector de cine estuviera excluido.</p> <p>En Argentina, la autarquía financiera del INCAAAA se recuperó en 2002 con el presidente Duhadale.</p> <p>De 10 títulos estrenados en 2005, seis eran argentinos. Sin embargo, se estrenan con un número reducido de copias y se quedan con poco tiempo en pantalla por lo que el 75% de los recaudos son para las <i>majors</i>.</p>
--	---

<p>En los últimos años, se han estrenado un promedio de 19 películas mexicanas con un promedio de 123 copias por estrenó, contra 156 películas estadounidenses con 138 copias. El volumen de producción del continente de 1990 a 2003, osciló de 100 a 120 películas lo que equivale a la mitad de la producción de 1980 a 1989.</p>	
--	--

Tabla 1. Análisis de la industria del cine México y Argentina.

Con base en la tabla anterior podemos decir que, en definitiva, el Estado y las políticas públicas juegan un papel fundamental en el cine y en las formas de representar que se presentan en él. El problema empieza cuando se pone la globalización en clave cultural ya que la primera conecta todo lo que “instrumentalmente vale”. Según Jesús Martín Barbero (2003) en su artículo “La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana” menciona que las empresas e instituciones que sólo se enfocan en lo económico. No ven valor en todo lo que nos les sirva de instrumento. Por ello, “este proceso de inclusión/ exclusión a escala planetaria está convirtiendo a la cultura en espacio estratégico de comprensión de las tensiones que desgarran y recomponen el “estar juntos”, y en lugar de anudamiento de todas sus crisis políticas, económicas, religiosas, étnicas, estéticas y sexuales.” (Barbero, 2003, p.20)

Por otro lado, es evidente que hay una constante búsqueda de sentido y de pertenencia. Una lucha en los territorios físicos, sociales y de representación. Sin embargo, no es posible hablar de una cultural global (Ortiz, 1994) como tal, sino de un proceso social que pone en una jerarquía un modelo que para ser mundial tendría que “enraizarse en las prácticas cotidianas de los pueblos y los hombres.” (Ortiz, 1994, p. 32)⁸ es una forma de estar en el mundo. “Lo que la globalización pone en juego no sólo es una mayor circulación de productos, sino una rearticulación profunda de las relaciones entre culturas y países, mediante una descentralización que concentra el poder económico y una desterritorialización que hibrida las culturas.” (Barbero, 2003, p.22) A pesar de esto, no hay que olvidar la lucha por la sobrevivencia que está presente en la multiculturalidad.

⁸ Ortiz, Renato. *Mundialização e cultura*, Brasiliense, São Paulo, 1994, p.32.

Pareciera que para Barbero la lucha está en el lenguaje; en las formas de comunicar(se) y en las formas de producir para rebelarse. Juntos, siempre; ya que están intrínsecamente ligados y en ellos radica la importancia de la sobrevivencia.

“En gran medida la conversión de los medios en grandes empresas industriales se halla hoy ligada a dos movimientos convergentes: la importancia estratégica que el sector de las telecomunicaciones ocupa en la política de modernización y apertura neoliberal de la economía; y la presión que ejercen las transformaciones tecnológicas hacia la desregulación del funcionamiento empresarial de los medios. Dos son las tendencias más notorias en este plano. La primera, la conversión de los grandes medios en empresas o corporaciones multimedia. Ya sea por desarrollo o fusión de los propios medios de prensa, radio o televisión; o por la absorción de los medios de comunicación de la parte de grandes conglomerados económicos”. (Barbero, 2003, p.27)

El problema del cine colombiano es, precisamente ese, quienes lo regulan; y con qué objetivos son seleccionadas las obras que “valen la pena”. La posibilidad, y la oportunidad, se encuentra entonces en el consumidor del cine. En aquellos que abren

Las posibilidades a un cine capaz de interpelar culturalmente, de poner a comunicar a las culturas y a sus pueblos. [...] estos nuevos desarrollos del cine exigen una presencia de los estados y de los organismos internacionales capaz de concertar con las empresas y los grupos independientes unas políticas culturales mínimas de reconstrucción del espacio público y defensa de los intereses colectivos. (Getino, 2003, p. p.29)

El dilema, según Getino (2003, p. 32) es el impedimento para generar políticas culturales que promuevan el cine lejos de procesos de globalización económica, política y tecnológica; cuyo fin único es preservar la comodidad y la permanencia de la cultura de élite. La solución estaría en la emergencia de nuevos espacios comunicativos y, sobre todo, de nuevos actores desde los cuales se recrean las identidades culturales.

Para Canclini (2000) es más que claro que las políticas culturales deben regularse, como lo menciona en el texto “Por qué legislar sobre industrias culturales” con el fin de potenciar el arte y, de cierto modo, la industria. Como primera medida, afirma que actualmente las industrias culturales tienen gran influencia en la formación de ciudadanías, como se evidencia el papel de la radio y el cine en los años 40 y 50 en países latinos; proceso a través del cual las industrias culturales hacen parte hace unos 30 años. Adicionalmente, y como lo plantea actualmente el gobierno, muchos lugares, que no son necesariamente potencias económicas, movilizan recursos culturales que deben aprovecharse y fomentarse ante el inminente decrecimiento de la producción endógena de los países con respecto a la cultura, cosa que en nuestro país está dedicada específicamente a los asuntos que el gobierno de turno considera convenientes.

Ante esto, Canclini afirma que las industrias no han sabido regularse ya que reinciden en malos hábitos tales como: mal manejo de los recursos y la confrontación de actores nacionales y transnacionales en una evidente pugna por los recursos privados y públicos. Ejemplos como el siguiente demuestran la necesidad de una regulación responsable que no caiga en la censura.

Hace apenas tres años el informe mundial sobre cultura de la UNESCO señalaba la necesidad de una legislación transnacional que regulara la difusión mundial de melodías étnicas, y un especialista en este campo recordaba en ese informe que Harry Belafonte, que “ganó millones de dólares interpretando canciones por las que sus compositores (artistas tradicionales jamaicanos, de Trinidad o Barbados), no obtuvieron beneficio alguno”. (Throsby, p. 207. Citado en Canclini, 2000, p ,7)

Es posible que Canclini haga, más que todo, una invitación a crear condiciones que permitan el aprovechamiento de las oportunidades creativas que tenemos los latinos, y que a través de estas se encuentren salidas. Sin embargo, “[...] la cultura no suele avanzar cumpliendo leyes (ni siquiera las del mercado, que poco se dejan ver), sino desplegando lo imprevisto, lo innovador, lo no legislado, lo que no se puede industrializar de una vez para siempre.” (Canclini, 2000, p. 7)

Cuarta parte

Cine en Colombia: narrativas cutres de un país tropical

El verdadero problema de Colombia es que es un país que se ha disputado su propia identidad sin saber bien cuál es. Hacer, entonces, que los colombianos vayan a cine a ver realidades que en donde se destripan sus esperanzas con hechos que les llegan a través de las noticias no es tarea fácil, cuando el hartazgo es más que evidente. Temáticas como la violencia, el narcotráfico y las drogas han sido tan recurrentes y puestas en escena de diversas maneras que, según Suárez (2009) se acercan tanto a los hechos que ocurren en el país que impiden escapar de estas y muchas veces se traducen en rechazo. A su vez, la autora propone una nueva dualidad del cine colombiano y sus fracturas: “Una de las hipótesis sobre la poca popularidad del cine colombiano tiene que ver con que pareciera estar encasillado en la comedia y la violencia como las dos únicas maneras de hablar sobre la cultura colombiana.” (Suárez, 2009)

En un contexto en el que el cine en el país, y no es bien visto debido a las manos escurridizas que se resbalaban en la oscuridad de los teatros; a los cuales, por puesto, no debían entrar las “buenas señoritas”. Ante esta visión de lujuria se impone la idea del teatro y el cine como espacios en lo que cosas y momentos prohibidos en la vida real eran mal vistas “el mundo de los actores se veía con recelo por parte de un público resignado a la envidia y al rencor” (Chaparro, 2016, p. 12)

Las poblaciones se fueron transformando, al igual que las historias. Lo que un día llegó como un tren que se abalanzaba sobre las personas se convirtió en películas que resultaban mostrando la *colombianidad* desde ese país visto en la literatura. Así mismo, como un ejercicio de reconocimiento de lo propio, se proyectaron paisajes y momentos de la vida colombiana mientras el cine conquista un país que hasta ahora empieza a incluirse dentro del panorama mundial. Ante esto, el cronista Julio H. Palacio escribió:

Como ocurre siempre en las vísperas de las grandes catástrofes, las gentes, para encontrar la compensación de los sufrimientos que habrían de soportar luego, se mostraban más alegres, se entregaban con mayor despreocupación a los placeres y deleites que de continuo. Numerosos exhibidores siguieron llegando y penetrando el territorio, hasta que la prolongada y sangrienta guerra de los Mil Días forzó un paréntesis en esta historia, desde 1899 hasta 1902. Pero el cine había llegado para quedarse. (Banco de la República, 1997)



Imagen 7.
Único fotograma existente de la cinta *El drama del 15 de octubre*. Rojas Diego Nieto Jorge⁴¹.

Película “El drama del 15 de octubre” Extraído desde http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-51972016000100016

permitirse contratar a los autores del asesinato del general. Acto que, por supuesto, fue rechazado por el pueblo colombiano.

Durante los años veinte, y en un intento por hacer del cine un arte culto y pertinente para las familias de alcurnia, se empezaron a llevar obras literarias al cine, tales como: “María” (1922) o “Aura o las violetas” (1924). Desde aquel entonces se construyó Colombia con esa “fragilidad que decide la rutina de una aldea, vulnerable ante lo extraño o distinto, lo que amenaza lo *nuestro* – entendiéndose un país como una artesanía exótica” Chaparro (2016). Sin embargo, estas experiencias nacientes del cine colombiano estaban siempre sujetas a ser la copia de los *tableaux* extranjeros.

Posteriormente, en 1925, se empezaron a posicionar como productores algunos miembros de familias de abolengo de Antioquia; como la familia Acevedo en “Bajo el cielo antioqueño”, cuyo guion fue escrito por Gonzalo Mejía (1925). Esta presenta el drama de una adolescente aristócrata que se enamora de un joven bohemio que termina por despilfarrar toda su fortuna. Esta historia pone en juego las



Fotograma de la película “Bajo el cielo Antioqueño”. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Extraído desde <https://www.revistaarcadia.com/impresia/especial-arcadia->

posibilidades de enfrentamiento entre la reputación, la riqueza y la ausencia de esta; ‘la ambivalencia entre lo rural y lo urbano, el eje binario civilización y barbarie y el aire señorial del legado colonial de la hacienda [...] las fiestas de salón muy a la europea, las vías férreas y las estaciones de transporte. Desde entonces se instauró una segunda forma de contar, que no era la violencia. La deformación de la “otredad” mediante la cual se ridiculiza a un sujeto para enaltecer a otro a través de la “exageración de malos modales y su apetito insaciable; lo grotesco y lo carnavalesco de la mano – como lo advierte Bakhtin, para invertir la norma social” (Suárez, 2009) El nacimiento de la comedia en Colombia como se vio en “Bajo el cielo antioqueño” a través de los detalles de época presentes en las obras cinematográficas. “el consumo de bebidas industriales como la *freskola* (referencia obvia al inicio de la fábrica de refrescos Posada Tobón/ Postobón.” (Suárez, 2009)

En el cine colombiano estuvo muy presente en la época la mitología, planteada por Barthes. El mito, para él, supone la existencia de una ideología dominante, la burguesa. Dentro de las condiciones para representar dichos personajes plasmados en los cines de aquel entonces se contaba la existencia de una fortuna y un prestigio natos. También se vio este atributo en “Bajo el cielo antioqueño”, en el cual se hace referencia a elementos alusivos al folklore, tales como el bambuco, representando así una especie de, en palabras de Suárez (2009), un “microcosmos de la Nación”.

El país cafetero ha visto mil historias y una dentro de estas ha tenido temas más que suficientes para empezar a hilar la época de los documentales; iniciados con mucha fuerza en la década de los años 60, y como resultado de un despertar a la conciencia política y los movimientos sociales vividos en esa época.

“A partir del año 1962, el cine colombiano se materializa no solo como cultura sino como opción social y política [...] El cine social y realista veía la luz bajo una sociedad que había perdido sus valores con los documentalistas Marta Rodríguez y Jorge Silva y sus dos historias de realidad social y antropología visual: Chircales (1964 – 1971) y Nuestra voz de tierra, memoria y futuro (1974 – 1980)” (Ministerio de Cultura, 2015)



Fotograma de la película "Gamín" (1977) de Ciro Durán.
<https://percepcionesydesatinos.wordpress>

En los años 70, y gracias al nacimiento del “nuevo cine latinoamericano”, en países como Argentina y Brasil se empieza a trabajar un nuevo término, asociado a esa forma violenta de contar el país, la *pornomiseria*.⁹ Esta es visible en películas como “Gamín” (1977) de Ciro Durán y “Agarrando pueblo” (1978) de Luis Ospina y Carlos Mayolo; integrantes del grupo de Cali.

Colombia seguía buscando esa identidad, ese cine que quería tan suyo, y que persiguiendo el sueño de la fama lo llevaría a ser reconocido internacionalmente. Lo buscó, y aún lo busca, en la explotación de temáticas como: narcotráfico, drogas, diversidad e historia. Sin embargo, aunque ha tenido diversos acercamientos al éxito, el reconocimiento y la fama, aún no se ve próximo a probar lo dulce de los aplausos mundiales.



Fotograma de la película “La vendedora de rosas” (1998)
<https://percepcionesydesatinos.wordpress.com/20>

Actualmente, en el país se están produciendo y exhibiendo más películas que antes. Por ejemplo, en el 2017 se estrenaron 44 películas colombianas, 3 más que el año anterior y la participación del cine colombiano en cuanto a estrenos nacionales aumentó el 0,13% con 80 pantallas de exhibición más en el país. Estos indicadores pudieron crecer debido a la fuerza que está tomando el cine colombiano en el extranjero como parte del proceso de visibilización del país en el exterior; potenciado por la Constitución del 91, la cual brindó una concepción de cultura que prima en la concepción del cine como elemento identitario.

⁹ El siguiente texto de Ospina y Mayolo fue escrito para la premier de la película “Agarrando Pueblo” en el cine *Action Republique* en París el 18 de mayo de 1978. “El cine independiente colombiano tuvo dos orígenes. Uno que trataba de interpretar o analizar la realidad y otro que descubría dentro de esa realidad elementos antropológicos y culturales para transformarla. A principios de los años 70, con la ley de apoyo al cine, apareció cierto tipo de documental que copia superficialmente los logros y los métodos de este cine independiente hasta deformarlos. Así, la miseria se convirtió en tema impactante y, por lo tanto, en mercancía, fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine independiente como elemento de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó. Este afán de lucro no permitía un método que descubriera nuevas premisas para el análisis de la pobreza, sino que, al contrario, creó esquemas demagógicos hasta convertirse en un género que podríamos llamar cine miserabilista o, porno-miseria.” (Ospina y Mayolo, 1978)

Y después de todo, siguen pensando que la Marimonda es Mickey (narrado a la colombiana)¹⁰



Imagen 6.

Aviso de películas de la empresa Di Doménico, Olympia, Bogotá, 1915⁹.

http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-51972016000100016

Este apartado de capítulo fue retratado en primera instancia por Edna Julieth Sierra Duque en el artículo “Cine e industria en Colombia, hacia un estado de la cuestión” (2013) en la segunda línea de su investigación. Sin embargo, nos parece importante recapitularla para comprender la industria que nos atañe en cuanto a cine se refiere.

Hace ya bastantes años, por allá en 1928 deben vender su estudio de cine los hermanos Di Doménico; y es que ¿cómo no? Después de haber cometido el error tan garrafal de contratar a unos verdaderos asesinos para hacer de ellos mismos en la película “El drama del 15 de octubre” ¡cómo le parece!, Ave María, eso sí fue mucho descalabro tan verraco. Después de eso, todo se les vino a pique a los pobres hermanitos. Pero, como *el vivo vive del bobo*¹¹, otros si aprovecharon esa compra. Con esa tragedia de unos, se escribía la historia de éxito de otros, pero ese es tema *pa’ después*¹². Mientras sigo el relato, cabe decir de con este episodio se firma el contrato del tipo de industria de cine que tendría el país, ¡quién lo fuera a creer!; el mercado quedó completamente abierto y listo para empezar a ser receptor de cine. Desde entonces se nos *patrasió*¹³ la vaina y nos quedamos recibiendo en lugar de producir.

Cuando se creó la sociedad anónima Cine Colombia, *le echaron el ojo*¹⁴ a la compra, o alquiler, de los pequeños teatros que se habían ido formando en las ciudades tales como: Cine Bolívar, Teatro Rialto, Circo Teatro España y muchas otras. Fue así como se empezó a crear un monopolio cinematográfico, de esos que dan *biyuyo a la lata*¹⁵ ya que facilitan la adquisición de los derechos dados por las empresas extranjeras. Esta compra de la productora de los Di Doménico puso *de pa’rriba la vaina*¹⁶ debido a que los intereses de Cine Colombia se centraron sólo en la recepción

¹⁰ Porque no hay nada más colombiano que este capítulo

¹¹ Dicho colombiano

¹² Dicho colombiano

¹³ Patrasear: Dicho colombiano que se refiere a cambiar de idea, arrepentirse. “Echarse pa’ tras”.

¹⁴ Echarle ojo a: Dicho colombiano que se refiere a fijar la atención en alguna cosa/persona.

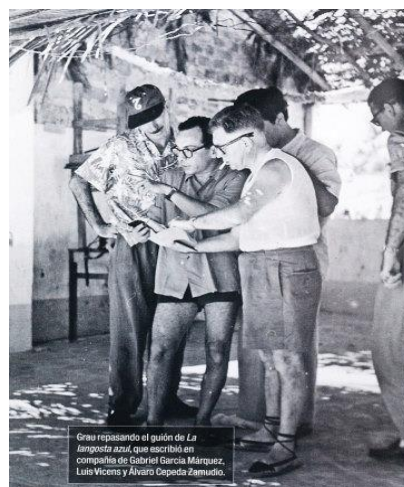
¹⁵ Dicho colombiano. Dar Biyuyo hace referencia al dinero.

¹⁶ Dicho colombiano que se refiere a complicar las cosas.

y distribución de películas extranjeras en el país, porque *por la plata baila el mono*¹⁷, y fue así cómo se dejó de hacer cine en Colombia. “El único largometraje que se produce en la época es ‘Al son de las guitarras’ y sin embargo no fue estrenado.” (Corporación Colombia Digital, 2012)

*Pu'allá*¹⁸, en 1938, les cuento sus mercedes, que se presenta la idea del cine ambulante por parte del Ministerio de Educación Nacional, pero no es sino hasta 1940, hasta el 45, que se implanta una idea de “cine para el progreso”; gracias a Alfonso López Pumarejo y la Ley 9na de 1942, que pactó extensiones arancelarias con el fin de invertir en la producción cinematográfica del país. ¡*Qué vaina tan arrecha!*¹⁹ Esta novedad “se presenta como la llegada de una burguesía avanzada y progresista al gobierno de la nación. Gentes nuevas, apellidos ilustres en provincia, pero desconocidos en las altas esferas sociales y administrativas de Bogotá, entraron en escena.” (Ardila, 2005) Así que, aunque se planteó la idea, no se consolidó ni mejoró la situación del cine en los años 40. Como quien dice, ¡*quedamos viendo un chispero!*²⁰

*Y como no por mucho madrugar, amanece más temprano*²¹ hubo que ponerse las pilas, como dirían por ahí, y en 1942, mediante el convenio Andrés Bello; según el Ministerio de Cultura de Colombia (2003), se expide un marco normativo que ofrecía beneficios en materia tributaria para el cine del país. ¡*Qué maravilla, carachas!*²² Después de ensayar nuevos modos de hacer cine, como los vistos en “La langosta azul”, en los años 50; y como consecuencia de la Revolución cubana, se pone en auge el nuevo cine político y social, como queriendo explicar *cuántos pares son tres moscas*²³. A partir de los años 70, el gobierno empieza a apoyar el cine colombiano a través de la eliminación de impuestos a largometrajes producidos o coproducidos por colombianos.



Enrique Grau Araujo, Repasando el guion de La langosta azul, que escribió en compañía de Gabriel García Márquez, Luis Vicens y Álvaro Cepeda Zamudio

¹⁷ Dicho colombiano que se refiere a que critica el poder del dinero por encima de las demás cosas.

¹⁸ Expresión boyacense “por allá”

¹⁹ Expresión santandereana que se refiere a una situación complicada.

²⁰ Expresión colombiana que se refiere a que los planes realizados fallaron.

²¹ Expresión colombiana que se refiere a que “no basta la diligencia ni conviene precipitarse en nuestro trabajo para apresurar el logro de algo, porque los acontecimientos deben seguir su curso natural.” (Instituto Cervantes, s.f)

²² Expresión bogotana.

²³ Expresión colombiana que se refiere a hacer claridad sobre un asunto.

El surgimiento del “Nuevo cine latinoamericano”²⁴ trae consigo la idea de representar una realidad regional, “sus movimientos populares y su riqueza natural y cultural, daba pie para la realización de filmes que, más allá de la construcción de la ficción, que captaran la vitalidad de una región apenas conocida a nivel mundial.” (Trilnik, 1958) Estas formas de representar son acogidas por colombianos como Martha Rodríguez, Jorge Silva y Víctor Gaviria, entre otros.

Y le voy diciendo que gracias a la creación de FOCINE en el 78 el cine empezó a recibir recursos, porque antes *andaba en los rines*²⁵; lo que permitió su crecimiento en el país. Sin embargo, Y como *ni las cuentas estaban claras ni el chocolate estaba espeso*²⁶, la institución fue liquidada en 1992 debido a posibles fallos en el manejo de recursos. Según el Ministerio de Cultura (2003) en el enfoque se basó en el ámbito de coproducción solamente. Es decir, el error fue haberle prestado atención a un solo eslabón de la cadena. Sumado a esto, estaba la problemática de un mercado pequeño yendo en contracorriente a los inversionistas en películas extranjeras con grandes presupuestos. Entre 1991 y 1992 deja de hacerse cine el país como resultado del cierre de FOCINE; y las 8 películas que se produjeron entre 1993 y 1996 fueron gracias a esfuerzos privados descomunales. Si no hubiera sido por ello, mejor dicho, *nanay cucas*²⁷.

Gracias a la creación de Ministerio de Cultura en 1997, y sus dependencias como el Fondo mixto de producción cinematográfica, se planea una estrategia para la promoción de cine nacional; impulsada desde el 2003 con la ley de cine aprobada²⁸ en el Congreso. En esta se propone un aporte parafiscal para aportar a los diferentes agentes de la cadena productiva (producción, distribución y exhibición). Como quien dice ¡En la lucha²⁹!

Parte cuatro

El cine de terror: *Tropical dreadfulness*

²⁴ El cine como un posible medio para retratar realidades latinoamericanas, revisar la historia de colonización y neocolonización y emprender – en algunos casos continuar – una búsqueda que desligara al cine de la influencia comercial e ilusoria de Hollywood. (Suárez, 2009)

²⁵ Expresión colombiana que se refiere a estar escaso o sin dinero.

²⁶ “Las cuentas claras y el chocolate espeso”. Expresión colombiana que se refiere a la ejecución correcta de las cosas. Las cosas bien hechas.

²⁷ Expresión colombiana que se refiere a una situación que no va a ocurrir.

²⁸ La ley 814 de cine del 2003 fomenta la actividad cinematográfica y es una prolongación de la ley de cultura del 97.

²⁹ Expresión colombiana que se refiere a que se sigue trabajando para el éxito del proyecto.

Del cine se han dicho muchas cosas. Se ha dicho, por ejemplo, que puede ser usado como elemento de inoculación de ideas, mencionando incluso que algunos gobiernos lo han usado para dicho fin. Algunos otros mencionan la causa artística y la belleza de la estética de la imagen en movimiento, pero es poco lo que se dice acerca del cine B; o de explotación. Como lo menciona Roche (2016) “Aquel género oscuro, siniestro y caracterizado por el bajo presupuesto empleado en la creación de este. [...] Sin embargo, más que ser un género, el cine de explotación es “una industria específica con un modo de producción [...] que le ofrece a las audiencias lo que no pueden encontrar en otro lado.”

Durante los años sesenta se empezaron a expresar diversas formas de creación y de identidades que visibilizaron sectores, vivencias y zonas que antes fueron marginadas en las representaciones globales y locales. Además de esto, como lo menciona Carrasco, fue el escenario que le abrió la puerta a lo contracultural que “se oponía a los cánones dominantes y que se encontraba reflejada principalmente en el cine, la música, la psicodelia, las nuevas vanguardias artísticas, las luchas universitarias y los movimientos pacifistas.” (2015)

Todas estas temáticas marcaron el camino de entrada del concepto que se reforzaría en los años 70, 80 y 90 en el cual la cultura se forma bajo la idea de lo *cool*; de lo alternativo.

En ese momento, esa década prodigiosa y desquiciada, híper acelerada, se crea una escena en la que músicos, diseñadores, fotógrafos, ilustradores, cineastas, actrices de telenovela, bailarinas, libreros, empresarios de la noche... arrojan un interesante panorama de una nueva generación de escritores y editores que llegaban al mercado (con políticas de difusión y ventas bastante improvisadas) con temas actuales y preocupaciones cotidianas para conectar con un público ansioso por consumir cultura de su tiempo y con la cual identificarse, más allá de los mamotretos sobre la revisión perpetua de la identidad y estereotipos nacionales. (Bonet, s.f.)

En este contexto encontramos a Jairo Pinilla, quien con una estética *Do It Yourself*³⁰ se fue abriendo espacio mano limpia en la industria cinematográfica. Sin embargo, los deseos de la élite,

³⁰ “El impulsor de esta filosofía fue el entorno musical con la cultura Punk, a mediados del siglo XX, para la que el DIY ha sido una clave ética y una manera de oponerse a la industria de la música a la hora de fabricar instrumentos musicales o diseñar su propio vestuario con medios escasos de financiación. Según Muñoz y Marín (2006) el DIY es clasificado por los punks como actitud, cultura y filosofía relacionada con la autogestión. Y citan a Rojas (2002) "No trabajar para enriquecer a los demás y tratar de hacer las cosas por sí mismos". Esta cultura juvenil asociada a la música "son escenarios propicios para los

al mando de la estructura del cine, no permitieron que hoy en día sea tan reconocido como debería serlo.

Paula Rengifo (2012) analiza la historia del cine de terror y contempla, brevemente, a Jairo Pinilla como director potencial de dicho género en el país. En sus hallazgos, es evidente que el cine de terror en el país es reducido, cuando de producción se trata; y hasta hace, relativamente, pocos años pocos incursionaban en él. Sin embargo, la autora ve en éste un elemento potenciador de la industria; gracias a la propuesta por fuera de lo binario de las representaciones de país. Esa oportunidad de vivir de este modo “La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido” (Lovecraft; 1989, p.7)

Todo este recorrido a través de letras y pensamientos nos permitieron tejer esta investigación, dejando así abierta la posibilidad de lo que hubiera pasado de haber rescatado el trabajo de Jairo Pinilla, que tanto éxito estaba teniendo en el país. Empezamos aquí el camino exploratorio hacia el mundo claroscuro del caleño y un breve capítulo de lo que hubiera podido hacer si el gobierno lo hubiera dejado trabajar.

Fundamentación teórica

Parte I

El rock de élite, los excesos y una sociedad podrida (Antecedentes del Punk y orígenes)

Escorias traidoras: inicios del punk y rendición ante el consumo y el capital

La historia se ha marcado por dos grandes divisiones y concepciones de lo que es arte. La diferencia radica, básicamente, entre lo rastroso y desagradable socialmente, lo popular (conocido por ser lo socialmente inaceptable, de baja categoría) y, lo que se considera como “cultura”, lo fino, lo adecuado, lo “estéticamente bello” (de la gente que tiene gusto, elegancia y

procesos de singularización y de búsqueda de lo único e irrepetible, pues ellas contienen dentro de sí un conjunto de impulsos que tienden a realizar todo lo que se encuentra en ellas como potencia" (Muñoz y Marín, 2006, p.52). (p.45)

conocimiento). Se configuran así dos espacios sumamente distintos, pero claves en la historia y en la actualidad: ideología y hegemonía.

La primera, según Hebdige (2002), no puede separarse de la vida cotidiana y venderse como un “conjunto de opiniones políticas” ni reducirse a una “visión de mundo”. Por el contrario, a lo que se piensa, involucra un poco de inconsciencia.

