

Ciencia ficción en Colombia: un mapeo de largometrajes (1920-2020)

Resumen

El presente estudio busca identificar y establecer una primera clasificación de todos los largometrajes colombianos de género ciencia ficción entre el periodo comprendido entre 1920 a 2020. La creación de este primer mapeo abre las puertas para explorar el cine de género en el contexto colombiano y latinoamericano. En el mismo sentido, permite delimitar el crecimiento del género de la ciencia ficción en el audiovisual nacional. Este estudio se realizó a partir de revisiones bibliográficas y entrevistas a especialistas en historia del cine y ciencia ficción. La identificación de los largometrajes que conforman la historia de la ciencia ficción en Colombia se realizó a partir del desglose de figuras claramente identificables como pertenecientes al género. La clasificación de las películas se hizo a partir de la identificación del *novum* que permite la existencia de una diégesis correspondiente al género ciencia ficción. En el transcurso de la investigación se identifican 12 largometrajes que cumplen con todas las condiciones para ser tenidos en cuenta dentro de la historia del género. En líneas generales, los largometrajes analizados cuentan con elementos diegéticos cercanos al territorio de la fantasía y algunos elementos visuales provenientes de la cinematografía americana. Es importante destacar la ausencia de narrativas afrofuturistas, ciberchamánicas, utópicas, distopías y acrónicas, así como solo algunas que presentan elementos de space opera, ciberpunk o viajes en el tiempo.

Daniel Enrique Monje Abril
Doctor en Imagen, Arte, Cultura y
Sociedad.
Universitaria Agustiniiana.
Bogotá, Colombia.
Correo electrónico:
daniel.monje@uniagustiniana.edu.co
orcid.org/0000-0001-6104-1576

Google Scholar

Melissa Avendaño
Tocanchon
Magíster en Desarrollo.
Universitaria Agustiniiana.
Bogotá, Colombia.
Correo electrónico: melissa.
avendanot@uniagustiniana.edu.co
orcid.org/0000-0001-6732-7655

Google Scholar

Recibido: diciembre 13 de 2023
Aprobado: diciembre 27 de 2024

Palabras clave:
cine, estándar, medios,
narración.



Science Fiction in Colombia: A Mapping of Feature Films (1920–2020)

Abstract

This study aims to identify and establish an initial classification of all Colombian science fiction feature films produced between 1920 and 2020. By creating this first mapping, the research provides a foundation for exploring genre cinema within Colombian and Latin American contexts. Additionally, it delineates the growth of the science fiction genre in Colombian audiovisual production. The study employed bibliographic reviews and interviews with experts in film history and science fiction. The identification of films was based on clearly recognizable elements belonging to the genre, while their classification relied on the presence of a *novum*—the narrative element that defines a science fiction diegesis. The research identified twelve feature films that meet the conditions necessary to be considered part of Colombia's science fiction history. Generally, these films exhibit diegetic elements closely associated with fantasy and incorporate visual motifs inspired by American cinema. Notably, the study highlights the absence of Afro-futurist, cyber-shamanic, utopian, dystopian, or acronological narratives, as well as only a few instances featuring *space opera*, cyberpunk, or time travel themes.

Key words:
film, genre conventions,
media, narration.

Introducción

La pregunta por la historia de la ciencia ficción (CF) en la cinematografía colombiana aparece conectada a tres situaciones importantes. La primera es el crecimiento del género en la literatura gracias a la aparición de nuevos escritores y editoriales orientadas a este respecto; la segunda es la importancia de fortalecer la investigación sobre la historia del audiovisual colombiano y la tercera es la necesidad de crear una nueva narrativa sobre lo que implica pensar la existencia del cine de género en un país con una industria cinematográfica en nacimiento. A este respecto, la presente investigación guarda muchas similitudes con las realizadas en el género de la CF en la literatura por Rodrigo Bastidas. La más evidente de estas tiene que ver con el deber ser de la CF en nuestro contexto.

El camino de la ciencia ficción no es el de ser un Nostradamus moderno, sino aportar una mirada crítica de las estructuras de hoy, evidenciar las contradicciones de las ciencias, construir las preguntas y el lenguaje que podrán articular los pensamientos por venir, pero sobre todo y por encima de todas las anteriores: Permitirnos soñar e imaginar otros mundos donde nuestras posibilidades de “ser” se ensanchan. (Bastidas, 2023, p. 14)

A partir de 22 entrevistas a expertas y expertos del medio cinematográfico colombiano que se realizaron para llevar a cabo esta investigación, es posible extrapolar una premisa simple: para las personas que hacen parte del campo social del cine y la televisión colombianos, este parece estar condenado a producir una serie infinita de historias realistas, construidas desde el conflicto armado, el narcotráfico y una clase media aburguesada que se percibe a sí misma como víctima. Asociada a esta premisa resulta claro que para la gran mayoría de la presente investigación, las diferentes formas del cine de género, como la CF, se han visto sistemáticamente excluidas del panorama audiovisual del país y la región.

El cine de género, según autores reconocidos dentro de la academia cinematográfica como Rick Altman (2018), se refiere al conjunto de películas producidas después de que en un conjunto social “un género se haya reconocido popularmente y consagrado a través de la sustantivación” (p. 85). En este proceso, el público en general reconoce y asimila las estructuras textuales a un nivel tan profundo que las audiencias llegan a “interpretarlas no como entidades autónomas sino de acuerdo con unas expectativas genéricas y en contra de otras reglas genéricas” (p. 85). Consideramos a la CF cine de género porque existe un acuerdo general sobre lo que su construcción simbólica implica.

El número de largometrajes argumentales, que han tenido estrenos en sala, pertenecientes a la CF dentro de la historia del cine colombiano apenas alcanza la docena. Inclusive, algunos de los estudios más conocidos sobre la historia del cine nacional, como por ejemplo los dos volúmenes de *Historia social del cine en Colombia*, de Álvaro Concha (2014, 2021), dejan muy en claro la ausencia de este género en el paisaje local.

Otros autores, que perciben el problema desde un punto de vista más artístico, como Jerónimo León Rivera-Betancur (2019), piensan que la hegemonía del cine realista colombiano existe inclusive en contra de la extensa influencia de movimientos artísticos como el surrealismo y el realismo mágico en la literatura colombiana, la que ha logrado desarrollar un estilo propio y que “han demostrado con creces que en el país la realidad y la fantasía también pueden convivir en un mismo relato sin necesidad de crear mundos fantásticos y exóticos” (p. 142).

