

En busca del campo Perdido: Transnacionalización de la representación rural en el audiovisual colombiano.

María Luna Rassa
Universitat Autònoma de Barcelona
MaríaFernanda.Luna@uab.cat

Resumen: *Este artículo propone un análisis espacial de largometrajes colombianos recientes que representan zonas rurales afectadas por el conflicto armado. A partir del concepto de heterotopía (Foucault, 1986) aplica un modelo de análisis del espacio audiovisual desarrollado a partir de teorías de la geografía humana (Luna, 2011) para establecer una relación entre el lugar de producción local y las variables de creación estética y circulación transnacional en estos filmes.*
Palabras Clave: *heterotopía, rural, colombia, audiovisual, cine*

Abstract: *This paper proposes a spatial analysis on recent Colombian film representations of rural zones affected by the armed conflict. Focus on the concept of heterotopia (Foucault, 1984) a model of analysis of audiovisual space will be applied. This model (Luna, 2011), is based on theories of human geography and establishes a relation between the local place of production and variables of aesthetic creation and transnational circulation on these films.*

Keywords: *heterotopia, rural, Colombia, audiovisual, cinema*

1. Introducción

“El campo está de moda” afirmaba con algo de ironía el documentalista Patricio Guzmán (2011) y Colombia, un país centralista que en las últimas décadas ha relegado la zona rural y su representación audiovisual, se encuentra con que los relatos cinematográficos de estos “espacios-otros” o “lugares por fuera del orden regular” (Foucault, 1984) vuelven a ejercer una fuerte fascinación entre los nuevos directores y llaman la atención en festivales internacionales de cine.

El año 2010 fue un año representativo por el auge de películas centradas en relatos del campo colombiano. Desde películas de ficción con una fuerte inclinación a representar el lugar, en muchos casos desde una mirada documental, entre las que destacan *El vuelco del Cangrejo* (Ruiz Navia, 2009), *Los Colores de la Montaña* (Arbeláez, 2010) e incluso *Todos tus muertos* (Moreno, 2010), pasando por relatos híbridos como *Pequeñas Voces* (Carrillo, 2010), hasta largometrajes documentales como *Meandros* (Ulloque y Ruiz, 2010) ó *Los Abrazos del río* (Rincón Guillé, 2010), en estos casos el espacio rural toma relevancia e incluso parece eclipsar la tendencia hacia la producción de un cine colombiano centrado en lo urbano-marginal que podría calificarse como representativo de las dos décadas anteriores.

Por otro lado esta representación de un espacio rural ‘desconocido’, que en los casos mencionados contó con las subvenciones del FDC (Fondo de Desarrollo Cinematográfico) creado con la Ley del Cine 814 de 2003, coincide con un mayor desarrollo técnico y narrativo que privilegia su circulación transnacional a través de festivales de cine fundamentalmente europeos (IDFA, Berlinale, Cinema du Reel, Venezia, San Sebastián) y norteamericanos (Toronto, Sundance).

Esta propuesta, si bien hace referencia a trabajos estrenados en su mayoría a lo largo del año 2010, se apoya el modelo teórico desarrollado en el trabajo de investigación: *Heterotopías, espacios otros en el documental colombiano de conflicto* (Luna, 2011) que analiza la representación del espacio rural colombiano en la producción de la época de seguridad democrática (2002-2010). Así desde la línea emergente de las geografías de la comunicación, el artículo propone un modelo de análisis del espacio en la representación audiovisual que permita relacionar las variables de creación/producción/circulación.

En suma se trata de profundizar en las dinámicas de la creciente fascinación por el “espacio otro” de lo rural colombiano que en los trabajos analizados parece reubicarlo en el centro de la producción audiovisual del país gracias a su impacto por fuera de las fronteras nacionales.

2. El campo en contexto

La zona rural en Colombia ha sufrido con mucho rigor las consecuencias del conflicto armado. En la última década, durante la denominada política de seguridad democrática, iniciada en el 2002 con Álvaro Uribe Vélez, cuyo gobierno se extendió hasta el año 2010, el campo fue ignorado y marginado sistemáticamente como consecuencia de políticas que negaban la existencia de un conflicto armado (Rojas, 2003) esto resultó en una criminalización del conflicto que buscó instaurar leyes de

excepción para el control de la circulación espacial en determinados territorios. Así, este contexto político y social enmarcado en la seguridad democrática, tuvo sus consecuencias importantes en la invisibilización de zonas rurales. Sin embargo, más allá del olvido, o tal vez como reacción a él, esta restricción generó una curiosidad latente hacia un campo perdido para la representación audiovisual contemporánea que desde los años 80 había comenzado a centrarse en lo urbano marginal.⁶⁸

Vale la pena aclarar que no es la pretensión de este artículo trazar una línea de evolución cronológica en el cine de violencia en Colombia. A este respecto pueden revisarse los aportes de Pulecio (2000) y Kantaris (2008) sobre la demarcación de tres etapas de la violencia, así como las perspectivas historiográficas de Zuluaga (2007) y Osorio (2009). Este caso de análisis se apega a la discusión derivada de perspectivas de estudios culturales sobre la dificultad de situar la representación de “las violencias” en etapas temporales: “Las producciones sobre La Violencia fueron coincidiendo con la manufactura de películas que empezaron a tratar otros fenómenos de violencia como el narcotráfico, la guerrilla y el desplazamiento sin que las líneas entre lo político y lo social se hicieran claras” (Suárez, 2010, p.46)