Sin duda, la ideología es un sistema de representación, pero en la mayoría de los casos tales representaciones nada tienen que ver con la «conciencia»: suelen ser imágenes y a veces conceptos, pero es sobre todo en cuanto *estructuras*³¹ como se imponen a la gran mayoría de hombres, no a través de su «conciencia». Son objetos culturales percibidos-aceptados-sufridos Y funcionalmente actúan en los hombres a través de un proceso que permanece inadvertido para ellos. (Althusser, 1969 citado en Hebdige, 2002. p. 26)

Es más que evidente que para instaurar estas ideologías debe tomarse en cuenta la forma en la que el poder está repartido en la sociedad y cuáles son los imaginarios que servirán como potenciadores de esta ideología. Es ahí donde entra en juego la hegemonía, instauradora de poder a través de la cultura.

Esta se entiende entonces, la hegemonía, como una autoridad social. Es desde ahí que se instauran discursos, pero no cualquiera sirve. El “adecuado” no es otro sino el dominante; el de la sociedad de élite. Para explicarlo de mejor manera, citamos a Marx y Engels, para hablar en términos más adecuados:

Las ideas de la clase dominante son, en cada época, las ideas dominantes, es decir, la clase que es la fuerza *material* dominante de la sociedad es al mismo tiempo su fuerza *intelectual* dominante. La clase que tiene a su disposición los medios de producción material controla a la vez los medios de producción mental, de modo que, en términos generales, las ideas de quienes carecen de medios de producción mental se someten a ella. Las ideas dominantes no son más que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes vertidas en forma de ideas; las relaciones que hacen

³¹ Hebdige reconoce que Althusser se refiere principalmente a las estructuras, o instituciones como: la familia, las instituciones culturales y políticas.

de una clase la clase dominante son las mismas que hacen dominantes sus ideas (Marx y Engels, 1970 citados en Hebdige, 2002, p. 30).

Ahora bien, habiendo explicado lo anterior, es posible decir que el siglo XX fue un grito en contra de ciertas normas establecidas y “políticamente correctas”, como diríamos en Colombia. Para empezar, cabe aclarar que las subculturas aparecen como lecturas subversivas a aquellas impuestas en la hegemonía, ya que usualmente están cargadas de la segregación, favorecimiento de unos individuos sobre otros y diversas formas de rechazo de todo tipo.

Uno de los primeros movimientos contraculturales nace a razón del *Jim Crow*³². Este sistema pasó a dividir completamente a las personas y los espacios. Siendo la raza blanca la raza de la cultura, el arte, el talento y la clase y la raza negra, todo lo opuesto. Diversos personajes tuvieron un gran impacto en este movimiento, que empezó con acciones legales con el fin de mejorar la calidad de vida de la población negra, permitiéndoles calidad y acceso; en parte gracias a las acciones emprendidas por el *National Association for the Advancement of Colored People (NAACP)*³³.

Eventos como el de Emmet Til y Rosa Parks marcaron el comienzo de una lucha contracultural oponiéndose a la idea de que las personas de raza negra eran inferiores y por tanto, tenían menos derechos que los blancos. Cuando a Parks la arrestaron por violar las leyes separatistas, Martin Luther King inició un boicot en los buses que duró 382 días. Este fue el inicio de un movimiento social y musical basado en la idea de los derechos y la libertad. Fue entonces que se gestó y se cumplió un sueño, el sueño de Luther King.

³² Sistema de exclusión, discriminación y opresión de la raza blanca sobre la negra. A pesar de que se tenía la ilusión de “libertad”, el movimiento separatista aún veía a la raza negra como animales. Este sistema va más o menos desde 1896 hasta 1954.

³³ La misión de la Asociación nacional para el Progreso de la Gente de Color, en inglés National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) se creó para asegurar la equidad de los derechos políticos, educativos, sociales y económicos con el fin de eliminar la discriminación racial y asegurar la salud y el bienestar de todos los individuos. (Extracto tomado de la , , p.ina de la NAACP) Extracto original “*The mission of the National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) is to secure the political, educational, social, and economic equality of rights in order to eliminate race-based discrimination and ensure the health and well-being of all persons.*” (NAACP. s.f)

El movimiento de la no violencia también hizo parte de esta búsqueda de libertad. Y la música se convirtió en herramienta de lucha; en lenguaje mundial que puede ser hablado desde cada uno de los rincones del mundo, levantando las voces de los oprimidos. Ritmos como el jazz, el blues, el soul fueron convirtiéndose en el pegamento necesario, en la unidad de la multitud. Sin embargo, lo más relevante de este hecho se dio en otro aspecto. “La mayor importancia de la música en las miles de reuniones para organizar cada estrategia, cada boicot, cada desafío a la supremacía blanca era que a través del canto, la gente podía vencer el miedo.” (Uribe, 2016, , p. 34)

Era ese sentimiento precisamente; el de hacer sin temer, el que los llevaba a cantar sobre la esperanza de un nuevo mundo; sobre la posibilidad de sobreponerse. Mientras todo eso pasaba, también se escuchaban las voces de los estudiantes del mundo luchando por una educación mejor y más justa, accesible para todos. Una educación que defendiera los derechos. Esa misma que era la piedra en el zapato de los gobiernos, la que presionaba al Estado a no embellecer lo que en realidad ocurría en las calles: violencia, pobreza, cansancio y explotación.



Woodstock 1969, the festival where the hippie fashion became trend <http://ibizaglobal.tv/woodstock-1969-festival-hippie-fashion-became-trend/>

Con el inicio de los años 60 el ideal de cambio se veía claro y fijo, pero se vivía como algo bastante lejano y lleno de tropiezos; acompañados del Macartismo que llenaba las ciudades y pretendía acallar a todo aquel con tan solo la intención de rebeldía. En diversos lugares del mundo empezó en distintos momentos, pero por las mismas razones. ¡Qué década más triste la de los 60, que vio sangrar a tantos estudiantes luchando por la justicia!

El 68 pareció ser el año más duro de toda la década, con mayo del 68, la muerte de Martin Luther King; la primavera de Praga del 68; las muertes de los estudiantes en Tlatelolco y la lucha por un movimiento antiguerra que también azotaba las calles de la época: La guerra contra Vietnam. Tom Paxton, Los Beatles, y el rock and roll se apoderaban de todas las almas que procuraban un cambio mientras las calles del mundo veían correr la sangre de la juventud. Las letras parecían

escudos contra la desesperanza de seguir viviendo bajo las mismas normas represivas, brindándoles así nuevas formas de vivir, construir y sentir la sociedad.

Sin embargo, no todo podía tratarse de sueños, paz y canciones. La hegemonía buscó siempre la forma de jugar y hacer nuevas apuestas. Había de por medio mucho en juego, así que el mercado buscó la manera de tentar a través del concepto de la diversidad, ¡y vaya que lo hizo!

Parte II

¡Nadaismo a Go-Go!³⁴

A pesar de los esfuerzos que se hicieron para cambiar la situación, había ojos inconformes en la sociedad. Unos ojos que empezaban a ver la complejidad de vivir en la ciudad, de tener hambre, de verse rodeados de pobreza y de situaciones que, sin duda, prometían no más que un futuro incierto, un “no futuro”.

Esos mismos ojos empezaron a notar que la contracultura terminaba siendo como la ven Heath y Potter (2005), una idea que no era más que un negocio para los capitalistas; encargados de seducir con trucos al pueblo, tal como en la conquista. Fue así como la contracultura expresó rechazo por ciertas cosas, pero el mercado siempre parecía ofrecer algo que desear; una especie de símbolo de esa lucha. Símbolo que por supuesto, sería comerciado hasta el final.

Los *hippies** expresaban su rechazo del consumismo de la sociedad estadounidense con collares largos, sandalias y zuecos Birkenstock y el Volkswagen Escarabajo. Pero a partir de 1980 esa misma generación, la del “amor universal y el poder de las flores” protagonizó la reaparición del consumo conspicuo más flagrante de la historia de Estados Unidos. Los hippies se hicieron *Yuppies**. Y nada representaba mejor la filosofía yuppie que el monovolumen [...] Los hippies se compraban el Volkswagen Escarabajo por una razón fundamental: para demostrar que rechazaban a la sociedad de masas. Los tres grandes fabricantes de coches de Detroit. Llevaban más de una década soportando duras críticas

³⁴ Disco compilado de los Yetis.

por sacar al mercado vehículos deliberadamente obsoletos. Se les acusaba de renovar los modelos y diseños continuamente, obligando al consumidor a cambiar de coche para estar a la altura del vecino. El coqueto, pero inútil alerón pasó a encarnar lo peor del depravado derroche consumista. Ante semejante panorama, Volkswagen abordó el mercado estadounidense con una pregunta muy sencilla: «¿Quieres demostrar a los demás que no formas parte del sistema? ¡Compra nuestro coche!» (p. 13)

Ante semejante panorama, empezaron a llover las críticas y a verse nuevas formas de representaciones por las calles con el fin de establecer nuevos modos de rebeldía como representación estética del rechazo al sistema, tal como había pasado en los años 50 con el Rock and Roll. Y podríamos incluso agradecerle al gran David Bowie, quién tuvo en los adolescentes un público potencial. Sin embargo, el concepto del dinero siempre estuvo muy marcado en el Rock and Roll. Su imagen, sus canciones, su mercancía se vendía como pan caliente. La idea de personas educadas, con estilo y un excesivo virtuosismo, no eran precisamente la representación de todo un pueblo.



Hell Angels atacando a los fans de los Rolling Stones en el concierto de Altamont, California, 1969 Fotografía de: Michael Ochs Archives <https://www.theguardian.com/theguardian/2011/dec/08/rolling-stones-concert-altamont-1969>

Es a partir de esa idea que empiezan a pensarse nuevas alternativas. Con el fin de la década de los 60 y el decaimiento del pacifismo con el concierto de Altamont (1969), sumado a los precedentes de asesinatos a manos de la comunidad de los Manson en los Ángeles. La idea del concierto fue sugerida por “la banda de rock más grande del mundo” *The Rolling Stones*, quienes decidieron hacer un concierto gratuito para sus fans. Este tuvo lugar el 6 de diciembre del 69 y sería un paso enorme de una

generación que empezó cantando para la paz, y usando flores en el cabello, a una de violencia, insatisfacción perforaciones y mucha, mucha rebeldía.

Un rock más preocupado, y de tinte social, empezaba a crearse a principios de la década de los 70. Bandas como Pink Floyd empezaban a involucrar el arte dentro del rock, acercándolo más a

un ideal de algo especial que ya no pertenecía al concepto de “lo popular”. No obstante, “el rock seguiría buscando sus lados más oscuros con el metal, bandas como Black Sabbath, de la región minera de Birmingham, revolucionarían musical y estéticamente al rock. Por primera vez la idea de oscuridad y satanismo iría unida con guitarras.” (Carreño, 2013)

Por su parte, el Glam rock aportó lo suyo gracias a su estética extravagante y altiva; A su porte y a sus letras provocativas que incitaban ahora a las generaciones pasadas y venideras. Todo un performance de luz, atuendos, *glitter* y actitud que acompañaban a la música. Por el contrario, eran, como lo menciona Hebdige (2002), consecuentes, elitistas y de “mórbidas aspiraciones intelectuales”.

Aparece entonces como una nueva propuesta una rebeldía establecida, una ilusión de libertad y una definitiva queja a lo irónico de la vida misma. Un proto punk se alzaba con ejemplares como Iggy Pop, vocalista de la banda “The Stooges”. Con un sonido poco convencional, por fuera de la estética de la época, empezaron a imponer temáticas de desesperanza y desarraigo, tan característicos del Punk. Sin embargo, fue hasta *Raw Power*³⁵ que se inspiró de un modo más claro el panorama de la venidera subcultura punk. “La importancia de Iggy and The Stooges radicó en el tono, pues logró generar una atmósfera que inmediatamente los separó de toda la movida psicodélica primera, y progresiva después. Manejó códigos muy claros en actitud, música y letras que fueron rápidamente identificados por aquellos que terminarían de inventarse el movimiento.” (Carreño, 2013)



Foto cortesía de Third Man Books
<http://read.tidal.com/article/raw-power-an-interview-with-iggy-pop>

Mientras esto pasaba en Estados Unidos, en el Reino Unido, un David Bowie se alzaba atrayendo a un público joven y sienta “una serie de precedentes visuales en términos de aspecto personal (maquillaje, pelo teñido, etc.)” (Hebdige, 2002, p. 86) Bandas como *The Ramones*, demostraban el pensamiento que sería punk. Se trataba de la denuncia, de la inexperticia y de la oportunidad.

³⁵ Álbum musical de The Stooges (1973)

El nombre *The Ramones* se le ocurrió a su bajista Dee-Dee, a raíz de una vieja historia en donde Paul McCartney, bajista de *The Beatles*, usó como sobrenombre en sus primeros años el de Paul Ramone, entonces les sugirió los miembros de la banda que se pusieran el mismo apellido. Esta pequeña anécdota es significativa por dos cosas: primero porque mostraba el gusto de la banda por la música de los primeros Beatles, y, segundo, porque empezaba a mostrar un concepto clave: la banda como unidad. (Carreño, 2013)

Este nuevo ritmo tenía sus orígenes en el reggae y el rock. Ambos absolutamente disonantes estando juntos, como si ambos amenazaran con “separarse y regresar a sus fuentes originales. El Glam Rock aportó el narcisismo, el nihilismo y la confusión de géneros” (Hebdige, 2002.p. 42) y casi como una suma de componentes sonoros y visuales discordantes, y molestos, fue formándose el punk, pero dejó de ser sólo música para convertirse en un modo de vida, de pensamiento.



Sex Pistols' Johnny Rotten and Sid Vicious. Londres, 1977
<https://www.telegraph.co.uk/music/news/why-punk-deserves-to-be-a-british-institution/>

Adicional a eso, el tipo de música mucho más rápida y estridente iba acompañada de actitudes radicales y violentas. Era una estética de la irreverencia. Aparece en la escena musical como tal, y en los medios, en el verano del 76 en Londres; donde por su puesto, se le desacreditó haciéndolo ver como un montón de muchachos desadaptados y peligrosos.

La importancia entonces de lugares como el CBGB³⁶ y revistas como Punk magazine jugaron un papel importante en el punk y en su difusión y en la concepción más concreta de lo que era específicamente el movimiento.

Para comenzar, lo punk era todo lo que no era el hippismo. Era el pelo desaliñado notorio, las

³⁶ Fue un club en el que, aparentemente, nace el punk. Fundado en la ciudad de Nueva York en 1973. Se convirtió en el sitio predilecto de los punks y potenció bandas como: The Ramones, Blondie, Talking Heads, Misfits, Television, Patti Smith Group. The Dead Boys, The Dictators, The Cramps, y Joan Jett. Cerrado en el 2006 y reabierto como festival en el 2012.

prendas modificadas estéticamente, las botas, los taches, el color en pelo y una actitud desafiante. Era la forma de ser de los que “no encajaban”, de los inconformes, de los que estaban cansados de ser una clase media que no creía en el trabajo duro ni el esfuerzo; y que además estaba por empezar una completa revolución música y comportamental, dándole a la prensa amarillista de todos los países un exquisito bocadillo con el cual intentarían, a toda costa, hacerlos pedazos.

Era más que una estética y un montón de niños rebeldes que querían salirse del molde. Era la expresión pura del hacer, sin importar la preparación. Era la clase media, la clase baja, accediendo, de algún modo, al virtuosismo de las clases superiores, y desgarrándolas desde dentro. Quebrando los huesos de sus notas y escupiendo líricas de inconformismo y anarquía que exponían lo peor de la sociedad. Como lo menciona Traber (2007, p. 122) “los punks no resolvían sus problemas creyendo en el trabajo duro sería compensado con riqueza y estatus social. Ellos desdeñaban la idea de desear ese tipo de vida”.

De esta forma, un punk desafiante se abría paso, pateando las industrias con botas de obrero, desafiando a puntapiés a los conformistas, escupiéndole en la cara al capitalismo y construyendo una especie de mundo alternativo e irreverente; desafiante de la sociedad. Es decir, “el punk no se limitó a revolver el guardarropa. Saboteó todos los discursos de cierta envergadura. El baile, por lo general un fenómeno participativo, [...] se convirtió en una torpe exhibición robótica vacía.” (Hebdige, 2002. p. 149)



Pogo, la danza punk.
<http://anglophonesubcultures.blogspot.com/p/punks-punks-are-people-who-listen->

Y es que, la magia no estaba en pertenecer a una multitud, sino en la exclusión de la misma. En la sensación de ser una minoría “autoimpuesta”, como la define Traber (2007). Se cansaron del mundo y decidieron ponerlo a sonar en una tónica más alta, más rápida; en una especie de tornado eterno. La intención era básicamente encarnar una molestia. Una agresión de todas las formas posibles. Se trataba de una vida ruda y contra el sistema, como lo menciona Bessy, en el documental de Spheeris (1981) “*I’m not trying to be pleasant. Piss off people... I want them to hate me*”.



McLaren y Westwood y Sid Vicious con Nancy Spungen
<https://smoda.elpais.com/moda/sex-asi-nacio-el-punk-y-el-escandalo/>

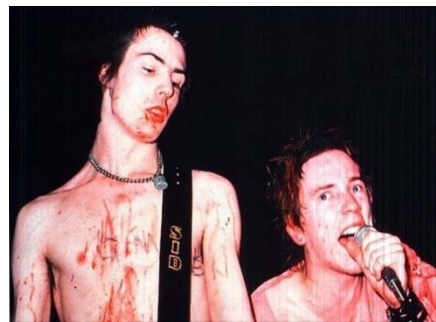
La expresión de la marginalidad empleada por los punks, la misma que Vivienne Westwood y Malcom McLaren intentaron popularizar en la escena *underground* neoyorquina; despertando así la sensación de asco en los verdaderos punks, esos que no buscaban en el estilo una ganancia y vieron en la “moda” un repulsivo intento del capitalismo por seducirlos. No era una cuestión de economía sino de la apropiación de una retórica de la crisis que se vivía en la época en los países y la traducción de

la misma en términos visibles: transgresión, incoherencia, inconformismo.

El punk tomaba elementos de la vida cotidiana, de la clase y los deformaba para aplicar sobre ellos una nueva estética, la *Do It Yourself*, de ahora en adelante, DIY. Un ejemplo de esto es la versión de “*My way*” de Sid Vicious. Abbey, E & Helb, C (2014) analizan esta transformación como una especie de canibalismo, más específicamente: exocanibalismo³⁷. Muestra cómo a través de la resignificación violenta de los significados y los símbolos, Vicious logra destripar la canción a “su manera”. Al modo punk, a través de la representación estética de todo lo que jamás sería Sinatra. La versión de Vicious es violenta, sugerente, viciada, y obscena. Es en exceso “incorrecta”. Por otra parte, Sinatra representa el decoro, la organización, la pasividad escénica.

³⁷ Los autores entienden el exocanibalismo como una manera de desmembramiento y agresión caníbal. Se supone que el endocanibalismo es el tipo de canibalismo en el que lo que se ingiere son los restos de amigos a familiares de un mismo grupo como manera de honrarlos y “adquirir” algo de ellos. Sin embargo, en este caso va más hacia el lado de “meterse en la piel de” sin dejar la propia. En palabras de Ware: “*The exocannibal is of particular interest to me here, as it is this practice that is born of anger and aggression. The cannibal finds their own selves through the process of ingesting that which is most hated, the enemy.*”²⁸ I think that understanding Sid Vicious’s interpretation of “*My Way*” as a kind of exocannibalism practice, wherein he consumes something anathema to punk—Sinatra’s version is quite ripe with meaning because I believe that Vicious is in fact inverting the trope. Rather than using it to dehumanize and “other,” he is in fact othering himself.” (Ware, s.f, citado en Abbey & Helb, p. 14)

En donde Sinatra es sobrio, Vicious es dinámico. Donde Sinatra es sutil, Vicious es como “en tu cara”. En donde Sinatra le apuesta a la sinceridad, Vicious planea destrozarla. El fragmento de la canción en la que es completamente extraída de su contexto original [...] empujando la canción más y más de su significado original, haciendo una descripción, en términos de Mosser “un cover paródico” que parece muy inapropiado. (Ware, s.f, p., 13)



Sid Vicious con Johnny Rotten
<https://www.rogerebert.com/interviews/anarchy-in-the-uk-my-life-with-sid-vicious>

En este contexto, los punks lograron hacer del caos una creación. Le sacaron belleza a la miseria y se inspiraron a través de la violencia. Tal actitud permitió iniciar un camino, haciendo de la música una territorialidad y una lucha por construir otro mundo. Lucha que llegaría también a las calles colombianas.

Parte III

De la historia del Punk en el país cafetero

“Crónicas de una época podrida”³⁸

Por su parte, al país del Sagrado corazón, el punk llega en los años 80. Esta expresión sumamente política y crítica irrumpe en el estatus quo que se vivía en el país para la época de un modo agresivo, representando lo irrepresentable.

³⁸ Título de un álbum de la banda paisa de punk I.R.A (Infección Respiratoria Aguda) lanzado en 1996. Sello Tekagaste Records. La banda nace en 1985 en un contexto de narcotráfico en el país. En sus inicios se llamaba SIDA y en el 86 cambiaron su nombre a IRA.



Pestes en 1985 <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/los-anos-del-punk-en-medellin-articulo-793077>

Una extrema violencia azotaba al país, en ese entonces amedrentado por el Estado y el narcotráfico. El género punk se expresaba entonces como una víctima de la opresión de estos dos agentes inmovilizantes de la sociedad. Los jóvenes se agrupaban en parches, sobre todo en las grandes ciudades en las que se desarrolló este género: Bogotá y Medellín. Juntos se convertían en una masa negra, inconforme y sin futuro que buscaba en las cassetas, como quien escarba entre la basura, lo

poco que hubiera podido llegar al país de su género: el punk. Llegan entonces como dinamita para “el tedio de Elton John, las pretensiones de los Rolling Stones, la virtuosidad gratuita [...]” (Kyrou, 2006, p. 223)

Bandas como IRA, La Pestilencia, Desadaptadoz y, Pestes y mutantex remecieron la escena musical de ciudades que parecían dividirse en dos: centros y periferias. Estas últimas llenas de pobreza, matanzas y vicio; abandonados al borde del abismo para morir. Mientras esto pasaba, una estética rebelde erigía una bandera negra de inconformismo; cuya originalidad, rabia y ganas de vomitar verdades sociales asomaba por los poros.



'Toque' de Desadaptadoz en 1988.

<https://www.elespectador.com/noticias/nacional/los-anos-del-punk-en-medellin-articulo-793077>



Peste Mutantex en visita a Bogotá. https://noisy.vice.com/es_co/article/rbz44q/festejando-punk-con-pestes-mutantex

Los problemas con el gobierno, persecución, ira y denuncia incendiaron las calles, los establecimientos *underground* y los lugares que alojaban al punk. Este pasaba vibrante y pisaba fuerte al mercado. “El desafiador se burla del mercado. Crea punto final [...] en esas efervescencias que espumean trascendiendo la rutina diaria; en esos instantes intensos y limitados

al tiempo, o preservados de él.” (Kyrou, 2006, p. 118)

No hay en el punk adorno, decoración o decoro. Todo es visceral, grotesco y sin clase. No es para la “gente de bien”, como muchos dirían ahora. Justo por eso es una ironía, y hasta una desgracia, que el género haya sido traído al país por lo que más le repugna: la clase media y alta. Casi suena como un chiste de mal gusto que el himno de la clase baja haya sido impuesto por los ricos; aunque ¿acaso no ha sido así siempre?



Fotograma de la película Apocalipsur (2005)
<https://www.allmovie.com/movie/apocalipsur-v393167/corrections>

Sin embargo, haya salido de donde haya salido, el punk representó en el país una oportunidad de expresar el asco y la hostigación. Como lo menciona Restrepo (2005), canalizó la violencia y se convirtió en “un arte que recoge la memoria colectiva como un espejo social a nivel sonoro. Necesita nuevas expresiones para estar en armonía con el contexto” (p. 14). Sin embargo, no era la meta la armonía sino todo lo opuesto: la queja, el aullido por el hermano asesinado, el primo salvador, la hermana “puta” y el tío, “mano derecha” de cualquier traqueto.

Este grito se hace aún más evidente en el 82, cuando un bien conocido traqueto asesina a un ilustre político: Rodrigo Lara Bonilla. Con ello se demuestra que, en la sombra, y entre el barro, camina y se arrastra toda una generación de jóvenes que ahora gritan, vomitan y sangran punk.

Hartazgo, asco, cansancio y el hacer...el poder del performance y la denuncia de estos jóvenes marcó el rumbo de una nueva forma de contar este país, de narrar sus calles y su gente, sus problemáticas; un lado real. Es ahí donde juega un papel sumamente importante en la historia del país el caleño Jairo Pinilla. Y es que pareciera que él se vale del DIY y la estética punk para contar sus verdades, sus visiones y su Colombia como hasta ahora no había sido contada.



Fotograma de la película Rodrigo D no futuro (1990)
por Víctor Gaviria
https://www.vice.com/es_co/article/7byyda/rodrigo-d-la-historia-de-la-banda-sonora-del-no-futuro-584786a5981f0302987e9091

“Hagas lo que hagas, no te quedes dormido”³⁹: Terror, horror y realidades colombianas

Si bien el terror no es moderno, lo es en la historia del cine colombiano. Para empezar, es preciso hacer buenas divisiones y separar el terror del horror. Según Penner & Duncan (2008) “El horror viene luego. El terror es el “suspense”, el miedo. La preocupación de que algo terrible suceda [...] el terror es lo que acecha tras la puerta: el presagio del dolor y el horror son los miedos hechos realidad.” (p. 9) Si bien el punk empezaba en los años 80 a escupir verdades a través de la estética, Jairo Pinilla estaba adelantado a su tiempo y estaba narrando el país de una manera singular que se salía de todos los estándares establecidos en el cine del país para la época.

A través de las diversas oleadas de cine de terror, este ha venido seduciendo a cada vez más personas. No sé si sea por las perturbadoras imágenes, la morbosidad de saber que a otro pudo pasarle, o las ganas de ver cosas fuera de lo común, pero en una sociedad como la colombiana, que ha sido contada por la risa y la violencia extrema, llegar al terror fue toda una hazaña.

Y es que era precisamente eso lo atractivo del terror: la diferencia entre este y las narrativas comunes, lo desconocido, lo extraño y siniestro. La certeza de que somos seres finitos y que los momentos son efímeros brindan el clima perfecto para una buena historia de terror y horror.

Cabe preguntarse qué es lo que nos atrae de este género. Pues bien, Penner & Duncan (2008) mencionan que:

Una parte de nosotros - llamémosla curiosidad morbosa, lado oscuro o pecado sin riesgo - desea explorar todos esos aspectos de la vida que nos asustan sin tener que realmente enfrentarnos realmente a la muerte o, lo que sería peor, enfrentarnos a nosotros mismos convertidos en asesinos, violadores o demonios” (p. 17) y cabe además añadir que “Colombia, como los protagonistas de este género, se debate entre la mentira y las leyes, entre los crímenes y las esperanzas de redención, entre la oscuridad y la búsqueda de la belleza y el sentido de la trascendencia. (Velez, 2013, p., 12)

³⁹ Frase de la película “Pesadilla en Elm Street (1984).

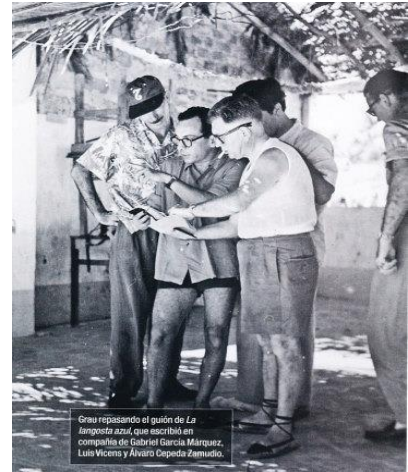


Fotograma de la película “El gabinete del Dr. Caligari “ (1920) <https://www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/cine/datos-curiosos-sobre-el-gabinete-del-dr-caligari>

Gracias al expresionismo alemán pudimos disfrutar de grandes obras como “El gabinete del Dr. Caligari”. Como lo afirma Rubin (2000, p.85) “la pintura expresionista retrata un mundo visible viva y violentamente reformado por sentimientos extremos y abstractas fuerzas subyacentes” en la que definitivamente el mal tenía un papel imprescindible al cual cada década fue sumándole lo suyo. Desde bestias oscuras, cadáveres vivientes, terror animal de criaturas terribles de la noche, hasta el ser humano

convertido en máquina de maldad o luchando contra su misma psique.