Teniendo en cuenta que el presente estudio no pretende profundizar en las causas de este vacío en el desarrollo del género, es importante destacar que durante los pasados 100 años los capitales estatales y privados, en forma

de becas y apoyos, han apostado tradicionalmente por los dramas de corte realista y la comedia costumbrista. Esta situación no se vio afectada inclusive en aquellos tiempos del siglo XX donde el realismo mágico permitió que desde la literatura se entendiera otra forma de vivir el Sur Global, la pobreza y la identidad espiritual de nuestros pueblos. Esto no quiere decir que exista una total ausencia del género en el cine nacional, solamente que sus elementos (situaciones, escenarios, personajes, utilería, vestuarios, etc.) se encuentran atomizados y aparecen esporádicamente en las diferentes películas de toda la historia del cine colombiano entre 1920 y 2020.

Una historia del género de la CF en el cine colombiano no puede construirse persiguiendo la narrativa de la obra cinematográfica, sino desde la identificación de estos fragmentos diseminados en el mapa histórico del cine colombiano. Es importante resaltar que en varias de las entrevistas realizadas para el desarrollo del presente artículo, se mencionó que la preocupación por la falta de apoyo al cine de género es un tema que preocupa a las entidades responsables y al colectivo de realizadores y realizadoras que actualmente aplican para el uso de los recursos públicos. Esto permite pensar que la tendencia en los primeros 100 años del cine colombiano puede estar cambiando, sobre todo con el estreno de tres películas que se pueden ubicar dentro del género de CF en los últimos tres años. Esto concuerda con las apreciaciones de especialistas que perciben en las audiencias la existencia de problemáticas similares:

La realidad en el cine colombiano se presenta como un mandato tácito por parte de la crítica, la tradición del cine nacional y las expectativas que sobre el cine latinoamericano se tienen en los mercados dominantes de la industria cinematográfica internacional. Sin embargo, la relación con la realidad ha alejado a algunos espectadores que buscan entrenamiento en el cine y se resisten a verse en la pantalla para no ver allí sus miedos, angustias y dolores. (Rivera-Betancur, 2019, p. 152)

A partir de la delimitación original de la problemática y con la intención de aportar elementos adicionales a la conversación nacional que se está

desarrollando al respecto, este artículo presenta un mapeo detallado de la historia del género de la CF en los largometrajes colombianos, durante los primeros 100 años de su historia, entre 1920 y 2020.

Para la escritura del presente texto se toma la CF como un género que trasciende el medio literario, comparte una cantidad significativa de elementos con su contraparte escrita, pero tiene una existencia cinematográfica independiente. En el caso particular de la CF, por lo menos en el campo más pragmático, resulta imposible separar históricamente la literatura del cine, no solamente porque los grandes autores trabajaron en ambos medios, sino también porque la génesis y la madurez del género se dieron originalmente en el formato impreso. En su libro *Los géneros cinematográficos*, Rick Altman (2018) nos presenta el género como un constructo de múltiples significados de tres formas: como esquema que precede, programa y configura la producción de una cinta; como entramado o estructura que da forma a la diégesis; como etiqueta para la distribución y exhibición y, finalmente, como contrato espectadorial entre la cinta y el público. Utilizar esta aproximación nos permite reconocer la complejidad de la existencia de los géneros cinematográficos como una realidad transnacional nativa del capitalismo tardío. En palabras de Altman (2018): “No podemos hablar del género si éste no ha sido definido por la industria y reconocido por el público, puesto que los géneros cinematográficos, por esencia, no son categorías de origen científico o el producto de una construcción teórica” (p. 37).

214

Al presentar el género como un esquema que precede el proceso de escritura y realización cinematográfica, se abre el espacio a considerar los procesos históricos que construyeron ese esquema, así como los esquemas mismos. Un ejemplo de esto puede verse en la figura más popular de la CF: las pistolas de rayos. Estos artefactos aparecieron en la literatura *pulp* de la primera mitad del siglo XX, al mismo tiempo que los científicos de todo el mundo trabajan

con formas de concentrar energías en espacios concentrados. Tanto la forma como el sonido que hacen estos artefactos, aparecen primero en los seriales cinematográficos y de ahí migraron onomatopéyicamente a la literatura. Hoy en día, más de 100 años después, el sonido sigue siendo el mismo y estas armas que no existen en la vida real son un elemento fundamental de lo que definimos como CF.

Pero como elemento que precede, la pistola de rayos láser configura la producción de una cinta. Indica la cantidad de presupuesto que se va destinar en efectos especiales, selecciona las empresas con las que la productora va a trabajar e inclusive hace necesario buscar a actores relacionados con el género como Leonard Nimoy, Amanda Tapping, Charlton Heston o Milla Jovovich. Además, estos elementos y estas estructuras tienen una estrecha relación con una audiencia particular, demográficamente determinada por los estudios. Por tratarse de un producto tan costoso, el cine, establece relaciones directas con las potenciales audiencias para garantizar el éxito de sus producciones. Una de las condiciones más importantes que se debe tener en cuenta al analizar el cine de CF de un país como Colombia es que el público recurrente para este tipo de producciones es bastante limitado.

Finalmente, el género refiere a un entramado o estructura que da forma a la diégesis. Hacia la mitad del siglo XX, el célebre autor norteamericano Isaac Asimov (1975) propuso una definición inicial de la CF, donde esta es “la rama de la literatura que trata de las respuestas humanas a los cambios a nivel de la ciencia y la tecnología” (p. 91). En esta primera definición del género se asume que solo puede existir en la literatura y que, además, se refiere exclusivamente a una CF que mira el futuro. A modo de actualización, años después la autora norteamericana Ursula K. Le Guin afirma: “La ciencia ficción es una inmensa metáfora” (Anton, 2012, p. 75).

