

Los viajes transnacionales del cine colombiano

MARÍA LUNA

> Los viajes transnacionales del cine colombiano

El nuevo cine colombiano independiente presenta el contraste de ser tan cosmopolita en su realización como local en su expresión. La apropiación de estrategias etnográficas, la presencia de personajes inocentes y las metáforas geográficas del *espacio-otro* (Foucault, 1986) son elementos constantes que caracterizan lo que aquí se denomina el *impulso documental*, presente en muchas de estas producciones del *cine del mundo*. La primera parte de este artículo presenta ejemplos clave de ficciones con estas características y la segunda parte se centra en casos del documental colombiano rural. De producción cada vez más cosmopolita, los documentales presentados en este apartado plantean el regreso al lugar de origen y utilizan estrategias *performativas* que cuestionan su propia representación de la realidad. La metodología de este estudio es una propuesta transdisciplinar de análisis del discurso audiovisual basado en categorías de la geografía humana. Muestra cómo el análisis del *espacio-otro* permite comprender la producción de un espacio audiovisual complejo en un cine emergente *glocal* (Sinclair, 2000, Robertson, 1995). El carácter transnacional de este nuevo cine colombiano deja preguntas abiertas sobre el exotismo, el cosmopolitismo y los flujos de conocimiento presentes en estas representaciones rurales.

Palabras clave: cine colombiano; transnacional; documental; glocalización.

> Transnational Travel of Colombian Cinema

New Colombian independent cinema is both a cosmopolitan production and a local expression. The appropriation of ethnographic strategies, the presence of innocent characters and the geographical metaphors of ‘other space’ (Foucault, 1986) are common elements that characterize the documentary impulse in several of these productions of *world cinema*. The first part of the paper analyses four key examples of fictions films and the second part of it focuses on rural Colombian documentary cases. The documentary examples presented here, are pointing out to ‘the return to the place of origin’, and use *performative* strategies to question their own representation of reality. In this study, the methodology is a transdisciplinary proposal of visual discourse analysis based on elements of human geography. It shows how the analysis of ‘other spaces’ allows the comprehension of the production of a complex visual space in an emergent *glocal* (Sinclair, 2000, Robertson, 1995) *cinema*. The transnational character of these new Colombian cinema open questions about the exoticism, the cosmopolitism and the fluxes of knowledge present in these rural representations.

Key words: Colombian cinema; transnationalisation; documentary; globalization.

Introducción

Exótico: Extranjero, peregrino, especialmente si procede de país lejano

DRAE

La construcción poética de un cine colombiano que gira en torno a lo local, aunada a la creciente nostalgia de Occidente por el regreso a la ruralidad, ubican las coordenadas de la producción de un cine colombiano reciente, tan cosmopolita en su producción y distribución como rural en sus temáticas. Esta poética del “espacio-otro” (Foucault, 1986) sostiene su imaginario sobre metáforas visuales que parten de una geografía de lo particular. En conjunto esta *poética local* forma el panorama de lo que muchos críticos y productores han empezado a calificar entusiastas de cine “emergente”¹ (Alzabert, 2011; Lenouvel, 2012). Se enmarca así la tendencia de un tipo de cine rural que accede a territorios desconocidos para desarrollar el potencial de sus historias propias y convertirlas en el centro de una narrativa audiovisual transnacional. Ejemplifican muy bien este cruce de lo *rural-transnacional* los títulos de largometrajes colombianos recientes que van desde la aparición en la escena internacional de *Los viajes del viento* (Ciro Guerra, 2009) seleccionada para *Un Certain Regard* en el Festival de Cannes y *El vuelco del Cangrejo* (Óscar Ruiz Navia, 2009) premiada con el Fipresci en la Berlinale, hasta las nuevas producciones presentes en Cannes como *La Sirga* (William Vega, 2012), estrenada en la *Quinzaine de Réalisateurs* y *La Playa D.C.* (Juan Andrés Arango, 2012), segunda selección del país en *Un certain regard*. Este grupo de películas permite señalar los principales rasgos de un tipo de ficciones de mirada serena, que surgen como reacción a un cine de una violencia explícita, más cercano a las estructuras de género del cine negro. Así, estos nuevos relatos del cine colombiano estarían, en más de un sentido, ‘desarmando’ la narrativa clásica del relato criminal, para acercarse a las estrategias etnográficas inspiradas en el cine documental.

A partir de estos imaginarios cinematográficos en los que la narrativa audiovisual es envuelta por una *poética del espacio* (Bachelard, 1965) este cine propone diversas representaciones de un “otro” como habitante de las zonas rurales; ser inocente, constituido por las lógicas de su entorno, en muchos casos opuesto al visitante que llega de fuera (otra ciudad, otro país, otro pueblo) para emprender su propio viaje de descubrimiento. Estas ideas del “otro rural”, lejos de ser una categoría fija, se presentan aquí en el marco de una discusión activa desde la geografía humana (Philo, 1992; Cloke 2006). En este caso, tal otredad remitiría a la idea de habitar una heterotopía o espacio-otro en términos de Foucault (1986). Un espacio alternativo de contestación donde, a través de las *otredades rurales*, quedan expuestas las paradojas del centralismo. Desde este punto de vista en torno a lo que serían las miradas sobre la ruralidad en el caso de las representaciones cinematográficas aquí analizadas, tales miradas pueden ser explícitas, como la figura del viajero urbano dentro del relato, por ejemplo, o implícitas, como la mirada urbana de los realizadores, que se manifiesta en diversas estrategias estéticas de distancia sobre los personajes y asombro ante el espacio-otro representado.