La ley del cine 184 desde el 2003 dedica cada año gran parte de su presupuesto a financiar proyectos de largometraje que logren posicionar el cine colombiano más allá de las fronteras nacionales. A pesar de un arranque no totalmente abierto a la innovación, en su desarrollo apoya nuevos talentos, es importante en la profesionalización de productoras independientes de cine y despierta el interés de la televisión privada por ingresar a la producción cinematográfica. Esta conjunción de factores trae como consecuencia una inyección de presupuestos que favorece la transnacionalización de los productos. Es a partir de esta necesidad de transnacionalización que la ley del cine, que en una primera etapa 'relegó' los temas de conflicto armado al terreno del cortometraje y el documental (con menor financiación) se abre a proyectos que muestran espacios locales que plantean diferencias con respecto a lo que se muestra en otros países.

Son varios los factores que intervienen en la transnacionalización de esta representación rural y esta búsqueda del campo perdido al que aquí se hace referencia. Así es como podemos hablar de la zona rural como un espacio-otro del conflicto que empieza a negarse, pero cuyo olvido no es total. En estos últimos años hemos visto como la invisibilidad produce una tensión que genera representaciones audiovisuales emergentes ancladas en un fuerte sentido documental del lugar y un renacimiento de la nostalgia por el regreso a las metáforas de la ruralidad.

3. Enclave heterotopía y ruralidad

Si se quieren comprender las complejidades de la representación audiovisual de esta ruralidad contemporánea afectada por el conflicto armado, no se puede ignorar el enclave entre el lugar real y su representación y es por ello que esta investigación se

⁶⁸ Esta mirada al campo no es una novedad en el cine colombiano, a principios de siglo *El río de las tumbas* (1964) es referente en la representación rural de los espacios de violencia (Pardo en Rojas, 2009). Los documentales de Jorge Silva y Marta Rodríguez (desde los años 60) fueron hechos desde una mirada comprometida con la resistencia en el campo y en otra línea mucho más reciente, desde el reportaje audiovisual para televisión Jorge Botero ó Hollman Morris han hecho una representación continua de zonas de difícil acceso del conflicto armado.

sitúa en la línea emergente de las geografías de la comunicación. Esta línea conceptual es un eje amplio que agrupa investigaciones que buscan una reconexión de la comunicación con el estudio del lugar en términos de “producción del espacio” (Lefebvre, 2000), desde la geografía humana. Estos estudios ya estaban presentes en las reflexiones sobre las cartografías de la comunicación (Martín Barbero 2003) en la mirada sobre la escena metafórica (Català, 2005) y en estudios poscoloniales que remiten al lugar otro (Jauregui y Dabove, 2000). Dichos trabajos son una influencia teórica determinante desde la primera etapa de esta investigación (Luna, 2008).

En esta perspectiva, el concepto de heterotopía resulta iluminador porque permite conectar en un proceso la representación, las tecnologías y “el mundo, en términos de Foucault” (Martín Barbero, 2010). Ayuda a concretar la abstracción del espacio representado y restaura el potencial para entender el fenómeno audiovisual desde el lugar particular en el que se produce.

La heterotopía se define en contraste con la utopía como un lugar que efectivamente existe, pero por fuera del sistema regular (Foucault, 1984, p.24). Recordemos que desde la perspectiva de Foucault es un instrumento que hace parte de una red discursiva, entendiendo discurso más allá de lo verbal. La heterotopía resulta así un concepto clave para examinar fenómenos audiovisuales desde una aproximación estético-social porque funciona como un enlace que permite atravesar procesos que fluyen entre el espacio representado (dentro de las imágenes) y la producción del espacio (entendida en su un contexto social).

Resta decir, a manera de justificación sobre este enfoque en la ruralidad, que la ciudad ha sido bastante analizada como espacio de la comunicación y de representación, pero las tendencias estéticas de nuevas producciones audiovisuales nos piden volver la mirada hacia su relación con otros espacios. Lo más interesantes es que ‘el campo perdido’ vuelve a ella, no en oposición a la ciudad, sino en una búsqueda de la interpretación de las tensiones que se generan dentro de un cruce de tiempos que atraviesan capas espaciales de modernidad y pre-modernidad.

4. Espacio otro y ruralidad en seis largometrajes

En el modelo de análisis propuesto se trabaja con la representación de tres espacios: práctico, representado y representacional, enunciados por (Lefebvre, 2000). El modelo de la geografía humana sirve así para comprender la producción de los *espacios-otros* en el proceso de la representación del espacio rural. En el modelo diseñado a partir del trabajo de investigación (Luna, 2011) se ubican tres niveles del *espacio-otro*: práctico (lugar de grabación), representado (las metáforas audiovisuales que estructuran la estética de la representación) y finalmente llegamos al “tercer espacio” (Soja, 1996) ó espacio representacional (metáforas sociales ó símbolos que se comunican a un entorno amplio) y que tienen impacto dentro de los terrenos de financiación y circulación de los filmes. Este trabajo se complementa con la localización geo-referenciada de los lugares de producción de las películas y el cuadro de datos diseñado para esta investigación que pueden ser consultados on-line (Luna, 2012).