Carl Freedman (2006), en su libro *Critical theory and science fiction*, nos previene sobre lo incompletas que resultan estas definiciones que no tienen en cuenta el problema histórico o consideran el género como un asunto que no responde a un complejo entramado social, económico y político. Sin embargo, para la escritura del presente artículo, teniendo en cuenta el tamaño de la muestra y las condiciones particulares del cine de género en Colombia, es más conveniente hacer uso de una definición que se ubique a medio camino entre la teoría crítica y la crítica comparativa. Por esta razón, se ha tomado la definición clásica de Darko Suvin, que ya cumple 40 años pero que aún sigue siendo útil en este tipo de pesquisas. Para el autor, la CF es un género literario y cinematográfico “cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia y la interacción del extrañamiento y la cognición, y cuyo recurso formal más importante es un marco imaginativo distinto del ambiente empírico del autor” (Suvin, 1984, p. 30). La escisión entre el marco imaginativo y el ambiente empírico tiene como punto de partida el concepto de *novum*.

El *novum* de innovación cognoscitiva es un fenómeno o una realización totalizadora que se desvía de la norma de realidad del autor o del lector implícito (...) una categoría mediadora, cuya capacidad de explicación brota de su peculiar don para tender un puente entre lo literario y lo extraliterario, entre lo ficticio y lo empírico, entre lo formal y lo ideológico. (Suvin, 1984, p. 102)

216

Es a partir del *novum* que podemos relacionar la definición de Le Guin con la de Asimov. Esto porque en las historias de CF es posible identificar un elemento, o varios, en los que el *novum* resulta hegemónico. En otras palabras, el *novum* tiene tanta importancia en la construcción de la diégesis que determina la lógica total del relato. El *novum* tiene un origen que no se puede extraer al problema histórico, condición que genera la posibilidad de que el *novum* tenga varias dimensiones y estas puedan ser puestas en un espectro.

Cuantitativamente hablando, la innovación postulada puede presentar grados muy diferentes de magnitud, que van desde el mínimo de una “invención” discreta (aparato, técnica, fenómeno, relación)

al máximo de un ámbito (ubicación espacio-temporal), agente (personaje o personajes principales) y/o relaciones básicamente nuevas y desconocidas en el ambiente del autor. (Suvín, 1984, p. 95)

Esto es especialmente evidente en sociedades que no tienen una tradición de escritura científica, o de ficción científica, lo que hace evidente que “pocos géneros hay, acaso ninguno, cuyas obras dependan tanto de la época y lugar que los vio nacer como la ciencia ficción” (Aguilar, 2016, p. 13).

La literatura, el cine y otros medios de producción de sentido de naturaleza discreta, para poder articular una historia coherente vinculan, además de las estructuras narrativas, personajes y situaciones, objetos. Esta es la razón por la que espectadores, quienes nunca en su vida han visto una pistola de rayos láser en el mundo real, en la ficción pueden entender su funcionamiento, su poder y sus limitaciones, sin necesidad de que esto sea explicado al interior de la diégesis. Es una figura que podemos entender claramente. En una narración cualquier objeto que sea descrito a detalle, mostrado al espectador o solamente nombrado, se convierte automáticamente en una figura. Un elemento que opera como un sintagma complejo, tiene a la vez funciones sintácticas y simbólicas. En nuestra vida cotidiana los seres humanos nos relacionamos con el mundo a través de nuestros sentidos, gracias a los cuales podemos recibir e interpretar impulsos provenientes de una multitud de objetos e individuos que coexisten en nuestro universo. Nuestra mente da sentido a la presencia y existencia de todas las cosas dotándolas de significados y acomodándolas a la narrativa con la que construimos el mundo a nuestro alrededor. Les asignamos un momento y un lugar (físico y simbólico) en la narración que estamos construyendo constantemente como parte de nuestro existir en el mundo. Cuando se presenta una historia que es transmitida, ya sea por vía oral, escrita, cinematográfica, pictórica, arquitectónica, etc., las cosas del mundo-ahí-afuera se convierten en susceptibles de ser objeto de estudio de la ciencia semiótica. Cada uno de esos elementos ahora puede ser identificable como una figura, así como

un sintagma, parte de la narración. En palabras del semiólogo italiano Paolo Bertetti (2015): “Las figuras consisten en elementos concretos (personas, cosas, lugares...) pertenecientes a lo que Greimas llama ‘mundo natural’, es decir, el mundo de la realidad que cae bajo nuestros sentidos” (p. 73).

Una figura, vista desde la semiología del cine, se convierte en un objeto que ostenta una existencia dual: sintáctica y simbólica. “Las figuras no son representaciones puras de los objetos del mundo, ni las simples reproducciones de nuestras percepciones, sino que son siempre el resultado de algún tipo de mediación cultural, es decir, los elementos están ya semiotizados, ya dotados de sentido” (Bertetti, 2015, p. 74). Las figuras están compuestas por los elementos que la componen (color, tamaño, diseño, funcionalidad, etc.) y por los sentidos connotados y denotados que puede producir al interior de una diégesis. El oficio de quien escribe CF no es producir disparates o elucubraciones casuales, todo lo contrario, es “hipertrofiar la realidad cotidiana mirándola sólo desde un costado” (Balpreda, 2014, p. 300).

De acuerdo a lo anteriormente expuesto, se discriminan las figuras relacionadas en cada uno de los subgéneros de la CF: anticipación, utopía, distopía, ucronía, space opera, ciberpunk, steampunk, postciberpunk, apocalíptica, new weird, spy-fi, slipstream y roman scientifique.

Metodología

El desarrollo de la investigación se completó en tres etapas. Una primera indagación historiográfica, en la que se identificaron los largometrajes argumentales pertenecientes al género, la cual se desarrolló a través de entrevistas, revisión bibliográfica y filmográfica. Posteriormente, se completó un proceso de catalogación de las obras identificadas de acuerdo a las figuras presentes en ellas. Finalmente, se desarrolló un proceso analítico teniendo en

cuenta los momentos históricos de cada una de las cintas y su papel en el desarrollo de la filmografía nacional. El resultado de esta investigación es el mapa histórico de los largometrajes de CF en Colombia.

Para el desarrollo completo de esta investigación se toma una ventana de 100 años, entre 1920 y 2020. Comenzando con el rodaje de *María* (Calvo, 1922), el primer largometraje de la historia del cine nacional y finalizando con el rodaje de *Memoria* (Weerasethakul, 2020).