Es en la subordinación del personaje a la omnipresencia de este espacio donde la poética visual crece con las particularidades de la zona representada. Por su parte, los personajes, tradicionales agentes de la

1 Este cine nace a partir de los apoyos estatales de la Ley 814 de 2003: Ley de Cine.

historia, suelen ser en estos relatos niños o adolescentes. Sin embargo, a pesar de ser actores naturales que aportan su propia estética y gestualidad, funcionan al mismo tiempo como avatares prestos a una identificación universal. Esto se ha considerado, siguiendo a Podalski, en términos de una “política del afecto” (Suárez, 2012: 199) y en cierto sentido explica por qué este cine transnacional debe abordar la compleja situación del conflicto armado desde “una pretendida neutralidad (política) que conmueve y entronca con los intereses de festivales que celebran el retrato de la inocencia perdida, del lugar de la infancia” (Luna 2012: 1576). Podríamos pensar estos caracteres como figuras recortables que se mueven sobre espacios de postales: paisajes nostálgicos y hermosos que comunican su espacio interior a partir de metáforas geográficas. El sujeto en este cine se deja llevar, invadir e incluso eclipsar por su entorno. Este desplazamiento narrativo del personaje al lugar, da paso a un cine reflexivo, silencioso, escenográfico, en el que el espectador se concentra en el paisaje, que más que un telón de fondo funciona como el verdadero motor de emociones que guarda las claves interpretativas de las historias.

Por otro lado, el impulso etnográfico, junto al dispositivo narrativo del viaje, permite entender este cine colombiano rural como una producción de lo diverso que, tras una década de relativa invisibilidad internacional —en tanto conjunto de producción—, se perfila como una producción con los valores estéticos y de mercado necesarios para destacar dentro del contenedor, inestable y difícil de definir, que constituye el llamado *cine del mundo* (Chanan, 2011). Como resultado tenemos el primer conjunto de un cine colombiano *glocalizado* (Robertson, 1995), es decir, que resalta rasgos locales con intenciones de distribución global²; aunque esto no es una estrategia nueva, basta recordar el “think locally, act globally” como lema de ONG’s progresistas que pasaría a apropiarse la Sony a principios de los noventa (Sinclair, 2000: 77). Pero esta *glocalidad*, en el contexto actual de un exceso de oferta de contenidos diversos, solo encuentra su espacio entre el vasto campo del *cine del mundo* cuando logra destacar, como conjunto de producción, entre las muchas alternativas a la uniformidad del sistema, aún dominante, que constituye el cine ‘americano’ (Crane, 2012). La estrategia de la *glocalidad* en el cine funciona así como una especie de reclamo a la audiencia que es interpelada con un discurso similar al de la autenticidad que se atribuye a la figura del viajero, en oposición a la del turismo de masas. El problema es que todo el cine de países de habla no-inglesa es presentado en un mismo paquete como ‘cine diferente’, un cine que *nos acerca (a quiénes, habría que preguntarse)* al conocimiento de ‘otros mundos’. Así que, más allá de la intención de las películas, desde los catálogos de distribución internacional se aprecia una suerte de uniformización de la diversidad que remite a un cine de fuera, *exótico* desde su misma presentación. En el caso del cine colombiano hay que tener en cuenta, además, su percepción, aún muy viva desde la teoría, de un cine latinoamericano que remite a la tradición de un cine político y comprometido (Burton, 1986; López, 1991). Sin embargo, hoy, desde la práctica, vemos la transformación del cine colombiano en un cine de coproducciones transnacionales de carácter independiente, cuyo principal objetivo, trazado desde las lógicas mismas de su financiación, es legitimarse en el mercado de distribución global que empieza en los festivales de cine. Ese ciclo parece cerrarse cuando las películas vuelven al país con el sello de calidad de un cine emergente que abre las puertas a futuras coproducciones.

2 La estrategia se debe en gran parte a los apoyos de la Ley de Cine 814 de 2003 que apoya las producciones cinematográficas con fondos estatales.

Así, la situación de estas nuevas producciones ‘colombianas’ que en muchos casos son a la vez españolas, francesas, argentinas, mexicanas, alemanas, holandesas... es un ejemplo de que la categoría de *cine del mundo*, resbaladiza desde la teoría, pero a la vez efectiva en términos de etiqueta industrial y de mercado, obliga a repensar las lógicas de distribución, más allá de su carácter nacional para reconocer que estamos ante un cine diverso y complejo (Dennison y Ling, 2006: 7). En consecuencia, este cine colombiano habría que entenderlo, más allá de sus etiquetas promocionales, como un cine viajero, cosmopolita, en el que se negocian estéticas híbridas e intereses transnacionales que, desde el aporte de fondos de coproducción, transforman inevitablemente el proceso de contar historias locales. Las narrativas de lo rural colombiano, que desde la construcción de los discursos buscan traducir las configuraciones políticas y expresar los miedos de una determinada sociedad, están permeadas por mecanismos de producción que imparten, incluso desde los cursos de formación y las primeras etapas de financiación, formas de escritura, producción y distribución que provienen de un, nunca mejor dicho, *savoir faire*. En estos cruces se comprende que la vuelta al origen de muchos de sus creadores exprese la nostalgia contenida en exóticos cosmopolitismos de lo rural.

Esta aproximación a un cine de lo rural-transnacional ha sido abordada desde el análisis del discurso audiovisual, que se completa con revisión de textos de prensa, entrevistas y divulgación institucional del cine. El método propuesto conecta los estudios audiovisuales con la geografía humana en el sentido en que trabaja con la observación de los espacios práctico (físico), representado (estético) y representacional (social) (Lefebvre, 1974: 33). Se trata de un abordaje transdisciplinar que permite un análisis espacial del discurso audiovisual que se produce en relación con su lugar real de representación³.