Después de ensayar nuevos modos de hacer cine, como los vistos en “La langosta azul”⁴⁰, en los años 50; y como consecuencia de la Revolución cubana, se pone en auge el nuevo cine político y social. A partir de los años 70, el gobierno empieza a apoyar el cine colombiano a través de la eliminación de impuestos a largometrajes producidos o coproducidos por colombianos. Adicionalmente, a las empresas que sirvan como difusoras del cine colombiano se les elimina el 25% de impuestos. En 1976, el Ministerio de Comunicaciones crea en Fondo de Fomento Cinematográfico.



Repasando el guion de La langosta azul, que escribió en compañía de Gabriel García Márquez, Luis Vicens y Álvaro Cepeda Zamudio

http://www.colarte.com/colarte/titulo.asp?id_titulo=774&pest=iconografia

⁴⁰ Película de ficción de 1954 dirigida por, los entonces futuros artistas, Álvaro Cepeda Samudio, Enrique Grau Araújo, Luis Vicens, y Gabriel García Márquez. “es una de las obras legendarias de esa época. Hoy en día considerada un clásico del cine nacional, nació sin esas pretenciones (sic), gracias a un esfuerzo independiente y a una necesidad de expresión artística propia, no de reconocimiento o de éxito comercial. Siendo una de las primeras películas surrealistas en Colombia, no podía haberse dado de otra manera. Mientras en Europa florecía el neorrealismo, con Italia como su epicentro, *La langosta azul* fue indiscutiblemente un proyecto de principiantes del cine, influenciados por el cine del español **Luis Buñuel** (*El perro andaluz*, *Los olvidados*).” (Radiónica, 2014)

Ahora, cuando hablamos del cine colombiano y el terror, podemos decir que los colombianos no eran ajenos a este género, sino que disfrutaban las películas extranjeras que de él se hacían. Fue hasta el 1964 que la película de Julio Luzardo “El Río de las tumbas” sale al mercado, que se evidencian los esfuerzos de realizar una producción colombiana que no tratase de las mismas temáticas; aunque tuviera pinceladas de ellas. En 1968 Rafael Portillo aparece con su filme “Cautivo del más allá” en el que una bailarina hace un pacto con el diablo. Finalmente, en el 77, Pinilla incursiona con una estética nueva DIY en su película “Funeral Siniestro” en la que una niña es acosada por el fantasma de su malvada madrastra, quien murió intentando asesinarla.

Estos filmes van a la par por la década de los setenta con la idea de Cine nuevo que propuso Glauber Rocha, que se trataba de contar el país desde estéticas diferentes. Dentro de este nuevo cine entra la película “Agarrando Pueblo” (1978), dirigida por Carlos Mayolo, que presenta vampiros que desangran la sociedad colombiana.

Agarrando pueblo fue concebida dentro de un proyecto de mayor envergadura llamado *El corazón del cine*, haciendo alusión a un texto de Vladimir Maiakovski. En *El corazón del cine*, la pregunta por el sentido del mismo se lleva a un nivel casi que ontológico: la influencia de la sociedad de consumo y la insólita permeabilidad del cine político frente a esta, concluyen en un llamado al orden, esto debe terminar. (Ordoñez, s.f)

El surgimiento del “Nuevo cine latinoamericano”⁴¹ trae consigo la idea de representar una realidad regional. “Sus movimientos populares y su riqueza natural y cultural, daba pie para la realización de filmes que, más allá de la construcción de la ficción, captaran la vitalidad de una región apenas conocida a nivel mundial.” (Trilnik, 1958) Estas formas de representar son acogidas por colombianos como Martha Rodríguez, Jorge Silva y Víctor Gaviria, entre otros. Empezaba a

⁴¹ El nuevo cine latinoamericano fue un movimiento de realización cinematográfica que inició en los años 60 y tuvo sus bases en el neorrealismo italiano y el cine social. El ideal primario de este movimiento fue contrariar el cine estadounidense y mostrar la realidad con crudeza. De esta corriente son exponentes los brasileños Glauber Rocha y Nelson Pereira Dos Santos, El argentino Fernando Birri, el chileno Raúl Ruiz, entre otros.

producirse películas bajo el concepto de *pornomiseria*⁴², que se convertiría casi en la voz principal del cine del país.

Ante esta nueva oportunidad de llegar al extranjero, y como respuesta a las nuevas emergencias cinematográficas, nace en 1979 FOCINE, para administrar el fondo destinado a la industria del cine; y su triunfo. Gracias a esta entidad, o en el caso de Pinilla, a pesar de esta, se realizaron más de 29 largometrajes; además de un gran número de cortometrajes y documentales que se exhibieron en todo el país. Para los años 80, se generaron producciones tales como “Rodrigo D: no futuro”, “La vendedora de rosas”, entre otras, que empezaron a llegar alto alcanzando festivales como el de Cannes. En 1983 se realiza el proyecto de cine en televisión. Y dos años después se crea un gravamen del 16% al valor de la boleta. Durante estos años, estaba en auge el cine norteamericano gracias a la acogida que tuvieron con películas como: *ET*, *Back to the future*, *Poltergeist*, *It*, *The breakfast club*, *The Shinning*, entre otras; la mayoría de ellas con temáticas disruptivas.

Radiografía del cine: el platanal punkero

Del cine se han dicho muchas cosas. Se ha dicho, por ejemplo, que puede ser usado como elemento de inoculación de ideas, mencionando incluso que algunos gobiernos lo han usado para dicho fin. Algunos otros, mencionan la causa artística y la belleza de la estética de la imagen en movimiento, pero es poco lo que se dice acerca del cine B; o de explotación.

⁴² El siguiente texto de Ospina y Mayolo fue escrito para la premier de la película “Agarrando Pueblo” en el cine *Action République* en París el 18 de mayo de 1978. “El cine independiente colombiano tuvo dos orígenes. Uno que trataba de interpretar o analizar la realidad y otro que descubría dentro de esa realidad elementos antropológicos y culturales para transformarla. A principios de los años 70, con la ley de apoyo al cine, apareció cierto tipo de documental que copia superficialmente los logros y los métodos de este cine independiente hasta deformarlos. Así, la miseria se convirtió en tema impactante y, por lo tanto, en mercancía, fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine independiente como elemento de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó. Este afán de lucro no permitía un método que descubriera nuevas premisas para el análisis de la pobreza, sino que, al contrario, creó esquemas demagógicos hasta convertirse en un género que podríamos llamar cine miserabilista o, porno-miseria.” (Ospina y Mayolo, 1978)

Este concepto, y tipo de cine, encaja más que perfecto en la estética punk ya que maneja magistralmente el mismo concepto del DIY y, sin importar lo que haya que hacer, son fieles a sí mismos, a la idea de la construcción colectiva, la originalidad y ante todo, no se arrodillan al capitalismo. Es aquí donde realmente nuestro Jairo Pinilla entra con toda su artillería.

Aquel género oscuro, siniestro y caracterizado por el bajo presupuesto empleado en la creación de este. La puesta en escena de la economía y el ingenio son característicos de este cine. Sin embargo, más que un género, el cine de explotación es “una industria específica con un modo de producción [...] que les ofrece a las audiencias lo que no pueden encontrar en otro lado.” (Roche, 2016)

Esta nueva forma de cine nace en los años 20, durante la posguerra, como resultado del aumento del consumo de sustancias psicoactivas y el aumento de las enfermedades venéreas; brindando así un tópico que podía explotarse. Nace principalmente como una opción educativa sexual para las nacientes sociedades. Desde 1919 hasta 1959, los filmes de explotación se dieron en un movimiento *underground*, lejos de los focos de Hollywood (mientras este se construía como uno de los más grandes productores de la industria del entretenimiento. Mientras tanto, un grupo de *exploiters*, que se hacían llamar de vez en cuando “los 40 ladrones”, creaban y distribuían películas cuyas temáticas no eran vistas con buenos ojos en esa época.



10 The compilation nature of Louis Sonney's *Hell-A-Vision* (1936) was also evident in publicity materials, as this collage still suggests.

¡Fotografía extraída del libro *Bold! Daring! Shocking! true!* P, 63. Fotograma de la película “Hell a visión” (1936)

Durante los años sesenta se empezaron a expresar diversas formas de creación y de identidades que visibilizaron sectores, vivencias y zonas que antes fueron marginadas en las representaciones globales y locales. Además de esto, como lo menciona Carrasco (2015) fue el escenario que le abrió la puerta a lo contracultural que “se oponía a los cánones dominantes y que se encontraba reflejada) principalmente en el cine, la música, la psicodelia, las nuevas vanguardias artísticas, las luchas universitarias y los movimientos pacifistas.”

Todas estas temáticas abren paso al concepto que se reforzaría en los años 70, 80 y 90 en el cual la cultura se forma bajo la idea de la diferencia

Este tipo de cine tenía ciertas características que lo diferenciaban del imponente y dorado Hollywood, sueño de muchos, pero sesgado de mente y temática. Fue esta industria nueva, la de explotación; la que a raíz de la censura de los filmes que primero sirvieron de educativos, se animó a decir lo que Hollywood y sus actores reconocidos no querían decir.

Schaefer (1999) menciona la importancia de la unión en el equipo de los filmes independientes, la división no marcada del trabajo, el arriendo de espacios y equipo (la mayoría de las veces), sus directores provenían de la clase media, pero su objetivo no era enriquecerse - tal como tampoco lo era en el punk- sino contar lo que nadie más cuenta, y como nadie lo contaría.

Parte IV

Jairo Pinilla y el área maldita del cine colombiano

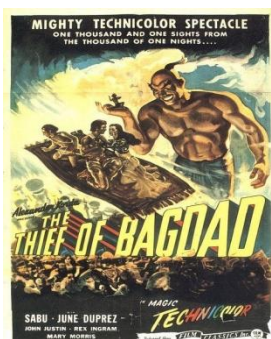
*“Una serpiente mortífera que siembra el pánico
entre los fumadores de marihuana y deja víctimas por doquier.
Según los moldes patentados por pirañas y abejas asesinas,
el peligro amenazante se vuelve implacable
por cuanto la “yerba maldita” atrae a los bichos
y produce horribles vómitos de sangre.
Aquí casi nadie sale ileso,
las picadas matan y los tiroteos se suceden
como en cualquier cinta de pistoleros foráneos”
(Laurens, 1999, p 66. En referencia a la película “Área Maldita”,
1980)*



Jairo Pinilla. <https://www.las2orillas.co/jairo-pinilla-peor-director-del-cine-colombiano/>

Jairo Pinilla, aquel caleño padre de tantos monstruos e historias que marcaron un hito en las narrativas del país. Esa forma de hacer cine completamente novedoso en el país y mientras todos

hacían reír, él creaba mundos imaginados con visiones de lejos tangenciales a lo normal, pero inmersos en situaciones que cualquiera podría experimentar.



<https://www.filmaffinity.com/co/film605611.html>

El ladrón de Bagdad, la primera película que vio, lo inspiró con sus efectos y a través de su escolaridad quedó evidenciada su proficiencia para inventar y encantar. La ingeniería y la vida lo llevaron a México, a trabajar con la compañía Burroughs, donde se terminó de enamorar del cine. Sin embargo, no todo fue color de rosa ya que el cine tradicionalista del país y las mañas corporativas no le harían fácil el camino hacia el estrellato.

Para sus primeras películas tuvo que pedir ayuda a sus amigos, luchando incluso contra los malos comentarios de uno de sus familiares, que arruinó así la colaboración del capitalista de origen quindiano Rigoberto Valencia para la elaboración de la película “Funeral Siniestro”. Sin embargo, Carlos Rodríguez, uno de sus grandes socios y amigos apostó por él todo su capital para la realización de un cortometraje que le permitiría vender sus ideas: Minuto fatal. En esta última realizó el trabajo de edición, tramoya, producción, montaje, guion, desglose, dirección, fotografía, cámara, luces, copia, corte y actuación.



Jairo Pinilla. Fotografía extraída desde https://www.abandomoviez.net/db/persona.php?id_persona=58029&lectura=2

Lo anterior solo demuestra que en definitiva, Pinilla era el maestro del DIY en Colombia y casi un punk del cine. Bien lo expresa Guerra (2018) diciendo que en esencia, el punk es el derecho a la diferencia. Pone como de referencia la historia de Lisboa, Portugal y el punk para hacer referencia al nacimiento de la cultura punk y la estética imperativa de este género como una necesidad de elaborar por sí mismo lo que no está en el mercado “Ellos tenían que personalizar su ropa porque no había lugar en el cual ellos pudieran comprar ropa lista para usar [...] este ejemplo podría extenderse a la

práctica artesanal de los tatuajes, los piercings, el estilo mohicano del cabello e inclusive la producción y adaptación de la ropa, que generalmente era elaborada en casa” (p. 3)

De este mismo modo, Pinilla se convirtió en maestro de esta estética. No se vendió a las expectativas de la industria cinematográfica del momento y nunca se desvió de su objetivo “determinadas motivaciones al público. Yo vivo intensamente un grito en el teatro. Me gusta más que recibir un millón de pesos” (entrevista con Jairo Pinilla Téllez, *Cuadernos de cine colombiano* No. 8, diciembre 1982)

Su forma de expresar, y pensar, el mundo terrorífico no incluía monstruos persiguiendo víctimas sino mentes persiguiendo personas. Esa caza infinita que ocurre en tantas cabezas y que muchas veces es imperceptible. Amante del terror psicológico, y de ver en el cine aquellos miedos y situaciones que no se ven en la vida real, por varias razones. “Soy feliz viendo cosas imposibles” (entrevista con Jairo Pinilla Téllez, *Cuadernos de cine colombiano* No. 8, diciembre 1982)

Con una visión futurista y maravillosa del cine el país, Jairo se abrió camino, con bastante dificultad, para llegar a las salas de cine con su estética macabra y apabullante, transgresora de todo esquema y mucho más cercana a las películas de explotación norteamericanas. ¿Hay algo más rebelde en el país del sagrado corazón que una película catalogada por un cronista como “una película colombo venezolana de terror en inglés”? (Orozco, 1986; citado en Chaparro, 2016, p. 83)



Jairo Pinilla. Foto: Elizabeth Jiménez de El Espectador
<https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/jairo-pinilla-padre-del-cine-de-suspenso-en-colombia-decalogo/48680>

Otra de las pistas que nos da Jairo de su alma punk es el hecho del “no conformismo”, la lucha continua y bajo sus propias reglas y “la necesidad de sobrevivir en el borde de lo *mainstream* de un modo autodidacta en contra del Capitalismo” (Guerra, 2018). Esa imperiosa necesidad de hacer las cosas con escasez de recurso, casi con las uñas, y no fracasar en el intento. La resistencia existente en el hacer, el arte, el empoderamiento del compromiso con la pieza y el proyecto; así como el compromiso con la causa anticapitalista y rebelde de los punks.

Parte V

De vampiros encorbatados tropicales y otros chupasangres anti cine

La compra final de la productora de los Di Doménico da pie a una crisis en el cine nacional debido a que los intereses de Cine Colombia se centraron sólo en la recepción y distribución de películas extranjeras en el país y se dejó de hacer cine en Colombia. “El único largometraje que se produce en la época es 'Al son de las guitarras', y sin embargo no fue estrenado.” (Corporación Colombia Digital, 2012)



Salón Olympia. Propiedad de los hermanos Di Domenico. <https://journals.openedition.org/alhim/5230>



Teatro Palermo. Fotografía extraída desde <https://journals.openedition.org/alhim/5230>

Con la inauguración del teatro Palermo, ubicado en la calle 45 #13-40 que se estrena con la cinta *Lydia*, se inicia el programa de Cine Colombia de teatros en los barrios (salas de menor capacidad, pero más cercanas a los residentes) en 1946. El cambio de gobierno parece ir con tranquilidad hasta el 9 de abril de 1948; día que no permitió que hubiese funciones que se reanudarían hasta el 21 de abril con las mismas películas anunciadas para ese fatídico día.

Desde 1947 y hasta finales de los cincuenta, los representantes de la curia, la censura, podía mutilar una película o prohibirla del todo. En atención al reclamo, [...] en 1960 el gobierno del presidente Alberto Lleras Camargo decreta la abolición de la Junta Nacional de Censura “creada durante el régimen de la dictadura” y la sustituye por una Junta Nacional Clasificadora de Espectáculos cinematográficos [...deberá] agrupar las películas en cuatro categorías: a) para todo público, b) para mayores de 14 años, c) para mayores de 18 años y, d) para mayores de 21 años.

Con el cine experimental en los años 50, y el cine político y social de los años 60 y 70, el gobierno empieza a apoyar el cine colombiano a través de la eliminación de impuestos a largometrajes producidos o coproducidos por colombianos. En 1970 se pone el nuevo decreto de clasificación: a) aptas para niños, b) aptas para mayores de 14 años, c) aptas para mayores de 18 años y, d) películas prohibidas, por lo cual en 1972 la película de Bertolucci “El último tango en París”, ni siquiera puede entrar al país.

Fue Jairo Pinilla quien proporcionó una idea, sin lugar a duda, positiva con respecto al cine en el país, debido a la dificultad de triunfar en dicha área y ser conocido en el país y por fuera de él. La idea de Jairo, dada en una reunión de ASOPROCINE, pretendía que la boletería del cine proporcionara un 20% como auxilio a los creadores y que el dinero se invirtiera en equipos para alquiler. Bajo un funcionamiento similar se crea entonces en 1978 FOCINE, quienes mediante la inyección de recursos financieros potenciaban el cine colombiano. Sin embargo, ellos nunca estuvieron listos para el cine de Jairo Pinilla. Eso, sumado al poco interés del público por el cine colombiano, y la disminución del gravamen al 12%, que iría a parar a al Fondo de financiación. Adicionalmente, con la Constitución de 1991, en el Artículo 359 se estableció que: “no habrá rentas nacionales de destinación específica”. Como consecuencia de esto, se decide liquidar FOCINE en el 92. Y fue así como gracias a las múltiples caídas de la industria del cine, este se estancó en el país durante 10 años, ya que el país se quedó sin incentivos para financiación del séptimo arte.

Debido al cierre de FOCINE sólo pueden realizarse 8 películas entre 1993 y 1996, y eso gracias al esfuerzo de algunas personas con sus medios privados. Sumado a eso, a mediados de la década de los noventa se hace más fuerte la presencia de las películas en VHS, a través multinacionales como *Blockbuster*. “Por esos años, cuando el auge de las tiendas de video era el centro de atracción para las familias colombianas con el betamax y el VHS hicieron que las salas de cine tuvieran una de las peores crisis en la historia hasta el punto de que los teatros que eran exclusivos para proyectar películas se acabaron y dieron paso a los teatros en los centros comerciales.” (El Nuevo Siglo, 2012)

El Ministerio de Cultura se crea en 1997 con el fin de regir el sector cultural del país, al que se le dio gran importancia con la reciente Carta Magna del 91. Según esta, el Ministerio de Cultura “propenderá por una Colombia creativa y responsable de su memoria, donde todos los ciudadanos sean capaces de interactuar y cooperar con oportunidades de creación, disfrute de las expresiones culturales, en condiciones de equidad y respeto por la diversidad.” (Ministerio de Cultura, s.f). El Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica se crea en el mismo año, además de la Dirección de Cinematografía para financiar el cine en el país.

“El Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica "Proimágenes Colombia" es una corporación civil sin ánimo de lucro creada bajo la Ley 397 de 1997 [...] busca consolidar y solidificar el sector cinematográfico colombiano, convirtiéndose en un escenario privilegiado para la concertación de políticas públicas y sectoriales, y para la articulación de reglas del juego que concreten e impulsen la industria cinematográfica del país.” (Proimágenes, s.f)

A raíz de lo anterior, el gobierno decide crear en el año 2003 la Ley 814, más conocida como la Ley de cine. Esta pretendía llenar los vacíos evidenciados en 1997 con la Ley 397. Es decir, pretendía brindar recursos a los realizadores a través de la cuota para el desarrollo cinematográfico que se acompaña, por supuesto, de los distribuidores y los productores colombianos.

“Gracias a esta Ley, el cine colombiano pasó de estrenar nueve producciones en el 2004, a contar con 36 estrenos nacionales en el 2015, cifra récord para la historia del cine colombiano. Además, el registro de espectadores aumentó significativamente al pasar de 43 millones en 2014 a 60 millones de asistentes a todas las salas de cine y películas exhibidas por la industria durante el año pasado.” (Ministerio de Cultura, s.f)

Adicionalmente, el fondo y la ley han permitido la creación de otras leyes que complementen las anteriores y permitan el aumento y la exteriorización del cine colombiano, tales como la Ley 1556 del 2012, con la que se permite la filmación de películas del exterior en territorio colombiano a través de la inclusión de contraprestaciones para las películas rodadas. Estas consisten en 40% del valor de servicios nacionales de rodaje y 20% en hotelería, alimentación y transporte. Gracias a esto, películas como *Mile 22* y *Gemini Man*, protagonizadas por Mark Wahlberg y Will Smith respectivamente pudieron ser rodadas en el país.

Todo este camino ha recorrido el cine colombiano para poder hacerse internacional y de cierto modo, lo ha conseguido, aunque no como se esperaba. A pesar de todas las trabas a Pinilla, y de sus embargos, ha logrado alcanzar festivales internacionales, trascendiendo así este espacio gótico tropical creado aquí en Colombia en el que tienen cabida películas como “Funeral siniestro”. Sin embargo, es comprensible que fuera de difícil aceptación toda su temática en un país regido por parámetros de monopolios, en donde se muestra lo que conviene, y que nunca, por lo mismo, llegará a ser transmitida en canales de amplio alcance a nivel nacional, tales como Caracol o RCN.

Por lo mencionado anteriormente, y con ayuda, Jairo decidió migrar algunas de sus películas y sus trabajos a la web, espacio en el que encontró un poco más de libertad y un poco menos de presión. Así mismo, las empresas que son dueñas de los medios, y hasta el mismo gobierno, ha tenido que invertir en nuevas plataformas para la distribución “accesible” del cine nacional y el latinoamericano ya que sus historias han sido similares, a excepción un poco del caso argentino y mexicano.

Aún hoy, a pesar del arduo trabajo que se ha realizado por potenciar la industria cinematográfica, “Nunca una película colombiana ha logrado superar los dos millones de boletas vendidas. Este año, cuando se estrenaron al menos dos cintas nacionales por mes, cabe preguntarse si hay audiencia para tantas producciones. Y pensar si, antes de elevar la producción nacional a punta de la distribución de recursos, falta hacer una reflexión colectiva sobre el sentido del séptimo arte en el país y la necesidad de descubrir que la cultura y el entretenimiento no son exclusivos de Hollywood. Es eso o seguir haciendo películas que sólo sean aplaudidas en festivales fuera del país.” (Martínez, 2012)

Cabe aclarar que Estados Unidos se convirtió en el principal exponente de referencia y envío de cine para países como Colombia, que no tenían cómo producir un cine y que rechazaron muchas propuestas que pudieron haber cambiado la historia de la industria cinematográfica de nuestro país. Las condiciones sociales, la historia, el narcotráfico y la continua violencia hicieron que el público se fijara en otras opciones de cine y que el cine mexicano fuera el gran referente de lo latino en los países de habla hispana del sur global; ya que, a diferencia de Estados Unidos, en

Colombia, la cifra de personas que asistían a cine era mucho menor, no sólo por los ingresos sino por cuestiones de seguridad, sobre todo en la época de mayor violencia en el país.

Por todo lo anterior, se puede evidenciar que, a pesar de que Jairo Luchó de mil maneras para captar el interés de FOCINE, ellos estaban enfrascados en el cine tradicional que se hacía en Colombia y así cerraron la puerta al terror; que solo cogió fuerza hasta el siglo XXI. Sin embargo, otros países no fueron tan cerrados con respecto a esta ayuda, como lo fue Venezuela, país que a través de préstamos financió a Pinilla y aunque definitivamente a él no le importaba el dinero, a nosotros pudo habernos cambiado la percepción su mundo fantástico y aterrador.



Fotograma de la película Funeral Siniestro (1977).
<https://www.cinematocadistrital.gov.co/sites/default/files/mediateca/No.%208%20->

Es estética de lo feo, como la llamó Calabrese (1999) eso que era feo y al mismo tiempo bello demostraba tener un poder casi sobrenatural en las mentes de los que llegaban a él. Casi como el Drácula seductor de Mina y la rareza de un Frankenstein que definitivamente está “más allá de la norma”⁴³. Esos espacios donde la imagen podría haber sido la protagonista de un sin fin de historias que pudieron haber llevado el nombre de Colombia muy alto, como se evidencia en los festivales de cine como el de SITGES, en donde el nombre de Pinilla es equiparable al de Hitchcock.

Parte VI

Furia caleña, el padre de la novia del cadáver y “the disaster artist”: del cine de culto y su pugna por ganar adeptos

⁴³ “El monstruo se muestra más allá de la norma “monstrum”. Segundo, “la misteriosidad” causado por el hecho de que su existencia nos lleva a pensar en una admonición oculta de la naturaleza; que deberíamos adivinar “monitum”. (Calabrese, 1999, p. 107)



Fotograma de la película 27 horas con la muerte (1982)

<https://www.cinematocadistrital.gov.co/sites/default/files/mediateca/No.%208%20->

Hay cierto encanto en el cine distinto al comercial. Una cierta magia que encanta a través del desencanto. Una que asusta, estremece, remueve y al final termina siendo aclamada. En este espacio contaremos tres historias de vida de tres directores de cine completamente diferentes en cuanto a territorios y experiencias de vida, pero con una sola cosa, de gran importancia, en común: el cine.

Eran los maravillosos años 40, llegando a los 50, y un joven entusiasta y excéntrico quería sobresalir en la escena cinematográfica, Ed Wood. Su estética de la economía y su amistad con Bela Lugosi, cuando este ya caía en decadencia, le dieron la imagen de un director pintoresco y resiliente. Se presenta como un personaje curioso y ávido de cine; de crear nuevos mundos hasta ahora posibles solo en las mentes de los que sueñan por fuera de lo establecido.

Tildado de perdedor y conocido como “el peor director de cine de todos los tiempos” hizo posibles historias muy reconocidas. Tal vez una mente brillante en el tiempo incorrecto; no por nada, alguien con una mente similar a la suya, Tim Burton, le hizo un homenaje. Y es que, en un tiempo donde las cosas tenían un cierto orden, y mucho de lo normativo era segregante, no había cabida para sus chiflados, travestidos, yonquis, médiums y monstruos y espacio exterior.

Wood es leyenda. No fue conocido por su destreza artística, o la capacidad de crear con poco dinero, sino porque sus películas fueron catalogadas como las peores de la historia. Fue para la crítica “un payaso literario, un bufón alcohólico de la periferia hollywoodense. “Un realizador tan extraño y desenfocado que había creado, inadvertidamente, “la peor película de todos los tiempos”, con su filme *Plan 9 from Outer Space*.⁴⁴” (Craig, 200, p. 10)



Fotograma de la película plan 9 from outer space (1959)

<https://thedissolve.com/features/movie-of-the-week/619-the-awful-wonderful-integrity-of-plan-9-from-outer/>

⁴⁴ Traducción libre del párrafo original “ Wood became legend not as a film artist of note, but as a freak of nature, a literary clown, an alcoholic buffoon of fringe Hollywood, a filmmaker so awkward and unfocused that he had inadvertently created, with Plan 9 from Outer Space, “the worst film of all time.” Discarding the patent absurdity of

En espacios de tiempo distintos, pero con bastantes similitudes se encuentran estos personajes: Wood y Pinilla. Con esas ganas de hacer cine como fuera, con la crítica apuñalando sus obras, pero un público fiel y consolidado. No por nada dicen que Pinilla es el Ed Wood colombiano. ¿Y cómo dudarlo? Si sus temáticas son tan similares, su estética tan brillante y siniestra, pero con toques de humor, porque también es parte importante del cine saber distensionar al público en los momentos precisos. Siempre la margen de la industria y rechazado por la misma, pero nunca derrotado.

Así mismo se escribe la historia de un hombre que en pleno siglo XX luchó con uñas y dientes para hacer fama con sus películas, contar sus historias. Tommy Wiseau, su sobrenombre, y mejor conocido como “*The disaster artist*”. A pesar de esta gran similitud, este se diferencia de Pinilla y de Wood porque él si quería fama, no precisamente por lo bueno de sus películas, sino por el reconocimiento en sí. Con una fortuna, que no se sabe de dónde salió, al igual que él, gastó millones y millones no sólo en sus películas, y en detalles como el alquiler de un retrete sólo para él durante el rodaje de “*The room*” sino también en vallas publicitarias durante años, para promocionar su película. Además de la compra de equipos, cuando lo usual es alquilarlos.