Se realizaron 22 entrevistas a especialistas en los campos de la historia del cine colombiano y el campo de la teoría y la historia de la CF. La selección de estos profesionales tuvo en cuenta la existencia de publicaciones en revistas académicas especializadas en la historia del cine, la CF o la crítica cinematográfica. Se les hizo una invitación directa a participar y las entrevistas fueron llevadas a cabo presencialmente entre los meses de enero y julio de 2023. Se contó con la presencia de expertos en el género de la CF como Rodrigo Bastidas Pérez, expertos en la historia del cine colombiano como Augusto Bernal Jiménez e inclusive a realizadores de cine como Jairo Pinilla Téllez, entre otros.

Se diseñó la entrevista dividida en dos momentos independientes. El primero tuvo como objetivo identificar las figuras más importantes (personajes, utilería, vestuarios, escenografías, etc.), asociadas al género de la CF, representadas en la filmografía nacional. El segundo buscó recoger información asociada a los elementos de la superestructura del género para la construcción de una categorización de las cintas relacionada directamente con la historia de la cinematografía colombiana. La relación entre las figuras aisladas en cada una de las películas y su lugar en la historia es la que cuenta la verdadera historia de la CF en el cine colombiano.

Para el diseño de la entrevista se parte de la Tabla 1, donde se clasifican las figuras más representativas de cada uno de los subgéneros de la CF.

Tabla 1. Figuras representativas de la CF según el *novum* organizadas por subgéneros.

Subgénero	Figuras asociadas al subgénero
Anticipación	Referencias al ambiente empírico del autor. Existencia de una o unas pocas tecnologías nuevas (Walta, 2017).
Utopía	Descripción de una forma política que no corresponde con el momento histórico y que presenta una alternativa utópica (Gier, 2020).
Distopía	Formas de gobierno totalitarias idealmente mediadas por una tecnología particular (Leonardo-Loayza, 2022).
Ucronía	Objetos, personajes y escenarios de construcción ucrónica (Price, 2018).
Space opera	Naves espaciales, pistolas de rayos láser, razas extraterrestres humanoides (Pringle, 2000).
Ciberpunk	Alta tecnología contrastada con inequidad económica. Hackers, omnipresencia de las tecnologías de la información y la comunicación, corporativismo financiero (Pérez y Zufiaur, 2021).
Steampunk	Existencia de tecnologías ucrónicas a vapor (Pegoraro, 2013).
Solarpunk	Tecnologías limpias y referencias a futuros utópicos (Holleran y Samuel, 2019).
	Referencias a feminismos futuros, biopolíticas, utopías ecológicas (Huereca, 2010).
Ciberchamanismo	Hackers chamánicos, futuros posibles desde lo indígena (Areco, 2011).
Apocalíptica	Repentino fin de la sociedad como la conocemos. También se puede presentar como el fin del capitalismo (Magnani, 2013).
Afrofuturismo	Referencias a futuros posibles desde las tradiciones de las comunidades afro en América (Días y Rodrigues, 2021).

Subgénero	Figuras asociadas al subgénero
Antropológico	Referencias a formas sociales y políticas que no existen en la sociedad actual (Stover, 1973).
Viaje en el tiempo	Máquinas del tiempo, viajes mágicos en el tiempo (Burling, 2006).
Cristiana	Referencias a futuros apocalípticos desde el marco de los mitos bíblicos (Doyle, 2002).
New weird	Monstruos, criaturas extrañas, presencia de discursos metanarrativos, presencia de elementos de fantasía en contextos de ciencia ficción (Turnbull et al., 2022).
Spy-fi	Tecnologías militares y policiales (Falksen, 2009).
Slipstream	Figuras que guardan similitud con la fantasía clásica y el realismo mágico (Landon, 2011).
Roman scientifique	Prominencia de los discursos de la ciencia expuestos como parte de la trama (Huertas, 2010).

Fuente: los autores.

Cada uno de los subgéneros reconocidos de la CF, tiene un conjunto de figuras y estructuras que permiten su fácil reconocimiento. Como parte de los fundamentos metodológicos de la presente investigación, se evita identificar las películas de CF por un único criterio de inclusión y exclusión, asumiendo que las condiciones presentadas en la definición de Suvin (1984), en muchas ocasiones no son evidentes en la diégesis, sobre todo, en el caso de las narraciones cinematográficas. Para facilitar la identificación de los elementos se preguntó puntualmente por estos a los especialistas entrevistados. En la primera parte de la entrevista semiestructurada se realizaron 17 preguntas estructuradas de la misma manera. En primer lugar, se identifica el contexto de la pregunta: los largometrajes argumentales colombianos. Posteriormente, se pregunta directamente por las figuras de cada uno de los subgéneros.

A continuación, se presentan, a manera de ejemplo, tres de las 17 preguntas:

- En el contexto de los largometrajes argumentales colombianos, ¿recuerda haber visto alguna vez formas de gobierno totalitarias que no existen en la vida real?
- En el contexto de los largometrajes argumentales colombianos, ¿recuerda haber visto alguna vez alguna mención a hackers o hackeos?
- En el contexto de los largometrajes argumentales colombianos, ¿recuerda haber visto alguna vez tecnología futurista para la policía, el ejército o el espionaje?

En un segundo momento de la entrevista se realizaron preguntas orientadas hacia una búsqueda de la opinión de cada uno de los especialistas. Se realizaron 13 preguntas concebidas como detonantes de una conversación sobre el problema del cine de género en Colombia y particularmente sobre la CF.

A continuación, se presentan, a manera de ejemplo, tres de las 13 preguntas:

- ¿Gusta usted particularmente del cine de género? ¿Un género en especial? ¿Por qué?
- ¿Tiene usted una opinión particular sobre el cine de ciencia ficción?
- ¿Considera usted que la dualidad realismo/fantástico es una categoría relevante para el estudio de la ficción en el cine colombiano?

A partir de las respuestas de los 22 especialistas entrevistados, se generó una primera lista de 27 películas en las que se identifica algún elemento relacionado con las características más evidentes de los diferentes subgéneros de la ciencia ficción presentados en la Tabla 1.