72

cuadro

Etnografías de la ficción

Quizás los primeros títulos a destacar en la producción reciente de ficciones rurales son *Los viajes del viento* y *El vuelco del cangrejo*, cuya presencia en Cannes y La Berlinale, respectivamente, despertó el interés de la crítica internacional por un cine colombiano que regresaba al lugar propio para ofrecer geografías y temáticas desconocidas. Estas propuestas se desmarcaron de otro cine colombiano centrado en problemáticas urbanas, narcotráfico y violencia que pareció dictar el rumbo de las primeras producciones de la *Ley del cine* de 2003. Títulos como *Rosario Tijeras* (Emilio Maillé, 2005), *Satanás* (Andi Baiz, 2007) y *Perro como perro* (Carlos Moreno, 2008) son algunos ejemplos. Aunque hay que recordar que, previo al desarrollo de esta ley de apoyo al cine, otras producciones de temática urbano-marginal ya habían tenido gran impacto internacional durante la década de los noventa: *Rodrigo D* (1989) y *La vendedora de Rosas* (1998) de Víctor Gaviria fueron seleccionadas en el Festival de Cannes; *La Virgen de los sicarios* (1999) del francés Barbet Schroeder, basada en la novela del escritor Fernando Vallejo, fue filmada en las comunas de Medellín y se estrenó en Venecia, asombrando al público por su extraña combinación entre crudeza y humanidad.

Volviendo al tema central de este artículo, la categoría de *cine rural* apuntaría a una tendencia recurrente en diversos momentos de la cinematografía colombiana. Algunas de las películas colombianas

3 Esta propuesta metodológica ha sido discutida recientemente (Luna, 2012a, Luna, 2012b) y se desarrolla como parte de la última etapa del trabajo de investigación doctoral *Mapping Heterotopias in Colombian Cinema*, con el apoyo de la beca PIF del Doctorat Continguts a l'Era Digital, desde el grupo de investigación Hermes de la Universitat Autònoma de Barcelona.

más significativas se filmaron en zonas alejadas de los centros urbanos. Correa (1999) nos recuerda que *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984), aunque presentada fuera de la competencia oficial, fue la primera película del país exhibida en el festival de cine de Cannes. Y no podría concebirse un cine rural colombiano sin mencionar el importante antecedente de *El Río de las Tumbas* (Julio Luzardo, 1965), uno de los primeros relatos irónicos de la violencia en el campo; también la muy conocida labor documental comprometida de Marta Rodríguez y Jorge Silva que mostró las luchas civiles en las zonas rurales de Colombia en documentales como *Las Planas* (1973) y *Campesinos* (1975) y, finalmente, la temprana propuesta de narrativas híbridas del director Carlos Mayolo quien, desde la idea del “gótico tropical” (1987: 2-3) se centraba en la decadencia de las ricas haciendas rurales con *La mansión de Araucaima* (1986). Si bien esta lista de antecedentes del cine rural no pretende ser exhaustiva, tales ejemplos apuntan a que es importante tener en mente que, a pesar de su creciente popularización, la representación rural en el cine colombiano está lejos de ser un fenómeno nuevo. Lo que sí parece reciente es el cruce de este cine rural con lo que se ha denominado “cine del mundo” y el contraste que se establece entre las narrativas locales y el entorno de producción y distribución transnacional del que el cine colombiano se había mantenido relativamente al margen. Y allí es, precisamente, donde volver a *Los viajes del viento* es importante, porque es el primer derrotero que atrae la mirada sobre un cine que había permanecido, durante la década pasada, fuera del circuito de prestigio internacional de los principales festivales de cine europeos que definen su entrada en el *cine del mundo*.

Los viajes del viento es un buen ejemplo de este nuevo *cine de provincia global*, una película que sucede como los relatos de Kerouac “en el camino”, solo que en lugar de carretera, la historia atraviesa un sendero que sube por las anchas y calurosas llanuras de un Caribe aislado y desconocido cuyas historias se inspiran en los relatos de Río de Oro, pueblo natal del director en el César, al norte de Colombia. Fermín es un niño empeñado en aprender el oficio de juglar de Ignacio Carrillo, el mejor maestro de la región, aunque el hombre sea un viejo que al final de su vida no tenga ganas de enseñar nada. Lejos de renunciar a su objetivo, el niño se dedica a perseguirlo, mientras el maestro, unido en silencio a su instrumento mágico, un acordeón con cuernos, emprende un largo camino para deshacerse de la pesada carga de su talento. Caminan juntos y se van conociendo entre raros encuentros musicales, hasta que, al final de su destino, regresan al origen. Esta es

Los viajes del viento (Ciro Guerra, 2009)



una película que, según su director, buscó alejarse de los clichés sobre el Caribe “No habría mariposas amarillas y lo mínimo de sombreros *vueltiados*” (Jaccard, 2009), aunque para evitar caer en la falacia intencional, no hay que desconocer que, a pesar de su resistencia a convertirse en postal de lo colombiano, la película no puede evitar ofrecerse al *exotismo* de una mirada foránea. Desde la RAE, el significado de la palabra *exótico* apunta precisamente a “todo aquello que se pudiera calificar como ‘extraño, peregrino o extravagante”, y basta ver el cartel promocional, donde el primer término lo ocupa el acordeón con cuernos sobre la inmensidad de un paisaje desértico, para comprender que la promoción de la película se concibe en torno a una relación tensa con el *realismo mágico*, que a su vez busca eludir. Además, si nos atenemos a su definición desde la literatura latinoamericana, este *realismo mágico* está precisamente en relación con obras que adquieren valor “al sublimar lo maravilloso de realidades étnicas. En (las que) lo aparentemente increíble se desarrolla según una lógica cósmica basada en antiguas creencias. No se excluyen otros criterios de realidad. Al contrario, pudiera decirse que la clave del realismo mágico hispanoamericano es la validez de mundos interiores de fe que afloran a la realidad cotidiana” (Suárez-Murias, 1977: 117). En *Los viajes del viento* la narrativa directa y sencilla, sostenida en los detalles particulares de cada lugar por el que pasa (los comentarios de prensa apuntan a que se filmó en más de ochenta locaciones diferentes), buscan comunicar la magia y sabiduría de los cuentos populares arraigados en su región. Así, entre la inocencia calculada de una narrativa sencilla, la integración de mito y realidad y su impresionante habilidad pictórica, esta película se perfila como la punta del iceberg de la nueva historia del cine colombiano *glocal*, retomando el término de Robertson (1995).