Para propósitos de este artículo se han seleccionado seis largometrajes colombianos centrados en la representación de la zona rural que se producen durante la época de seguridad democrática entre los años 2002 y 2010. Aquí la noción de *espacio otro* o

heterotopía (Foucault, 1984) funciona como una característica transversal, donde la alteridad del espacio rural se define en relación (que no en oposición) con la centralidad de las ciudades desde donde se producen y los espacios transnacionales donde se distribuyen.

4.1. *El vuelco del cangrejo, 2009*

La película fue filmada en La Barra, playa del pacífico colombiano a casi 150 km. de Cali, ciudad al occidente del país. Esta representación plantea la importancia de recuperar las particularidades de texturas y colores propios de esta región, en el filme el lugar es protagónico: “el ritmo, el gris, la lluvia del Pacífico” son elementos resaltados por el director de la película que inspirado en un viaje personal recrea la representación de un *espacio-otro* anhelado desde el ritmo acelerado de la ciudad.

Más allá de una mirada directa o de la construcción de un paraíso artificial, la estructura retoma influencias de la lentitud de los planos de Tarkovski ó el sentido de apego a la localidad de Kiarostami (Navia en Tabernero, 2011). Aquí, la introducción del que viene de fuera ubica la perspectiva en una tensión que se produce desde los personajes urbanos hacia los entornos rurales. Por su parte, desde la perspectiva de los habitantes de la barra se muestra una resistencia ante la amenaza colonial (el paisa), el blanco que llega a alterar el silencio de los espacios rurales y su ritmo lento. Aquí hay una crítica a las violencias cotidianas que es a su vez una mirada conservadora que plantea la nostalgia hacia paraísos perdidos y su intento de resistir las ‘lógicas’ de la modernidad.

En cuanto a la metáfora del viaje interior, el manglar es un momento clave que funciona como espacio de auto-conocimiento en que el protagonista conecta con el ritmo del espacio de los habitantes de la barra. El director describe “la escena de la canoa” como un momento de disgresión: (los personajes) se adentran a la selva en el momento en que se encuentran y dicen por primera vez: esto se esta muriendo pero están alrededor de la fuerza de la naturaleza. Y por eso la idea de la película era que en ese momento, ustedes pudieran transportarse ahí, por eso lo hice basado en mi propio viaje. (Navia en Tabernero, 2010)

Por otro lado, la crítica ha afirmado ver en el filme un trabajo “entre la fábula y el documento etnográfico” (Mandelbaum, 2011) sobre la problemática de las comunidades negras e incluso algunos procedimientos de la película son clara aproximación documental, como la manera de acercarse a los espacios interiores reservados a la comunidad por medio de las fotografías que el director tomaba y devolvía a la gente:

Eso lo hice por ahí unas cuatro veces, era un símbolo de confianza, que si me dejas tomar una imagen tuya, yo te la vuelvo a traer (...) así pude entrar no solamente a los lugares más comunes de la comunidad, sino por ejemplo a la cocina. Al ver ellos que yo les traía la foto, me dejaban entrar. La figura de la foto fue como un elemento simbólico: La foto que le tomó un turista” (que aparece en la película) fue una foto que yo había tomado. (Navia en Tabernero, 2011)

La película no apela a una representación directa del conflicto armado, sino que plantea la lucha territorial y esto es precisamente lo que despierta el interés de este estudio por un cine apegado a la representación documental del lugar desde sus prácticas cotidianas (cómo se vive en La Barra) pero que reconstruye una poesía

desde las metáforas naturalistas que desde la ciudad simbolizan la resistencia al progreso impuesto (la canoa de madera, la cerca, el manglar).

Finalmente, en el espacio representacional, la película confirma su legitimidad en los espacios transnacionales al ser el primer largometraje colombiano seleccionado en el Festival de Cine de Toronto y ganar el premio de la crítica en Berlín, pero en coherencia con el planteamiento de la aldea global vuelve a su conexión con lo local, pues en lugar de preservar la lógica de premier nacional en el Festival de Cine de Cartagena, organiza su estreno nacional al aire libre, proyectada para los habitantes de la comunidad de La Barra.

4.2. *Todos tus muertos, 2010*

Filmada en el municipio de Andalucía (Valle) al suroccidente del país, a una distancia de 107 kilómetros de Cali. La historia, según el director nace de una crónica periodística no publicada:

(...) ocurrió entre dos municipios del Valle del Cauca, donde sus alcaldes entraron en una disputa porque en una carretera que los divide aparecieron unos muertos y ninguno de los dos quería que nadie supiera sobre la existencia de estos porque se aproximaban las elecciones. Por esta razón, uno de los dos ordenó hacer una fosa común para que los muertos no entraran en sus estadísticas” (Moreno en Vergara, 2011).

Así, el punto de partida es la dura realidad de las masacres y aunque la película no lo hace explícito es una referencia a métodos propios de la narco-política ó los paramilitares que vivieron algunos municipios del norte del Valle.

Desde el espacio de la representación los códigos estéticos son guiños al cine de arte y ensayo de películas que pueden recordar escenas de Bergman ó Buñuel e incluso elementos de series televisivas como *Six Feet Under*. También puede interpretarse como un regreso al llamado gótico tropical, pero en este caso más que el horror, la película desarrolla el potencial de la farsa y esta representación se acerca más a una propuesta que permite buscar una forma personal para construir una versión de la ruralidad en el Valle del Cauca.