1. La frontera del sueño (Sanz, 1957).
2. El río de las tumbas (Luzardo, 1965).
3. El cráter —Tierra de nadie— (Carbonell, 1965).
4. Karla contra los Jaguares (Herrera, 1974).
5. Los Jaguares contra el invasor extranjero (Herrera, 1975).
6. Colombia connection (Nieto, 1979).
7. 27 horas con la muerte (Pinilla, 1981).
8. Amenaza nuclear (Osorio, 1982).
9. Contaminación peligro mortal [alíen llega a la Tierra] (Coates, 1982).
10. Pura sangre (Ospina, 1983).
11. Triángulo de oro (Pinilla, 1984).
12. Extraña regresión (Pinilla, 1985).
13. Bogotá 2016 (Basile et al., 2001).
14. Malamor (Echeverry, 2003).
15. Yo soy otro (Campo, 2008).
16. Polvo de ángel (Blancarte, 2008).
17. El man, el superhéroe nacional (Trompetero, 2009).
18. El páramo (Osorio, 2011).
19. Crónica del fin del mundo (Cuervo, 2012).
20. El abrazo de la serpiente (Guerra, 2015).
21. Cord (González, 2015).

22. Agente Ñero Ñero 7 (Casilimas, 2016).
23. Órbita 9 (Khraiche, 2017).
24. Agente Ñero Ñero 7: Comando Jungla (Casilimas, 2017).
25. Afuera del tiempo (Vélez, 2019).
26. Boyacomán y la esmeralda sagrada (Ávila, 2019).
27. Memoria (Weerasethakul, 2020).

Es importante destacar que dentro de las entrevistas se nombraron varios proyectos universitarios y otras producciones de menor escala, que nunca tuvieron estreno en salas, participación en festivales o cualquier otro tipo de difusión.

Resultados

Posteriormente a la elaboración de esta primera lista, se procedió a hacer un análisis puntual de cada una de estas 27 películas con la intención de verificar que la producción es de origen colombiano y la existencia de un *novum*. Finalmente, la lista resultante de largometrajes argumentales de CF colombianos se organizó tanto geográfica como temporalmente. Dentro de la historia del cine colombiano, durante el periodo 1920 a 2020 se han encontrado 11 largometrajes que cumplen las siguientes condiciones: tener un *novum* claro que afecte el desarrollo de la trama, que el capital colombiano invertido no sea inferior al 50% y que su personal técnico sea del 50% mínimo de nacionalidad colombiana (Tabla 2).

Tabla 2. Películas que cumplen al 100% con los criterios de inclusión del presente estudio.

Película	Autor	Año	Novum	Subgénero
Colombia connection	Gustavo Nieto	1979	Cuerpos humanos modificados por la ciencia (una mujer biónica).	Spy-fi
27 horas con la muerte	Jairo Pinilla	1981	Droga que permite fingir la muerte por 27 horas.	Roman scientifique
Amenaza nuclear	Jacques Osorio	1982	Tecnologías futurísticas.	Spy-fi
Pura sangre	Luis Ospina	1983	Un tratamiento médico que requiere constantes transfusiones de sangre proveniente de niños y jóvenes.	Anticipación
Bogotá 2016	Alessandro Basile, Ricardo Guerra, Pablo Mora y Jaime Sánchez	2001	Desarrollo predecible de las tecnologías y las problemáticas presentes en el contexto del autor.	Anticipación
Yo soy otro	Óscar Campo	2008	La existencia de una enfermedad que opera como metáfora de problemas políticos.	Slipstream
Crónica del fin del mundo	Mauricio Cuervo	2012	Inminente apocalipsis.	Apocalíptica
Cord	Pablo González	2015	Tecnologías postapocalípticas relacionadas con la sexualidad.	Apocalíptica
Órbita 9	Hatem Khraiche	2017	Existencia de realidades simuladas.	Anticipación
Afuera del tiempo	Marco Vélez	2019	Existencia de una máquina para viajar al pasado.	Viajes en el tiempo
Memoria	Apichatpong Weerasethakul	2020	Existencia de vida extraterrestre en la Tierra.	Slipstream

Fuente: los autores.

Aunque no es la primera película rodada en Colombia que involucra elementos del spy-fi dentro del desarrollo de la trama, Colombia connection (Niето, 1979) sí es la primera realizada con un elenco y un equipo técnico completamente nacional. Anterior a esta realización, se produjeron dos cintas que mezclaban el spy-fi con el cine de luchadores mexicanos: Karla contra los Jaguares (Herrera, 1974) y Los Jaguares contra el invasor extranjero (Herrera, 1975). Estas cintas fueron registradas primero en México y fue en este país donde tuvieron su estreno. Colombia connection es la primera cinta colombiana que se puede considerar como CF gracias a la existencia de una especie de mujer biónica criolla interpretada por Celmira Luzardo. Una situación similar sucede con la cinta Amenaza nuclear (Osorio, 1982) donde los elementos de ciencia ficción aparecen dentro de una película del popular dueto cómico-musical Los Tolimenses quienes hacen pausas en la diégesis para contar chistes.

27 horas con la muerte (Pinilla, 1981), es una de las películas que más se acomodan a los criterios de inclusión/exclusión planteados en el presente estudio. Jairo Pinilla, quien se ha caracterizado por su trabajo en los géneros de terror y fantasía, decide hacer en esta película una historia en la que el *novum* es claramente descrito por un científico en los primeros minutos de la cinta. Es importante destacar que en la entrevista el director afirma haberlo hecho sin intención de hacer una cinta del género CF. Un caso que opera de la misma manera, aunque opuesto en el espectro de los subgéneros de la CF, se puede encontrar en la cinta Pura sangre (Ospina, 1983). El *novum* de esta historia es un tratamiento médico que requiere constantes transfusiones de sangre proveniente de niños y jóvenes. Este elemento de la ciencia es presentado como una sinécdoque en la que un solo hombre rico buscando sangre de hombres (niños y jóvenes) representa a toda la burguesía colombiana.