El rodaje de '*The room*' duró más de cuatro meses y costó seis millones de dólares. La película inicialmente se mantuvo en cartel solo dos semanas en un único cine de la periferia de Los Ángeles, durante las que apenas recaudó 1.800 pavos; tuvieron la culpa sus terribles diálogos, y su argumento carente de justificaciones racionales, y esas subtramas que no iban a ningún lado, y sus giros incoherentes, y sus personajes vagamente humanos, y sus escenas de sexo que duraban, y duraban —y en las que el trasero de Wiseau era objeto de embarazosos primeros planos—. La



Fotograma de la película “*The room*”, de Tommy Wiseau (2003) <https://thedissolve.com/features/movie-of-the-week/619-the-awful-wonderful-integrity-of-plan-9-from-outer/>

such a claim, Wood’s films are in fact neither bad, nor good—they are art; astounding, bizarre film-poems with many, many flaws, and many more hypnotic charms.”

reacción de la prensa ante ella queda resumida en la descripción con la que un crítico culminaba su artículo: «La 'Ciudadano Kane' de las películas malas». (Salvà, 2017)

A pesar de las diferentes opiniones, estos tres directores pasaron a la historia para consagrarse como directores de culto ya que, a pesar de lo bueno, o malo, de sus películas, estas eran aplaudidas por la gente mientras la crítica las hacía pedazos.

Otro aspecto para señalar es la falta de experiencia de los tres para hacer cine. Un Jairo excelente creando historias, pero que tuvo que aprender a hacer todas las partes del proceso debido a la carencia de dinero para pagar por ellos. Un Wood inexperto en el cine, pero con todo el entusiasmo para hacerlo y un Wiseau excéntrico que poco y nada sabía de cine, de dirigir, y por qué no, hasta de escribir.

Como narra Greg Sestero -el mejor amigo de Tommy y su coprotagonista- a través de las , , p.inas de su libro “*The Disaster Artist*” (la fuente principal de la que abreva el largometraje homónimo dirigido por James Franco), las extravagancias formaron parte del proyecto desde el principio: en lugar de rentar equipo para la filmación, Wiseau decidió comprarlo. Rodó en formato de 35 mm y de manera simultánea en alta definición, lo que implicaba gastos extras de iluminación y operación. En lugar de usar locaciones para filmar ciertas escenas, decidió en cambio hacerlo en sets construidos con pantalla verde al fondo. Y el hecho de que el estelar -el mismo Wiseau- olvidase continuamente sus diálogos y tuviese repetidos desplantes de diva, demoraba el rodaje. Todo esto elevó a la estratósfera el presupuesto, pero ello parecía no preocuparle al director quien, hasta la fecha, se desconoce cómo obtuvo el dinero para absorber los exorbitantes gastos de su película. (Quintanar, 2018)

La insatisfacción de hacer cine de culto en el país del Sagrado Corazón

Uno de los aspectos más importantes, y en definitiva, imperiosos para la realización de cine en Colombia es la manera en la cual la audiencia recibe las películas. “Una producción cinematográfica logra ese anhelado estatus de culto cuando tiene un significado importante la audiencia que la consume, ya sea porque el formato es innovador, porque la producción es

impecable, porque retrata un hito histórico significativo o sencillamente porque la historia es tremendamente buena.” (Montaugh, 2018)



Jairo Pinilla. Fotografía extraída desde <https://www.pulzo.com/entretenimiento/genio-o-no-colombiano-han-comparado-bueno-malo-cine-PP162788>

Además de lo anterior, debe pasarse la voz de la película para que cada vez más audiencia la vea. Fue así como ocurrió con las películas de Pinilla desde el 77, con Funeral siniestro; y hoy, gracias al internet y el interés por la producción colombiana que estos largometrajes tienen más fuerza que nunca.

Las películas de Jairo fueron en su mayoría financiadas por monjas, esmeralderos, camioneros y dueños de discotecas, como lo afirma Gallo (2016). Todos ellos buscando sus 15 minutos de fama en una película colombiana. Fue así como su primera película, ¡que mago! La pagaron unas monjas. Funeral siniestro la financió un hombre que invirtió todo el dinero de su familia en la película y aun así fue muy concurrida.

“fue vista por más de 800 mil personas sin habersele invertido un solo peso en publicidad. La crítica la destrozó, pero las filas de gente esperando verla completaban varias manzanas. A partir de ese momento serpientes marihuaneras, sillas de ruedas poseídas por espíritus demoniacos y plantas carnívoras devoradoras de hombres, pasaron a ser parte de sus argumentos.” (Gallo 2016)



Jairo Pinilla con Derly Díaz y Gustavo de la Oz. De fondo la cartelera de Cine con la película Funeral Siniestro (1977)

<https://www.pulzo.com/entretenimiento/genio-o-no-colombiano-han-comparado-bueno-malo-cine-PP162788>

No hubo escasez de dinero, falsas palabras o envidia que lo detuviera. Su ingenio y lo arriesgado de su persona lo llevaron a ir enfrentando uno a uno todos sus miedos, las serpientes, las balas, la muerte, los ataúdes...todo para su público. Para enviar sus mensajes como él lo esperaba y después de todo, a pesar de que mencionan que las películas de Pinilla están plagadas de errores, el único de ellos que fue realmente fatal, fue haberle creído a FOCINE.

Metodología

Parte I

Metodologías demoníacas del sistema educativo y otras nimiedades

La investigación en comunicación es en cierto modo mucho más flexible que en otras ciencias y da cabida a problemas que no se hacen otras ciencias. Según Palazzolo y Vidarte (2012) “el método (vocablo que proviene del *meth*, que significa meta y *odos* que significa vía.) Es el conjunto de procesos y procedimientos para llevar a cabo el cumplimiento de los objetivos de inicio. Adicionalmente, este campo de la investigación otorga ciertos beneficios creativos, que implican una cierta responsabilidad de elaboración de una crítica honesta de los problemas y el diseño investigativo.

En este caso, esta investigación será 100% cualitativa ya que no precisamos de números ni estadísticas que refuercen nuestra hipótesis. Por consiguiente, lo que esta investigación pretende hacer es un análisis desde distintas perspectivas en el cine de Jairo Pinilla, de algunas de sus otras escogidas con criterio de accesibilidad e importancia.

Según Babbie (1999), “la Investigación científica se reduce a hacer observaciones e interpretar lo que se ha observado [...] Sin embargo, antes de observar y analizar se necesita un plan. Uno debe determinar qué va a observar y analizar: por qué y cómo. De esto trata el diseño de investigación.” (Babbie, 1999, p.71)

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos decir que el diseño de esta investigación fue pensado específicamente para conocer lo mejor posible al artista para poder mirar desde su perspectiva y así analizar cómo mezclaba las estéticas y las temáticas en sus obras.

Los largometrajes, y cortometrajes, seleccionados fueron analizados de forma tal que se intenta dar respuesta a la forma en la cual se da el encuentro entre lo local y lo global en el cine de explotación del caleño Jairo Pinilla. Adicionalmente, en este capítulo se dará una explicación de las categorías contempladas, la selección de las películas (acompañado de un análisis de estas según las categorías).

Las categorías que se tuvieron en cuenta a la hora de la realización del análisis son:

- Título de la obra
- Año
- Tipo de película
- Género cinematográfico
- Colombia Punk: es una especie de contexto colombiano en cuanto a las locaciones y la simbología y contexto histórico del país en el momento de la realización y el estreno de la obra.
- Lo punk global: comprende contexto mundial en cuanto al contexto histórico del momento de la realización de la obra.
- Narrativa: comprende el lenguaje cinematográfico de manera rápida con el fin de analizar el posible efecto y uso de los ángulos, los planos, la iluminación y el sonido como parte de una estética de cine.
- Las evidencias DIY comprenden:
 - Estética: en cuanto a la suma de elementos y efectos con el fin de encontrar en las películas similitudes o divergencias que nos permitan establecer conexiones con este tipo de estética *Do It Yourself*.
 - Producción: en este pretendemos ver si la estética y la forma de producción de las películas de Jairo Pinilla corresponden a la estética de cine de explotación propuesta en el trabajo de investigación.

- Distribución: en este se pretende demostrar que la distribución de las películas iba contra los deseos de las grandes productoras y si fue difícil, siguiendo así todos los parámetros necesarios para considerarse una película de explotación.
- Entrevista.

Parte II: Análisis

Les importa un pepino el cine de terror

Las obras elegidas fueron analizadas previamente teniendo en cuenta la facilidad de acceso y la importancia de estas. Todos los largometrajes escogidos fueron de gran importancia en la historia de cine y de grandes taquillas. Escogimos las películas, ordenadas cronológicamente de la siguiente manera (para ver la ficha técnica de cada una de ellas remitirse al Anexo 1):

- **Largometrajes**

- Funeral Siniestro
- Área Maldita
- 27 horas con la muerte
- Extraña regresión
- Triángulo de oro: La isla fantasma

- **Mediometrajes**

- Minuto Fatal
- La Silla satánica

Se tuvo en cuenta la fama de las películas y el impacto generado en el público, quien estaba acostumbrado a un cine colombiano más del corte dramático y violento de FOCINE en donde el país se mostraba miserable, desangrado y en llamas ardientes de poder, lujuria y pobreza. Ese tipo de cine que el país aclamaba, según los poderosos e intelectuales, pero que la gente parecía rechazar con vehemencia.

Es evidente que el país tiene problemas no resueltos que han venido acumulándose a través del tiempo hasta hacer de este una especie de masa indefinida que no parece reconocer entre lo propio y lo ajeno; que no ha podido definirse con sus propias palabras. Sumado a esto, el cine parecía, y

aún parece, haber creado toda una cultura y un único relato alrededor del país y lo que se supone ser colombiano. Siempre entre perpetrador y perpetrado. “Una queja perenne sobre el cine colombiano tiene que ver con el carácter predominante del tema de la violencia en sus largometrajes [...] la violencia carga un bagaje de problemas irresueltos tanto del siglo XIX como de la primera mitad del siglo XX.” (Suárez, 2009, p. 59) Sin embargo, este es el factor diferencial de Pinilla, el salirse de ese tipo de estética y narrativa tan común en el cine colombiano y que hasta ahora parece tomar fuerza para llegar a este público.



Jairo Pinilla <https://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-la-gente-es-masquista-le-gusta-ver-peliculas-y-morderse-las-unas-jairo-pinilla-cronica-del-quindio-nota-120174>

Los medimetrajes se eligieron por criterio personal de preferencia entre los varios cortometrajes que tiene Pinilla. *Minuto Fatal* es la historia de un padre que decide sobre el cuerpo de su mujer y sobre toda su familia, ¿hasta dónde lo llevará su determinación de no tener más hijos e interrumpir el embarazo de su esposa? En mi opinión, este es el mejor cortometraje de él en cuanto a la mezcla de sensaciones producidas por la cinta. Logra transmitir de

manera magistral cómo se siente la mujer en todo momento, sin necesidad de expresarlo verbalmente. Por otro lado, *La silla satánica* tiene una estética distinta de las demás. En cierto modo es mucho más oscura y tenebrosa que las anteriores en cuanto a la parte visual. Da la impresión de algo siniestro presente en todo momento y que, de cierto modo, no se termina de desvanecer.

Venimos a cobrarle los daños y perjuicios⁴⁵

Cada una de las obras de Pinilla es una mezcla entre un mundo enloquecido y un país sin identidad. En ellas encontramos temáticas mundiales como inmersas en contextos, locaciones e ideologías colombianas que además se adaptan a la estética DIY. Nuestra propuesta es ver cómo se hacen compañía estos tres conceptos dentro del cine de Pinilla.

⁴⁵ Canción “Mantenlo Patriarcal”, canción del grupo de punk I.R.A.

Aunque el gobierno y FOCINE no apoyaron a Jairo como deberían haberlo hecho, sí se menciona en muchas partes que el gobierno si sacaba pecho a la hora de hablar de Pinilla, pero siempre fue claro que Jairo hizo cine con sus uñas, su patrimonio y el sudor de su frente. Que sus películas están embargadas en algún lugar de la ciudad. Eso solo hizo más evidente la filiación de FOCINE con ciertas ideas y estéticas, muy ajenas a la del caleño. “Las intenciones ‘democráticas’ de FOCINE habían abierto espacio para lo que se conoce como “Nietorrorismo” y el “Benjumeismo”, uno de los legados más problemáticos de ese tiempo. Rotulados así por los apellidos del director Gustavo Nieto Roa y uno de sus actores más usuales, Carlos Benjumea. El cine de Nieto Roa se caracterizaba por su estilo llanamente comercial basado en seriados y telenovelas, utilizando siempre al elenco de moda de la pantalla chica.” (Suárez, 2009, p. 100) o tal vez de un Gaviria ávido por encontrar el margen dentro de los límites de la ciudad, traduciendo un parlache ajeno para los mismos habitantes de las estas.



Fotograma de la película Funeral Sinistro (1977).

<https://www.cinematocadistrital.gov.co/sites/default/files/mediateca/No.%208%20-%20Jairo%20Pinilla%20T%C3%A9lez.pdf>

No es mentira, y Jairo lo repite muchas veces, que sus esfuerzos por hacer cine en el país del Sagrado Corazón fueron casi titánicos. Préstamos en países extranjeros, de comerciantes y adinerados a los cuales devolvió cada uno de los centavos que le prestaron y aun habiendo llenado teatros completos por meses no queda más que el recuerdo de las películas que hizo y que viven en su memoria y en secuestro por parte del Estado.

A continuación, encontraremos la tabla 1. En ella mostramos las obras elegidas y su contraste entre lo local, global, formando una especie de gótico tropical que se entrelaza con lo que podría ser parte de una especie de análisis del lenguaje cinematográfico. Este cine de Jairo, tan único, tan de culto, porque es transgresor y atrevido y ha generado su propio público. Ese cine, tan Caliwood, pero por fuera de él.

Título	Año	Tipo de película	Género	Colombia Punk		Lo punk global	Narrativa			Evidencias DIY		
				Locaciones	Símbolos		Ángulos y planos	Iluminación	Sonido	Estética	Producción	Distribución
Funeral Siniestro	1977	Largometraje	Horror (clasificación de IMDb)	Chocontá, Cundinamarca - Finca "La quinta". Contexto rural en un acto religioso (católico) como lo es un entierro. Río en Chocontá y paisaje sabanero. Represa del Sisga.	Lo "Punk" en Jairo Pinilla no está sólo en sus temáticas, ni en su forma de realizar las películas, sino en la mezcla de lo que parecen ser simbologías completamente opuestas. Ejemplos de esto son: religiosidad	Se oía un estridente rock con sus denuncias y así mismo el país salía a denunciar los malos manejos por parte de los gobiernos y los problemas sociales. Todos estos eran denunciados a gritos en el rock	Ángulos: Ángulo picado cuando la madrastra mira a Isabel. Este denota que ella se ve como un ser superior a ella. Por otro lado, el ángulo con el que Isabel la mira es en contrapicado ,	La iluminación es clara ya que se encuentra en un entorno rural diurno, en su mayoría. En los momentos de miedo de la muerte de Jaime, el ambiente se pone más	Sonidos de suspenso y de sospecha que dejan entrever los personajes no son lo que parecen. Sonidos de misterio que representan los cambios de humor de los personajes, los descubrimientos o acompañan las emociones de los mismos. Ritmos acelerados para marcar la	La temática de Pinilla, los colores y todo el proceso de producción de estas películas convierte en candidatas perfectas para pertenecer al cine B, o explotación. Un arte	Según cuenta en la entrevista para Cuadernos de Cine Colombiano (1982), buscó durante tres años quién le ayudaría a financiar esta. Incluso habló con el capitalista Rigoberto Valencia, quien vino a Bogotá a pedir	Distribuida por Cine Colombia. La película se estrenó el 11 de octubre de 1978. Fue rechazada por el Fondo Cinematográfico del Ministerio de Comunicaciones para la cuestión del patrocinio económico. Cuenta Augusto

					de la iglesia (y sus rituales, tales como: la persignación y el "deber ser"). Esto, sumado al hecho que, antiguamente, en los años 70 y sobre todo en las zonas rurales, los funerales se llevaban a cabo en las salas de estar de las casas. Acompañado al muerto	colombiano y extranjero. En cada uno de los países este género hacía las denuncias respectivas y defendiendo a la sociedad de la opresión. Sin embargo, empezaba a convertirse en un asunto del todo comercial y de elitismo que pronto caería en	respondiendo a la relación de poder que la mujer ejerce sobre la niña. Planos: Los planos de estas películas son en su mayoría generales para evidenciar el tipo de vida en la ruralidad. Otros son de primer primerísimo plano	oscuro y siempre están presentes las velas para enfatizar en que hay algo siniestro cerca.	ansiedad y el miedo de una pequeña que corre para salvar su vida, por ejemplo. Todos estos rompen la normalidad de la vida en el campo, y sus sonidos, contraponiéndolos a otros que parecen no caber en ese espacio. Sin embargo, estos van adaptándose según vamos descubriendo a los personajes. Sumado a esto, Jairo expresa la colombianidad con elementos	hecho con las uñas y con la pasión. El carácter <i>naif</i> , que si bien no siempre habla de la vida lejos de la ciudad, se puede hacer evidente en los actores sin experticia en la actuación. Y el carácter experimentado al con el que Jairo realizó los filmes.	referencias de Jairo, pero un primo de éste último le jugó una mala pasada debido a la envidia e hizo que Rigoberto desistiera de apoyar a Pinilla. Sin embargo, Pinilla tenía buenas amistades, como Carlos Rodríguez; quien reunió \$600.000 para la realización de "Funeral siniestro".	Bernal, director de la Escuela de Cine Black María, que cuando Jairo Pinilla quiso estrenar su película "Funeral siniestro", en 1978, la junta de censura de la época le negó el permiso porque, según su representante de la Iglesia, era "inverosímil que una niña quedara sola
--	--	--	--	--	--	---	---	--	---	--	--	---

				estaban sus dolientes y cuatro cirios en los puntos cardinales. la ambientación es más que adecuada para poner a funcionar lo "punk". Contrarrestando la vida de un pueblo colombiano religioso, y sus prácticas rituales, versus una mujer practicante	decadencia. Se veían ya en los demás países, sobre todo en el Reino Unido, los primeros matices del naciente proto punk con exponentes como <i>The Clash</i> . Todos estos alzaban la voz y formaban una rebelión contra el sistema capitalista.	para enfatizar en las emociones o las acciones de los personajes (como cuando se rompe el vaso).		musicales de importancia popular, en este caso la orquesta de Los Tupamaros. Los sonidos también se usan como modo de <i>flashback</i> , como en el caso de los recuerdos de Jaime, quien escucha la voz del tío de Isabel, a quien prometió que la cuidaría y se quedaría con ella.	En esta película, Pinilla juega con el miedo a la muerte y lo sobrenatural llevando a Isabel a un estado mental de persecución y miedo. Dejándonos percibir que ella sigue vigilante, aún desde el más allá. La mente lleva a la niña Isabelita a creer que su	Con el dinero alquiló la cámara de Rittner Bedoya. Además, logró que el Laboratorio del Caribe en Venezuela, le hiciera un préstamo por más de un millón de pesos. Acá sacó otro préstamo en la Corporación Financiera	en el campo cuidando un muerto. ¿Y él les respondió que era más inverosímil que semejante junta aprobara Superman, porque qué puede haber más inverosímil que una persona que la dejaron estrenar" (Arias, 2005)
--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--	--

					de rituales de magia negra, como podemos evidenciar en la cinta. Adicionalm ente, se evidencia el contexto social de la época en la crisis de trabajo de los años 70, especialme nte en el gobierno de López Michelsen (1974-	Por otro lado, con respecto a la industria cinematogr áfica se pugnaba por presentar películas extranjeras. Lo extraño y fuera de lo común empezaba a tomar fuerza, y temas como el horror y el terror con películas				madrastra la persigue desde un lugar sinisestro en donde aún tiene poder sobre ella. Este miedo se hace más fuerte cuando el cadáver se mueve debido al rigor mortis. Por aquel entonces, Colombia se debatía	Popular ⁴⁶ por \$1.050.0000 , con lo que pagó en los Laboratorio s. Estas condiciones económicas, sumadas a las temáticas poco comunes que Jairo adora usar en sus películas dificultaron la producción, y por	
--	--	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--

⁴⁶ **Corporación Financiera de Desarrollo S.A.:** “La historia de la Corporación Financiera de Desarrollo S.A. se remonta a 1962, cuando se presentó, en el gobierno de Carlos Lleras Restrepo, un proyecto para ofrecer asistencia técnica a la pequeña y mediana industria. El Banco Popular, con *The Stanford Research Institute*, elaboró un diagnóstico de la situación de las pequeñas y medianas industrias en el país. En junio del mismo año, se presentó el informe y las recomendaciones de este documento sirvieron de base para la organización de una institución financiera que dio origen, en 1967, a la Corporación Financiera Popular S.A., hoy Corporación Financiera de Desarrollo S.A.” (El Tiempo, 1992)

				<p>1978) demostrado en el paro del 13 de septiembre del 77. En aquel entonces, lo popular en el cine estaba marcado por la comedia, como era el caso de "Mamagay", de Jorge Gaitán Gómez y por supuesto, las películas de Nieto Roa, con la fórmula</p>	<p>como: El exorcista, Masacre en Texas, La profecía y Carrie. "Así como Hollywood por aquellos años bombardeaba el mundo con sus monstruos y zombies, Pinilla hacía lo propio en Colombia, con plantas carnívoras, naves espaciales y efectos</p>				<p>entre el cine dramático o el cómico. Mientras Jairo, definitivamente, iba contracorriente. Hablando de temas que usualmente no se tratan en el cine como:</p> <p>-Muerte: vista desde lo sobrenatural y tenebroso.</p> <p>-Brujería: evidenciada en la escena</p>	<p>supuesto la distribución de estas.</p>	
--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	---	--

					<p>millonaria del cine en el país del Sagrado Corazón.</p> <p>especiales made in Soacha o Chapinero. " (Arias, 2005). Todas estas luchando mano a mano contra películas más de corte comercial en el que la gente pudiera sentirse identificad a con las temáticas, un boxeador en busca de su valía</p>				<p>en la que ella tiene elementos de rituales negros, tales como: calavera, velas, tabaco dentro de una especie de altar donde también tiene fotos.</p> <p>-Violencia: En la muerte de Jaime (asesinado de un palazo en la cabeza por la madrastra). Muerte</p>	
--	--	--	--	--	---	--	--	--	---	--

						<p>interna logra el éxito en Rocky; un amor golpeado por la fatalidad del destino en Love story; o la historia de que el crimen "no paga" y que todo tiene una consecuencia, con El Padrino.</p>				<p>gore de la madrastra quien cae sobre un palo que se entierra en su pecho, destrozándole en el corazón; este palo había sido cortado por Jaime al inicio de la cinta ¿venganza?, ¿justicia?</p>		
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	---	--	--

Área Maldita	1980	Largometraje	Drama, Thriller	¿Valle del Cauca?	Se muestra un pedazo de la Colombia tropical y cómo un grupo de narcotraficantes realiza sus actividades ilícitas en un pequeño pueblo, destruyend o así a la población, que también se ve atacada por una serpiente que es atraída por el olor a	Mientras el mundo llora a Lennon mientras nace el proto punk como respuesta a lo desmedido del rock y su falta de carácter a la hora de apoyar las causas realmente importantes. Es un época de tristezas y guerra en la que empieza a vislumbrarse un futuro confuso y hasta nace la idea del "no	Muchos ángulos generales con primero planos para mostrar la muerte del padre, la violación de la chica y los enfoques para la serpiente. Plano picado para demostrar la posición de vulnerabilidad de la mujer frente a la	Podemos evidenciar que la película está filmada en tonos amarillos, suponemos que haciendo referencia a lo tropical. Predomina los colores cálidos y se evidencia, como en otras películas, el uso del color rojo para	El sonido de la película tiene unos temas musicales poderosos en cuestiones de ambientación... música de acercamiento a la cobra y la canción elegida al momento de la violación acompaña perfectamente el momento de amargura que estaba viviendo ella y su sentir al respecto, lo cual acompañan con imágenes de amargura y soledad con algunos que	Las personas que asistieron a ver sus películas llegaban pensando que eran películas extranjeras. "pues el terror no era muy común en las películas colombianas de la época. Esto también lo supo usar a su favor, y algunas de sus	El productor Guillermo Silva, capitán retirado de Avianca y dueño de varias discotecas en Bogotá - incluyendo la "Non plus Ultra", apareció en escena y le propuso a Jairo filmar el Área maldita. En un principio, el aportaría un millón y sería dueño de un 58%, a lo que Jairo aceptó. La	Distribuida por United Artists, quienes después suben los costos.
--------------	------	--------------	-----------------	-------------------	---	--	--	--	---	---	---	---

				<p>marihuana. futuro" en un movimiento punk en el Reino Unido y Estados Unidos. En Latinoamérica empieza a surgir el rock en español como propuesta musical.</p> <p>En esta cinta podemos evidenciar la problemática social en la que está inmerso el país debido al crecimiento del narcotráfico en el país y el expendio de drogas que succiona las poblaciones y las sumerge entre el dinero y la violencia.</p>	<p>violación y un ángulo cenital final para mostrar a la serpiente muerta a causa del pequeño.</p>	<p>resaltar actos de violencia, en el caso de esta película, una violación.</p>	<p>llevan al cielo, como quien invoca un poder superior.</p>	<p>películas fueron dobladas al inglés y subtituladas al español para estrenarlas en Colombia, lo que dio, según él, ese estilo internacion al a sus películas." - González, 2018</p>	<p>película se filmó pero el costo aumentó a 7 millones y como Jairo debía aportar el 30%, un amigo suyo le prestó 3 millones y medio. Como resultado de eso, las ganancias de la exhibición fueron para ellos dos. Posteriormente, Artistas Unidos empieza a explotar los</p>
--	--	--	--	---	--	---	--	---	--

					<p>Mientras en la década de los 70, el porcentaje de crecimiento del PIB en Colombia fue del 5.1, en los años 80, apenas alcanzó el 3,2. El desempleo pasó del 8.1 al 9,32 y la edad. Además, se presenta el aumento considerable de empleos del sector informal en</p>						<p>costos. “En un principio él aportaría un millón de pesos y ‘, sería dueño del 50%. Jairo aceptó pues su sueño era tener una cámara propia y con éste dinero la podía comprar junto con las luces, además, pagaría deudas pendientes con "Funeral Siniestro". Todo iba</p>
--	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--

					<p>la década de los 80. Gracias a este factor, acciones delictivas, como el narcotráfico y el dinero que generaba empezaron a verse como soluciones para un gran número de personas en el país.</p> <p>“Por su parte, el gasto público social por</p>						<p>sobre ruedas hasta que se inició el rodaje de la película, pues los gastos debían ser del 50% cada uno; el trabajo de Pinilla no contaba en el negocio, ya estaba incluido en el 50% del millón inicial. Se filmó la película "Área Maldita" pero los costos subieron a 7</p>	
--	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--	--

					<p>habitante (en educación, salud, seguridad social y vivienda) se redujo entre 1981 y 1988, en términos reales, y perdió participación en relación con el gasto público total y el PIB, a pesar de un aumento significativo hasta 1984. Como</p>						<p>millones; muy complicada, que trabajo tan difícil: efectos, disparos, armamento, personal en cantidad, culebras amaestradas, colaboración del F-2, la policía y una cantidad de elementos que contribuyen a una superproducción. Como Jairo tenía que aportar la mitad del</p>	
--	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	---	--

					<p>proporción del PIB, bajó del 7.45 en 1980 al 7.21 por ciento en 1988, habiendo llegado a 9.4 por ciento en 1984” (Perry, 1990)</p>						<p>dinero, el capitán le prestó 3 millones y medio. En consecuencia las participaciones dadas por Artistas Unidos, la empresa distribuidora, eran para él hasta recaudar su inversión.</p> <p>[...] Jairo quiso pedir una vez más un préstamo a FOCINE mostrando "Área Maldita", pero no se lo</p>
--	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--

											otorgaron porque no tenía dinero para respaldarlo.” (Cinemateca, cuadernos de cine colombiano, 1982)	
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	---	--