A diferencia de las otras producciones analizadas, se ubica lejos de la nostalgia de un lugar idílico y convierte al campo en un lugar enrarecido de calor asfixiante. En esta sensación es clave el manejo de la música rock que por momentos acelera el ritmo del montaje y en esto el montaje se acerca a la primera producción del director (*Perro come perro, 2008*). De hecho el título de la película, que generaba problemas para traducir al inglés: *All your dead ones*, es también el nombre de un grupo de punk radical político argentino nacido a finales de los años 80.

Entre el espacio representado y el representacional, la fosa común es la metáfora que absorbe la atención de toda la película. Narrativamente, desde el argumento centrado en ¿dónde enterrar una montaña de muertos? vemos cómo se altera la vida de un cultivador y este hecho, que de lo absurdo parece pertenecer al terreno de la ficción pura, nos conecta con la aparición de las formas de violencia que se dan en el conflicto colombiano y que no siempre se leen en clave trágica. Inmediatamente surge la pregunta política de qué papel juegan las autoridades estatales en estos crímenes de grandes proporciones. Pero la película no entra en la crítica directa.

Todos tus muertos va mucho más allá y nos conduce hacia un espacio que quiere enfrentar a la sociedad colombiana con su propia indolencia ante la muerte y desde la idea de que como país “somos una comunidad” (Moreno en Posada, 2010) quiere superar la crítica al Estado para hablar de la condición humana: Yo creo que todos somos cómplices en alguna medida de la situación que se vive en el país y aunque no seamos cómplices de asesinatos y situaciones similares si somos partícipes de alguna manera de lo que ocurre, de nuestra crisis, de lo que en el país se considera el conflicto social, entonces los muertos en realidad somos todos. (Ibíd)

En esta película la sequedad del terreno transmite la sensación de un grupo de personas que por defender sus propias causas se ha quedado estéril de humanidad. La idea del círculo que se cierra incluyéndolos a todos en el absurdo de su propia condición mezquina está muy bien lograda a través del espacio del cultivo, una heterotopía que se abre, como una cicatriz en medio de las parcelas uniformes del campo modernizado, una modernidad, por otra parte, rota por las múltiples violencias que han dejado una gran pregunta sobre las consecuencias de los sistemas desarrollo sobre los que pretendían sostenerse.

La premiere mundial de la película fue en el Festival de Sundance, donde recibió el premio a mejor fotografía y su estreno nacional se realizó en el Festival de Cine de Cartagena donde obtuvo mención especial. Haciendo eco a la reivindicación de vuelta a lo local del cine caleño que ya había comenzado *El Vuelco del Cangrejo* llevó su proyección al municipio de Andalucía unos meses más tarde.

4.3 *Los colores de la montaña, 2010*

Esta película se rodó en la vereda La Pradera, en el Municipio de El Jardín, al el Suroriente de la zona andino cafetera de Antioquia. Es una población cercana a la ciudad de Medellín, representativa de la cultura paisa compuesta por pueblos de colonos campesinos cuya subsistencia depende en buena medida del cultivo de café y el ganado.

La montaña aquí es una metáfora que comunica la zozobra omnipresente y el miedo al desplazamiento. La decisión estética de oscurecer sus colores a medida que la película avanza muestra el tono dramático que se quiere imprimir a la significación de los entornos rurales, que se ancla en la región sin dejar de estetizar su propuesta realista:

Hemos hecho las mínimas intervenciones artísticas a los escenarios naturales del municipio de Jardín (Antioquia), la cual elegimos como nuestra localización (...) Aunque el paisaje es muy importante en esta historia, no queríamos hacer una película "paisajista" llena de colores y preciosas fotografías. Gradualmente atenuamos los colores de la montaña hasta el final de la película, como la existencia de estas pequeñas vidas. (Arbeláez en Posada, 2010)

La propuesta estética a través del manejo del fuera de cuadro y el sonido ambiente busca comunicar señales del conflicto, pero no hacer de él el evento central. A su vez es una película con una narrativa tradicional que muestra a una población afectada por la presencia de los actores del conflicto donde la construcción de lazos de amistad infantiles es un alivio cotidiano para los niños afectados por la zozobra que crea situaciones de amenaza constante.

Pero ese espacio compartido de la amistad que conduce la narración, tiene el relato de la fragilidad de las relaciones que se pueden construir en entornos cuya vida social se desestabiliza por la entrada de la violencia: los niños se van con frecuencia de la escuela y los maestros siempre nuevos son la costumbre en las veredas aisladas donde la discontinuidad es la regla. Ante la imposibilidad de mantener una posición neutra, familias enteras deben desplazarse a lugares lejanos para preservar la seguridad frecuentemente amenazada por el cruce de actores del conflicto.

A pesar de esta complejidad que muestran las zonas rurales afectadas por el conflicto armado el director no hace explícita una posición política que marque el relato: "(...) No he dirigido una película que reivindique una compleja explicación del conflicto armado de Colombia o la realidad política de mi país. Ante todo, lo he enfocado en el drama de la población civil. La película es más humana y, en cierto sentido, dirigida a un público más universal." (Arbeláez en zinema.com, 2011)

Sin embargo los discursos se superponen, pues lo que dentro del país se enfoca como una película sobre el valor universal de la amistad, fuera de las fronteras se etiqueta como una película de denuncia. *Los colores de la montaña* se estrenó internacionalmente en el Festival de Cine de San Sebastián, España, donde obtuvo el premio a mejor nuevo director. Cuando se proyectó en Colombia en el Festival de Cine de Cartagena el director acudió con los actores de la vereda La Pradera, un grupo de niños que viajaban emocionados a conocer el mar.