Un descubrimiento interesante es el hiato de casi 20 años en la aparición de nuevas películas de CF en nuestro país. En 1999 aparece la Convocatoria

Bogotá en el Umbral, realizada por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo para la producción audiovisual sobre el futuro de la ciudad. De allí sale Bogotá 2016 (Basile et al., 2001), un largometraje que está constituido por tres historias que suceden en el mismo universo diegético: “¿Quién paga el pato?”, “La Venus virtual” y “Zapping”. Cada una de estas tiene un argumento independiente, pero todas las tramas se desarrollan en la misma ciudad de Bogotá del año 2016. Resulta evidente para el espectador versado en la CF que los guionistas y directores se encuentran enfrentados a un género ajeno a la tradición nacional. Resulta interesante que la CF aparece como un conjunto de convenciones visuales provenientes de la cultura popular americana y, en general, no se relacionan con el *novum* de las tres historias.

Caso completamente opuesto a esta situación sucede en la cinta Yo soy otro (Campo, 2008), donde la historia se da por la existencia de una enfermedad llamada litomiasis, que se presenta como una metáfora del conflicto armado colombiano en un mundo muy parecido a la Colombia actual. Esta es la primera cinta de la CF colombiana que se articula claramente con las tendencias internacionales del género de ese momento. Igualmente, las cintas Crónica del fin del mundo (Cuervo, 2012), Cord (González, 2015) y Afuera del tiempo (Vélez, 2019) van a continuar esta tendencia donde con muy pocos recursos financieros se narran historias complejas que utilizan el fin del mundo como el centro de su complejidad.

En el tema de coproducciones resulta un caso particular las cintas Órbita 9 (Khraiche, 2017) y Cord (González, 2015). La primera es una coproducción entre España y Colombia. Fue filmada principalmente en la ciudad de Medellín y cuenta con una pequeña participación de talento local. La producción se hizo en territorio colombiano gracias a la Ley 1556 que les permite a los productores extranjeros beneficiarse de incentivos financieros que antes se encontraban destinados exclusivamente a la industria nacional. Cord, por otro

lado, es una producción independiente de un autor colombiano realizada completamente en Alemania.

Tanto *Cord* como *Órbita 9* son obras que permiten generar cuestionamientos a los criterios elegidos para la selección de la nacionalidad de las cintas, sobre todo, teniendo en cuenta la exclusión de las cintas *Karla contra los Jaguares* (Herrera, 1974) y *Los Jaguares contra el invasor extranjero* (Herrea, 1975). Finalmente, *Memoria* (Weerasethakul, 2020) presenta una visión extranjera de Colombia, una visión que se pretende alienígena. La historia tiene los elementos clásicos del *slipstream* y busca operar en un marco donde los límites de la CF se hacen borrosos. En el espectro de la CF contemporánea, *Memoria* puede llegar a acomodarse dentro del *new weird*, utilizando aspectos visuales y *diegéticos* que pretenden generar una familiar extrañeza en el espectador, ya que presenta a un ser que se encuentra en Colombia, explorando y viviendo, en el cuerpo de una mujer extranjera. Esto se demuestra en el formato de planos largos y abiertos, en las elecciones de los puntos de vista y, sobre todo, en la estructura narrativa elegida por el director. El resultado final tiene más relación con el paisaje que con la dramaturgia.

Desarrollo y conclusiones

228

Tanto en las entrevistas como en las revisiones bibliográficas y de material audiovisual, se evidenció que ha existido una falta de interés, por parte de las personas involucradas en la producción cinematográfica colombiana, en el cine de género. Esta situación es especialmente evidente en lo referente a la CF. Todos los entrevistados señalan una sistemática preferencia por los relatos de corte naturalista y realista que pretenden retratar la realidad nacional. Aunque es necesario evidenciar que en los últimos años se ha realizado un esfuerzo de las instituciones públicas colombianas por apoyar a este género. Sin embargo, en el ámbito de los capitales privados sigue existiendo una desconfianza muy

alta frente a la respuesta de las audiencias frente a producciones de este tipo. Esto viene sumado a pequeños presupuestos publicitarios y una poca afluencia de público, sobre todo, en los últimos 20 años. En la mayoría de las entrevistas se evidencia un razonamiento que se puede resumir en estas palabras de Camilo Tamayo (2006), en las que se establece una relación entre la creación técnica de los medios de producción y el proceso creativo:

El cine se convierte, en esos momentos, en un aparato tecnológico importado por la élite, que crea, tanto en su inconsciente como en el del pueblo, un imaginario de desarrollo y de progreso que ayuda a entender que nuestro país va de la mano con las nuevas tecnologías mundiales que aparecen a finales del siglo XIX, y es el primer instrumento cultural que históricamente conocemos hoy en día como creador de la transnacionalización y globalización, teniendo en cuenta que ha sido también determinante para la formación de identidad nacional y cultural. (pp. 45-46)

Frente a la revisión de las 12 películas que forman parte de este estudio, se puede concluir que existe una preeminencia de las historias en las que los elementos de la CF se presentan asociados al subgénero slipstream: Pura sangre (Ospina, 1983), Yo soy otro (Campo, 2008), Crónica del fin del mundo (Cuervo, 2012) y Memoria (Weerasethakul, 2020). Figuras relacionadas con la anticipación solamente aparecen en dos largometrajes: 27 horas con la muerte (Pinilla, 1981) y Bogotá 2016 (Basile et al., 2001). Elementos de space opera solamente aparecen en Órbita 9 (Khraiche, 2017). Elementos del ciberpunk solamente aparecen en Cord (González, 2015). Elementos de postciberpunk aparecen en dos producciones: Memoria y Yo soy otro. En el subgénero de apocalíptica solamente se puede ubicar Cord. Elementos de CF antropológica pueden apreciarse en tres largometrajes: Bogotá 2016, Crónica del fin del mundo y Órbita 9. Viajes en el tiempo solamente aparece en Afuera del tiempo (Vélez, 2019). Solamente una película tiene elementos del new weird, se trata de 27 horas con la muerte (Pinilla, 1981). Colombia connection (Nieto, 1979) y Amenaza nuclear (Osorio, 1982) son claramente pertenecientes al subgénero del spy-fi. Y finalmente, solo 27 horas con la muerte (Pinilla, 1981) cuenta una

historia del roman scientifique, un subgénero de la CF que en otros marcos teóricos puede ser nombrado hard science fiction o ciencia ficción dura.