Aunque, si miramos los datos detenidamente, vemos cómo esta historia reciente de la representación del cine rural en Colombia se sostiene sobre dos columnas: la segunda es *El vuelco del Cangrejo*, premiada en La Berlinale, 2009 con el premio Fipresci. La ópera prima de Oscar Ruiz Navia asombró por el retrato del Pacífico Colombiano, un mar de una geografía gris y nostálgica que se apartaba de los retratos paradisíacos del ‘mar del sur’. Filmada en el caserío de La Barra, cuenta la historia de Daniel, un joven de ciudad que busca refugio en un lugar apartado pero se encuentra con que su paraíso perdido está cambiando y ese cambio amenaza su anhelada tranquilidad. En este tránsito, el recién llegado se ve atrapado en medio de la tensión entre el dueño del único hospedaje del lugar, apodado Cerebro, y El Paisa, nombre genérico del blanco que llega de fuera con su equipo de sonido para abrir un negocio ‘moderno’. Los jóvenes de La Barra, con quienes Daniel pasa las horas, se debaten entre las ganas de disfrutar del nuevo entretenimiento que llega al ritmo sensual de los *beats* del reggaetón o unirse a la lucha de Cerebro contra la invasión de sus tierras ancestrales. Lucía, una niña del lugar se convierte en fiel compañera y guía de Daniel durante su estancia en La Barra para, finalmente, ayudarlo a ver que hay otras formas de entender la tranquilidad, quizás como el espectador entenderá que en el cine hay muchas formas de interpretar una historia. Quizás la metáfora espacial más importante de *El vuelco del Cangrejo* sea la cerca que se levanta en medio de la arena para separar los dos mundos: el de la tradición y el del progreso. Se trata de una defensa en un territorio inestable que se mueve a golpe de mar, donde cada ambición de modernidad hace tambalear un equilibrio precario. La cerca vuelve tangible la separación de mundos entre vecinos: en las orillas del Pacífico las comunidades de nativos y colonos cambian, se enfrentan y se mezclan y es evidente que viven entre límites invisibles. Pero estas fronteras no son permanentes, aquí nada de lo que fue permanece igual, porque no hay lugares que escapen a la ambición civilizadora y, poco a poco, superando a la fuerza nuestro romanticismo de foráneos, nos da-



El vuelco del Cangrejo (Óscar Ruiz Navia, 2009)

mos cuenta de que la realidad es mucho más compleja que nuestro anhelo nostálgico de tierras vírgenes y mares silenciosos. Al final, solo nos queda la nostalgia de este paisaje que se expresa muy bien en los planos amplios donde los personajes aparecen, como figuritas perdidas, en la inmensidad del Pacífico.

Un relato mucho más conservador en sus formas es *La Sirga* de William Vega, segunda película de los productores de *El vuelco del cangrejo*, que mantiene la idea de un cine donde el espacio rural es el principal depositario de las emociones. El rodaje se llevó a cabo en medio de una laguna helada de las montañas de los Andes, a casi 3.000 metros de altura, en el extremo sur de Colombia. El hotel abandonado en medio de la niebla, esperando a los turistas que nunca llegan, contiene en sí mismo la metáfora del silencio de un conflicto armado del que no quedan más que las huellas. En contraste con la laguna inmensa, las ventanas y puertas del desvencijado hotel suelen fijar los límites de la escena. Vemos el mundo de Alicia, una refugiada del conflicto armado, enmarcado en ellas. Alicia está casi siempre resguardada, pero, sin llegar a encontrar la seguridad, se convierte en el centro de las miradas que construyen el espacio dramático. La Sirga, una sogá para arrastrar barcos, es aquí el hilo conductor de una película en la que el plano se mueve con el agua tranquila y nos lleva de la muerte y el miedo a la amenaza constante de la violencia hacia la posibilidad de una vida que vuelve a comenzar con cada nueva historia, mágica y cotidiana a la vez.

Finalmente, con *La Playa* entramos en otro terreno porque del campo profundo volvemos a instalarnos en la ciudad, esta vez desde la más dura exclusión que sufren quienes no encajan en sus quimeras de progreso. *La Playa* desafiaría la idea, hasta aquí expuesta, de un cine rural para devolvernos a la tradición de un cine urbano que encuentra sus ecos más próximos en el realismo de *La vendedora de rosas*. Sin embargo, a medida que nos adentramos en las metáforas de una jungla de asfalto, desde los márgenes de la fría Bogotá, nos damos cuenta de que, a pesar de deambular por una gran urbe, el mapa mental de los personajes se traza sobre un retorno a los recuerdos que se quedaron en el campo. Tres hermanos intentan encontrar su sitio en la ciudad, puede que marchen hacia el Norte, a Estados Unidos, para regresar legitimados, o que se queden atrapados en los recuerdos de un paraíso perdido del que fueron expulsados por la violencia del conflicto armado. A pesar del fondo nostálgico, *La Playa* es, como pocas, una película cruda, naturalista. En la imagen tiene un ‘efecto de autenticidad’ que se consigue con un equipo pequeño y un rodaje de estrategia documental. Salvo las pocas escenas idílicas que remiten a los recuerdos, no hay una mirada condescendiente, ni una poesía externa más allá de la dureza con la que los espacios ‘normales’ de la ciudad excluyen a los habitantes que no encajan en sus formas establecidas. “Como podemos esperar de un naturalista, el punto de estas narrativas no es pre-