4.4 *Pequeñas voces, 2010*

La película es un híbrido documental derivado de un cortometraje dirigido por Jairo Carrillo en el 2003. Las zonas a las que hacen alusión los relatos en el cortometraje están ubicadas hacia el oriente del país en Mapiripán y San Luis "Pueblo Arrecho" en los departamentos de Guaviare y Meta (*Fig 5: anexo*) de donde salieron muchos niños desplazados por conflictos con la guerrilla ó los paramilitares. Estos niños que se encontraban refugiados en el edificio de la Cruz Roja en Bogotá contaron cómo fueron desplazados de sus casas a través de dibujos que dieron vida a la primera película. Dicha película es la base del largometraje de animación que se estrenó siete años más tarde.

En el largometraje se borra la distinción geográfica porque se le da unidad narrativa al relato situando los personajes en un mismo espacio realizado con animaciones profesionales inspiradas en los dibujos de los niños (Andrade en López, 2010). Aquí, el lugar, que en el corto original eran cuatro veredas se vuelve uno solo: el pueblo donde conviven los cuatro protagonistas de la historia. En este sentido funciona como la heterotopía del espejo (Foucault, 1984 p. 24): un lugar que no existe pero que nos permite comprender la realidad de lo que ocurrió en otros lugares existentes. El espíritu documental se conserva porque el narrador está construido en primera persona, conservando las voces de las entrevistas.

Este espacio-otro, donde la fantasía y la realidad se unen es evidente en una de las escenas donde el helicóptero dispara y el niño tiene miedo, pero a la vez se fascina con el brillo de los proyectiles. En esta escena el espacio real-imaginado (Soja, 1996) ejemplifica la emoción infantil ante el rechazo que generan las historias de violencia.

Por otro lado, es importante la nostalgia hacia el campo como metáfora de la arcadia ó deseo de regreso al paraíso perdido de la infancia. Esa constante en la película

vuelve tangible la heterotopía del lugar abandonado como co-relato, donde la ciudad es el refugio pero no borra la nostalgia de un campo donde la vida era mejor. Finalmente aunque la mirada infantil que se construye como un cuento quiere situar el trabajo en un terreno que intenta ser neutro y no tomar partido, las historias sugieren diferencias en métodos y formas de operar que no permiten que esta neutralidad sea del todo posible.

Pequeñas Voces se estrenó internacionalmente en el Festival Venice Day y fue premiada como mejor documental en su estreno nacional en el FICCI, Cartagena. Es además la primera película en 3D colombiana. Sus productores han perdido el rastro a los niños que participaron en ella hace ya casi una década.

4.5 *Meandros, 2010*

Meandros es el segundo trabajo de Hector Ulloque y Manuel Ruiz, que desde la antropología audiovisual habían abordado el tema de los cultivos de coca en *Hartos Evos hay aquí* (2006). La película, de acuerdo a los textos de los documentalistas⁶⁹ fue grabada en los meandros de la zona del Guaviare, a una distancia de 500 km de Bogotá. Registra el recorrido por los meandros de los ríos Guaviare y Guayabero que se detiene en las poblaciones de El retorno, Puerto Alvira, El capricho, Miraflores, Caño Blanco, Picalojo, Manglares, La Unilla, Barrancón y Calamar.

En este trabajo la mirada de los creadores parece ubicarse desde una conciencia del territorio que desde los documentos externos algunas veces parece hiper-codificado como lugar de significación. Los meandros se describen una y otra vez en los documentos explicativos del trabajo publicados a través de la página web por la casa productora como una metáfora de la complejidad del conflicto armado, incluso al presentar el trabajo también aparecen estas marcas interpretativas, por ejemplo, el documental está dedicado a dos personajes que están “atrapados en los meandros del conflicto”.

En este lugar conviven con la presencia constante de los actores del conflicto armado colonos, campesinos, la última tribu de indígenas nómadas del mundo en un contexto en el que “La gente siente un gran apego por sus tierras, pero se encuentran de cierta manera atrapados en ella y sin verdaderas perspectivas de futuro”. (Ruiz en Sala A, 2011)

Por otro lado, se muestra desde el proyecto la reacción explícita a la representación de los medios y se plantea desde una productora de videos antropológicos que busca mostrar cómo la población afectada vive su cotidianidad: “A nosotros la confrontación con la realidad de la región, como experiencia humana y no como referencia, nos produjo la sensación de estar en un país desconocido. Sensación estremecedora que genera cuestionamientos sobre nuestra relación desde la periferia urbana con la realidad de las zonas de conflicto rurales” (Ulloque y Ruiz, 2010).