Dentro de este estudio destaca la ausencia total de historias relacionadas con los subgéneros utopía, distopía, ucronía, steampunk, solarpunk, ciberchamanismo, afrofuturismo y ciencia ficción cristiana. Es posible, a partir de las entrevistas, establecer una relación entre la ausencia de estos géneros y las metanarrativas nacionales asociadas al desarrollo. Estableciendo estas correlaciones es posible evidenciar que las narrativas utópicas, distópicas y ucrónicas aparecen generalmente en sociedades donde el cuestionamiento a las estructuras de Gobierno se puede hacer de una manera abierta. En el caso particular del presente estudio, es evidente que estas ausencias también se pueden relacionar con otros factores como el desconocimiento del género y los altos costos de producción que pueden generar. Esto se convierte en el tema más importante para la continuación de esta investigación en relación con las películas que se han producido entre 2020 y 2025.

Géneros más especializados como el steampunk, el solarpunk y la ciencia ficción cristiana aparecen como respuesta a la presencia de grupos sociales que representan una audiencia. Tanto en las entrevistas como en la revisión bibliográfica, se evidenció la creencia generalizada de que no existe audiencia para este tipo de material. Esta creencia explica que no se produzcan largometrajes con estos elementos en Colombia, aunque también se suman los altos costos de producción de este tipo de rodajes.

Es importante destacar la ausencia de cine afrofuturista en Colombia, ya que un 10% de los colombianos son afrodescendientes. Una situación similar se presenta con las historias relacionadas con el ciberchamanismo que están ausentes de la CF colombiana a pesar de que el 4% de los colombianos pertenecen a poblaciones indígenas. Aunque estos dos subgéneros de la CF

han comenzado a aparecer lentamente en la literatura nacional, su ausencia en el cine es sintomática de un problema que existe de manera sistémica en Colombia.

La mayoría de las historias se han realizado en la ciudad de Bogotá, sin embargo, dos de estas se han realizado en Medellín, una en Cali y una en el extranjero. Esta distribución se corresponde con la producción nacional de otros géneros y no permite inferir que exista una correlación directa entre la región donde se realiza el largometraje y la elección del género.

Uno de los hallazgos más interesantes en el análisis geográfico y temporal tiene que ver con la coincidencia del nacimiento de grupos dedicados a la promoción y creación de la CF y el aumento de la producción cinematográfica. Tanto en la década del 80, cuando en Bogotá comenzaron a generarse grupos asociados a la producción literaria de este género, como en la segunda década del presente siglo cuando un fenómeno similar comenzó a aparecer en Bogotá, Medellín y Cali. Tanto en las entrevistas como en el material bibliográfico, se evidencia la existencia de esta coincidencia, pero no es posible determinar una correlación entre estos fenómenos.

En tiempos recientes, varias organizaciones relacionadas con la CF han comenzado a aparecer en estas ciudades. Destacan Cienciaficcionarios, el Club de ciencia ficción de la Universidad Nacional de Colombia y el SciFiMed. Iniciativas como el Laboratorio Iberoamericano de Proyectos de Cine Fantástico —Fantasolab— están generando un propicio escenario para la generación de producciones de género. Todo lo anterior permite inferir que en los próximos años se espera una afluencia mayor de producciones de CF, así como del fortalecimiento de sus audiencias y un crecimiento de los presupuestos privados y públicos en esta dirección.

Referencias

- Aguilar, D. (2016). *Destellos de luna. Pioneros de la ciencia ficción japonesa*. Satori Ediciones.
- Altman, R. (2018). *Los géneros cinematográficos*. Espasa Libros S.L.U.
- Areco, M. (2011). Bestiario ciberpunk: sobre el imbunche y otros monstruos en *Ygdrasil* de Jorge Baradit. *Aisthesis*, (49), 163-174. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812011000100010>
- Asimov, I. (1975). How Easy to See the Future! *Natural History*.
- Ávila, D. (Dir.). (2019). Boyacoman y la esmeralda sagrada [Película]. Black films.
- Balpreda, M. P. (2014). Entrevista a Angélica Gorodischer. La ciencia de narrar mundos de ficción. *Questión*, 1(41), 297-302.
- Basile, A., Guerra, R., Mora, P. y Sánchez, J. (Dir.). (2001). Bogotá 2016 [Película]. Centauro Films.
- Bastidas, R. (2023). Prólogo. En *Del futuro y otros lunes, Sexto concurso Mirabilia de cuentos de ciencia ficción* (pp. 13-18). Mirabilia Libros.
- Bertetti, P. (2015). *La Historia Audiovisual* (1st ed.). Editorial UOC.
- Blancarte, Ó. (Dir.). (2008). Polvo de ángel [Película]. La isla a mediodía.
- Burling, W. (2006). Reading Time: The Ideology of Time Travel in Science Fiction. *KronoScope*, 6(1), 5-30. <https://doi.org/10.1163/156852406777505255>
- Calvo, M. (Dir.). (1922). María [Película]. Valley Film Company.
- Campo, Ó. (Dir.). (2008). Yo soy otro [Película]. Enic Producciones, Efe-X Cine, Jaguar Films.
- Carbonell, J. Á. (Dir.). (1965) El cráter —Tierra de nadie— [Película]. Consorcio Cinematográfico Colombiano.
- Casilimas, G. (Dir.). (2016). Agente Negro Negro 7 [Película]. Black Films.
- Casilimas, G. (Dir.). (2017). Agente Negro Negro 7: Comando Jungla [Película]. Black Films.
- Coates, L. (Dir.). (1982). Contaminación peligro mortal [alíen llega a la Tierra] [Película]. Inavi Films, Alex Cinematográfica.