sentar y resolver un problema, sino simplemente plantear la naturaleza del problema y sus consecuencias en términos de la vida de los personajes”⁴ (Knight, 1997: 78). Sin embargo, a pesar de la dureza, tampoco hay victimización. Este tipo de producciones podrían etiquetarse dentro de un *naturalismo documental* en el sentido de que toman sus formas de las dinámicas de la realidad, construyéndose a través de la mirada de un testigo de las maneras de habitar y cambiar con el entorno que determina a los personajes.

A nivel nacional, estas películas serían la confirmación de lo que ya intuía “el director de provincia” cuando en su alegato contra el cine centralizado, neutro, apelaba a la necesidad de reflejar los espacios ‘propios’. Simplemente sabía que el público se sentiría cómodo ante “gestos habituales” e intuía el desarrollo técnico-narrativo cuando asumía “que algún día alguien lo sabrá hacer mejor que él, que la gente aprenderá a no avergonzarse de sí misma” (Gaviria y Arbeláez, 1981)⁵. Por otro lado, desde la idea de *glocalidad*, el análisis muestra cómo cada ficción exhibe propuestas basadas en el lugar propio que la hacen singular: la idea del mapa mental dibujado en los peinados de la comunidad afro-colombiana en *La Playa*, cuyo naturalismo conecta tradición, moda y resistencia; la inquietante sutileza de *La Sirga* cuyos planos de una poética calculada en un ambiente frío la acercan al lenguaje del cine ruso⁶; la mirada de comunidad en *El Vuelco del Cangrejo* que logra la complicidad con los habitantes de su lugar de filmación y se arriesga a la mezcla de actores profesionales y naturales para llenar de poesía cotidiana su apuesta por un realismo casi documental y, finalmente, el camino de vuelta al origen, trazado desde el realismo mágico de *Los viajes del viento*.

Como se ha visto en cada caso, la narrativa que gira alrededor de un *espacio-otro*, la presencia de personajes inocentes que conducen el afecto apelando a emociones universales en las más diversas audiencias, el *impulso documental* entendido desde la aproximación etnográfica a la cotidianidad, la coproducción transnacional impulsada desde fondos estatales nacionales y, finalmente, la legitimación dentro del *cine del mundo* a través de festivales de prestigio internacional, podrían definir una serie de rasgos que, en su conjunto, apuntarían a procesos similares en la configuración de estas ficciones rurales. Ciertamente, estos no son rasgos que pertenezcan en exclusiva al cine colombiano, ni siquiera al latinoamericano, porque, a pesar de las diferencias geográficas, se encuentran similitudes entre “cines de espacios ‘exóticos’, distintos pero con rasgos estilísticos similares” (Muñoz, 2012). Queda abierta la pregunta de si ello apunta al cuestionado auto-exotismo de un cine pensado para su transnacionalización o si más bien sería la consecuencia lógica de un *nuevo cosmopolitismo* que viene dado por factores de flujos de conocimiento globales e incluso por la misma condición del *cine del mundo*, que se concibe como un viaje a ‘otras geografías’. Quizás en esta discusión localidad y transnacionalidad no sean más que las dos caras de una misma moneda, una moneda que permite la circulación de los productos en el banco del *world cinema*. Después de todo, el cine es una inversión millonaria, un arte caro que busca abrir mercados, pero para abrir nuevos caminos necesita de la originalidad de la producción indepen-

4 Traducción propia de la versión original en inglés: “As we may expect from a naturalist, the point of these narratives is not to present and resolve a problem, but to make plain the nature of the problem and its consequences in terms of characters’ lives”.

5 Agradezco a Carolina Sourdis de la Universitat Pompeu Fabra por señalarme la importancia de este texto dentro de la dispersa bibliografía sobre el cine colombiano.

6 La película fue premio a mejor director en el Festival de Cine de Vladivostok (Rusia), en el Festival de cine de Bratislava (Eslovaquia) obtuvo el premio a Mejor Película, y el de Mejor Opera Prima en La Habana.

diente, por eso vemos como entre ese espectro que va del “realismo mágico” de *Los viajes del viento* al “naturalismo” casi documental de *La Playa*, mientras estas producciones de ficción contribuyen a satisfacer el deseo global de visitar otras geografías cinematográficas, van dibujando la nueva identidad de una industria emergente desde un contexto transnacional.