27 horas con la muerte	1982	Largometraje	<u>Drama/</u> <u>Horror</u> (clasificación de IMDb)	<u>Bogotá, Cundinamarca, Bogotá, Cundinamarca, Cementerio central</u>	Uno de los temas centrales de la película es la muerte y la situación de desempleo de aquel entonces.	Aumentaba la riqueza de los países del primer mundo, mientras el tercer mundo se sumía en producir para los demás.	Ángulos: Primeros planos y planos generales con el objetivo de potenciar las emociones de los personajes, por ejemplo, las caras de miedo de Mario, la cara de loca de la esposa. Planos. Muchos planos generales para la	Iluminación: Grabada en tonos azules; probablemente para enfatizar el hecho que la película está relacionada con la muerte y los planos en el cementerio. Además, algunas escenas en rojo en donde podemos	Sonido: Los sonidos de esta película se relacionan con el cambio de emociones en los personajes. Se hacen explícitos los ruidos que causan tensión en el público, como el movimiento de las puertas y los sonidos extraños que ella escucha en la casa. El sonido para representar la soledad de un cementerio. Los momentos se acompañan de	La temática y el carácter naif representado en los actores sin experiencia (Ivonne Maritza Gómez, reina del Amazonas 1.980, fue la primera reina llevada a la pantalla grande en la historia del cine colombiano. Pinilla juega con el miedo de despertar entre un	Fue financiada la película por Reynaldo Rodríguez. Se dice que las personas que eran dueñas de la casa donde supuestamente vivía Mario, nunca le permitieron dejar el ataúd allí, de forma tal que Jairo tenía que llevarse todos los días y regresara con él para	Producción: Gustavo Bello y El Halcón Negro. Gracias al éxito que tuvo “Funeral Siniestro”, Unidos se ofreció a distribuir “27 horas con la muerte”. “solamente en el país. Sin embargo, en el contrato hay una cláusula que dice: Opción para	
					La película presenta un juego entre lo ético y lo incorrecto por el dinero y la ambición, además del desempleo. Además de eso, evidencia una problemática a social	En el mundo había cambios de gobierno y la gente se seguía quejando por la falta de educación y posibilidades para las personas. El rock empezaba a verse del lado del	En el mundo había cambios de gobierno y la gente se seguía quejando por la falta de educación y posibilidades para las personas. El rock empezaba a verse del lado del	En el mundo había cambios de gobierno y la gente se seguía quejando por la falta de educación y posibilidades para las personas. El rock empezaba a verse del lado del	En el mundo había cambios de gobierno y la gente se seguía quejando por la falta de educación y posibilidades para las personas. El rock empezaba a verse del lado del	En el mundo había cambios de gobierno y la gente se seguía quejando por la falta de educación y posibilidades para las personas. El rock empezaba a verse del lado del	En el mundo había cambios de gobierno y la gente se seguía quejando por la falta de educación y posibilidades para las personas. El rock empezaba a verse del lado del	En el mundo había cambios de gobierno y la gente se seguía quejando por la falta de educación y posibilidades para las personas. El rock empezaba a verse del lado del	En el mundo había cambios de gobierno y la gente se seguía quejando por la falta de educación y posibilidades para las personas. El rock empezaba a verse del lado del

					<p>infantil en la que los niños no tienen oportunidad de entrar al colegio si no tienen los recursos: Niño: "Tengo hambre. Solamente le quité una fruta al señor. Por eso me pegó [...]" Mario - "¿tú por qué no trabajas?" Niño - "no consigue trabajo la</p>	<p>capitalismo ya apoyaba la idea de vender más que denunciar. Por otro lado, el punk cobraba más fuerza y se moldeaba la cultura punkera en el mundo; esa misma se enfrentaría al metal. El mismo año se estrena Thriller y el disco compacto entra al</p>	<p>parte de exposición de locaciones y expresión de emociones de los personajes. Primer primerísimo o plano (de la oreja) para resaltar el hecho que para Mario todo sonaba infinitamente más duro debido a las pastillas.</p>	<p>ver la protagonista claramente perdió la razón.</p>	<p>una música de tensión, desde el momento en el que ella enloquece y aparece intermitentemente cada vez que se produce un episodio de tensión.</p>	<p>ataúd y no poder salir y perecer ahogado allí mismo. También problematiza el amor sobre el dinero al poner como principal problema el hecho de que la esposa de Mario y su amigo, dejaron a Mario morir en el cementerio. También presenta la posibilidad de</p>	<p>continuar con la grabación. El camarógrafo tuvo además que meterse en la fosa del lado para poder grabar la que el cajón entra en el hueco, pero en la fosa del lado habían enterrado a alguien hacía un mes y el olor proveniente de ella era putrefacto, por lo cual, el</p>	<p>distribución mundial". Pero eso tiene que ir hasta Nueva York para ser aceptado. Por lo tanto, yo he tenido que abrir mercado internacionales por cuenta mía; ya he hecho contacto con Panamá, México y Estados Unidos. Mi última película " La Isla Fantasma " me la va a distribuir</p>
--	--	--	--	--	--	---	--	--	---	---	---	--

				<p>gente que sabe, menos yo que no sé hacer nada.” Mario - “¿y por qué no estudias?” Niño - E.T, “¿usted es bobo? para estudiar tengo que tener dinero y para tener dinero tengo que trabajar y para trabajar, tendría que estudiar. Yo no creo que nadie me de los libros regalados.</p>	<p>mercado. Por otra parte, el terror y la ciencia ficción se tomaba los cines del mundo con E.T, <i>Poltergeist</i>, <i>La cosa</i> y <i>Blade Runner</i>.</p>				<p>enloquecer al ser perseguido por la culpa, en forma de elementos paranormal es. La estética se representa en el tema de la muerte, el encierro, la locura, el control de lo natural y, de cierto modo, el suicidio, al presentarlo en el final de la película.</p>	<p>camarógrafo casi no resiste el tiempo de grabación. “El Halcón Negro, con Gustavo Laverde y Jairo Pinilla Téllez y se concluyó la película "27 horas con la muerte". En esta ocasión Jairo solamente aportaría su trabajo. Se inició su explotación por Artistas Unidos, pero el</p>	<p>Cinema International .” (Cuadernos de cine colombiano, 1982)</p>
--	--	--	--	---	---	--	--	--	---	---	---

				<p>¿Usted qué haría?"</p> <p>(Fragmento de "27 horas con la muerte")</p> <p>Sin embargo, la película plantea uno de los mandamientos religiosos que podrían ser parte de la cultura colombiana ya que ésta está relacionada con la religiosidad y es "haz a los demás</p>						<p>contrato era que Jairo cojía [sic] solamente el 20% y Gustavo el 80% hasta que recuperara su capital. Una vez logrado se llevaría el 50% cada uno.</p>
--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	---

					lo que quieres que te hagan a ti". Por aquel entonces se había llevado a cabo la elaboración de la cinta La abuela, adaptada de la serie televisiva realizada para RTI por Julio Jiménez entre los años 80 y 81. Sin duda un fórmula magnífica de darle al							
--	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--	--

					público la fórmula "con actores que se desplazan entre una pantalla y otra, reciclando una ética y una estética que no defraudaba los vicios de la audiencia" (Chaparro, 2016.,p 84). Otra de las cintas que estaba dentro de lo deseable del cine por aquel							
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

					entonces fue “Padre por accidente”, de Manuel Busquets... de esas comedias de corte comercial y emotivo, protagoniza da por el "Gordo" Benjumea.							
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Extraña regresión	1985	Largometraje	Drama/ Misterio / Thriller (Según IMDb)	Bogotá, Cundinamarca. Instituto Politécnico Gran Colombia	Casetas en las que se vendían cosas en los años 80. También la figura del primo, Rodolfo, representa un poco la figura del rock en decadencia. La película inicia en los años 60, podemos evidenciarlo en el estilo de la ropa (falda media pierna, la cintura demarcada,	Se acercaban y se veían ya en los demás países, sobretodo en el Reino Unido, los primeros matices del nacimiento proto punk con exponentes como <i>The Clash</i> . Todos estos alzaban la voz y formaban una rebelión contra el sistema capitalista. Por otro lado, con respecto a la industria	La película tiene una predominancia de ángulos normales. Tenemos también el uso predominante de primeros planos y planos generales con el objetivo de potencializar las emociones de los personajes. También hace un primer plano para	Colores cálidos para representar los momentos de tranquilidad. Predomina en los amarillos y los rojos. Sin embargo, el color rojo también es significativo en el asesinato de la mamá de Laura, para, posibleme	Sonidos de suspenso que rompen con los ruidos de la cotidianidad y denotan peligro, como en las escena en la cual Rodolfo desconecta la electricidad y asesina a Laura. Tenemos además saltos de tiempo que pueden evidenciarse de los años 70, con el twist hasta el punk final que se evidencia en la vida de Rodolfo y marca un espacio de tiempo.	La estética se representa en el espiritismo y la regresión de la muerte. Los colores rojizos que enfatizaban la violencia del asesinato de la mamá de Laura. La estética de esta película acompaña los saltos de tiempo que se evidencian en las	En 1983 FOCINE realizó un préstamo para la realización de la película “Triángulo de oro: la isla fantasma. Sin embargo, se cuenta que Jairo terminó la película en 4 meses y pidió permiso para comercializarla y pagar el préstamo	Ante la negativa de FOCINE de pagar el dinero antes, se cayó el trato con la distribuidora estadounidense. Al no poder exhibir la película, Jairo sufrió un embargo por parte de FOCINE en el que se llevaron algunos de sus equipos y las cintas. Con la película “Extraña regresión”
----------------------	------	--------------	---	--	---	---	--	---	---	--	---	--

					<p>faldas anchas recogidos en pliegues y vestidos altos de encaje, media media corta y el cabello con cintas. Los hombres usaban muchos chalecos de rayas cuellos altos), son del twist. taxis eran amarillos. Lugares como</p> <p>cinematográfica se pugnaba por presentar películas extranjeras. Lo extraño y fuera de lo común empezaba a tomar fuerza, y temas como el horror y el terror con películas como: El exorcista, Masacre en Texas, La profecía y Carrie. "Así como Hollywood por aquellos años</p>	<p>dejar en claro descubrimiento de secretos, por ejemplo, cuando asesinan a la madre de Laura y cuando muestran al asesino. Al final de la película tenemos un potencial plano medio compuesto en el que inicia la imagen de Laura y se</p>	<p>nte, enfatizar en la violencia de la escena. Fondo negro al final de la película, ¿podría mostrar un plano exterior no terrenal?</p>		<p>vestimentas de los personajes, en los momentos críticos de la misma y en el doblaje que a la película para que estuviera subtitulada en inglés.</p>	<p>realizado sin los correspondientes intereses, ya que tenía una oferta de United Artist para distribuir la película en Venezuela y Panamá. Ante esto, Jairo cuenta: "A mí nunca me ayudaron en nada; me ayudaron a destruirme". Dice que Focine le prestó 10 millones de pesos y que</p>	<p>“alcanzó un nuevo pico dentro de sus rarezas cinematográficas: la película era en inglés- y que "el día del estreno embargaron las taquillas y me embargaron a mí, me quitaron mis equipos, la cámara, las películas, me dejaron sin nada".” (Isaza, 2012)</p>
--	--	--	--	--	---	--	---	--	--	--	---

				<p>"Politécnico Gran Colombiano". Podemos también ver el cambio de época entre Laura y Karol, ya que entre una y otra hay unos veinte años de diferencia. Lo podemos evidenciar también en la música y la vestimenta de los personajes. Colombia</p>	<p>bombardeaba el mundo con sus monstruos y zombies, Pinilla hacía lo propio en Colombia, con plantas carnívoras, naves espaciales y efectos especiales made in Soacha o Chapinero." (Arias, 2005). Todas estas luchando mano a mano contra películas más de corte comercial en</p>	<p>contraponen la de Karol para luego ser divididas y sonreírse mutuamente al final para desvanecerse en el negro fondo.</p>			<p>con ese dinero hizo Triángulo de oro (1983) en tiempo récord -en tres meses- y que quiso pagar su deuda con lo que recaudó en taquilla, pero que los intereses elevaron la suma a 14 millones, por lo que decidió utilizar ese dinero y hacer otra película, "Extraña regresión"</p>	
--	--	--	--	--	---	--	--	--	---	--

					<p>empieza a el que la debatirse gente entre los pudiera trunfos y sentirse las identificada desgracias. con las El premio temáticas, un de Gabo del boxeador en 82, la busca de su llegada del valía interna punk a logra el éxito Colombia en Rocky; un en una amor época en la golpeado por que gritar, la fatalidad llevar del destino taches y en Love crestas story; o la parece ser historia de lo más que el sensato crimen "no entre paga" y que carteles de todo tiene droga, una violencia y consecueni falta de a, con El</p>						(Isaza, 2012)
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	------------------

					oportunidad es legales. Recuerdos de asesinatos como el de Lara Bonilla, las desaparicio nes, la toma del Palacio y Armero, sin duda dieron pie para un cambio radical de estilo y de pensamient o. Por ese entonces, el punk estaba más fuerte que nunca, sobretudo en la ciudad	Padrino.						
--	--	--	--	--	--	----------	--	--	--	--	--	--

					de Medellín; conocida por aquel entonces como la ciudad sin futuro. “El punk en Medellín, como lo fue en Londres, Berlín y Nueva York, es el resultado de la rabia, la inconformi dad y la necesidad de manifestar todos los sentimiento s que generan							
--	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--	--

					entre los jóvenes las sociedades excluyentes y marginales. Señala Meneses que los temas de las canciones del punk en Medellín retrataban el esputo diario, los paliativos genéricos de la religión, la falsa política, los amigos débiles y usados, los hijos del							
--	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--	--

					sexo, las miradas acusadoras, la rabia social y la fuerza desmedida de los sedimentos de la policía de la época, cualquier sensación de ahogo me ayudaba con el lapicero y el renglón, hice más canciones que tareas’.” (Celnik, 2018, , , p., 177)							
--	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--	--

Triángulo de oro: La isla fantasma	1985	Largometraje	Aventura	Buenaventura, Valle del Cauca, Colombia Club Internacional de Ejecutivos, Cajicá, Cundinamarca, Colombia Hacienda Vacacionales Los Delfines Club Campestre, Melgar, Tolima, Colombia Panamá Canal, Panamá	Ese año fue dramático para la historia del país. El proceso de paz adelantado con el M-19 y Las Farc con el presidente Belisario Betancur se venía al piso. Además, “los colombianos, Melgar, s, atraviesaban una profunda crisis de valores producida	Mientras el mundo volteaba los ojos para ayudar a África y se organizaba el <i>Live Aid</i> , que reuniría a los mejores artistas de la escena musical de aquel entonces. Artistas de la talla de Michael Jackson, Lionel Richie, Tina Turner se reunieron para grabar el single “We are the	Hay predominancia de planos generales y primeros planos para mostrar los personajes. Hay un plano picado cuando están engañando al hermano de Zuly. También podemos ver un ángulo contrapicado cuando están	Se mantiene una predominancia de colores cálidos y se sigue continuando con la estética del manejo del rojo en los momentos en los que los personajes sufren ataques o atacan: expresión de violencia.	Se evidencia la artesanald de la película en escenas como la de las artes marciales y en la creación de los monstruos y el movimiento de las plantas carnívoras de la isla. Mezcla la aventura con la fantasía y el terror. Se evidencia también	Pinilla recibió recursos de FOCINE para la realización de esta película. Sin embargo, cuando quiso pagar el préstamo que le realizaron, con rapidez, no le permitieron que incumplía el acuerdo. La cinta para esta película la compró en sus diversos viajes.	Fue de los éxitos taquilleros de este director. Fue exhibida por “Exhibición Theatrical Colombia”. El público recibió con emoción la película y la cadena <i>Metro Goldwing Meyer</i> ofreció sus salas para la proyección del film en Estados Unidos. “Se constituyó como la película más
------------------------------------	------	--------------	----------	---	--	--	---	--	--	--	--

				<p>por el world, ahorcando</p> <p>creciente dentro de al japonés.</p> <p>poder del una escena</p> <p>narcotráfico de esperanza</p> <p>” (Revista en la cual</p> <p>Arcadia, definitivame</p> <p>2016), que nte no cabía</p> <p>era muy el punk de</p> <p>fuerte por la aquel</p> <p>época. entonces.</p> <p>Por si fuera En</p> <p>poco, en el septiembre</p> <p>mismo año, del mismo</p> <p>Armero año, el</p> <p>desaparecer Parents</p> <p>ía, con Music</p> <p>alrededor Center</p> <p>de unas 30 alertaba a los</p> <p>mil padres</p> <p>personas estadouniden</p> <p>muertas ese ses acerca de</p> <p>día; y el las</p> <p>Palacio de “obscenidad</p> <p>Justicia es” que sus</p> <p>sería hijos podían</p>				<p>efectos especiales</p> <p>en la cine en</p> <p>película Cartagena</p> <p>como el donde</p> <p>cambio de Focine le</p> <p>la piedra y envió</p> <p>la aparición pasajes y al</p> <p>y lado del</p> <p>desaparició mencionado</p> <p>n del evento,</p> <p>triángulo de inició el</p> <p>oro. La rodaje de la</p> <p>estética se cinta.</p> <p>evidencia Adquirió un</p> <p>al momento préstamo de</p> <p>de mostrar Juan Martín</p> <p>cuando la Lozano de \$</p> <p>isla 100.000.00</p> <p>empieza a para poder</p> <p>derrumbars viajar a San</p> <p>e. Los Andrés,</p> <p>saltos de pues Pinilla</p> <p>tiempo se pretendía</p> <p>hacen en el que el</p> <p>mismo mencionado</p>	<p>taquillera en el cine colombiano.</p> <p>Acontecimie nto que no ha sido reconocido.”</p> <p>(Jairo Pinilla Téllez, 2013)</p>
--	--	--	--	---	--	--	--	---	---

				<p>tomado a la fuerza por el M-19, el 6 de noviembre. "A partir del 6, y hasta el 14 de noviembre, el país se convirtió en un duelo permanente que nos atraviesa hasta hoy, treinta años después. [...] un momento en el cual muchos creyeron, una vez más, que la</p>	<p>escuchar en las canciones de rock, ya que para ellos este se considerada como una alabanza a las drogas, la violencia, el sexo y demás. Por tanto, empezaron a aplicar una censura a la música. Ante esto, apareció la crítica, dentro de la que por supuesto se incluía un ex Dead Kennedy,</p>					<p>color que los originales, pero se enfoca al personaje y se muestran con más rapidez. Jairo trabaja en esta película doblaje y efectos nunca antes vistos en el cine nacional</p>	<p>señor produjera la película. Viajó a las islas y continuó el rodaje de la "Isla Fantasma". Cuando llegó a Bogotá dejó el material filmado listo para ser enviado al laboratorio, pero esa noche los amigos de lo ajeno le desocuparon la oficina y lo dejaron sin ninguna clase de</p>
--	--	--	--	--	---	--	--	--	--	---	---

					<p>brutal realidad colombiana era insuperable. ” (Revista Arcadia, 2016)</p> <p>Si el camino usual no funcionaba, no quedaba más que la rebeldía.</p> <p>Esta época fue un largo período punk en el que se vivió una desesperanz a general en la cual el pueblo era</p>	<p>Jello Biafra, que refuta la posición extrema conservación del movimiento. Dos años después, como respuesta a esto, nace un movimiento a favor del Rock.</p> <p>Por la misma época van apareciendo variedades de punk como: anarko punk, Queer punk, que además resalta la</p>					<p>material, ni equipo de 16 mm. La cámara se salvó porque estaba en la casa del camarógrafo con las luces. Es el primer largometraje doblado al inglés.</p>	
--	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--	--

					<p>atacado desde varias direcciones; narcotráfico, guerrillas, violencia. Como respuesta a lo acontecido en el país, surgen grupos que irrumpieron en la escena social y escupen con toda la ira reprimida lo que el país había callado por mucho tiempo. Bandas como</p>	<p>discriminación de poblaciones vulneradas e invisibles para el gobierno y la sociedad... como solidaridad con aquellas “parias”, que no podían ser punks.</p>					
--	--	--	--	--	---	---	--	--	--	--	--

					<p>“I.R.A” y “Pestes” (1985), “P- ne” (1985) y “Mutantes” (1985). Pestes y Mutantes se fusionan a finales del 85 para convertirse en “Pestes y mutantex”, quienes serían parte del elenco y la banda sonora del éxito de la película “Rodrigo D no futuro” (1990).</p>							
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

					Gracias al punk británico se desarrollaba la escena musical del país en sonidos disruptivos que parecían tener foco en la ciudad de Medellín para luego expandirse a Bogotá, en donde la escena underground estaba cada vez más muerta, como el futuro de la ciudad por							
--	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--	--

					aquel entonces.							
Minuto Fatal	1974	Medio metraje	Terror	Sur oriente de la ciudad de Bogotá, panorámica de la ciudad, Catedral Primada de Bogotá.	Música andina referente a países latinos. En este caso, especificamente hablamos de la canción “Pájaro Chogüi” (polca paraguaya referente a poblaciones indígenas latinas).	Se alzaba el movimiento antisistema con una forma de vestir y actuar rebelde e imponente. “Bandas como Sex Pistols, The Damned, The Clash, X-Ray Spex y Generation X usaban la música como la excusa perfecta para denunciar las	Encontramos predominancia de planos y medios cortos y primeros planos que se enfocan en un lenguaje visual de lo que está sintiendo el personaje en ese momento. Podemos	Los colores de la película se inclinan hacia los rojos y los amarillos.	Música de intriga representada en la Quinta sinfonía de Beethoven. Adicionalmente, encontramos música como: Tubular Bells (Pt. I) de Mike Oldfield y The Big Battle, de Lalo Schifrin.	Se sigue manteniendo una estética visual muy fuerte en cuanto a color y los efectos de la sangre en el set, típica de películas de clase B.	Después de haber intentado convencer a un sin número de personas para la producción de “Funeral siniestro”, sin mucho éxito, Jairo logró conocer en Armenia a Rigoberto Valencia, quien aceptó gracias al éxito del	Exhibición Theatrical Colombia

						<p>injusticias sociales.” (Rey, 2018) No era sólo una cuestión de rebeldía, como muchos han dicho. Se trataba más de una denuncia...un disconfort visual, físico y espiritual de lo que se vivía.</p>	<p>evidenciar ángulos cenitales cuando enfocan a los niños, como ángulos de normal a contrapicado cuando mueren los niños y enfocan a la mujer que acaba de perder a sus tres hijos. Se evidencia también un ángulo picado que demostraba la inferioridad, muy</p>				<p>documental "Hijos del Viejo Caldas"; que se transmitió en las festividades de Calarcá. Sin embargo, como consecuencia de miedos infundidos por parte del primo de Jairo a Rigoberto, éste desistió de hacer la película. Sin embargo, Jairo no se rindió y contactó al</p>	
--	--	--	--	--	--	---	--	--	--	--	---	--

							<p>característica de la época, con la cual los hombres decidían y la mujer sólo disponía de la voluntad de su marido.</p>				<p>productor de "Kondor el Mago", su amigo, Carlos Rodríguez; quien sólo podía prestarle \$600.000 en aquel entonces. Después de hacer cálculos, y pedir un préstamo en Venezuela, pudo hacer un mediotraj e a color: "Minuto Fatal".</p>
--	--	--	--	--	--	--	---	--	--	--	---

<p>La silla satánica</p>	<p>1990</p>	<p>Medio metraje</p>	<p>Terror</p>	<p>Bogotá (podemos evidenciar el Transmilenio pasando por la ciudad), Girardot.</p>	<p>Aparte de los paisajes colombiano s, uno de los símbolos importantes es la gaseosa Kolasol, elaborada en la misma ciudad, y el tranvía de la ciudad de Girardot. El narcotráfico, la guerrilla, el paramilitarismo y la delincuencia tenían azotado al país. Se dieron beneficios a</p>	<p>Los años 90 nos reciben con una posibilidad mucho más amplia que los años anteriores. La caída del Muro de Berlín en el 89 trae la esperanza consigo y una evidencia del poder de las personas para crear. Adicionalmente, el nacimiento del internet iniciaría una conectividad mundial que</p>	<p>Planos generales y ángulos normales en general. Acercamientos para enfatizar reacciones de algunos personajes. Se hace empleo del ángulo contrapicado para demostrar la posición de indefensión de la mujer; quien se ve arrinconada por la silla y se</p>	<p>Efecto contraluz para mostrar que el ser que entregaba la silla no era de este mundo, los cual también se evidencia en la cara de temor del hombre que abre la puerta. Se aprecia una paleta de color amplia.</p>	<p>En este film, la musicalidad se reemplaza por el sonido del viento que representa la conexión entre mundos, posiblemente, ya que es allí cuando se aparece el anterior dueño de la silla.</p>	<p>Se evidencia el empleo de una paleta de colores amplia y el uso del maquillaje como elemento de potencia de evidencia de un espectro, acompañado o de una vestimenta completamente oscura y un aspecto cercano a la muerte. Efectos especiales ligados al</p>	<p>No se encuentra información al respecto.</p>	<p>No se encuentra información al respecto.</p>
---------------------------------	-------------	----------------------	---------------	---	--	---	---	--	--	--	---	---

				<p>los extranjeros mientras los locales estaban apretados en cuanto a economía. El grupo de “Los Extraditables” presionaba al gobierno para evitar la extradición de estos; secuestrando el mismo año a dos mujeres periodistas. Asesinan a Carlos Pizarro y a</p>	<p>estallarían más adelante la posibilidad de información inmediata y convertiría a los ciudadanos en agentes. Se hizo evidente el cambio de paradigma y empezó a vivirse una especie de fiebre por seguir a los famosos. Se le convirtió en íconos de la moda y en figura a imitar, lo que</p>	<p>muestra como una amenaza latente. Ángulos subjetivo y semisubjetivo cuando la silla ataca a la niña.</p>			<p>movimiento de la silla.</p>	
--	--	--	--	--	---	---	--	--	--------------------------------	--

					Bernardo Ossa.	condujo a un capitalismo aún más desmedido que el de antes.							
--	--	--	--	--	----------------	---	--	--	--	--	--	--	--

Tabla 1: Análisis de las películas

Análisis

Made in “El Tunal”: narrativas alienígenas

En el 74, mientras intentaba conseguir fondos para realizar su película “Funeral siniestro”, Jairo encontró en un amigo el capital necesario para hacer un corto llamado “Minuto fatal”. La historia de una familia común de clase media de la ciudad de Bogotá. Una pareja, tres hijos y una decisión premonitoria que podría acabar con todo eso.

Lo local se mezcla con el sentir latino de estar juntos en familia y amigos, y se representa en la interpretación de la polca paraguaya “El pájaro chogui” como representando la unión que ya se pedía en las calles de diversos países en pro de la libertad. La culpa y la violencia se tiñen en la obra de Pinilla con tintes rojos.

Lo que completa el DIY de esta película no sólo es la actuación y realización de todo el proceso por parte de Jairo sino también el tocar puerta por puerta hasta encontrar el apoyo que buscaba. El no rendirse jamás, el ponerse las botas, la chaqueta e irle de frente al mundo.

Ahora, el primer largometraje que se analizó es “Funeral siniestro”, realizada en 1977. Es una película de terror ambientada en Chocontá, Cundinamarca. Podemos identificar paisajes colombianos y escenarios reconocidos para la época de los 70, tales como la discoteca “Non plus ultra”, en la que los jóvenes de la época bailaban los éxitos de la música disco que empezaba a imponerse.

Y así iban los personajes ciudadanos, con peinado al estilo Elvis, pantalones acampanados y el caminar apresurado de quien está acostumbrado a caminar en las Cosmópolis.

Esta es pues la historia de una niña de campo quien vivía con su padre y su madrastra. Al fallecer el padre, la madrastra planea acabar con la niña para así quedarse con el dinero de su difunto marido. No contaba ella con la lealtad de los trabajadores de la finca hacia la verdadera dueña de la casa, Isabel. Lucrecia pasaba los días con su amante, entre ritos satánicos y asustando a Isabelita hasta que un día en el río, intenta asesinar a la niña, con tan mala suerte que mientras corría tropezó y una astilla se clava en su pecho de forma tal que ella muere.

Queda así pues Isabel a merced de un fantasma imaginario que la persigue en su mente, la acosa hasta hacerla asar, en su imaginación, del terror al horror. De esto modo, Jairo nos presenta esta historia de terror que se encasilla dentro de la estética DIY del punk debido a los efectos artísticos, actorales y de financiación de esta. Se evidencia lo local en el territorio, en la gente, en los lugares de moda, como la discoteca; y por supuesto, en la aparición de la Orquesta Los Tupamaros en escena. ¿Qué más colombiano que los Tupamaros? Desde siempre motivando a azotar baldosa, como se diría en esta tierra. Todo esto además se mezcla en perfecta armonía con las modas extranjeras, los autos y el quererle dar a Colombia ese aire de sofisticación que se evidencia en Humberto.