- Concha, A. (2014). *Historia social del cine en Colombia. Tomo I. 1897-1929* (1st edn.). Black María, Escuela de cine.
- Concha, A. (2021). *Historia social del cine en Colombia. Tomo II. 1930-1959* (1st edn.). Black María, Escuela de cine/APEmanStudio.
- Cuervo, M. (Dir.). (2012). *Crónica del fin del mundo* [Película]. Centauro Films.
- Dias, J. y Rodrigues, M. (2021). Por uma genealogia do afrofuturismo. *Kwanissa: Revista de Estudos Africanos e Afro-Brasileiros*, 4(7). <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/kwanissa/article/view/15334>
- Doyle, T. (8 de abril de 2002). Christian Apocalyptic Fiction. *Strange Horizons*.
- Echeverry, J. (Dir.). (2003). *Malamor* [Película]. Colombia. Jorge Echeverry.
- Falksen, GD. (6 de noviembre de 2009). Spy-fi is just around the corner. *Reactor*. <https://www.tor.com/2009/11/06/spy-fi-is-just-around-the-corner/>
- Freedman, C. (2006). *Critical theory and science fiction*. Wesleyan University Press.
- Gier, E. (2020). Between “Utopia” and “Dystopia.” *La Nouvelle Revue Du Travail*, 17. <https://doi.org/10.4000/nrt.7496>
- González, P. (Dir.). (2015). *Cord* [Película]. La Mer à Boire, Productions, Films Blank.
- Guerra, C. (Dir.). (2015). *El abrazo de la serpiente* [Película]. Ciudad Lunar producciones.
- Herrera, J. M. (Dir.). (1974). *Karla contra los Jaguares* [Película]. Victor Films.
- Herrera, J. M. (Dir.). (1975). *Los Jaguares contra el invasor misterioso* [Película]. Victor Films.
- Holleran, S. y Samuel, S. (2019). Frenar la distopía: diseño especulativo, solarpunk y herramientas visuales para postular futuros positivos. *Ecología Política*, 57, 56-61. <https://www.jstor.org/stable/26754370>
- Huereca, R. M. (2010). The Age of “The Diamond Age”: Cognitive Simulations, Hive Wetwares and Socialized Cyberspaces as the Gist of Postcyberpunk. *Atlantis*, 32(1), 141-154. <http://www.jstor.org/stable/41055387>
- Huertas, R. (2010). Memorias de Ultrafrenia (1890): La novela científica y los territorios de la subjetividad. *Revista de Estudios Hispánicos*, 44(1), 31-55.
- Khraiche, H. (Dir.). (2017). *Órbita 9* [Película]. Cactus Flower, Dynamo, Mono Films.

- Landon, B. (2011). Slipstream Then, Slipstream Now: The Curious Connections between William Douglas O'Connor's "The Brazen Android" and Michael Cunningham's Specimen Days. *Science-Fiction Studies*, 38(1), 67-91. <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.38.1.0067>
- Leonardo-Loayza, R. A. (2022). Distopía, futurismo y maquinización en Mosko-Strom de Rosa Arciniega. *Lectora*, (28), 113-132. <https://doi.org/10.1344/Lectora2022.28.6>
- Luzardo, J. (Dir.). (1965). El río de las tumbas [Película]. Cine TV Films.
- Magnani, I. (2013). Versatilidad política del paradigma apocalíptico: tres variantes contemporáneas. *Altre Modernità*, 385-395. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/3102>
- Nieto, G. (Dir.). (1979). Colombia connection [Película]. Centauro Films de Colombia.
- Osorio, J. (Dir.). (1982). Amenaza nuclear [Película]. Compañía de Fomento Cinematográfico - Focine.
- Osorio, J. (Dir.). (2011). El páramo [Película]. Rhayuela Films.
- Ospina, L. (Dir.). (1983). Pura sangre [Película]. Compañía de Fomento Cinematográfico - Focine.
- Pegoraro, É. (2013). Os steampunks e a cultura da mídia: apropriações de uma proposta retrofuturista no cenário brasileiro. *Mediaciones Sociales*, (11), 83-106. http://doi.org/10.5209/rev_MESO.2012.v11.41270
- Pérez, J. y Zufiaur, A. (2021). La estética del género ciberpunk como filosofía de la historia: un recorrido por las arquitecturas fílmicas de Alphaville, Blade Runner y Matrix y su ruptura del espacio-tiempo. *Área Abierta*, 21(3), 419-435. <https://doi.org/10.5209/arab.75638>
- Pinilla, J. (Dir.). (1981). 27 horas con la muerte [Película]. El Halcón Negro, United Artists.
- Pinilla, J. (Dir.). (1984). Triángulo de oro [Película]. Sonofilms.
- Pinilla, J. (Dir.). (1985). Extraña regresión [Película]. Sonofilms.
- Price, B. (2018). Historias que no fueron: La ucronía, el steampunk y la reinención del Segundo Imperio Mexicano en "La bestia ha muerto" de Bernardo Fernández (Bef). *Alambique*, 5(2), artículo 2. <http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.5.2.2>
- Pringle, D. (2000). What is this Thing called Space Opera? En G. Westfahl (Ed.), *Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction* (pp. 35-47). Greenwood Press.

- Rivera-Betancur, J. L. (2019). Narrativas del cine colombiano. En *El papel del cine colombiano en la escena Latinoamericana* (1st ed., pp. 129-206). Universidad de la Sabana. <http://www.jstor.org/stable/j.ctv13gvhns.9>
- Sanz, E. (Dir.). (1957). La frontera del sueño [Película]. Producciones Colombia al Día.
- Stover, L. E. (1973). Anthropology and Science Fiction. *Current Anthropology*, 14(4), 471-474. <https://doi.org/10.1086/201359>
- Suvin, D. (1984). *Metamorfosis de la Ciencia ficción: Sobre la poética y la historia del género literario*. Fondo de Cultura Económica.
- Tamayo, C. (2006). Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia (1900-1960). *Signo y Pensamiento*, (48), 39-53.
- Trompetero, H. (Dir.). (2009). El man, el superhéroe nacional [Película]. RCN Cine.
- Turnbull, J., Platt, B. y Searle, A. (2022). For a new weird geography. *Progress in Human Geography*, 46(5), 1207-1231. <https://doi.org/10.1177/03091325221116873>
- Vélez, M. (Dir.). (2019). Afuera del tiempo [Película]. 2/4 producciones, Lynch Anima.
- Weerasethakul, A (Dir.). (2020) Memoria [Película] Kick the Machine, Burning, Illuminations Films, Anna Sanders Films, Match Factory Productions.
- Walta, G. (4 de noviembre de 2017). Literatura de anticipación. *Telos*. <https://telos.fundaciontelefonica.com/wp-content/uploads/2017/11/telos-108-analisis-gabriel-h-walta.pdf>

Cómo citar: Monje, D. E. y Avendaño, M. (2025). Ciencia ficción en Colombia: un mapeo de largometrajes (1920-2020). *Kepes*, 22(31), 209-235. DOI: 10.17151/kepes.2025.22.31.9