Aunque hay un interés por el paisaje y la mirada sobre el lugar es impecable técnicamente, no se puede decir lo mismo sobre los testimonios, pues el encuadre aquí mantiene la mirada televisiva clásica y en momentos escasos busca alternativas a

⁶⁹ El trabajo meta-textual de esta película es importante, pues sus realizadores son académicos que abordan el documental desde la antropología audiovisual y producen textos interpretativos sobre su propio trabajo que aparecen publicados dentro de la página web de la película *meandrosdoc.com* como complemento a su investigación.

la técnica de cabezas parlantes. El lugar recorrido brinda movimiento, pero los personajes en muchos planos parecen detenidos para la cámara, atrapados dentro de la misma lógica mediática de programas informativos que se aspira a superar.

Quizás el momento más significativo del documental está en la escena donde los niños *nukak* se balancean y el ángulo de cámara brinda una visión de los acontecimientos que pone el movimiento y el encuadre inclinado en relación con el testimonio y funciona como una alegoría audiovisual a la libertad de la que se escucha hablar.

Otro punto de interés reside en la estructura del montaje que remite al espacio dominante de los medios, el cual en este caso se oculta dejando sólo el audio, mientras el espacio-otro de la zona rural donde conviven los habitantes de los meandros transcurre envuelto entre ritmos más lentos.

La película, realizada con fondos del FDC fue estrenada en el IDFA (Amsterdam) y su primera proyección nacional fue en el Festival de Cine de Cartagena. Finalizado en el 2010 *Meandros* continúa su recorrido por festivales internacionales en Europa y Latinoamérica, pero hasta la fecha no tiene premios. De los trabajos analizados, es el único disponible por Internet a través de plataforma de pago.

4.6 *Los abrazos del río, 2010*

Es un recorrido a lo largo del río Magdalena, el principal río de Colombia que se extiende de sur a norte por 1500 kilómetros hasta desembocar en el Mar Caribe. Todo el recorrido aparece documentado a partir del blog del documentalista que tiene entradas diarias desde el comienzo del proyecto (Rincón Guillé, 2009)

El proyecto es la segunda parte de la trilogía de *Campo Hablado* que empezó con retratos de narración oral sobre el campo con *En lo Escondido, 2007*. Este nuevo relato documental es guiado por el recorrido del río e integra las leyendas con la vida cotidiana de los campesinos y pescadores a las orillas del Magdalena. En este recorrido pasa por zonas de dominio de los actores armados que desde tiempo atrás han sido testigo de múltiples violencias.

Pero estas violencias en el caso de *Los abrazos del río* llegan vestidas de cuentos de espanto. El Mohan, personaje al que temían los pescadores porque salía en medio de la noche para espantarlos y volcar sus barcas parece haber sido reemplazado por realidades y métodos de infringir violencia mucho más terroríficos:

Las leyendas colombianas son el reflejo de una realidad compleja y difícil. Dan miedo porque integran bien y rápidamente una violencia social endémica. La guerrilla y los paramilitares desaparecen hoy a la gente como lo hacían antes los personajes legendarios. Sólo que la violencia de hoy en día los pierde para siempre, sin dejarles un espacio en la memoria. El río los engulle. (Rincón Guillé, s.f.)

Los cadáveres que bajan por el río son el resultado de estrategias propias de los métodos de violencia ejercidos en varias regiones de Colombia donde tiran los muertos al río para desaparecerlos. En el documental están narrados desde la ausencia y ese no-lugar donde flotan los cuerpos explica por qué cuando la violencia resulta insoportable se recurre a las leyendas.

Cuando no se acepta la muerte por falta de pruebas se instala una posible dimensión fantástica. La ausencia ha creado mecanismos desesperados de esperanza, generando escenarios de renacimientos míticos y pequeñas ficciones que alimentan una espera y un retorno imposible (Dieguez, 2009)

La oscuridad y el silencio del campo que son en este caso los aliados de una representación del espacio que vuelve a las convenciones de las visiones de mundo románticas donde se oculta más de lo que se muestra y la inquietud se queda, como un espíritu que permanece bajo la superficie de las aguas del río. Esta mirada sobre la oscuridad, heredera de perspectivas góticas, nos lleva del documental al terreno de la imaginación romántica, trayéndonos a la insoportable realidad que muchos campesinos, al desprenderse brutalmente del mundo mítico, no logran ya procesar bajo las aguas de la leyenda.

El documental, financiado con el FDC se realiza desde la productora Voal con fondos adicionales de Bélgica y por fuera del país se ha exhibido fundamentalmente en entornos franco-parlantes. Su estreno mundial fue en el Festival de Cine de Toronto y recibe el premio a mejor película el Festival de cine de Nantes. A nivel nacional tuvo su primera presentación fuera de festivales en la Cinemateca Distrital y más tarde fue selección de la Muestra Internacional Documental.

5. Discusión

En el nivel del espacio práctico las películas fueron grabadas en locaciones naturales muy poco intervenidas donde se podía apreciar un interés por los paisajes rurales realistas y en la mayoría de los casos, el deseo de captar detalles particulares de lugares desconocidos. A su vez, la mayoría de trabajos abordaron el campo desde una visión romántica del mundo donde está presente la mirada exótica (desde fuera) y el relato idílico, costumbrista del lugar donde se ordeñan las vacas, se juega con los perros, se escucha el río o las chicharras. Este equilibrio inicial responde a estructuras narrativas clásicas y se rompe por la trasgresión generada por el conflicto armado.