Nuevos cosmopolitismos rurales

Cosmopolita: Dicho de una persona: Que considera todos los lugares del mundo como patria suya
DRAE

Hasta ahora me he referido a lo que en este estudio he denominado el *impulso documental* desde la ficción rural, en que estéticas y prácticas etnográficas del documental se reapropian en las ficciones. Gracias a esta mirada documental, en los últimos cinco años el cine colombiano ha sufrido hibridaciones, su búsqueda estética ha pasado por nuevos realismos y naturalismos, y ha logrado cierta presencia transnacional desde el circuito de festivales de prestigio. Ahora bien, si aceptamos que dicho *impulso documental* es la cara oculta del proceso de evolución cinematográfica de la ficción rural en Colombia, podría pensarse que los largometrajes documentales colombianos despertarían la misma curiosidad global y encontrarían, quizás con mayor naturalidad, las poéticas del lugar real. Pero el razonamiento no es tan simple. Primero, porque en el contexto híbrido al que hago referencia, el largometraje de ficción y el de documental no se diferencian tanto por su esencia o por sus procedimientos narrativos y estéticos, como por los condicionantes de presupuesto y el pacto ético que establecen con sus sujetos y, segundo, porque a pesar de los innumerables cambios estéticos e industriales, la exhibición sigue siendo conservadora: los cines son hoy por hoy el terreno privilegiado de la ficción, mientras que la televisión es aún considerada, al menos por las distribuidoras y agentes de ventas, como el principal canal de exhibición del documental.

En la relación ficción-documental hay que reconocer que esta dinámica de hibridaciones formales es de doble vía y, por lo tanto, no solo la ficción se apropia de estrategias documentales, sino que el documental también utiliza estrategias de la narrativa de ficción. En el caso del nuevo largometraje de documental rural en Colombia, veremos cómo da la espalda a las convenciones de su propio realismo y reacciona a los tratamientos clásicos de voz en *off*, testimonio y seguimiento directo del personaje. Muchos documentales recientes, tanto como la ficción rural a la que hemos hecho referencia, no son ajenos a una poética de metáforas del espacio-otro, aunque su efecto suele ser muy diferente, ya sea porque cuentan con menos presupuesto o por la misma naturaleza de su tema que, en muchos casos, obliga a entrar y salir rápido de las zonas, haciendo difícil una exploración visual *in situ* más profunda. En el caso de los relatos grabados en zonas de presencia de actores armados, suele compensarse con estructuras narrativas, montajes no estrictamente apegados a su realidad geográfica y diseños sonoros que lo aproximan a los efectos dramáticos de la ficción. Sin embargo, antes de precipitarse a decir que ficción y documental son equivalentes, en este estudio se tiene en cuenta una diferencia notable: en el documental los habitantes no son actores naturales, no tienen un objetivo predeterminado, simple-

mente porque no forman parte de un guion prescrito. A diferencia de la ficción, están viviendo sus vidas y están dispuestos a dejar que ellas transcurran frente al encuadre. Así, para el caso del documental colombiano reciente, los sujetos documentados en las zonas rurales no parecen apuntar tanto a narrativas neutras o afectivas que buscan una identificación sencilla, sino que, por el contrario, se mueven entre dispositivos experimentales y performativos (Bruzzi, 2000: 155) que permiten cuestionar la misma realidad que capturan como materia prima de su trabajo.

Quizás el ejemplo más notable entre esta producción de documentales rurales recientes en Colombia es la trilogía *Campo Hablado* de Nicolás Rincón-Guillé. Su trabajo empieza con *En lo escondido* (2007) documental independiente que recibió el premio Joris Ivens en el Festival Cinema du Reel, 2007⁷. Su trabajo continúa con la expedición por el río Magdalena que aborda en *Los abrazos del río* (2010) Premio *Montgolfière d'or* en el Festival de Tres Continentes (Nantes, 2010) y concluirá con un nuevo proyecto que plantea el regreso a los márgenes de la ciudad. Asumiendo las dificultades que implica moverse entre el documental poético y el testimonial, en estos trabajos se observa la cercanía de formas de la literatura romántica que remiten a la oralidad, a la fantasía y al terror para abordar procedimientos narrativos que reemplazan el lugar del dispositivo tradicional del documental político de conflicto armado y plantean una estética alejada de las formas del documental más tradicional. El cuidado técnico del sonido ambiente, el montaje pausado y el respeto y cercanía con las personas documentadas hacen que, especialmente en el primer trabajo, se pueda observar un desarrollo de una clase particular de documental performativo (Bruzzi, 2000: 153)⁸ en el que el recuerdo se convierte en una puesta en escena de la memoria.

78

cuadro

Un segundo ejemplo de documental rural es el último trabajo de Héctor Ulloque Franco y Manuel Ruiz Montealegre, directores de *Hartos Epos hay aquí* (2006). *Meandros* (2010) es un documental ambicioso, cuyo viaje a múltiples zonas de difícil acceso en el Oriente de Colombia sucede a lo largo de una intrincada ruta a lo largo del río Guaviare y sus afluentes. En este documental, seleccionado para su estreno en el IDFA 2010, impactan la mirada antropológica, las imágenes de la cotidianidad de las comunidades de indígenas, campesinos y colonos que muestran las diferencias entre la gente que habita en medio de zonas de conflicto y, sobre todo, el mostrar que el campo está lejos de ser un territorio idílico. Quizás el problema es que entre la variedad de voces e historias es difícil enlazar una narrativa audiovisual que sugiera la interpretación de esta complejidad. *Meandros* es un trabajo de un recurso visual impresionante, con una trama desigual y un montaje sonoro que, queriendo puntualizar la tensión en la zona de conflicto, no siempre hace justicia al enorme trabajo de su rodaje. El trabajo, difícil de distribuir, ha encontrado su lugar de exhibición ideal a través del web documental. Desde el conjunto de fragmentos y textos disponibles en *meandros.doc* es posible acercarse a la complejidad de una mirada que se centra en las metáforas de una zona rural afectada por múltiples violencias, nada fáciles de atrapar en un relato de emisión lineal.

Finalmente, un tercer ejemplo reciente de este cine documental que se deja llevar por el paisaje rural es *Corta* (2012), seleccionado en la 41 edición del Festival de Rotterdam, un trabajo experimental de Felipe Guerrero que desde su ópera prima *Paraíso* (2007) ya había tomado la decisión de trabajar

7 *Los Abrazos del río* y *En lo escondido* se realizaron con el apoyo del CBA y la ayuda del CFWB (Communauté Française de Belgique).