Con una narrativa consistente en ángulos picados que reflejan el desprecio que tiene Lucrecia hacia Isabel y como siempre la hace quedar como una berrinchuda frente a su tío, vendiéndose como la mujer de buen corazón que sólo quiere ayudar a la niña. El temor se evidencia en la

gestualidad de la niña y en los tonos rojizos que empiezan a inundar la pantalla cuando Isabel empieza a presentir, como sólo los colombianos sabemos hacerlo, que algo malo está por ocurrir.

El simple hecho de que a temática de la película sea un funeral y una niña pequeña es de por sí escandaloso ya que por la época no era nada común un tema como eso y lo que regía el cine nacional era la comedia, como la presentada en Mamagay, en esta, a través de la comedia muestra el cambio de suerte de un albañil al ganar la lotería y todo lo que se enfrenta al tener dinero.

Por otra parte, los sonidos representan cambios de humor y se presentan ritmos que irrumpen en la normalidad de la vida del campo. Esa irrupción se inserta completamente en la temática que sobresalía en el extranjero en el cine, que ya se arriesgaba a conquistar al público taladrando su psique y jugando con sus miedos. “El Exorcista”, “Masacre en Texas”, “La Profecía” y “Carrie” pisoteaban las temáticas comunes de la misma forma en la que Pinilla empezaría a llenar las calles colombianas con fantasmas, monstruos, aliens que jamás se habían visto y mucho menos “colombianizado”.

En la película de 1980, Área maldita, Jairo Pinilla explora un paisaje vallecaucano con sol y palmeras en el que la vida del narcotráfico desenvuelve ese gótico trópico que se arrastra en el campo. Zigzagueando entre las faldas, las piernas y acabando con las vidas de las personas indiscriminadamente con su veneno psicotrópico.

Jairo pone lo local como el territorio, el momento social del país en los años 80, con la droga hasta la nariz, literalmente, y la violencia desatada. A través de su estética hace, muy al estilo punk, una denuncia y un llamado hacia el rechazo por el desangramiento de todo un país. Además de esto, explora la denuncia hacia un tipo de violencia que poco se había explorado en el país, sin ser ridiculizada, como es la violación. La violencia hacia lo femenino puesta en evidencia a través de unos planos generales y primero planos en tonos rojizos para luego salir al sol y estar en completa oscuridad emocional, aun estando rodeada de sol.

La música termina de darle poder a las escenas de Jairo en perfecta combinación con lo tropical, los paisajes, el sol, la serpiente arrastrándose por el piso de una casa con el peligro latente de siempre llevarse un inocente por delante. Esta película tiene el espíritu de un Jairo que dejaba de ser pionero y empezaba a experimentar con métodos y narrativas aún más agresivas que las presentadas en Funeral Siniestro.

Los mil tropiezos en la financiación y la realización del film no hacen más que rescatar el alma punk de Jairo que no se detiene ante nada; que arrasa con lo que no le parece que lo define, que rompe estereotipos, y que con las uñas y su trabajo hizo esta película, muy a pesar de FOCINE y sus trabas haciendo películas que bien podrían parecer internacionales gracias a los doblajes y traducciones que él mismo realizó.

Para cuando se realizó “27 horas con la muerte” (1981), Ivonne Maritza Gómez había sido reina del Amazonas el año anterior y aunque estaba familiarizada con las cámaras, no lo estaba con la actuación; otro elemento muy importante del cine DIY de Jairo, la estética naif. Ella no sólo hizo historia como reina, sino que además fue la primera de ellas que fue llevada al cine y mucho más en una película de terror.

Con el Cementerio Central como testigo, casi personaje silente de esta gran historia se abre la puerta a un mundo en el que la posibilidad de controlar la vida está sobre la mesa y un hombre ambicioso decide tomarla, sin pensar bien las consecuencias. Lo local se ve marcado por un país que vive desde la capital una crisis marcada por la violencia y la desigualdad social; evidentemente marcada en el niño de la calle al que Mario quiere ayudar.

Los restos de los personajes históricos de un país que lo ha visto todo se convierten así en guardianes de un secreto que cuenta que un hombre toma una medicina que lo hace parecer muerto por unas horas y quien al despertar ansía ver a su amada esposa y su fiel amigo; sin saber que ambos han confabulado para dejarlo pudrir entre el cemento que cubría la entrada a su tumba.

así es como Jairo, con una estética macabra abre la puerta a una historia de mentiras, muerte, culpa y locura que se convirtió en una de las películas más reconocidas del cine de terror en el país. Y aun sabiendo esto, el gobierno se burla una vez más de Jairo clasificando sus películas como “ficción”, tal y como está en la , p.ina de dicha entidad. Y es que, ¿cómo aceptar el terror como narrativa en un país que ya está, claramente, pasando al horror? impensable. Absolutamente impensable entrar a competir con el terror que por aquel entonces causaban las películas: Poltergeist, La cosa y la ciencia ficción propuesta en Blade Runner.

Parecía casi impensable que un colombiano fuera lo suficientemente osado como para meter a sus camarógrafos en una tumba para grabar las escenas, llevarse un ataúd a casa y regresarlo al siguiente día para la grabación o ir de país en país para promocionar su película y conseguir quién la distribuyera. Todo por su cuenta.

En el 85, con la película “extraña regresión”, Pinilla tocó un tema que no se había tocado antes en el país, la reencarnación de una chica muerta que quiere, a toda costa, vengar el asesinato de su madre. Rodolfo es la representación misma del rock que por aquel entonces perdía fuerza representativa mientras el punk la ganaba espacio en representación del sentir común.

Mientras el mundo se seguía adentrando en los misterios de chicas con poderes supernaturales y acosadas por sus compañeros de clase, locos con máscaras masacraban ingenuos, el gobierno, el narcotráfico y los grupos al margen de la ley hacían de las suyas desangrando al país, un cineasta caleño denunciaba en su arte tales condiciones con efectos “*made in Soacha o Chapinero*” (Arias, 2005). Sin embargo, siempre quedaba, en el cine como en la vida, de partirle la cara al oponente, como nos enseñó un aguerrido Rocky por aquel entonces.

En la película “Extraña regresión” se puede ver una predominancia de colores cálidos, en especial el rojo en la narrativa de Pinilla. Se enfatiza este en la muerte violenta de la madre, asesinada por su sobrino, en tonos rojizos; lo que contrasta perfectamente con el uso del color negro al final de la película que parece perderse en la idea de la no certeza a un mundo fuera de este.

Como toda la obra de Pinilla, esta película cuenta con miradas coquetas de lo global insertas en la localidad colombiana expuesta en territorios, como lo es en este caso el “Politécnico Grancolombiano” y así, a lo “punk” de quien dice “donde comen dos, comen tres” se hizo la película con el sobrante del capital que le prestó FOCINE para la realización de la película “Triángulo de oro: la isla fantasma”.

Para colmo de males, de los 10 millones que le prestaron, debía 14. Así este caliwoodense hizo con lo de una película dos y aun así no dejaron de ser indolentes con él. Sin embargo, quedaban los paisajes diversos del Valle, el Tolima y los recuerdos en imágenes de ver un territorio, antes propio, ahora muy ajeno desde 1903.

una crisis profunda embargaba al país, que vería además en el mismo año dos grandes tragedias y las ciudades como Medellín y Bogotá veían nacer el punk rebelde en las calles cantando acerca de la realidad que nadie más quería aceptar. *Queer punk, anarko punk*, la apología a la diferencia y se levantaba visibilizando poblaciones “parias” que no podían sino ser punks.

El DIY se hace presente en cada escena en la temática, los efectos, el karate tropical y las escenas de pelea en el bar a la extranjera, el doblaje, la subtitulación, todo fue entonces una cereza en el pastel del cine de Jairo; muy a pesar de FOCINE.

Con la certeza de que en el trópico nada es solo dicha en el trópico, esta película fue testigo de que los ladrones desocuparan la oficina de Jairo dejándolo con muy cosas, pero con las ganas, muy fuertes aún, de seguir haciendo cine a pesar del gobierno, de los enemigos, de los ladrones, de FOCINE y su embargo y de la escasez.

Por último, la última obra analizada en esta investigación fue “La silla satánica” en la que el maquillaje, la ambientación y la estética siguen siendo fieles a lo que fueron desde el principio. Una estética de la originalidad y la economía con moraleja. La estela que deja tras de sí la filmografía y el ser de Pinilla no son más que una muestra de que en este país se puede hacer cine contra viento y marea si se tienen ganas y talento. Que a pesar de cada una de las trabas que puedan existir siempre habrá que estar en pie de lucha.

Ya lo dijeron los Pestes Mutantex en su canción “dinero”. “Caminando por las calles sin saber a dónde voy. Sin angustias ni problemas, libre del sistema estoy. El sistema nos aliena y nos quiere consumir con promesas, con dinero [...]”. No hay nada más punk que un hombre por fuera del sistema creativos, económico y eso, precisamente, es Jairo Pinilla. El punk de la cámara.

Capítulo 4

Conclusiones e historias

Parte I

De FOCINE, el gobierno y otros monstruos

Era un miércoles en la capital colombiana. Jairo nos ha invitado a visitar su estudio; el lugar que ha visto nacer las mejores películas de terror en Colombia hasta el momento. Después de una jornada laboral, nos dirigimos al Tunal, hogar de gran parte de su vida. Nos recibe con una sonrisa y una gran amabilidad; como si nos conociera de toda la vida.

Cuando entramos en su apartamento podemos ver inventos de cine, un maniquí y todo dispuesto para rodar.

- Disculpen el desorden. – Dice – Estamos grabando. Nosotros nos reímos. Nos invita a pasar a su estudio y nos cuenta que él creó ese espacio. Nos presenta a Cathy, su sobrina, una niña de unos 14 años. Su mano derecha para editar.

Con tono cordial pregunta si conozco sus películas, a lo cual respondo que sí (después de haberlas visto varias veces, incluidos los cortometrajes). Nos invita a ver un par de *trailers* de ensayo y nos cuenta de esas historias curiosas alrededor de las películas. Tiene muchas más en mente, pero no cree que el tiempo le dé para hacerlas ya que son complejas.

Sueña con que alguien siga sus pasos y pueda realizar lo que él dejó en planos. Quiere enseñar acerca de cine, pero a aquellos que como él estén enamorados del séptimo arte. Le desagradan los excesos de efectos y dice que en su vida sólo le teme a alejarse de Dios; que a lo demás fue perdiéndole miedo con el tiempo y la sabiduría de que dejan los años y las experiencias vividas detrás de cámaras. Después de haber estado fuera de escena por unos diez años, Jairo trabajó en una película que no se ha estrenado, pero que como él dice: “Con el apoyo de Dios”, saldrá pronto.

En el foco de su vida está el cine y su familia y tras bastidores, y detrás de una sonrisa, dejó a todos los que torpedearon su camino.

Me codeaba con todos los artistas que yo veía que en las en las pantallas de cine y nunca imaginé que fuera codearme con ellos [...] Fue tanta, tanta la envidia de que yo estaba haciendo cine que sacaban unos titulares de prensa que decía dizque Jairo Pinilla era un aparecido, un neófito, un pretendido que debería estar vendiendo empanadas. Que yo ¿por qué me iba a poner a hacer cine? Y la gente así en los teatros (hace señal de mucho con la mano) y así hasta que lograron su objetivo los envidiosos, que estaban untados de política y tenían cierto peso. Entonces, como estaban montados de política y tenían mucho poder y podían hacer muchas cosas, entonces las hicieron. Entonces me cayeron. Me quitaron todo lo que yo había hecho y en ese momento, todo lo que yo he hecho, 74 películas, no existen. Yo no las tengo. Me las quitaron.” (Pinilla, 2019)

Dice que no le gusta el cretinismo y que antes que artista es persona. Cuenta de sus historias salidas de conversaciones, de sus ganas de hacer cine contra viento y marea. Dice que cuando el avión tiene más viento en su contra vuela mejor y él siente que el cine es el avión de su vida. No

le interesa el cine porque el dinero va y viene “hasta un narcotraficante tiene dinero”, dice, como dando a entender que es algo que tiene hasta quien no lo merece. Muy a diferencia del amor al cine, de la pasión, del talento. Eso es algo que no podrán quitarle jamás, a diferencia de sus películas y que no puede comprarse ni con todo el oro del mundo. Se siente orgulloso de su trabajo y habla de su nueva película con ansias y emoción. Su película, sí. La primera película en tercera dimensión completamente producida en Colombia y sí, como siempre, sin apoyo del gobierno. Con las uñas, con los dientes. Con las ganas. Con la denuncia... con esa estética tan agresiva, tan punk, tan aguerrida que ha caracterizado sus películas y que sin duda alguna estará presente en su nueva película.

Y cuenta, como presumimos desde el inicio, que lo que más le gusta es hacer ese cine; ese que va contra viento y marea, y muy a pesar de muchos. Además, confirma que su interés es mezclar esos mundos locales, colombianos con los mundos globales de van ordenando por encima de los demás. Como deja entrever en la entrevista que se le realizó:

“El espíritu de la muerte”. Lo que sucede es que esto es un tema pues más que todo pues lo sacamos localista, pero es un tema mundial porque sobre el satanismo. [...] El satanismo está metiendo la ficha en el mundo y todo lo que sucede en este momento, está todo eso está manejado por manos satánicas. Todo. Todo. El poder, el dinero, y la droga también que es lo más tenaz.” (Pinilla, 2019)

Sin embargo, a pesar de todas su películas y sus muertos. A pesar de trabajar con miedos, angustias, satanismo, drogas y demás elementos del cine de terror, Jairo es un hombre de fe. Creyente de un Dios que abraza a sus súbditos y que no ha tenido más que benevolencia para con él.

Tiene más películas por filmar y otras que presentar. Quiere enseñarle a su familia el arte del cine y el amor por el mismo por ahora, Jairo queda grabado en las letras que han escrito sobre él y en mundos donde hay serpientes marimberas, sillas satánicas, mujeres que resucitan, drogas que detienen el corazón, islas fantasmas, pero sobre todo mucho, mucho amor por el cine.

Parte II

De una industria fantasmagórica y sus rezagos



Cine: La nueva y próspera industria colombiana. Revista dinero. Gráfica realizada por Gilberto Gallego, miembro del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura Cinematográfica. <https://www.dinero.com/edicion-impresa/negocios/articulo/el-cine-es-la-nueva-y-prospera-industria-en-colombia/258637>

Una de las interrogantes más grandes alrededor del cine en nuestro país es si existe, o no, una industria cinematográfica en Colombia. Aunque muchos, como los de la revista Dinero, piensen que la industria del cine colombiano es amplia y próspera, yo podría debatirlo. Si bien, como hemos visto en esta investigación, existen pruebas de que el cine ha luchado por permanecer, no lo ha logrado ser una industria brillante como la mexicana, la argentina y la brasilera, sólo por mencionar lagunas en Latinoamérica.

Somos un país productor, pero muy poco de cine. Producimos talento, recursos físicos y humanos, pero la industria reciente, aún más que la antigua, deja en evidencia que el problema de ver a Colombia desde lo exótico y extraño persiste y que mientras el país no supere su victimización desde todos los aspectos no podremos ser una industria potente. No hay espacio aparente para lo que se sale de las dos formas tradicionales de contar.

Y si de debatir se trata, pueden comparar con cifras el incremento de audiencia en el cine en el país en los últimos años. Sin embargo, ¿cuántas de esas películas han sido colombianas realmente distintas?

Como podemos evidencia en la siguiente imagen, si bien el número de asistentes a cine se incrementó, esto no da por hecho que la industria del cine haya crecido. Sin embargo, sí brinda varias pistas acerca del carácter receptor de Colombia al que se ha relegado desde el nacimiento

de su “industria del cine”. Tenemos industria, sí, pero de distribución y como si fuera poco, privatizada.

A pesar de lo anterior, sí hay un crecimiento en el interés por el cine que se hace el país, pero sería aún más alucinante empezar a ver a Colombia, al mundo, a la vida narrada por colombianos que no se basen en los chistes pasados de moda, la imagen de pobreza, la pornomiseria y la angustia de un país tropical conocido en el exterior por la excelencia de su droga y la laxitud de su gente. Y si me pregunta a mí, lo colombiano se construye, y así mismo se destruye, en los medios; por supuesto, el cine incluido. No hay, sino que ver las cifras de crecimiento del cine de Argentina, Brasil y México, quienes construyeron una industria fuerte, y sobre todo, de ellos. Una industria dorada de los latinos, de lo tropical, de la diversidad. Una estética recursiva, como se denota muchas veces al latino. Un cine que cuente desde todos los puntos de vista y que no segregue desde la misma idea.

Después de toda esta historia, la lucha, las luces, la cámara y el grito de acción puede decirse que la historia de Jairo está lejos de terminar. Que su legado seguirá creciendo entre los jóvenes que se encuentran su cine en Señal Colombia o las plataformas de internet. Esos mismos que un día verán “la primera película filmada en 3d”, probablemente con unas gafas hechas en casa y en jeans.

Que esta investigación sea el punto de partida del reconocimiento a un hombre que está fuera del sistema de pensamiento que piensa que para hacer cine en Colombia no se necesita contar la historia de niños indigentes, de ventas de semáforo y todas las historias que hacen del país un lugar liminal y exótico en el que todo es posible, lo bueno y lo malo. Ese lugar listo para ser explotado, saqueado, criticado y mal gobernado.

La importancia, desde mi perspectiva, del cine de Pinilla es la voz que resulta de mostrar la grandeza de un país en la variedad no exotificada o en un espacio en la que el vivo vive del bobo; esa misma que hace del país una comedia constante que no planea dejar de reírse de sí misma. Y sí, puede ser efectiva la risa, pero cuando lo absurdo ya se ha contado no queda sino espacio para la divergencia.

Sí bien el cine es una forma de “diversión”, no debería quedarse sólo en eso. Debería ser un espacio de memoria, reconocimiento y acción, que es justo lo que veo en el cine de Pinilla. Fuera de la caja del pensamiento derrotista y compasivo en el que se convierten algunos filmes colombianos, Pinilla es aire fresco para respirar en una historia de un cine que no ha terminado de encontrarse.

Bibliografía

Abbey, E., Helb, C. (2014) *Hardcore, punk and other junk: aggressive sound in contemporary music*. Lexington books. United Kingdom.

Anderson, B. (1983). *Comunidades imaginadas*. México. Fondo de Cultura Económica. 1991. Primera edición en español. Disponible online desde https://www.perio.unl.edu.ar/.../files/anderson_benedict-comunidades_imaginadas.pdf

Andreas, D. (s.f). En Filmaffinity. Recuperado el 21 de enero 2019 desde <https://www.filmaffinity.com/co/film915417.html>

Banegas C. (2017). Territorios y espacios de identidad en el cine boliviano. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 5, 89-108. Extraído online desde <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5986404.pdf>

Barrantes, M. 2017. “90 años de una pésima oferta”. Extraído online desde <https://www.publmetro.co/co/columnas/2017/09/01/90-anos-de-una-pesima-oferta.html>

Bauman, Z. (2001b). *Comunidad: en busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo XXI, 2003.

Becerra, M., Mastrini, G. 2017. *La concentración neo comunicacional en América Latina 2000-2015: nuevos medios y tecnologías, menos actores*. Universidad Nacional de Quilmes, Editorial.

Betancur, J. 2014. ¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de la ley de cine en Colombia. *Anagramas Rumbos y sentidos de la comunicación*, vol. 13, núm. 25, julio-diciembre, 2014, p. , p. 127-144. Universidad de Medellín.

Bolaño, C. 2013. *Industria cultural, información y capitalismo*. Barcelona, Editorial Gedisa S.A., serie Comunicología Latina.

Bordat, E. (2010). *Cine e identidad: un análisis de las políticas de fomento al cine en Argentina y en México en el siglo XX*. (Axe VI, Symposium 26). VI Congreso CEISAL 2010, Jun 2010, Toulouse, Francia. Disponible online desde <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00496199/document>

Boulware, J; Tudor, S. (2009). *Gimme something better: The Profound, Progressive, and Occasionally Pointless History of Bay Area Punk from Dead Kennedys to Green Day*. Penguin Books

Calabrese, O. (1999). La era Neobarroca. Tercera edición. Cátedra Signo e imagen. Humanes de Madrid. Madrid, España.

Canclini, N. (2000). Por qué legislar sobre las políticas culturales. Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México.

Carrasco, A. 2015. "Lenguaje y contracultura: una mirada desde el cine de culto. Revista Letras # 2. , , p. 57-61

Chaparro, H., 2016. Álbum del Sagrado Corazón de cine colombiano: cien años del largometraje en Colombia. Bogotá, Colombia. Editorial Slibro.

Cheng, K. (2007). Just do it (yourself): independent filmmaking in Malaysia. Inter - Asia cultural Studies, Volumen 8, Number 2, 2007.

Colombia mágica. (s.f) Expresiones Populares de Colombia: frases y Dichos Colombianos. Disponible online desde <https://www.colombiamagica.co/entretenimiento/expresiones-populares-de-colombia>

Colombia Marca País. (2014) 20 palabras que solo se entienden en Colombia. Disponible online desde <https://www.colombia.co/cultura-de-colombia/palabras-de-colombia/20-palabras-que-solo-se-entienden-en-colombia/>

Constitución Política de Colombia. Bogotá, D.E., julio 6 de 1991.

Corporación Digital, 2012. Historia del cine en Colombia. Extraído online desde <https://colombiadigital.net/actualidad/articulos-informativos/item/1419-cine.html>

Craig, R. (2009) Ed Wood: mad genius. A critical study of the films. McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, North Carolina, and London

Dynner (2007): Documental: Punk's not dead. Vision films. Julio 27. Estados Unidos.

Echevarría, I. (2014) Cultura popular e industria cultural. Extraído online desde <http://www.elcultural.com/revista/opinion/Cultura-popular-e-industria-cultural/35181>

Espinal, C. (2008). Las culturas populares: Los términos de un debate histórico – conceptual. Extraído online desde <http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n67/n67a11.pdf>

Ferro, M. (1995). Historia contemporánea y cine. Barcelona: Ariel.

Frabetti, C. (2015). La recontracultura (cultura popular vs cultura de masas) extraído online desde: http://www.lahaine.org/est_espanol.php/la-recontracultura-cultura-popular-vs

Gacham, A. (2018). Bandas que hicieron historia en el punk colombiano. Señal Colombia. Disponible online desde <https://www.senalcolombia.tv/documental/punk-hecho-en->

colombia?fbclid=IwAR3vfbN8eFr1oWL4Gtpqr8Dq8bYMIE0gBp-wsf81AKbVHmr91ysiVSGnXC8

Gallegos, L. (1999). Revista Diálogos de la comunicación. No. 56. , , p. 69-79. Disponible online desde <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2701209>

Gallo, I. 2016. Jairo Pinilla: El padre del cine de terror colombiano. Las 2 orillas. Extraído online desde <https://www.las2orillas.co/jairo-pinilla-peor-director-del-cine-colombiano/>

Gómez Tarín, Francisco Javier. El cine como (re)productor de imaginarios: la doble trama de representación e imposición de un modelo genérico. Publicado en Dpto. Teoría de los Lenguajes de la Universidad de Valencia. Extraído online desde <http://apolo.auji.es/fjgt/modelgen.PDF>

González, J. 2018. La mirada de Jairo Pinilla. Extraído online desde <https://www.senalcolombia.tv/general/asi-es-el-cine-de-jairo-pinilla>

Goyeneche-Gómez, E. diciembre de 2012. Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual. Palabra Clave 15 (3), 387-414.

Griffin, N. (2010). Gendered Performance Performing Gender in the DIY Punk and Hardcore Music Scene. Journal of international women's studies. Volume 13 82). 66-81. Disponible desde <http://vc.bridgew.edu/jiws/vol13/iss2/6>

Guerra, , , P. (2018). Raw Power: Punk, DIY and Underground Cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal, SAGE.

Heath, J; Potter, A. (2005). Rebelarse vende: el negocio de la contracultura. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. Bogotá, Colombia

Hebdige, D. (2002). Subculture: the meaning of style (org). (2004) Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, España.

Hellriegel, Don; Vallejo, Fernando, 1997. “Cien años de la llegada del cine a Colombia: abril 13 de 1897 -1942. Extraído online desde <http://www.banrepcultural.org/node/32322>

Herrera, M. 2016. “El problema del cine colombiano está en los espectadores”. Extraído online desde <http://blogs.portafolio.co/raddar/2016/04/04/el-problema-del-cine-colombiano-esta-en-los-espectadores>

Isaza, J. 2012. La historia del hombre que sembró el terror y cosechó algunas risas. El Tiempo. Extraído online desde <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-11402663>

Kyrou, A. (2006). Techno rebelde. Traficantes de sueños. Online desde <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Techno%20rebelde-TdS.pdf>

Laermer, R; Simmons, M. (2007) Punk marketing. Harpercollins Publishers

Laverde, A., Parra, M., Montoya, A., Uribe, Y., y Tobar, M. (2010). Revista Anagramas. Volumen 8, N° 16, p. , p. 129 -148. Medellín, Colombia.

Los Informantes, s.f. Extraído online desde <http://losinformantes.noticiascaracol.com/jairo-pinilla-el-monstruo-del-cine-que-resucita-2067-historia>

Marín, M. (2006). En la música están la memoria, la sabiduría, la fuerza. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas 45. Universidad de Colima. Colima, México. 2006, vol. 12. núm. 23, , , p. 45-70.

Martín-Barbero, J. (2003) "La globalización en clave cultural. Una mirada latinoamericana". En Renglones, revista del ITESO, núm.53: Los desafíos de América Latina: cultura y globalización. Tlaquepaque, Jalisco: ITESO.

Martínez, M. 2012. "Cine en Colombia: crece en la impopularidad" Extraído online desde <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/cine-colombia-crece-impopularidad-articulo-386516>

Mestre, A. (2015-2016). Mestre, A. (2015-2016) La customización del Do it yourself (hazlo tú mismo) oportunidades y modelos de negocio. Universidad Miguel Hernández. México: Grijalbo.

Ministerio de Cultura (2018). La Ley que transformó el rollo del cine colombiano. [online] Extraído online desde: <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/el-abrazo-de-la-serpiente/Paginas/Ley-de-cine.aspx>

Ministerio de Cultura (2018). Ley de cine [online] Extraído desde <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Paginas/Ley-de-Cine.aspx>

Ministerio de Cultura (2018). Política Cinematográfica. [online] Extraído desde <http://www.mincultura.gov.co/ministerio/politicas-culturales/politica-cinematografica/Paginas/default.aspx>

Molina, L. s.f. Biografías, Mejía, Gonzalo. Extraído online desde <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/mejigonz.htm> Betancur, J. 2014. ¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de la ley de cine en Colombia. Anagramas

Rumbos y sentidos de la comunicación, vol 13, núm. 25, julio-diciembre, 2014, p. , p. 127-144. Universidad de Medellín. Medellín, Colombia.

Monsiváis, C. 'Notas sobre el Estado, la Cultura Nacional y las culturas populares en México'. Cuadernos políticos, número 30, México, D.F., editorial era, octubre- diciembre de 1981, p. , p. 33-52

Montaguth, S. (2018) 6 películas colombianas de culto en Colombia. Disponible online desde <https://www.senalcolombia.tv/cine/6-peliculas-colombianas-de-culto>

Narváez, A. s.f. "El concepto de industria cultural: una aproximación desde la cultura.

NOA, (1999) 'La cultura, lo popular y la cultura española' <http://www.nucleosoa.org/Nosotros/Documentos/Cultura%20Popular/CulturaPopular.html>

Noticias de abajo. 2010. La espiral: película sobre el golpe de estado en Chile <https://noticiasdeabajo.wordpress.com/2010/06/02/la-espiral-pelicula-sobre-el-golpe-de-estado-en-chile/>

Olivo, R, (1992). El nuevo cine latinoamericano (1955 -1973). Revista comunicación y sociedad, N° 16. pp 105 -126. Universidad de Guadalajara, México.

Ordoñez, L. (s.f) Luis Ospina: Agarrando pueblo. Disponible online desde <https://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/>

Osorio, O. (2011) Cine de culto en Colombia: Retorcidos objetos visuales para unos extraviados. Publicado en el periódico Universo Centro No. 24, de julio de 2011.

Padalino, L. (2018) Ed Wood, el entusiasmo del peor director. Disponible online desde <https://lamenteesmaravillosa.com/ed-wood-el-entusiasmo-del-peor-director/>

Padilla, S. 2017. "No hay industria, pero se hace cine". Extraído online desde <https://www.elespectador.com/economia/no-hay-industria-pero-se-hace-cine-articulo-704405>

Penner, J; Schneider, S; Duncan, , , P. 82008). Cine de terror. Taschen Books.