Tanto en documental como en ficción los recursos de creación de la imagen están apegados al espacio físico. Así, la heterotopía rural desarrolla el potencial de convertirse en eje de estructura del montaje, particularmente en el documental. En *Los abrazos del río* quiere llevar a un espacio profundo y la decisión de dejar los planos en oscuridad y privilegiar el sonido, permite descender al espacio psicológico del miedo; en *Meandros* se tiende un hilo de montaje entre los escenarios a través del recorrido por el río que imprime movimiento lento a la película en oposición al discurso mediático que es un flujo de audio rápido y desprovisto de imágenes. Finalmente en *Pequeñas Voces* el espacio dibujado de la animación nos instala en el mundo de los cuentos infantiles, con la particularidad de que sus narradores son testimonios reales. El espacio de la ficción por su parte tiende a privilegiar las metáforas del espacio-otro a nivel de la fotografía, en *Todos tus muertos* vemos cómo el círculo en el sembrado de maíz sirve como marco organizador en gran parte de la película, en *Los colores...* las intervenciones explícitas que oscurecen progresivamente la montaña definen el tono dramático del film y *En el vuelco del cangrejo* el gris de una luz particular reflejada por un mar oscuro envuelve la película creando una atmósfera que comunica nostalgia por el lugar que se transforma.

Los personajes infantiles como forma de enfocar el conflicto armado desde una pretendida neutralidad estuvieron presentes en tres de las seis películas analizadas: un documental y dos ficciones muestran como los niños ofrecen una perspectiva que genera curiosidad, conmueve y entronca con los intereses de festivales internacionales que celebran el retrato de la inocencia perdida del lugar de la infancia interpretándolo generalmente, como una mirada comprometida.

En todos los casos observados es notable la necesidad de legitimar el cine nacional desde los espacios transnacionales en una dinámica norte-sur. Los estrenos se hicieron en festivales de cine europeos o norteamericanos. A su vez, esta transnacionalización entra en tensión con la vuelta a lo rural como localidad “propia” que se imagina a partir de la ciudad. En la mayoría de los ejemplos la perspectiva nostálgica de vuelta a la aldea enlaza con el respeto a la comunidad que la habita. En algunos casos los estrenos nacionales se realizaron en los lugares de grabación o se mantuvo contacto con los participantes a través de las redes sociales. Esta especie de “regreso a los orígenes” se divulgó a través de diferentes plataformas como (*blogs, facebook, youtube*) completando el panorama de un marketing viral que a su vez fue efectivo a nivel de la prensa tradicional⁷⁰.

A nivel nacional hay una negación de la perspectiva política, pero a nivel transnacional se habla más de la situación compleja de violencia que vive el país. Hay una tendencia hacia la negación de una vinculación política (no quería hacer un trabajo de denuncia ó panfletario) es una frase presente en muchas entrevistas a los directores de la muestra seleccionada. Esto demuestra cómo dentro del país hay cierta auto-censura hacia un cine que denuncie el conflicto armado y sobre todo que entre en su complejidad política, cosa que no es nueva en el cine colombiano (ver Suárez, 2010 p. 51). Sin embargo, el discurso de la autocensura cambia en las entrevistas internacionales, quizás porque por fuera del país estos relatos despiertan gran interés.

Todas las películas analizadas fueron realizadas por productoras independientes financiadas con el apoyo a proyectos del FDC (Fondo de Desarrollo Cinematográfico - ley del Cine 184 del 2003). También hubo coproducción o apoyo de canales privados y en algunos casos financiación internacional, especialmente en el desarrollo del proyecto con fondos mayoritariamente europeos. A nivel nacional generalmente el primer espacio de exhibición es el Festival de Cine de Cartagena o la Muestra Internacional Documental.

Entre los trabajos analizados hay muchas más selecciones a participación en festivales internacionales que premios. De las películas que lograron exhibición transnacional, la mayoría rotaron en varios escenarios pero hasta el momento no superan los dos premios, generalmente no en categorías de mejor película y pocas veces en categoría de dirección. Más allá de los comunicados de prensa sería recomendable diferenciar una escala de reconocimientos para tener una visión realista de selecciones y premios conseguidos que permita evaluar con certeza el impacto de la circulación.

Fuera de los festivales la circulación de las películas es limitada y es difícil negociar su distribución internacional. Las ventanas de exhibición por internet por donde se

⁷⁰ Agradezco a Milena Zoppeddu por su aporte a esta reflexión sobre la importancia de las nuevas plataformas y la divulgación de los contenidos audiovisuales en internet.