8 El documental tiene en la actualidad a Pedro Costa como uno de los mejores representantes de este tipo de performatividad del recuerdo. En Colombia esta estrategia del recuerdo como acción se abordó ya en *Recuerdos de Sangre II* (Óscar Campo y Astrid Muñoz, 1990).

con planos abstractos, de abordar un cine-poesía, de dejar que el movimiento simplemente transcurra dentro de un encuadre muy cuidado. Su trabajo es muestra del nacimiento de una filmografía decididamente experimental que se aparta de lo conocido, que renuncia a las cabezas parlantes y, aun con el riesgo de dejarse hipnotizar por el ritmo visual, logra, recordándonos estéticas como las de Peter Hutton y Ben Russell, sumergirnos en un estado meditativo en que la historia no se impone a la contemplación de la imagen. Con mínimos movimientos internos del plano, *Corta* sacrifica toda intención de entretenimiento, aun a costa de la paciencia del espectador más tradicional.

Ya sea desde misteriosas masías aisladas como *En lo escondido*, visitando los recovecos de las consecuencias de la violencia de *Meandros* o sobre los campos secos que deja la explotación de caña de azúcar en *Corta*, en este nuevo documental rural colombiano es común observar la mirada del documentalista urbano que emprende largas expediciones hacia una tierra misteriosa, un regreso a una zona *real-imaginada*, lejos de su ciudad habitual. El predominio del relato de viajes, del



Corta (Felipe Guerrero, 2012)

expedicionario que llega a lugares lejanos está presente en estas nuevas miradas documentales. Largos *travellings*, cámara de encuadre casi teatral, sobrevuelos sobre los ríos, denotan miradas del asombro que causa una realidad donde conviven lo moderno y lo pre-moderno. La zona rural es así abordada desde la ciudad, desde otro país, desde la lejanía. No es gratuito que la mayoría de los realizadores de documentales hayan pasado largas temporadas o incluso residan fuera del país. Como habitantes de un espacio heterotópico (Foucault, 1986) los nuevos documentalistas colombianos pueden entrar y salir de sus geografías imaginadas. Este cosmopolitismo les lleva a crear la ruralidad sobre unas metáforas que, cuanto más lejos están de su mundo cotidiano, más parecen acercarlos a su propia búsqueda poética. Es como un juego de espejos en el que miramos desde fuera los rincones de un país a los que finalmente nos atrevemos a entrar para que otros descubran nuestras realidades más profundas, esas a las que accedemos desde la conciencia urbana que se pregunta por la inquietante lejanía de un campo geográficamente cercano. La realidad, sin embargo, siembra sospecha sobre la poesía. El documentalista rural entra y sale de tragedias incontables, es testigo de las condiciones de vida más duras, admira la resistencia, pero se sabe un peregrino en tierras extrañas. Esto no solo es válido para Colombia, sino para el oficio de documentalista, un oficio en el que no se puede negar lo poderoso y contradictorio de lo que significa proyectar miradas sobre una realidad que puede permitir una aproximación cercana, pero de la que no se llega a formar parte.

Conclusiones

En esta dinámica de una creciente transnacionalización del cine colombiano se observa cómo los nuevos relatos proponen el regreso al lugar de origen de los personajes, que puede entenderse como una metáfora del regreso a las historias locales en territorio rural. Dicho regreso está mediado por estrategias que definen su posición como un cine emergente dentro del amplio e inestable panorama del *cine del mundo*. Así, en un contexto de flujos de conocimiento global, a pesar de que el cine aquí analizado suele identificarse con un cine nacional, existe un cine de coproducciones cosmopolitas que constantemente negocia perspectivas y criterios de representación de las más diversas tradiciones y prácticas cinematográficas.

La curiosidad por visitar otras geografías alejadas de una representación urbana marginal ha sido un factor clave para la presencia del cine colombiano actual en los festivales de cine más importantes del mundo. Esta estrategia no es aislada, pues proviene de propuestas concebidas bajo el impulso de políticas estatales de apoyo al cine y de los programas de formación internacionales que representan flujos de conocimiento importantes para el desarrollo estético y narrativo de estas propuestas. La divulgación global de territorios rurales permite así definir las primeras marcas de identidad del cine colombiano que, retomando el término de Robertson, podría calificarse como un cine *glocal*.

El impulso documental en la ficción proviene de aproximaciones que recurren a técnicas etnográficas de investigación. Las reapropiaciones estéticas del lugar real de producción detonan una poética del espacio-otro que determina las narraciones. Para el caso del documental rural, a pesar de que también se refiere a espacios-otros, no se puede hablar de una analogía con la ficción, pues su mirada sobre la zona rural suele ser un viaje subjetivo de retorno al país que, a través de estrategias de performatividad (Bruzzi, 2000) genera una distancia que le permite cuestionarse sus propias formas de representación.

Dentro de los casos aquí analizados, la ficción tiende a buscar factores de identificación donde lo particular comunica lo universal, mientras en el caso del documental rural tiende a apuntar hacia la búsqueda de lenguajes experimentales de vanguardia. En este cine rural la heterotopía que se abre en la ficción es diferente a la del documental. Lo que aparentemente estaría enmarcado dentro de una poética del espacio-otro tiene diferencias importantes y, a pesar de la hibridación de los lenguajes ficción-documental, es conveniente estar al tanto de ellas desde una perspectiva de ética de la representación audiovisual.