Pérez, L. (2001). Cine y Literatura: Entre la realidad y la imaginación. URL http://biblio.flacsoandes.edu.ec/shared/biblio_view.php?bibid=111481&tab=op

Quintanar, J. (2018)The Room, de Tommy Wiseau, ¿qué dijo la crítica de este clásico?. Disponible online desde <https://www.tomatazos.com/articulos/316997/The-Room-de-Tommy-Wiseau-que-dijo-la-critica-de-este-clasico>

Radiónica (2014)"La langosta azul" está cumpliendo 60 años. Disponible online desde <https://www.radionica.rocks/noticias/la-langosta-azul-esta-cumpliendo-60-anos>

Ramírez, A. (2013). Punk: hazlo tú mismo. Periódico El Espectador. Lunes 4 febrero 2013. Sección Cultura. Disponible online desde <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/punk-hazlo-tu-mismo-articulo-425646>

Redacción El Tiempo (1999). José Joaquín Salcedo Guarín Corrales 1921- Bogotá 1994. Extraído online desde <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-883464>

Rengifo, , , P. (2012) Cine de terror en Colombia como alternativa para el desarrollo del cine en Colombia. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Comunicación y Lenguaje. Bogotá, Colombia.

Restrepo, A. (2005). Una lectura de lo real a través del punk. Historia crítica #29.

Revista Arcadia. 2016. ‘Los 10 mandamientos de Jairo Pinilla’. Extraído online desde <http://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/jairo-pinilla-padre-del-cine-de-suspenso-en-colombia-decalogo/48680>

Revista, A., & Revista, A. (1999). Edición 56 Diálogos de la Comunicación. Extraído online desde <http://dialogosfelafacs.net/edicion-56/>

Rey, G. Encuentros y desencuentros entre políticas de comunicación y políticas de cultura. En: Téllez, M.P com, , p. Políticas de comunicación y cultura en Colombia. Convergencias y divergencias. Bogotá: Panamericana 2016. Pgs. 105 a 129.

Rivera, J. 2012. “El cine Colombia y... los colombianos”. Extraído online desde el Portal El Tiempo. Online desde <http://blogs.eltiempo.com/el-tiempo-del-cine/2012/09/17/el-cine-colombiano-y-los-colombianos-ii/>

Rivera, J. s.f. “Reflexiones sobre la imagen del cine colombiano”. Extraído online desde http://www.razonypalabra.org.mx/N/N78/08_Rivera_M78.pdf

Rodríguez, M. (2011). La identidad nacional como producción discursiva y su relación con el cine de ficción. Universidad del Valle. Cali. Revista Nexus Comunicación. Edición 9. Extraído online desde <http://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/907/1029>

Rojas, C. (2001). Civilización y violencia: la búsqueda de la identidad en la Colombia del siglo XIX. Bogotá, Editorial Norma.

Roncallo, S. (2006). Pensar en el arte de la edad media. Revista Signo y Pensamiento No. 49. Volumen XXV julio -diciembre, 2006. Pontificia Universidad Javeriana. Departamento de Comunicación. Facultad de comunicación y lenguaje. Bogotá, Colombia.

Roncallo, Uribe & Goyeneche, 2016. Volver a los clásicos: teorías de comunicación y cultura po, , p. Universidad de la Sabana. Uniediciones. Bogotá, Colombia.

Rosenkranz, K. (1992). La estética de lo feo. Edición y traducción de Miguel Salmerón. Julio Ollero editor, 1992.

Sabin, R. (1999). Punk Rock: So what. Routledge. Madison Avenue. New York, United States.

Salas, M. (2012) Acción Cultural Popular, ACPO de Colombia, Radio Sutatenza, José J. Salcedo. Extraído online desde <https://www.youtube.com/watch?v=QN19SnALrD0&ytbChannel=M.%20Salas>

Schaefer, E. 1999. Bold! Daring! Shocking! True: A History of Exploitation Films, 1919-1959. Duke University Press. Edición 11 de octubre 1999.

Semana, 2015. “Las 50 grandes películas del cine colombiano” Extraído online desde: <http://www.semana.com/seccion/cultura/-las-50-grandes-peliculas-del-cine-colombiano-/286-1>

Sierra, E. (2013). “Cine e industria en Colombia, hacia un estado de la cuestión”. Revista Ciencias sociales y educación, Vol. 2, N°4. Universidad de Medellín. Medellín, Colombia.

Sorlin, , , P. (1985). Sociología del cine. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Spheeris, , , P. (1981). The decline of western civilizations.

Stam, R. (1997). Tropical Multiculturalism. A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture. Durham and London: Duke University Press

Suárez, J., 2009. “Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura”. Editorial Universidad del Valle.

Tarkovsky, A. (2012) Esculpiendo el tiempo: Ed Wood (ídem, 1994) de Tim Burton. Disponible online desde <http://johannes-esculpiendoeltiempo.blogspot.com/2012/03/ed-wood-ídem-1994-de-tim-burton.html>

Traber, D. (2007) Whitness, otherness, and the individualism paradox from huck to Punk. Palgrave MacMillan. New York. United States.

Uribe, D. (2016). “Contracultura: los movimientos de los años 60 hacia la utopía”. Penguin Random House Editorial S.A.S

Velez, a. (2013). República noir cine criminal colombiano. Cinemateca distrital. Bogotá, Colombia.

Warner, B. (2015). *Hardcore Zen: Punk Rock*. Wisdom publications. Boston, United States.

Zemon Davis, N. (2000). *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*. Cambridge: Harvard University Press.

Anexo 1.

Clasificación de las películas

1. Largometrajes

1.1. Funeral Siniestro

Nombre de la película: Funeral Siniestro (1977)

Estrellas/ clasificación: 6.7/ 10

Fuente: IMDb

Sinopsis: Una asustadiza niña tendrá que velar sola el féretro de su cruel tía muerta, lo cual desencadenará una serie de extrañas situaciones y apariciones en una noche de pleno eclipse total.

<http://www.senalcolombia.tv/cine/funeral-siniestro>

Autor: Jairo Pinilla

Género: Horror (clasificación de IMDb)

1.2. Área maldita

Nombre de la película: Área maldita (1980)

Estrellas/ clasificación: 4,0/10

Fuente: IMBd

Sinopsis: En una región colombiana, un grupo de mafiosos que hace parte de una red de narcotraficantes ha sembrado enormes cantidades de marihuana. Sin embargo, tendrán que enfrentarse a una maldición que ha caído sobre la zona: una serpiente cascabel ataca atraída por el olor y todo aquel que encienda un “cacho”, está expuesto a que la bestia le dé un mordisco fatal.

<http://www.senalcolombia.tv/cine/area-maldita>

Autor: Jairo Pinilla

Género: terror

1.3. Extraña regresión

Nombre de la película: Extraña regresión (1985)

Estrellas/ clasificación: 5.0/10

Fuente: IMBd

Sinopsis: Ante el asesinato de su madre, Laura decide hablar con el espíritu de ella, para que le diga quien la mató. Por ello, se deja asesinar para averiguarlo en el más allá.

<http://www.senalcolombia.tv/cine/extra-regresi-n>

Autor: Jairo Pinilla

Género: Drama/ Misterio / Thriller (Según IMDb)

1.4. 27 horas con la muerte

Nombre de la película: 27 horas con la muerte (1982)

Estrellas/ clasificación: 6,3/ 10

Fuente: IMDb

Sinopsis: Un vividor se arriesga a experimentar con una píldora que produce efectos catalépticos. Con esto busca fingir su muerte y luego regresar de la tumba para cobrar su propio seguro de vida. Sin embargo, algo sucede y las cosas no resultan como él las había planeado.

<http://www.senalcolombia.tv/cine/27-horas-con-la-muerte>

Autor: Jairo Pinilla

Género: Drama/ Horror (clasificación de IMDb)

1.5. Triángulo de oro: la isla fantasma

Nombre de la película: Triángulo de oro (1985)

Estrellas/ clasificación: 5.0/10

Fuente: IMBd

Sinopsis: En esta historia se desarrolla un enigma: la desaparición de una niña en altamar y la trágica muerte de su padre.

Autor: Jairo Pinilla

Género: Aventura

2. Mediometrajés

2.1. Minuto Fatal (1974)

Nombre de la película: Minuto Fatal

Fuente: no registra

Sinopsis: no registra

Autor: Jairo Pinilla

Género: terror

2.2. La silla Satánica

Nombre de la película: La silla satánica (1987)

Estrellas/ clasificación

Fuente: SITGES festival

Sinopsis: Una silla de ruedas es donada a una entidad benéfica una semana después de fallezca su propietario, un anciano brujo. La silla pasa a ser posesión de una niña parapléjica, que despierta el poder satánico del vehículo. <http://sitgesfilmfestival.com/cas/film/?id=10003081>

Autor: Jairo Pinilla

Género: terror



Anexo 2

De posesiones extraterrestres, serpientes marimberas y satanismo: Una tarde de entrevista con Jairo Pinilla

-¿En dónde está filmando?

- Esa esa ya la filmé aquí en Bogotá; y los alrededores. Se llama: “El espíritu de la muerte”. Lo que sucede es que esto es un tema pues más que todo pues lo sacamos localista, pero es un tema mundial porque sobre el satanismo. [...] El satanismo está metiendo la ficha en el mundo y todo lo que sucede en este momento, está todo eso está manejado por manos satánicas. Todo. Todo. El poder, el dinero, y la droga también que es lo más tenaz. (si quiere le muestro el tráiler de esta yo le muestro el tráiler. El tráiler este no es el tráiler verdadero. Es una prueba.

(reproduce el tráiler)

¿Qué entendieron?, pregunta. - ¿qué entendieron así de raro? Esas son pruebas no son unas de las pruebas que yo hice; y lo mismo el afiche.

Yo: Pues yo lo vi un poco como... ver las cosas desde dos puntos (Uno - dice.) Un poco como como fuerzas que no podemos controlar, como la naturaleza y demás cosas que no entendemos. Y las cosas que de pronto nos llevan a ese punto donde ya no hay vuelta atrás, que son las que sí podemos controlar como lo es no sé, el alcohol las drogas, todo eso es como la mezcla de ambas.

- Sí, exacto. Es un análisis importante.
- De hecho, eso es lo que me parece a mí tan interesante y por eso nos quisimos meter por esos lados. Eso es lo que nos interesa a nosotros, lo que nos parece interesante. Por eso nos quisimos meter por ese lado, que fue en comparación de lo que nosotros veíamos que estaba pasando en el

mundo y lo que estaban haciendo con el cine. El cine colombiano que casi siempre se cuenta como...o lo chistoso, o lo trágico (- pero todo eso es tragedias y asesinatos, sicarios) y por eso esta mezcla de lo sobrenatural y las cosas que de pronto no son tan comunes es lo que nos llamó precisamente la atención.

- Oye, ¿tú no has visto 27 horas con la muerte?
- Sí, también me la vi.
- Y, ¿qué otra película viste? Bueno Funeral Siniestro también.
- Vi Funeral Siniestro, Área maldita, la de la culebra...
- Ah no, es que tú estás viendo todas las películas mías.
- Y vi también algunos cortometrajes. Vi también el que hiciste con los chicos de los Andes, en el Planetario. También me vi ese.
- Ah, él de posesión extraterrestre. Sí, ese y también con los chicos de los Andes y la Javeriana. Por eso los conocí. Gracias a ese corto vine yo a conocer que se podía hacer cine en computador. Antes de eso yo no sabía que se podía hacer sin computador sino con revelado y la cosa.
- Sí, por ahí creo que vi en algún documental que explicabas el proceso de cortar y pegar (con la cintica y toda la cosa. No, pero está bien. Está bien.)
- No, chévere, entonces si has visto algo, pero es que lo que pasa es que, en muchas oportunidades, el cine (...) por ejemplo (...) los cortos que uno hace se tienen que enfrentar a muchas cosas. Al Ministerio y si el ministerio de que el corto es muy fuerte lo ponen para de 18 años y no lo compra nadie porque los teatros solamente compran cortos que sean para todos públicos para poderlos pasar con películas de Blancanieves de la no sé qué como para los niños. Entonces, los cortos y ellos lo quieren sacar el jugo todo hasta donde se pueda. Y entonces cuando uno llega el teatro con 1/4 para todos si tiene 10 segundos más no lo compran tampoco porque el teatro dice que es un desgaste de máquina que la bombilla es muy costosa la de producción entonces tiene que tener siete minutos exactos o no lo compran y hacer el corto exactamente y que no vaya a ser muy fuerte entonces a mí me toca hacer los cortos suaves mejor dicho más que todo cómicos. ¿Tú no has visto un corto que se llama pacto con el diablo' que sale un niño ahí diciendo "que manda a decir mi papá que no tiene plata?" Robo macabro o también ya lo viste.
- Robo Macabro, tal vez este no lo he visto.

- Robo Macabro lo hice en 1984 y lo hice en cine, pero entonces les pareció muy fuerte y una señora que estaba en la junta del Ministerio estaba embarazada y toda esa vaina y le dio no sé qué problema viendo la película y entonces se salió. Entonces que no que no. Y lo cogí, estaba en cine, en película pues, y lo digitalicé. Lo saqué aquí y me tocó dejarlo de siete minutos y lo volví a pasar y ahí sí Ahí si lo pudieron poner. Si quiere verlo, se lo paso. Es un corto que es miedoso, pero a uno le da risa del miedo que tiene. Entonces, por eso me ayudó mucho robó macabro.

(Pone el corto)

[...] ¿Ven? Ésos son los cortos que aceptan, que no le van a poner problema nadie. Entonces esa es la famosa enfrentada que tiene uno con los cortos. En los teatros si los pasa el ministerio bien y llega el teatro y (hace sonido de guillotina) y... debajo de la cama. Eso es lo grave. El de un pacto con el diablo me le pusieron censura cinco años, cinco años. Imagínese, y el teatro no me lo quería comprar y me tocó pasar una apelación. Un recurso de reposición que para todos los públicos. Imagínese, semejante corto tan... Entonces...

- Sí, no tiene nada.
- Por eso es cómico sale el diablito chiquito diciendo “que mi papá no tiene plata”. No, eso fue la embarrada.

Entrevista con Jairo

- Yo me quise meter... mi idea es desde el comienzo siempre fue trabajar con el cine que casi no es comercial en países como el nuestro, que es el cine de terror, que pues en Colombia hasta ahorita está como... cogiendo fuerza. Entonces yo quería era meterme a explorar las cosas que se habían hecho acá de terror y quería trabajar con el cine que nosotros conocemos como cine B.
- Clase B, Sí.
- Entonces me encontré con tu cine y me encantó. Entonces quise...justamente estoy analizando lo que tú comentabas...como la mezcla de lo global dentro de lo que nosotros tenemos acá como local.

- Sí, porque es que ahí, por ejemplo, al cinema zombi le fascina el cine que yo hago, pero resulta que cinema a zombi se le va la mano porque es que ellos ya llevan las cosas demasiado truculentas. Entonces el tipo que le cortan la cabeza o que les sacan las tripas y las ponen sobre la mesa y que no sé qué... No, yo no trabajo así.
- Eso fue lo que me gustó, que tiene muchos elementos locales (A mí no me gusta) yo en lo en lo que más me fijé pues la ambientación, ¿no? por ejemplo, en el cementerio central Chocontá.
- Tú viste 27 horas con la muerte, ¿cierto? si ahí está el cementerio Central. Sí toca meterse uno por ahí. En Chocontá también el cementerio por allá...
- Entonces, lo que yo estoy haciendo básicamente con tus películas es mirar cómo se expresa eso local. Los lugares, las creencias dentro de esa temática global como el satanismo y todo eso.
- Hay algo muy importante que de pronto te puedo contar para que lo expongas, si quieres. Es la forma como se transmite un guion. Lo que pasa es que hay cosas en la vida que tienen mucha acogida. Por ejemplo, las vainas malas, las vainas obsoletas, demasiado truculentas...hay mucho público para eso. Es lo mismo que cuando un cura está en una iglesia echando un sermón, entonces el sermón todos los que entraron los oyeron y todo, pero quien necesita ese sermón. ¿El que entró o es que no entró? Entonces, el cine que yo hago, le pongo nombres como “espíritu de la muerte”, “funeral siniestro”, todas esas cosas. Y en base a eso, yo lo hago más que todo para darle al público lo que le gusta. Lo mismo que sucede con un perrito. El perrito está enfermito del estómago y lo llevan al veterinario. Y el veterinario le dice al dueño, por ejemplo, “démele esta pastillita, ojalá dos veces diarias”. Y el tipo no se va a poner a decirle al perrito “venga, siéntese aquí. Abra la boca. Tómate esta pastillita” y un vasito con agua; que el perro no lo hace nunca. Entonces hay que darle al perro lo que le gusta. Entonces que le gusta el perro la carne. Entonces uno coge un pedazo de carne y la frita o la asa en el asador y lo que sucede con esa carne el tipo llega y parte un pedacito y el perro está mirando así entonces parte un pedacito y se la bota. Y el perro hace “ñam” y se queda así, como si no le hubieran dado nada, ¿no? Entonces en un pedacito de carne de esas, mete la pastilla. Ese es el remedio para el perro. Entonces, yo le voy a dar lo que le gusta, carne. Lo cogió y “juas”, pastilla pa’ dentro. Le estoy dando lo que necesita, el mensaje. Entonces, el cine que yo hago tiene siempre un mensaje, pero ¿qué pasa con ese mensaje? Yo no se lo voy a dar al público, sino que yo le muestro un desnudo, muestro una escena erótica, escenas así, truculentas o así. Pero siempre va al mensaje. Entonces todas las películas mías llevan un mensaje. Por ejemplo, la que tú viste, que te fascina, “Minuto fatal” tiene un mensaje. El mensaje

es verraco. Tiene muchos mensajes. Ahí hay muchos mensajes. Sobre el dinero. Sobre todas las cosas. Entonces, el cine que yo hago es exactamente ese. Entonces, si en un teatro. En un centro comercial, por ejemplo, en el teatro de aquí ponen una película que se llame: “La palabra de Dios en el siglo XXI”, nadie entra. Pero si el frente, pongo yo otra película que se llame: “El demonio y el sexo en el siglo XXI”, todo el mundo se mete a ver la película. Entonces resulta que yo le pongo el mensaje a esta. Entonces esa es la temática y la forma como yo hago el cine.

(Aquí un extracto de una conversación con Cathy, la sobrina de Jairo, mientras cuádramos la entrevista.

- ¿entonces tú haces la edición en el computador?
- Sí señor, en un programa que se llama Adobe premiere. Es como una línea de tiempo. ¿si has visto las líneas de tiempo que van por ejemplo de 1991, 1992? Así mismo pasa con las películas. Tú coges la información que necesitas, la recortas y la corres. Lo mismo pasa con la línea del tiempo.
- Y, por ejemplo ¿los efectos?
- Los efectos son como *croma*, es decir, por ejemplo, si uno necesita en los efectos o digamos uno los pone como es el pedacito y lo montas. Lo haces el pedacito. Digamos tú pones un fondo azul y grabas el personaje que necesitas. La *croma* lo que hace es quitar los oscuros los quita y deja solo lo que necesitas por ejemplo si está vestido blanco no lo va a quitar porque está al fondo azul el fondo azul loquita y tú lo puedes montar en la imagen que necesitas. La *croma* lo que hace es quitar lo azul y quitas sólo lo que necesitas. Digamos, si está vestida de blanco, no lo va a quitar. ¿por qué? Porque está el fondo azul.

Entrevista

1. ¿Qué cineastas fueron decisivos en su decisión de hacer cine?
 - ¿Qué realizadores?
 - Bueno pues, de los realizadores de cine que yo de admirado y que seguiría una trayectoria, son los que han hecho películas que muestran realismo. Por ejemplo, las películas que hacían antes como “Ben Hur”, “Los 10 mandamientos” son películas que a pesar de que fueron hechas en celuloide. Hechas en el sistema normal de producción cinematográfica, fueron películas con

mucha acogida; y que abrieron prácticamente las puertas de lo que es la producción del cine. Por ejemplo, Franco Zeffirelli fue uno de los directores que más admiro porque fue uno de los que hizo la película más larga de Jesús de Nazaret; haciendo un realismo cogido de la Biblia. Entonces para mí esa película no es una película y no es una película común y corriente. Son 6 horas. 3 películas prácticamente. Otro que admiro bastante se Steven Spielberg. Por ejemplo, una de sus películas que yo más admiro y que la veo en muchas oportunidades, y la repito, y vuelvo y la miro y toda la cosa; y me gustó mucho el guion. El guionista que hizo esa obra que se llama “Volver al futuro 1 2 3”. Me pareció una cosa extraordinaria.

Otro que me parece pues no me acuerdo en este momento el nombre del director de esa película, pero es la única película que me mueve la butaca, que me hace dar miedo a mí, que no me da miedo nada. En consecuencia, esta película, se llama “El exorcista”. La primera versión del exorcista es una de las versiones que más me llama la atención, realmente. Esos son así por encimitica los realizadores que me han movido la butaca.

2. ¿Hay alguna película que hubieras querido hacer y no has hecho?

Sí, claro, claro. Hay una película que dure haciendo mucho tiempo el guion que fue “El fango de la muerte: Armero, tragedia anunciada.” Ese guion lo tengo ya en un libro. Me tocó...Me gusta mucho porque hubo una investigación muy cruel, muy fuerte. Yo logré investigar que la tragedia de Armero se produjo por motivos muy, muy, muy propios del manejo; o más bien del comportamiento de la humanidad. Y lo descubrí, y lo demuestro en el libro. Quería demostrarlo ante la pantalla. Puedo asegurar, y lo demuestro también. Es decir, todo lo que yo hago en esa película lo demuestro. No, lo digo porque el papel aguanta todo. No lo demuestro. Esta historia empieza prácticamente desde el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948. Tiene que ver el asesinato de Gaitán con la tragedia de Armero en 1985. Entonces todo el mundo me dice. ¿y por qué? Entonces yo les digo, vean la película. O lea el libro. Pero yo me demoré mucho, mucho tiempo. Me demoré casi 10 años investigando. Los que quedaron, los que no vivieron la tragedia. Todo, todo todo. Me metí en la vida de Omaira, de la mamá de Omaira; que vive aquí en el bloque siguiente. Yo le hice unas entrevistas a ella; al hermano, que no me quería decir nada. Bueno, una cantidad de entrevistas a toda la gente para esa película. Lástima. Yo creo que ya no la puedo hacer. Empezando porque es muy costosa, y muy difícil de hacer. Quisiera hacerla.

Hacerla en tercera dimensión para mostrar esa lava que se viene encima de esa gente, etc. Sería una obra maestra para mí porque en realidad si me demoré mucho haciendo el guion y el guion es verdadero, es real. Es todo lo que pasó y por qué pasó.

Y otro que tengo también escrita. Yo fui muy amigo de Wilson Chopenera, autor de la cumbia más grande que ha tenido Colombia; La que le ha dado la vuelta al mundo y la que hace soñar a Colombia cada vez que suena, que es la pollera colora. Él, como mi amigo, me dio los derechos de la obra y me dijo haga lo que quiera con eso. Y en notaría el vino y firmó y me autorizó para que yo pudiera trabajar con el disco de la pollera colorá. Y la obra, no se llama la pollera colorá, si no que se llama: Angustia en el trópico: la pollera colorá. Entonces... también me saqué un ojo haciéndola, averiguando cosas etc. etc. Tiene mucha ficción, pero también el realismo de acuerdo con lo que me contó Wilson, alma bendita.

. 3. Ahí añadido a esa pregunta, ¿te gustaría que alguien de tu familia pudiera ser esas películas o quieres que queden ahí?

- No, no, no, yo sí quisiera que alguien, pero pues lo que pasa es que tengo muy pocas personas a las que yo les puedo enseñar. Yo quisiera enseñarles. Yo quisiera enseñar... Enseñarle a muchas, pues no muchas, pero si algunas personas especiales, pero que yo vea que les gusta el cine. Por ejemplo, digamos a Cathy, yo le enseñado muchas cosas, el manejo o la parte técnica. La parte creativa es la más importante. Si uno no tiene creatividad mejor que no se meta a hacer cine. No es bueno hacer cine si no tiene buena creatividad. Yo invento una historia en dos patadas. Me la invento, pero cuando ya habido algo nuevo, venga paca para ver como algo hago esto, pero sí me gustaría que alguien, un hijo o nieto, siguiera mi trayectoria. Quién sabe. Quién sabe. Ojalá, ojalá.

4. ¿Qué es lo más difícil de hacer cine en Colombia?

- Lo más difícil para hacer cine en Colombia es la parte económica. Es la parte más complicada. Y otra, que la veo yo porque me tocó vivirla, pues de pronto muchos no les pasa eso, pero sí... la envidia. Yo cuando hice la primera película, “Funeral siniestro” batí record en exhibición en taquillas, que yo las tengo filmadas... Y yo me di cuenta de que muchos ... Yo creo que si la

envidia fuera como el cáncer, todo el mundo se había (sic) muerto de envidia. Esa vez fue terrible. Tan terrible fue que me hicieron una persecución impresionante. Los comentarios serán bárbaros. Por lo que yo aparecí ese cine porque yo me metí en los estudios y aprendí por mi propia cuenta. Yo estuve Churubusco, en México. Yo era muy asiduo a ver películas mexicanas y allá estaba. Me codeaba con todos los artistas que yo veía aquí en las en las pantallas de cine. Yo nunca imaginé que fuera codearme con ellos. Y yo me di cuenta de que fue tanta, tanta la envidia de que yo estaba haciendo cine que sacaban unos titulares de prensa que decía dique Jairo Pinilla era un aparecido, un neófito, un pretendido que debería estar vendiendo empanadas. y que yo por qué me iba a poner a hacer cine. Y la gente así en los teatros (hace señal de mucho con la mano) y así todo... hasta que lograron su objetivo los envidiosos, que estaban untados de política, y tenían cierto peso. Entonces, como estaban montados de política y tenían mucho poder y podían hacer muchas cosas, entonces las hicieron. Entonces me cayeron. Me quitaron todo lo que yo había hecho. En ese momento, todo lo que yo he hecho, 74 películas, no existen. Yo no las tengo. Me las quitaron. Entonces yo soy productor un de cine que no tengo nada que mostrar porque me lo quitaron. ¿quién?, el gobierno. Los señores envidiosos untados de política. Entonces es una de las cosas que yo veo difícil es para los que hacen cine.

Otra cosa difícil [...] es el cretinismo que hay. Aquí hay personas que hacen un corto de 30 segundos; de 30 segundos y al día siguiente no hablan con nadie. Caminan y levitan. No sé, es un cretinismo; lo que yo no soy. Entonces, como yo no soy así yo hablo con todo el mundo. Yo soy igual a cualquiera se haya hecho dos películas de largometraje o 10 o las que sea. Yo hablo con todo el mundo. Yo soy igual a todo el mundo. Y A todo el mundo lo trato bien y en los festivales en los encuentros así cinematográficos yo a todo el mundo lo trato y por eso los muchachos de las universidades me buscan mucho, demasiado me buscan. Es por eso es porque dicen oiga, Jairo Pinilla con usted si se puede hablar porque hemos tratado de ubicar a Fulano, mengano, pero no, ellos no. Ellos están muy ocupados y no hablan con nadie. Y ahora, que cuando puede uno hablar con ellos, lo miran por encima del hombro. Se creen la verraquera y no, no, no. Nadie puede ser más que nadie. Todos tenemos la misma naturaleza. Yo siempre he dicho soy igual a todo el mundo. Que porque hice una película no me creo más que cualquiera. Yo soy igual a todos.

Una vez le hice una ... - nunca, nunca lo había hecho en una entrevista, pero les voy a contar aquí como, cosa especial - yo siempre iba un café frente al almacén Tía de la séptima con 17. Ahí había un café y nosotros íbamos a tomar tinto ahí con mi hermano y había un señor, un muchacho. Y también y era buena persona y él iba y nosotros hablamos con él; y él era el embolador, el que nos brillaban los zapatos. Entonces, una vez alguien se le ocurrió decir: - “oiga, ¿usted no se siente mal estando a los pies de una persona embolándole los zapatos? Entonces el tipo dijo: - “No, ¿por qué? Es un trabajo. - Pero sí, el tipo dio entender que habían (sic) muchos que lo trataban como una basura porque estaba a los pies, embolándole los zapatos. Y yo le dije: - “No, no nunca.” -Y entonces yo le dije: “Venga, hagamos una cosa, hermano- y esa es mi manera de ser. Nunca lo había dicho. Nunca lo había dicho en ninguna entrevista. - Me senté y le dije: “Venga hermano, yo lo embolo. - Y así lo hice, y le dije: “Me siento grande. Me siento la verraquera embolándolo. Y lo embolé. Al embolador. El tipo verraco aterrado, mirándome. Sí, todos somos iguales. Entonces, ¿por qué se tiene que venir a crecer un animal que porque hizo un cortometraje o porque hizo ahí? Pues... se cree la vaca que más pues... por no decir la palabra. Entonces eso no es así. Esa es mi manera de pensar y mi manera de ser.