ofrecen algunas de ellas son escasas y desarticuladas, de forma que es un cine que, aunque plantea la importancia de divulgar las representaciones de zonas invisibles, paradójicamente no permite su acceso a una diversidad de nichos interesados en el conocimiento de las mismas limitando aún su circulación a circuitos tradicionales (cinematecas, festivales y salas de cine comercial). Sin embargo algunas productoras han conservado los derechos de distribución de sus propios trabajos en DVD y la distribución a través de redes sociales sugiere un mercado de nicho latente que abre preguntas importantes dentro de los cruces de representación local-transnacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALZABERT, Nicolás (2011): “Colombie, une question d’image” en *Cahiers du cinéma*, 644., Fev 2011 , pp. 47-51.
- CATALÀ, Josep María (2005): *La imagen compleja*. Barcelona, Servei de Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona (UAB).
- DIEGUEZ, Iliana (2009): “Escenarios Fúnebres, Renacimientos míticos (Prácticas de Duelo) 3”. *Revista Karpa*. 2 (1) Invierno 2009.
- FOUCAULT, Michel (1986): “Of Other Spaces”. En *Diacritics* 16 (1), pp. 22-27
- GUZMÁN, Patricio (2011): “Contadores de Historias” mesa redonda en *L’alternativa*. 18è Festival de Cine independent de Barcelona. CCCB, 17 de Novembre, Barcelona.
- JAUREGUI, Carlos y DABOVE, Juan (Eds.). (2000): *Heterotopías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Pittsburgh: ILLI.
- KANTARIS, Geoffrey (2008): “El cine urbano y la tercera violencia colombiana”, en *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano*. XII Cátedra Anual de Historia Eduardo Restrepo Tirado. Bogotá: Ministerio de Cultura y Museo Nacional, pp. 109-130
- LEFEBVRE, Henri (2000): *La production de l’espace*. París, Anthropos.
- LUNA, Maria (2012): “Mapas audiovisuales geo-referenciados”. Disponible on-line: mapdocs.org. Barcelona, 29 de febrero de 2012
- LUNA, Maria (2011): “Heterotopias « Other Spaces » in Colombian Documentaries of the Armed Conflict (2002-2010)”. Supervisor: Dr. Josep Maria Català. Barcelona,UAB.
- LUNA, Maria (2008): “Maneras de estar juntos - espacios otros en el documental colombiano” en *I Encuentro Iberoamericano de Redes de Investigación en Comunicación Audiovisual y Periodismo*. U. de La Sabana. Bogotá, Sept. 2008
- LOPEZ, Antares (2010) “Oscar Andrade codirector Pequeñas. Voces” Disponible on-line: http://www.loop.la/noticia.php?noticia_id=93. 9 de enero de 2010
- MARTÍN BARBERO, Jesús (2004): *Oficio de cartógrafo*. México, FCE
- MARTÍN BARBERO, Jesús (2010): “La televisió: una qüestion d’espais entre proximitats i distàncies” en *Quaderns del CAC* 13, 2 (35).pp. 5-13

- MANDELBAUM, Jacques (2011): "La Barra": entre l'enchevêtrement de la jungle et l'océan, une fable beckettienne sur l'attente" en *Le Monde*. Disponible: <http://www.lemonde.fr/imprimer/article/2011/01/18/1467188.html>. 10 enero 2012.
- OSORIO, Oswaldo (2008): "La saga atrasada de un cine que camina lento" en *Cuadernos de la cinemateca distrital*. No. 13 pp. 8 – 21.
- POSADA, Germán (2010): "Los colores de la montaña. Entrevista por Germán Posada". Disponible on-line: <http://www.enrodaje.net>. 11 de enero de 2012
- POSADA, Germán (2010): "Entrevista a Carlos Moreno, director de *Todos tus muertos*". <http://cinecolombiano.com/2011/05/31/entrevista-a-carlos-moreno/>. 12 enero 2012
- RINCÓN GUILLÉ, Nicolás (s.f.): "El contexto" Disponible on-line: <http://www.losabrazosdelrio.com/es/textes.php#t03>. 20 enero 2012
- ROJAS, Jorge (2003): "Plan Colombia, conflicto amado y migraciones forzadas". *Conferencia regional Globalización, migración y derechos humanos*, PADH. Quito - Ecuador. Septiembre 16, 17 y 18 de 2003. Disponible online: <http://www.uasb.edu.ec/padh>, 8 de enero de 2012.
- ROJAS ROMERO, Diego (2009): "*El río de las tumbas: Julio Luzardo, 1965*". Colección 40/25. Joyas del cine colombiano. Cinemateca Distrital de Bogotá. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.
- SOJA, Edward (1996) *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real and imagined places*. Malden, Blackwell.
- SUAREZ, Juana (2010): *Sitios de contienda, producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid, Iberoamericana.
- TABERNERO, Santiago (2011): "El vuelco del cangrejo: Coloquio con Oscar Ruiz Navia". Madrid, Casa América. Disponible on-line: <http://www.youtube.com/watch?v=aJatb7aS9cQ>. 10 de enero de 2012.
- ULLOQUE, Héctor y RUIZ. Manuel (2010): "Meandros, un documental de Héctor Ulloque y Manuel Ruiz Montealegre" Medio de Contención, Bogotá, 2010 Disponible on-line: <http://www.meandrosdoc.com>. 20 de enero de 2012
- VERGARA, Carolina (2011): "Todos tus muertos: El reflejo de la indolencia frente a las víctimas del conflicto armado". Disponible online: <http://www.revistavision.com>. 15 de enero de 2012.
- ZULUAGA, Pedro (2007): *¡Acción! Cine en Colombia*. Bogotá, Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia.
- "Pequeñas Voces. Primera Película Colombiana en 3D". Press Book. Velvet Voice, Bogotá. Disponible on-line: <http://www.pequenasvoces.com/prensa>. 10 de enero 2012
- "Los Colores de la Montaña. Disponible online: <http://www.zinema.com/pelicula/2011/los-colores-de-la-montana>. 11 de enero 2012

*“Entrevista a Manuel Ruiz en Sala A, Telesur. Disponible on-line:
<http://www.youtube.com/watch?v=7OjhZsjwLsY>. 10 de enero de 2012.*