Bibliografía

- Alzabert, Nicolás (2011). Colombie, une question d'image. *Cahiers du cinéma*, 644, febrero, 47-51.
- Arbeláez, Luis Alberto y Gaviria, Víctor (1981). Las latas en el fondo del río. El cine colombiano visto desde la provincia. *Revista de cine*, 8. Recuperado el 10 de enero de 2013 de : http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=423:el-cine-colombiano-visto-desde-la-provincia-&catid=30:documentos&Itemid=60
- Bachelard, Jean (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bruzzi, Stella (2000). *New documentary. A critical introduction*. Londres: Routledge.
- Burton, Juliane (1986). *Cinema and social change in Latinamerica*. Texas: University of Texas Press.
- Català, Josep Maria (2010). *Pasión y conocimiento. El nuevo realismo melodramático*. Barcelona: Cátedra.
- Clocke, Paul (2006). Rurality and otherness, 447- 456. En Cloke, Paul; Marsden, Terry y Mooney, Patrick (eds). *Handbook of rural studies*. Londres: Sage.

- Correa, Julian David (1999). *Trois actes de foi/ Tres actos de fe*. *Revista Cinémas d'Amérique Latine*, 7.
- Crane, Diana (2012). *Cultural globalization, culture industries and cultural policy: will American media imperialism fade away?* En ICCPR Conference, 11 de julio: Barcelona.
- Chanan, Michael (2011). *Who's for world cinema?* (Work in progress) En 'The Wild Things of World Cinema', Graduate Students Conference, 13 de mayo: Londres.
- Dennison, Stephan & Ling, Song Hwee (eds) (2006). *Remapping world cinema. Identity, culture and politics in film*. Londres: Wallflower Press.
- Foucault, Michel (1986). Of other spaces. *Diacritics*, 16 (1), 22-27.
- Jaccard, Nathan (2009). Los viajes del viento. Una locura completa. Entrevista a Ciro Guerra. *Semana*, 5 de mayo. Recuperado el 10 de enero de 2013 de <http://www.semana.com/entretenimiento/articulo/los-viajes-del-viento-locura-completa/102780-3>
- Lenouvel, Pierre (2012). Colombia confirma en Cannes que es una fuerza emergente en el cine mundial. *El Espectador*, mayo 19. Recuperado el 27 de Noviembre de 2012, de <http://www.elespectador.com/entretenimiento/agenda/cine/articulo-347396-colombia-confirma-cannes-una-fuerza-emergente-el-cine-mu>
- Lefebvre, Henri (1991). *The production of space*. Oxford: Blackwell.
- López, Ana Maria (1991). An "Other" history: *The New Latin American Cinema*. 135- 156 en Michael Martin (ed.). *New Latin American Cinema I*. Detroit: Wayne State U. Press.
- Luna, María (2012a). En busca del campo perdido. Transnacionalización de la representación rural en el audiovisual colombiano. *Revista Comunicación* 10 (1), 1565-1579. Recuperado el 10 de enero de 2013 de <http://www.revistacomunicacion.org>
- Luna, María (2012b). *Ways of being together, heterotopias in the Colombian armed conflict documentaries*. En 62 ICA Conference, 25 de mayo: Phoenix. Recuperado el 10 de enero de 2013 de http://www.allacademic.com/meta/p556341_index.html
- Mayolo, Carlos (1987). Estados Góticos. *Arcadia va al cine*, 16. En (2007) *Valle de película. Retrospectiva del cine vallecaucano I*. Cali: Lugar a dudas.
- Muñoz, Abel (2012). *Sobre la falta de imaginación en las películas de arte: 2) La triste globalización*. *Iconica*, agosto 1. Recuperado el 23 de agosto de 2012 de <http://iconica.cinetecanacional.net/index.php/contenidos/ensayos/19-la-triste-globalizacion>
- Philo, Chris (1992). Neglected rural geographies. A review. *Journal of Rural Studies*, 2(8), 193-207.
- Robertson, Roland (1995). Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity, 25-45. En Featherston, M., Lash, S. y Robertson, R. (eds.). *Global modernities*. Londres: Sage.
- Sinclair, John (2000). *Televisión: comunicación global y regionalización*. Barcelona: Gedisa.
- Suárez, Juana (2012). *Critical essays on Colombian cinema and culture*. Londres: Palgrave.
- Suárez-Murias, Marguerite (1977). El realismo mágico Hispanoamericano. Una definición étnica. *Caribbean Studies*. 3-4 (16), 109-124.

Autora

María Luna es profesora de Narrativa Audiovisual y Candidata al Doctorat en Contiguts de Comunicació a L'Era Digital (Universitat Autònoma de Barcelona). Maestría de Comunicació Audiovisual i Publicitat (UAB) y de Literatura Hispanoamericana (Instituto Caro y Cuervo). Comunicadora Social de la Universidad del Valle con estudios en arte y renacimiento en la Università degli studi di Urbino. Investigadora del grupo Hermes, colaboradora del grupo Caligari y del colectivo de promoción de cine *El perro que ladra*. Miembro de las redes académicas: ICA, AE-IC y NECS. Intereses de investigación: documental, geografías de la comunicación, ensayo

audiovisual y cine transnacional. Artículos recientes: *Ways of being together, heterotopias in the Colombian documentary* (2012), *En busca del campo perdido* (2012), *Audiovisual media landscape in the age of Democratic Security* (2011), *The sound of silence: found footage documentary in the Colombian armed conflict* (2011), *In the name of the father* (2010), *La presencia del documental en internet* (2010) y *Comunicar con palabras nuevas, epistemologías de la imagen documental* (2008).

Fecha de recepción: 17/01/2013

Fecha de aceptación: 14/03/2013