5. ¿Qué cualidades no podían faltar nunca en tus actores?

- ¿Cualidades? Bueno, importantísima esa pregunta. Es muy interesante. Yo trabajé con una compañía. Yo fui gerente de la compañía en varias ciudades aquí en Colombia. Una de las cosas, cuando yo le hacía una entrevista a una persona; a un vendedor para recibirlo, lo primero que le preguntaba era: yo le ponía dos aspectos.

¿A usted le gustaría un sueldo básico de 10,000 pesos, por decir algo, y una comisión del dos por ciento?, o ¿le gustaría tener 2.000 pesos de básico y un 20% de cobro de comisión? Yo le preguntaba al vendedor. Y yo me daba cuenta de que el tipo decía: - No, 10,000 pesitos de básico. Es un tipo que no tiene ninguna aspiración, ¿sí o no? En cambio, el que me decía: - No, deme una comisión alta, es porque el tipo se siente verraco. Se siente capaz de vender hasta la cama donde duerme, y así es. Entonces, yo siempre estoy analizando es el factor económico.

Si yo trabajo con una persona en el cine yo lo primero que miro es mirar (sic) qué ambición tiene. ¿Cuál es su propia ambición?, ¿llenarse de plata y salir, o que su papel [...] sea la verraquera?

Que se destaque. A mí no me interesa, tal vez por lo que yo pienso así, a mí no me interesa tanto cuando yo hago una película que vengan y me den un cheque de no sé cuánto; porque un cheque se lo dan a un narcotraficante y está lleno de plata, pero en cambio nadie hace una película. En cambio, cuando yo voy a ir al teatro y veo la cantidad de gente para entrar a ver una película mía, esa vaina me llena, me satisface. Quedo almorzado durante año y medio, dos años. Y, olvídese mano, me siento más feliz que una mica en un pesebre.

Entonces qué pasa, qué a mí me interesa que la otra gente venga y trabaje porque le gusta; porque ama el cine; porque sabe que lo que va a hacer.

Oiga, hoy está vaina me va a salir bien, o no, no me va a salir bien. Es preocupado por su actuación, cómo va a ser; y nunca está preocupado por cuánto me va a llegar. Es igual que cualquier artista. Igual que un pintor. Un pintor hace un cuadro, que tin, tin, tin, tin, ta, ta. La casita, el arbolito, la entrada de sol, las nubecitas, una vaquita. Hizo el cuadro. El tipo está pensando en que ese cuadro es exactamente la verraquera que él piensa. Ese cuadro va a ser así. uy, aquí está, ta, ta. Hoy me salió como yo quería, que verraquera de cuadro. Él nunca está pensando que si le pone dos nubes más le van a dar más plata. Nunca. El verdadero artista. Entonces, exactamente esa es la política que yo tengo. Yo busco la persona que sea el verdadero actor, que sea el verdadero artista; el que viva con lo que hace. Que le sepa a eso y no que el que esté pensando: «Bueno, y al fin que la plata, ¿qué?» Hay que buscar la plata y toda esa vaina' La plata la consigue un traficante, pero el cine no lo hace nadie. O bueno, si lo hace todo el mundo, pero no con el amor con el que yo lo hago.

- ¿Hay algún director en especial con el que te hubiera gustado trabajar?

Con Spielberg. Bueno, claro que él es productor también. Productor y director.

- -Creo que ya contestaste un pedacito de esta, pero - ¿Por qué el terror?

Bueno, mira, lo que pasa es que hay otra cosa que también yo la hago. Yo no camino para adelante porque veo caminar a los demás. A mí me gusta ir en contra de lo que hace todo el mundo. Si todo el mundo nada con la corriente yo nado contra la corriente. Entonces, ¿qué pasa? Contra la corriente uno nada bien. El agua de para acá y uno le ve la cara todos los que bajan. Uno le ve la cara porque va en contra de la corriente y le está viendo, como dicen por ahí vulgarmente, la jeta todo el mundo. “Pipipipi”, en consecuencia, a mí me parece que hay que hacer cosas que no las haga todo el mundo porque todo el mundo hace esto, y esto, y esto. Y sí, la verraquera. La verraquera de cada cual tiene su éxito y cada cual tiene su manera de pensar, pero yo digo: “No, hagamos una vaina difícil; que no la haga cualquiera”. Cuando una cosa es bien fácil y yo llego y la termino y ya, chan, quedó ahí, y yo me quedo pensando si quedó o no quedó una verraquera. Digo yo, pero cuando es bien difícil, juepucha y uno dice: “esta vaina está verraca, espérese”. Y más le meto la ficha, como dicen. Y también cuando hay una oposición, cuando yo me doy cuenta de que me están haciendo una guerra por lo que yo estoy haciendo digo yo: “Qué chévere. Qué chévere darle en la jeta esos cuatro que están todos allá parados mirando que me vaya mal y deseándome el mal”. Entonces llego yo y digo: “pues ahora lo voy a hacer verracamente; y más meto la ficha, y más trabajo, y más digo: “pues voy a salir y a mí no me tranca nadie con sus pensamientos de nada” porque un avión se eleva más fácil cuando tiene bastante viento en contra.

- ¿Qué opinas del cine actual colombiano?

Está en peligro. El cine actual ahorita está en periodo de desaparecer porque ya están pasándose mucho en la tecnología; que es muy fácil con el computador. Entonces, la mayoría de las cosas que yo he visto le han metido mucha ficción. Mucha, mucha... mucho el truco, la cosa, que se elevó, que se cayó, que las estrellas, que salieron chispas aquí, que salieron chispas acá. Entonces, ¿qué pasa?, las historias famosas las historias aquellas famosas, por ejemplo, “*quo vadis*”, “la María”, historias que uno tiene que narrar y en donde pueda servir a la gente. Eso ahorita ya no se ve. Yo estoy viendo que el cine ya está es yéndose. Es más fácil meterse a un aparatico, a las maquinitas, y ponerse a jugar maquinitas (hace sonido de maquinitas), y va uno al cine a ver las mismas vainas. Que se estrellaron, que pasaron las balas por aquí, por allá; que no sé qué. Estoy viendo que [...] las gruesas costumbres de los jóvenes están inclinándose demasiado por la ficción; y por hacer las cosas imposibles. Mejor dicho, con muchos efectos. Muchos efectos. Están bien

los efectos, son una verraquera. Por ejemplo, yo admiro el efecto cuando muestra una realidad. Un ejemplo, la película Titanic porque al final hay un efecto muy bueno; a pesar de todos los efectos que tiene la película, pero ese es muy bueno, que es cuando el barco se hunde. Todo eso está hecho con animación y efectos especiales, pero están mostrando una realidad. Fue que así pasó la vaina. Así fue, pero si vamos a mostrar que el tipo se comió una vaina y le salieron chispas en la boca... No, hermano, no. Para mí todo extremo es vicioso. Que no nos salgamos de la realidad y el cine se llama séptimo arte y yo quiero que el cine no se vaya a acabar.

Yo le digo a los muchachos: “pilas, pilas, hermano. Pilas con lo que están haciendo. No se les vaya la mano. Hagan historiecitas. Hagan cositas bonitas. No nos salgamos de la técnica cinematográfica.

- ¿Cuáles son tus miedos más profundos?

Miedos bueno esa es una pregunta que me la hicieron a mí tomándome un café aquí en Bogotá con no sé qué y la grabamos el miedo realmente Pues yo le Tenía mucho miedo por lo menos a un ataúd porque cuando yo estaba chiquito porque me llevaron a un anfiteatro a ver a un muerto que se había pegado un tiro en la cabeza. Imagínese, yo tendría por ahí 6 o 7 años, pero entonces yo le cogí miedo eso. Miedos, miedos, miedos, fueron avanzando... Entonces, en base a eso, he hecho algunas películas. Después ya, ¿a qué le tiene miedo a parte de un ataúd y un muerto?

No, pues, a mí me sacan una culebra me la ponen aquí y yo me subo un poste ahí mismo. Lo buscó, lo mandó hacer o lo que sea, pero me subo un poste. Entonces hice una película, 'Área maldita', dónde es una culebra que es la culebra marimbera. Pero miedo... miedo, miedo Así (pone cara de pensativo) ... le voy a dar una respuesta que aquellos que me preguntaron fue igual, se quedaron como así (hace cara de asombro). Hay una sola cosa la que yo le tengo miedo. Una sola cosa. Ahoritica ya no le tengo miedo a nada, pero hay una, y la vuelvo a repetir porque ya le dije, que es apartarme de Dios. A eso sí le tengo miedo es la única, ya.

- ¿Cuáles serían tus 5 películas de terror preferidas?

Bueno, pues la primera es “El exorcista”; de terror. La otra es “El exorcismo de Emily”. También es otra que es muy fuerte... otro terror pues... no. No me mueven así muchas otras películas. Lo que pasa es que yo tengo un problema que es medio cruel; que yo voy a cine y veo una película y estoy mirando: “pues... hay un salto de eje de cámara acá sí, acá no y ese ese vestuario ahí no” Entonces, yo siempre estoy así y ya no veo la película. Por eso no veo televisión porque me da mamera porque yo mismo me estoy diciendo “voy es a mirar”, pues no para criticar, sino como por alimentar mis propios conocimientos. A mí me fascina que me critiquen. Me fascina... que oiga qué tal cosa, y por qué tal cosa y tal otra; a pesar de que tenido experiencias...

Tuve una experiencia cuando hice un corto en el Parque Nacional; nunca había hecho un corto y yo hice un corto. El primer corto en Colombia que se hace con ficción. Mejor dicho, un tipo que se eleva, que se desaparece, que hace magia. Se llama “Cóndor el mago” Entonces llegó un señor. Yo acepto todo lo que me digan. Yo lo acepto, pero ese tipo llegó ahí y yo dije: “¿será que sí?” De verdad porque hay tipos, y directores, que uno no se atreve a decirles: “Oiga, mano, ese pedazo ahí en esa partecita... el tipo soltó el periódico antes, por decir algo. Como una insinuación, que uno cree uno que el director le va a agradecer. Yo sí lo hago así me dice alguien y me hace una insinuación.

Yo le digo: “hermano gracias. Oiga, ¿sabe qué? hagamos tal cosa, pero entonces, cuando uno le dice a x cantidad de directores, la mayoría colombianos, hace una insinuación - Yo por eso cuando veo la filmación yo me meto ahí a mirar yo me yo me quedo callado mejor. - porque el director lo primero que le dice a uno es: “¿quién está haciendo la película usted o, yo? Así son son, muy queridos. Entonces uno cree que todos son iguales que uno [...] yo por eso no digo nada. En consecuencia, el ejemplo el parque nacional [...] Después escuché que el tipo fue y dijo: “¿qué tal estos directores?, ¿qué tal que uno no les dijera, ¿cómo harían las vainas?” ¿Sí me entiende? Entonces cree que porque dijeron esa vaina, entonces la vaina (refiriéndose a la película) salió la verraquera. [...] Yo dije, ¿acepto o no acepto una insinuación? pero yo dije: “todo lo que digan bienvenido me importa un bledo esa es la realidad.”

- ¿Cuál es la parte que más disfrutas de hacer cine?

Hay dos partes que son muy interesantes en el cine. Lo más difícil, para mí, en las películas que yo hago: lo más verraco, difícil, es crear. Inventar el final, y eso se lo he dicho yo en todas las universidades a dónde voy. Yo a todos los muchachos: “Ojo con los finales. Ojo. Ustedes pueden hacer toda una labor la verraca. Efectos especiales aquí. Que se cayó el mundo, que se vino; que Monserrate se desplomó, que Guadalupe le dio un golpe a Monserrate y vuelve otra vez a su sitio, que yo no sé qué... Toda esa vaina. Y viene un final y a lo último [...] hacen una jalada y todo el mundo en el teatro así (hace sonidos de “ash”) “se tiraron todo por el final. Por un miserable final...” Y eso lo he visto yo, no solamente en el cine sino en el deporte. Una pelada que sale da 20 brincos en el aire, cae. Se coge de una barra, se le va a dar la vuelta. Viene aquí da otra vuelta, se cae otra vez; para acá viene para acá, hace una cantidad piruetas... Mejor dicho, una dura para brincar y saltar. Y eso y no, se para en la cabeza, camina en las manos sobre una cuerda, hace un juego de vainas... Y a lo último, el último bote ella y cae; y debe caer parada y resulta que cuando cae hace así y se va (y hace como que se cae) y se tiró toda la actuación, ¿sí o no? Entonces, en el deporte también el final es gravísimo porque si la persona cae mal, la embarró. Ahí viene el puntaje... Mala descalificada porque al final se tiró todo. Entonces, esa es la realidad. Yo disfruto mucho cuando estoy. Yo siempre le digo a los alumnos, a los de las universidades, los que están estudiando arte, “ojo que [...] hay dos partes muy importantes. La creatividad; cuando éste está escribiendo el libreto, inventando, que no le suene el teléfono. Que no los llamen. Que no sé, que nada. Aquí corrigió ta ta, vuelve otra vez. Oiga esta parte, corrija y dele... Y así uno está inventando, y creando. En ese momento son una, dos, tres semanas, o hasta 2 meses, haciendo y escribiendo. [...] Después de que ya uno escribió todo está una berraquera, entonces ¿qué pasa?, en ese momento ya creó. Ya inventó. Entonces coja el libreto, méntalo debajo el brazo y vamos a filmar. Cuando uno filma ya no tiene casi problemas porque (si) uno va a un rodaje a filmar una película y se pone a pensar, se tira la película. Ya pensó. No piense. Ahorita ejecute lo que ya pensó; y ojo con el final. Lo que yo más disfruto [...] es la edición y montaje. Es la parte en donde yo veo que la película se hace o se vuelve miércoles, jueves y viernes. Mejor dicho, toda la semana.

- ¿Qué opinas del uso de la tecnología en las películas de terror de hoy en día?

Lo que yo te dije ahorita, están exagerando: y para mí todo extremo es vicioso. Es muy buena la tecnología, y lo que hoy se puede hacer, y yo nunca me imaginé que en un computador se pudiera hacer cine. Cuando yo me senté en el computador la primera vez y empecé a mirar, dije: “juepucha, la verraquera hacer yo un encadenado una disolvencia. Hacer esto y lo otro. Un *fade in*, *fade out* y hacerlo en menos de 2 segundos lo hace uno. [...]En el cine convencional yo me tiraba una semana, 10 días haciendo un encadenado de 48 fotografías o 64. Muy difícil, pero no, ahoritica n. Entonces, uno se sienta en el computador y sabe que puede hacer esto; que puede hacer lo otro; que puede voltear en la cabeza al que quiera; que puede devolver el movimiento y hacer un jurgo de vainas. Entonces es importante.

- De tus películas, ¿cuál es tu favorita?

Bueno, tengo una favorita. Digamos por trabajo, por dificultad... porque hubo muchas cosas. La primera película hecha en celuloide con efectos especiales filmada en alta mar; con barcos. Filmada en Panamá, hablada en inglés. Mejor dicho, una película súper internacional Qué es “triángulo de oro: La Isla fantasma”. Entonces esa película yo la respeto mucho porque fue un camello hacerla. Además, los gastos fueron en dólares, el doblaje fue en México, filmaciones en el canal de Panamá...Meterse uno con todo ese despelote allá, a pesar de que gracias a Dios me dieron el permiso de filmar allá. Tuvimos un poco más de inconvenientes, o no inconveniente, si no más trabajo. Me tocó filmar en Buenaventura, adentro en una isla donde no había sino lagartos y esas vainas. [...] Mejor dicho tenaz. Esa película fue la más difícil, pero de las películas que han tenido mejor resultado y más acogida del público “27 horas con la muerte”; y la película que abrí, con broche de oro, prácticamente así empecé yo. Nunca había hecho un largometraje y lo hice fue un éxito el verraco; y también por la forma fue “Funeral siniestro”. Esas son las películas que más o menos...

- En tu película extraña regresión hay bastantes referencias a lo que es la medicina, la espiritualidad, y otro tipo de estudios varios. ¿De dónde te inspiraste y sacaste la información? Vemos que son muy concretos y detallados y para mí, requirieron una buena investigación sobre ese tema, ¿de dónde salió la idea?

Es bonita esa pregunta. “Extraña regresión” nació... Nosotros estábamos tomando tinto con unos amigos en una cafetería y llegó un amigo que estaba haciendo un análisis de un juzgado con unos papeles y un poco de vainas.

Y llegó y le dijo al otro, que también estaba metido ahí:

- Oiga, aquí hay un - cómo se llama- ...un documento que está escrito aquí así. Está legalizado y que no sé qué, Pero ¿cómo hacemos?, esto no se puede cambiar.

- ¿y por qué?

- Porque el tipo se murió, hermano. Entonces, dijo el otro:

- Ay no, la embarró. Y ahora, ¿cómo cambia usted eso? (Yo oyendo lo que ellos dos hablaban)

Y el otro le dijo:

- la única sería ir y hablar con el muerto y volver otra vez.

Entonces yo me quedé como pensando: Oiga, chévere. Está bueno el tema para una película; que la persona muera pueda irse y hablé con el espíritu. En el caso, la pelada va hablar con el espíritu de la mamá para que le diga quién la mató y vuelve otra vez; y vuelve y juega. Entonces, yo empecé a hacer todo el andamiaje de la película. Por esa charla de esos dos se me ocurrió a mí. Así fue.

Ahí en la película se habla de lo que puede llegar a pasar en un futuro. Yo me baso es más que todo en que hay personas, hay tipos millonarios que para su muerte hicieron congelar su cuerpo con el ánimo de que en un futuro venga la ciencia y los vuelve a resucitar con su mismo cuerpo, ¿sí?, entonces por eso sale en la película.

¿Que en dónde está el espíritu en el cuerpo?

Ah no, sólo se sabrá con la ciencia dentro de muchos años. - Eso lo dice el profesor. Y, muchas cosas ahí que se presentan, pero que yo las pongo como incógnitas a ver qué pasa.

- ¿Qué hechos sociales podrías decir que marcaron tus películas?

Bueno pues la realidad de lo que es la vida basándome en cosas usuales. Digamos, en la vida normal y se le mete un poquito de ficción, y un poquitico de algo para enlazar esta película última. Por ejemplo, la que hice en tercera dimensión “El espíritu de la muerte”, esta película tiene mucho realismo, mucho, porque habla de la droga, de lo que pasa ta ta ta, pero también tiene una ficción; porque me inventé un sistema que nunca el cine lo ha creado. Spielberg inventó que se montan a un carro que se llama un Delorean y se va al pasado, al futuro, al presente. Entonces, yo también inventé algo. No les digo. ¡Miren la película! Me inventé eso, es una vaina verraca y chévere [...] y lo hago tan interesante que ese es el final interesante de la película. Me pareció la verraquera por no decir la otra palabra con , , p.

- ¿Puedes contarnos más del proceso de distribución y producción de tus películas?

Bueno, la producción, generalmente, se basa en las comodidades que uno puede llegar a tener; los capitales. Que la gente cumpla, más o menos, yo soy un poquito estricto en eso. Yo no acepto que venga una persona enguayabada; que se ha tomado sus traguitos el día anterior y todo. O vamos a firmar, o vamos a beber. Y yo sí en muchas oportunidades que llegábamos y que estábamos en el cuento de a beber... Bueno, listo. Entonces no filmemos hoy.

Yo no me voy a poner a corregir, sino que no trabaja el tipo que está tomado, o que venga a tomar, o que venga enguayabado, o alguna vaina así, no trabaja. Qué pena, no trabaja. No lo voy a sacar, sino no venga pasado mañana, y hoy hacemos esta otra cosa. Esto es algo que yo he tenido en cuenta, la rigidez. Otra cosa que también tengo en cuenta es la posición que puede llegar a tener el director. Yo puse un ejemplo, todo el mundo dice que el director es el que más grita, el que más manda, el que más madrea, el que más de todo. Y les digo: sí, pues sí, muchos, pero para mí, hacer una película es el recorrido de un tren.

¿En dónde está el director en el recorrido del tren? En la máquina puede ir el camarógrafo, el del vestuario, los actores. En el otro vagón los técnicos, la maquilladora, etcétera. Va todo el mundo en el tren y ¿en dónde va el director?, pues allá arriba porque es el que más grita, el que más habla, el que más sabe. No, en mis películas, el director está debajo de todo el mundo. No es ni el que más grita, ni nada. Es el que le dice a todo el mundo por dónde se debe ir, o sea los rieles del tren.

El director está debajo de todo el mundo. Es igual a todos los que están ahí. Todos trabajamos igual.

Una de las cosas que yo tengo [es que] yo nunca trabajo con empleados. Yo trabajo con amigos, con familiares. Cuando yo hago una película, todos los que trabajan, todos son mi familia. La familia de la película tal, entonces a todos los trató con amabilidad. Que la niña se equivocó, bueno. Se equivocó. Yo nunca le voy a decir: “Ay, ¿cómo se le ocurre?” Porque yo sí he visto muchos que el grito, pero yo le digo: “venga, gorda. Ojo que tú lo puedes hacer mejor. Tú eres una dura. Acuérdate de la prueba que hicimos; alguna vaina le digo, pero tú lo puedes hacer mejor.” O sea, nunca le digo que está mal hecho. Entonces ella no se siente atortolada; que me gritaron o algo, entonces por eso le digo que el director va debajo.

- ¿Puedes contarnos más acerca del proceso de producción y distribución de tus películas?

La distribución es un camello. Los distribuidores llevan todas las de ganar y eso es peor hoy en día. Está más complicado. Cuando yo presenté la película, por ejemplo, la película Funeral Siniestro; yo la presenté yo no tenía un peso para hacerle publicidad. Y las distribuidoras no gastan un peso. Ellos nunca gastan en el periódico. No gastan nada anunciando una película. Todo lo anuncia el que hizo la película. Si es americano, que venga Spielberg y que pague en el periódico para que salgan los afiches. Si es fulano de tal, si es mengano... Aquí en Colombia todos tenemos que pagar la publicidad. [...]

El teatro lleva el 60% del valor que se recaude al principio. Después, suben el 70% pero porque ya después de que la película ha salido, no está lleno. Lleno total, que es cuando uno hace buena publicidad la película arranca con llenos. Entonces, va el 60% le queda el 40% a la película y con el 40% que le queda tiene que pagar toda la publicidad [...] pero después de que ya lleva dos semanas, pongámosle, que le vaya bien a la película; como ya la ha visto un grueso, una buena cantidad de gente, comienza a bajar. Entonces, ya no llenó total el teatro. Y en cambio de haber 100 personas hay 95. Ya después baja a 93. El teatro dice no, esto al 70 porque el teatro no puede perder. Entonces, ¿qué pasó? Últimamente, con el problema del cambio de proyección en los teatros, gravísimo. Ya los teatros no tienen por qué utilizar las máquinas proyectoras; esas que

tienen los rollos grandototes, eso fuera. Cada máquina de esas ¿cuánto valía, o cuánto costó? un billete largo. Entonces, ¿qué?, viene el computador y la película en un dsp. ya no va con el rollo y la imagen, no señor. Ya va codificada, pero hay que hacer un dsp que vale una millonada un poco grande plata Entonces, ¿qué pasó? Como los señores que tienen mucha plata, tienen muchos teatros. Entonces son los que mucho tienen que perder. Perder, no, sino invertir. En consecuencia, viene el problema con los teatros que tienen más teatros. Por ejemplo, el caso de cine Colombia. Cine Colombia dice: nosotros tenemos x cantidad de sala por poner un número tenemos 200 salas en el país y son 200 máquinas que hay que comprar porque entre más teatros, más máquinas. Entonces qué pasa, que son 200 proyectores que botan y 200 que van a comprar. Cada uno vale, bajito, trescientos ochenta millones de pesos, bajito. Entonces, trescientos ochenta millones por la cantidad de teatros. Entonces el dinero que tiene que sacar Cine Colombia es muy verraco. El que no tiene sino dos teatros, bueno, compra dos equipos y ya, pero los que tienen más teatros...

Los grandes distribuidores tienen que ir a llorar como locos con un pañuelo bien grande, una sábana. Ir a llorar a la oficina de cinematografía. Mire que, ¿cómo vamos a pagar nosotros? Nos vamos a arruinar, ¿cómo hacemos? La oficina de cinematografía dice: “No, pobre gente. Tampoco, tampoco.” Entonces, ¿qué hacemos? 750 dólares valen el derecho para uno presentar una película en un teatro. Si no funciona la película, al día siguiente, el teatro la saca y pone otra. Y otros 750 dólares del otro productor. Entonces, el que hizo la película y se sacó un ojo se la sacaron el día siguiente. ¿Quién perdió? El que hizo perdió la película perdió todo, pero el señor del teatro no perdió entonces hay un apoyo muy chévere para los exhibidores realmente están muy amparados porque ellos van a recibir.

Hay personas que dicen:

Bueno, yo quiero sacar una simultánea nacional.

¿En cuántos teatros?

No, por ahí en 10 teatros. 4 en Bogotá, en Cali 2, Bucaramanga, Medellín...

Son 12 salas en el país para una simultánea nacional. Ahora multiplica 12 por 750 dólares. El señor tiene que coger y darle la distribuidora. Y encima de eso, hay un fondo que está creado. Se llama el Fondo Mixto, para apoyar la industria del cine, pero resulta que ahí ese fondo va

directamente al distribuidor. Entonces, cuánto le dan 50 millones por distribuir una película colombiana. Tome sus cincuenta millones y distribuye la película no sirvió que como hacemos; que hay que sacarla. Listo, sáquela, pero se quedaron con la plata. [...]

Hay un apoyo impresionante, y casi ilimitado, para los exhibidores. Bendito sea que ellos tienen buena ayuda porque los productores, algunos como yo nunca me han ayudado. Un peso no habido jamás para una película mía. Jamás. Nunca. Entonces tengo que hacerla con las uñas, con los dedos, con los dedos de los pies, con los dedos de las manos, cantando los buses, mirando a ver qué se hace. Entonces, ese es el cine que yo hago; y ahora no tengo ninguna película porque todo me lo quitaron y todo lo he hecho con se señala las manos parece el cine para ciertas personas.

- ¿Sabes algo más de la película de La venganza de Jairo pinilla que nos puedas contar?

Bueno, unos amigos, precisamente con los la javeriana y los Andes, con los que hice yo “Posesión extraterrestre” ... Ellos tenían una gran distribución tenían muchos elementos para hacer ese corto y ellos querían hacer una vainita de 6 minutos. Y yo les dije: “No hombre. tienen ustedes como 6 casas, 4 carros, edificios... para hacer una vainita de 6 minutos. No, hermano. Es que les hago un guion más verraco”. Y les hice un guion de 40 minutos. Les dije: hagamos esto, “Posesión Extraterrestre” [...] ellos, cómo tenían tanta capacidad adquisitiva, les dije: “Oiga hermano, ¿por qué no producen ustedes esta película y consiguen las vainas y hacemos este largometraje?, pero entonces ellos, tal vez, de pronto dijeron: “No vamos a hacer la cosa como más abierta.

Entonces hagamos una película nosotros. O sea, ellos hicieron esa película y me dijeron: “Vamos a hacer un documental suyo”

“¿De qué tiempo?”

“No, un largometraje” - yo dije: “Bueno listo”. Yo no les dije no. Tampoco les dije sí, pero pues háganlo con la historia como es. Pero hay muchas cosas ahí hay. Cosas que son muy buenas y toda la cosa como yo la vi, pero hay cosas que no hacen falta. Están chuecas. Hay cosas que prácticamente quedan en el aire. No se sabe por qué, cómo, ni cuándo.

Pero yo no les voy a pedir un peso, ni estoy diciendo que me voy a ganar no sé cuánto. No porque no lo hago. Si no llego y los apoyo. ¿Que necesitan material como un verraco?, llévense todas mis películas. Saquen esto, saquen esto. Así que ellos pusieron casi todas las cosas que yo les di. El material que utilizaron fue muy poco. Lo que me filmaban, que venían aquí a filmar cuando yo me estaba despertando por la mañana, que me levantaba temprano; todo eso, y yo lo acepté. Y no, está bien. Hoy en día los felicito. Yo respeto al que asesine el que el que asesine yo lo respeto y lo considero parte de mi familia.

